



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# **Máscaras, demônios e jogadores: uma leitura de *Baile de máscaras*, de Lermontov**

---

## ***Masks, Demons, and Card Players: Reading Lermontov's Masquerade***

Autora: Sofia Osthoff Bediaga  
Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro,  
Rio de Janeiro, Brasil  
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27  
Publicação: Novembro de 2024  
Recebido em: 17/07/2024  
Aceito em: 17/10/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.227181>

BEDIAGA, Sofia Osthoff.  
*Máscaras, demônios e jogadores: uma leitura de Baile de máscaras, de Lermontov.*  
RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 224-243, 2024



# Máscaras, demônios e jogadores: uma leitura de *Baile de máscaras*, de Lermontov

Sofia Osthoff Bediaga\*

**Resumo:** *Baile de máscaras* é uma peça de teatro escrita por Mikhail Lermontov (1814-1841), um dos principais escritores do romantismo russo. Tomando como base a estrutura de *Othello*, de Shakespeare, Lermontov traz o protagonista Arbiênin como uma versão contemporânea e russa do herói mouro, que age de modo frio, calculado e covarde diante da suposta traição de sua esposa, em oposição à paixão sanguinolenta do outro. Neste artigo, tomaremos a metáfora das máscaras como fio condutor para discutir aspectos filosóficos, sociais e estéticos trazidos pela peça, que questiona a possibilidade de uma existência humana racional e moral e mostra a hipocrisia de uma sociedade supostamente regida por valores iluministas. As máscaras e os jogos de cartas como simulações de batalhas aparecem na obra como metáforas para trabalhar a diferença entre aparências e realidade, que Lermontov relaciona, de modo metalinguístico, com a própria arte, em especial, com o teatro.

**Abstract:** *Masquerade* is a play written by Mikhail Lermontov (1814-1841), one of the main writers of Russian romanticism. Based on the structure of Shakespeare's *Othello*, Lermontov presents the protagonist Arbiênin as a contemporary, Russian version of the Moorish hero, who acts in a cold, calculated, and cowardly way in the face of his wife's supposed betrayal, as opposed to the bloodthirsty passion of the other. In this article, we will use the metaphor of masks as a guiding thread to discuss the philosophical, social and aesthetic aspects of the play, which questions the possibility of a rational and moral human existence and shows the hypocrisy of a society supposedly governed by Enlightenment values. Masks and card games as battle simulations appear in the play as metaphors for working out the difference between appearances and reality, which Lermontov relates, in a metalinguistic way, to art itself, especially theater.

**Palavras-chave:** Mikhail Lermontov; Teatro; Romantismo; Máscara, Jogos de cartas

**Keywords:** Mikhail Lermontov; Theater; Romanticism; Masks; Card games

## Introdução

**B**aile de máscaras (Маскарад, no original) é uma

peça de teatro escrita por Mikhail Lermontov (1814-1841), um dos principais autores russos do século XIX, cuja obra mais célebre é o romance *Um herói do nosso tempo*. Essa peça, apesar de ter tido diversas montagens na Rússia, com destaque à histórica produção dirigida por Meyerhold em 1917,<sup>1</sup> não é conhecida no Brasil e não possui tradução direta para o português. Entretanto, ela possui uma grande riqueza teórica e discute questões importantes para os estudos do romantismo russo.

Este artigo pretende ler essa obra de Lermontov a partir de sua principal metáfora: as máscaras. De início, procuraremos introduzir a obra de Lermontov dentro de seu contexto histórico, político e literário, e depois será feito um resumo da peça. A partir disso, começaremos a pensar nos diversos modos com que as máscaras, literais ou metafóricas, aparecem na obra, trazendo ricas discussões sobre as diferenças entre as aparências e a realidade nos âmbitos da filosofia, das práticas sociais e da estética.

A obra de Lermontov costuma ser identificada como pertencente ao movimento romântico russo, porém com certas ressalvas. O movimento romântico na Rússia chegou um pouco atrasado em relação à Europa, no início do século XIX, e teve

\* Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica – PUC-Rio. Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas (UNICAMP), com um semestre cursado na Universidade de Copenhague. Bacharel em Letras: Português/Russo pela UFRJ, com um semestre cursado na Universidade Livre de Berlim. <http://lattes.cnpq.br/8264369850886229>; <https://orcid.org/0000-0002-5242-8805>; [sofia.osthoff@gmail.com](mailto:sofia.osthoff@gmail.com)

<sup>1</sup> Para mais detalhes sobre essa produção, Cf. ZAMBONI, 2013.

seu auge nos anos 1820.<sup>2</sup> Segundo Elizabeth Allen, em *A Fallen Idol is Still a God [Um ídolo caído ainda é um Deus]*, isso fez com que o romantismo russo já nascesse como um “pós-romantismo”, pois a atividade intelectual e artística fervente na Rússia da época, ao mesmo tempo em que o criticava, inspirava-se nesse movimento “importado” da Europa Ocidental.<sup>3</sup>

Robert Reid, em “Lermontov: Romanticism on the Brink of Realism” [“Lermontov: romantismo à beira do realismo”], escreve que a imagem de Lermontov e suas experiências de vida, incluindo casos amorosos, duelos, exílio, infelicidade pessoal e isolamento social, fazem dele o poeta romântico por excelência da Rússia.<sup>4</sup> Entretanto, sua obra não reflete uma adesão completa a esse movimento. Assim como Allen, Reid acredita que as obras dos três principais românticos russos, Púchkin, Gógol e Lermontov, não se encaixam totalmente nas características do romantismo europeu, exibindo forma e conteúdo românticos, mas também aderindo à estética realista.<sup>5</sup>

*Baile de máscaras* foi escrita por Lermontov entre 1834 e 1836, uma década depois do levante decembrista, uma tentativa fracassada de golpe feita por nobres e oficiais influenciados por ideais liberais e iluministas. Muitos de seus participantes, que pretendiam instaurar uma monarquia constitucional, foram exilados na Sibéria, e cinco deles foram executados. Nos anos que se seguiram, instaurou-se um intenso clima de repressão e censura para os intelectuais e artistas do país.<sup>6</sup>

Diante dessa repressão, que exigia a aprovação de qualquer peça por um censor antes de ela poder ser montada, Lermontov precisou escrever algumas versões de sua obra. Mesmo assim, não teve sucesso – ao longo de sua vida, ele nunca a veria ser montada.<sup>7</sup> A versão considerada canônica da peça não é a

---

2 ALLEN, 2007, p. 43

3 ALLEN, 2007, p. 44

4 REID, 2005, p. 311

5 REID, 2005, p. 309

6 ZAMBONI, 2013, p. 19-20

7 ZAMBONI, 2013, p. 9

versão original nem a final, mas uma intermediária,<sup>8</sup> que usaremos no presente artigo.

A peça, escrita em versos rimados e em tetrâmetro iâmbico, a métrica mais tradicional da poesia russa, traz como protagonista Evguiêni Arbiênin, um homem com um passado libertino, entregue a jogos de cartas e paixões proibidas, mas que, no momento em que têm lugar os acontecimentos narrados, já rico, casado e feliz, leva uma vida estável. A peça abre com uma noite de jogatina, em que Arbiênin salva o príncipe Zviézditch da ruína financeira ao assumir o jogo em seu lugar. Aprendemos que, antes de seu casamento e de conquistar estabilidade, Arbiênin teria sido um exímio jogador de cartas, hábil e audaz.

Na cena seguinte, as personagens estão em um baile de máscaras. O príncipe Zviézditch está acompanhado de uma mulher mascarada anônima, com quem tem um caso, e que depois descobrimos ser a baronesa Chtral, uma viúva proeminente na sociedade. Entretanto, por um mal-entendido no baile, Arbiênin passa a acreditar que a mulher mascarada era, na verdade, sua esposa, Nina. Diante dessa aparente traição, Arbiênin passa a questionar suas escolhas na vida e a duvidar da existência de pessoas decentes e da possibilidade de se ser feliz.

Arbiênin decide desafiar o príncipe para um duelo, mas lhe falta coragem. Ele executa, então, um plano astuto e dissimulado, para desonrá-lo diante da sociedade. Ele o acusa falsamente de trapacear em um jogo de cartas. Arbiênin vingava-se também de Nina, sua esposa, envenenando-a e assistindo-a morrer de modo frio e cruel.

Inicialmente, a primeira versão da peça terminava nesse momento, com a morte de Nina. Entretanto, os atos cruéis e imorais de Arbiênin, sem punição, foram considerados uma afronta à moralidade. O censor sugeriu, então, que Nina fosse salva e que o casal se reconciliasse num final feliz. Lermontov

---

8 O motivo dessa preferência foi que essa versão intermediária teria sofrido menos censura do que a última versão da peça. Em meados do século XX, encontraram versões mais antigas da peça, mas por muito tempo essa versão era a mais próxima da original a que se tinha acesso, portanto canonizou-se (EIKHENBAUM, 1941, p. 93-94).

decidiu ir por outro caminho, arranjando uma punição para os atos imorais do protagonista em um quarto ato.<sup>9</sup>

Esse ato final, portanto, consiste no funeral de Nina, em que o príncipe Zviézditch se une a um homem chamado “Desconhecido”, que também tivera a vida arruinada por Arbiênin muitos anos antes. Ambos trazem a verdade do passado maléfico do protagonista e provam a inocência de sua esposa. Ao ter sua verdadeira natureza e o horror do crime cometido revelados, Arbiênin enlouquece, e a peça termina.

O enredo possivelmente teve como base a peça *Othello*, de Shakespeare, um dos ídolos literários de Lermontov. Nessa peça, Othello, um herói de guerra mouro, é manipulado pelo vilão Iago e convencido de que sua esposa, Desdêmona, por quem era perdidamente apaixonado, o estava traindo. Arrasado, ele a mata. Mas, ao entender que ela era inocente, comete suicídio logo em seguida.

A primeira cena de *Baile de máscaras* faz um paralelo com a primeira cena dessa peça de Shakespeare. Nesta, Iago apresenta-se como uma pessoa que esconde sua verdadeira índole, mudando sua aparência de modo a manipular os outros. Naquela, somos apresentados a Chprikh, cuja aparência demoníaca causa desgosto em Arbiênin, reação repreendida por Kazarin, que diz: “o que é a visão exterior?”.<sup>10</sup>

É significativo que essas duas peças sejam abertas com a discussão sobre os enganos causados pelas visões exteriores, visto que, ao longo de ambas, os problemas são frutos, justamente, da dificuldade das personagens de distinguir o que é a realidade e o que é aparência. Apesar de Othello ter sido o assassino que matou uma mulher indefesa e inocente, o verdadeiro vilão da peça é Iago, que disfarçava sua índole perversa para conquistar a confiança dos outros e forjou provas contra Desdêmona, manipulando as aparências da realidade de diversos modos. Othello é um herói trágico, pois cometeu a

---

9 EIKHENBAUM, 1941, p. 94-95

10 “что вид наружный?”. LERMONTOV, 1984, p. 219, tradução nossa. As traduções de textos poéticos neste artigo são puramente semânticas, não pretendem reproduzir no português os recursos formais do original.

maior desgraça de sua vida por ter, ingenuamente, acreditado em falsas aparências.

O tema das enganações propositais e dos enganos acidentais é essencial à peça de Shakespeare. Lermontov, porém, ao tomá-lo como tema principal de sua obra – faz jus ao seu título, já que as máscaras ocupam o lugar metafórico dessas enganações. Enquanto Iago cumpre seu papel de vilão dissimulado, prometido no início do texto, Lermontov já abre a peça enganando o espectador em relação ao papel de Chprikh. Em vez de vilão, como o autor o faz parecer em sua apresentação, Chprikh termina por ser um alívio cômico, encarnando um retrato extremamente antissemita de um judeu dissimulado, interesseiro e imoral, que é capaz de tudo por dinheiro, e cujas ações inflamam os desentendimentos, mas não os causa.

Ao contrário de *Othello*, *Baile de máscaras* não possui um vilão que arruinará a vida de todos com suas enganações. Nessa obra, a tragédia é causada por várias personagens que enganam umas às outras constantemente, por variados motivos e de modos diversos – um baile de máscaras.

## **Arbiênin: um demônio do nosso tempo**

De todas as personagens, o maior enganador é o próprio protagonista. A vingança praticada por ele, tanto contra o príncipe quanto contra sua esposa, é fraudulosa e dissimulada: Arbiênin engana a todos ao mentir que o príncipe tinha trapeado, desonrando-o, quando fora ele próprio a cometer o ato de covardia. Além disso, ele trai a confiança de sua esposa, ao oferecer a ela um sorvete envenenado e só revelar o ato quando era tarde demais. Acima de tudo, Arbiênin é um grande enganador, porque engana tanto as personagens quanto o espectador, ao se fazer passar por herói, como *Othello*, em seu discurso, e posteriormente agir com crueldade e covardia.

A terceira cena do segundo ato é altamente potente, ao exhibir essa mudança de aspecto do protagonista, que passa de heroico para demoníaco. Diante da aparente traição de sua esposa com o príncipe Zviéditch, Arbiênin vai até a casa deste com a

intenção de chamá-lo para um duelo. Ao chegar lá e descobrir que o príncipe estava dormindo, decide matá-lo em seu sono.

Nesse momento, Arbiênin deixa de lembrar Othello e passa a evocar a imagem de Macbeth, protagonista da peça homônima de Shakespeare, em uma cena que lembra o prelúdio do assassinato, por ele, de Duncan, que também está dormindo fora de cena. Tanto a evocação da imagem dessa peça assombrada quanto a rubrica que diz para o ator exibir um “sorriso terrível/assustador” [“Страшно улыбаясь”] transformam a imagem de Arbiênin, de um herói traído em busca de salvar sua honra para um assassino possuído por intenções malignas.

Quando Arbiênin se abre para seu lado demoníaco, nesta e em outras cenas da peça, ele evoca os heróis fatais da literatura romântica, particularmente da obra de Lord Byron – sendo este uma importante influência para Lermontov, em nível literário e pessoal. Mario Praz escreve sobre esses heróis fatais em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Segundo Praz,

Eles disseminavam em volta a maldição que pesa sobre seus destinos, arrastam como um vendaval quem tem a desgraça de topar com eles [...]; destroem a si mesmos e destroem as infelizes mulheres que caem na sua órbita.<sup>11</sup>

Além de refletir esse aspecto imoral dos heróis fatais românticos, o herói byroniano, segundo Elizabeth Allen, era “maior que a vida, participando de façanhas extraordinárias enquanto experienciava amores extravagantes, alienação social inabalável, desespero cósmico e uma necessidade devoradora para a liberdade individual a todo custo, até mesmo a custo de crime ou morte”.<sup>12</sup> Segundo Allen, Arbiênin acredita ter um espírito vasto e rebelde, emoções transcendentais e uma percepção intelectual penetrante, assim como os heróis byronianos, mas suas ações provam o contrário.

A grande diferença entre Arbiênin e os heróis byronianos é que estes possuem um código de honra individual, mesmo que vá de encontro com o da sociedade. Arbiênin, por sua vez,

---

11 PRAZ, 1996, p. 87

12 ALLEN, 2007, p. 62, tradução nossa.

faz o espectador crer que ele possui essa moralidade própria desses heróis fatais, mas suas ações mostram que ele não tem nenhum escrúpulo: quando testado, ele não tem a força e a coragem de seguir qualquer código de honra, seja estabelecido pela sociedade ou por ele próprio.

Eikhenbaum, em “Пять редакций ‘Маскарада’” [“Cinco redações sobre *Baile de máscaras*”], pensa mais profundamente sobre o demonismo romântico peculiar a Arbiênin.<sup>13</sup> Segundo o teórico, Lermontov, ao escrever *Baile de máscaras*, teria como objetivo desenvolver não o lado psicológico das personagens, mas:

mostrar a tragédia da sociedade humana, construída de tal modo que a procura verdadeira, ativa, pelo bem, repleta de ideias e de vontade, inevitavelmente deve tomar a forma do mal – do ódio, da vingança. E sempre deve tornar-se vítima desse mal a inocência – a alma pura, infantil.<sup>14</sup>

Eikhenbaum argumenta que, ao longo da obra, Arbiênin não é puramente um vilão que deve ser punido, mas sua situação também nos provoca simpatia, visto que entendemos seu sofrimento de ter perdido qualquer esperança de salvação. Essa simpatia por uma personagem que é capaz de cometer os atos mais cruéis tira do espectador a capacidade de equilíbrio moral e confere à obra uma profundidade filosófica e dialética.<sup>15</sup>

Seu Arbiênin [...] não é simplesmente um vilão que deve ser punido, mas um “louco grandioso” [...]. O mal, encarnado na figura de Arbiênin, não é uma falta do bem, mas uma força nascida do mesmo princípio [...] e, portanto, representa mais um bem involuntariamente corrompido do que o simples mal. O mal de Lermontov mostra-se como uma manifestação da teomaquia – uma repreensão aos céus e, às vezes, uma zombaria desdenhosa deles.<sup>16</sup>

Esse questionamento filosófico sobre a natureza do mal aparece também no poema “Демон” [“O demônio”], de Lermontov.

---

13 Para mais detalhes sobre a produção teórica de Eikhenbaum a respeito da obra de Lermontov, Cf. PINTO e RAMOS, 2021.

14 EIKHENBAUM, 1941, p. 100, tradução nossa.

15 EIKHENBAUM, 1941, p. 100-101

16 EIKHENBAUM, 1941, p. 101, tradução nossa.

Aqui, o autor enfatiza a natureza angelical do Diabo, mostrando como seu objetivo ordenado por Deus é praticar o mal. Nesse poema, o Diabo é visto como uma figura dual e contraditória:

Ali ele não era um anjo celestial,

Seu guardião divino

[...]

Ali ele não era uma alma terrível do Hades,

Um mártir do mal – oh não!

Ele parecia um crepúsculo claro:

Nem dia nem noite, – nem escuridão, nem luz!..<sup>17</sup>

Robert Reid escreve que, com isso, Lermontov estaria questionando a ética kantiana, que se apoia na universalização das obrigações morais.<sup>18</sup> Através desse poema, Iacopo Costa argumenta que ele está propondo uma “filosofia do demoníaco”.<sup>19</sup> O demônio em Lermontov, segundo Costa, é a encarnação da figura irracional, da contradição, um ser psicologicamente e formalmente ambíguo.<sup>20</sup>

O demônio não é, entretanto, um simples antagonista de Lermontov: ao contrário, ele instaura com o poeta um jogo cruel de identificação e de distinção, uma espécie de possessão pela imagem e pela língua na qual se cumpre o destino ao mesmo tempo poético e existencial do poeta.<sup>21</sup>

Em *Baile de máscaras*, Lermontov trabalha pensamentos filosóficos a respeito da ética, que apareceram em obras anteriores, ao mesmo tempo em que desenvolve uma crítica social de sua geração. Essa figura demoníaca aparece em Arbiênin também de modo contraditório e ambíguo, porém ela se destaca do poema “O demônio” e das outras personagens demoníacas românticas devido à sua falta de sinceridade, à sua hipocrisia e à sua covardia.

Quando o príncipe pergunta a Arbiênin se ele é um homem ou

---

17 “Я? – игрок!” LERMONTOV, 1984, p. 173, tradução nossa.

18 REID, 2005, p. 321

19 COSTA, 2021, p. 232

20 COSTA, 2021, p. 240-241

21 COSTA, 2021, p. 234, tradução nossa.

um demônio, este responde: “Eu? Sou um jogador!”.<sup>22</sup> Arbiênin era um demônio de nosso tempo: um jogador.

No desenrolar da cena que trouxemos anteriormente para mostrar o lado demoníaco de Arbiênin, em que este decide matar o príncipe durante o sono, Lermontov mostra essa atualização do herói fatal, a partir da ideia de que a atual geração seria covarde, sem honra e sem princípios.

Depois de decidir matar seu inimigo à moda de Macbeth, Arbiênin sai de cena, porém volta do quarto do príncipe pálido e tremendo, com um solilóquio anticlimático e quase cômico, em que se declara incapaz de matar seu inimigo, mesmo dormindo. Aqui, não ocorre uma iluminação moral em que ele deixa de acreditar no assassinato – afinal, ele mata a própria esposa posteriormente. Nessa cena, Arbiênin mostra ao espectador como, apesar de seus discursos grandiosos, sua índole é fraca. Tão fraca que, ao perceber sua covardia, ele imediatamente muda de opinião a respeito da geração atual, justificando seu comportamento, de modo hipócrita, como um triunfo da razão e da instrução.

Não sou capaz.

(Silêncio.)

Sim, isso está além das minhas forças e vontade!..  
Eu me traí, me pus a tremer  
Pela primeira vez em minha vida... há quanto tempo  
Sou um covarde?.. covarde... quem disse isso..  
Eu mesmo, e é verdade... é vergonhoso, vergonhoso,  
Fuja, enrubesça, homem desprezível.  
Você, como os outros, foi esmagado contra a terra pelo  
nosso século,  
Você apenas se gabava para si mesmo, como se vê;  
Oh! é lastimável... de verdade, lastimável... exausto  
Está você também sob o peso das luzes!  
Amar... você não soube... mas vingança  
Quis... veio e – e não conseguiu!  
(Silêncio.)

---

22 LERMONTOV, 1984, p. 280, tradução nossa.

(Senta-se.)

Eu subi alto demais,  
Devo escolher um caminho mais certo...  
E um outro plano profundamente  
Alojou-se no meu peito agoniado.  
Isso, isso, ele viverá... o assassinato já não está na moda.  
Assassinos são executados nas praças.  
Isso!.. nasci em uma nação instruída;  
A linguagem e o ouro... eis nosso punhal e veneno!<sup>23</sup>

Aqui, pela primeira vez na peça, ele percebe que, apesar de seu discurso romântico, na prática ele não era diferente daquela geração que ele tanto criticava. Com isso, ele muda seu discurso, prezando a racionalidade de sua geração: “A linguagem e o ouro... eis nosso punhal e veneno!”.

A partir desse momento, na peça, Arbiênin não só mostra seu lado “demoníaco”, largando qualquer moral, mas age de modo covarde, perverso e desonroso, com a desculpa de que seus atos seriam racionais e civilizados. Assim, a mudança de valores do protagonista é associada a uma mudança de valores da sociedade em geral, que deixava de lado o poder do simbólico e do imaterial – como a honra, a dignidade e a coragem –, para agir de acordo com o material e o racional – como o dinheiro e a lógica.

## **Quem carrega a espada, a dama ou o jogador?**

Voltando à ideia de que o jogador seria o demônio do nosso tempo, essa mudança de valores é expressa metaforicamente

---

23 “Не могу. / (Молчание.) / Да, это свыше сил и воли!.. / Я изменил себе, я задрожал, / Впервые во всю жизнь... давно ли / Я трус?.. трус... кто это сказал... / Я сам, и это правда... стыдно, стыдно, / Беги, красней, презренный человек. / Тебя, как и других, к земле прижал наш век, / Ты пред собой лишь хвастался, как видно; / О! жалко... право, жалко... изнемог / И ты под гнетом просвещенья! / Любить... ты не умел... а мщенья / Хотел... пришел и – и не мог! / (Молчание.) / (Садится.) / Я слишком залетел высоко, / Верней избрать я должен путь... / И замысел иной глубоко / Запал в мою измученную грудь. / Так, так, он будет жить... убийство уж не в моде. / Убийц на площадях казнят. / Так!.. в образованном я родился народе; / Язык и золото... вот наш кинжал и яд!” LER-MONTOV, 1984, p. 267, tradução nossa.

pela mudança de ambiente em relação a *Othello* – em vez de se passar num ambiente de guerra, *Baile de máscaras* tem os jogos de cartas como principal cenário. O protagonista, diferentemente de *Othello*, não é um herói condecorado por seus feitos corajosos em batalhas, mas um ás nas cartas.

A inspiração provável dessa mudança de cenário é o conto “A dama de espadas”, publicado por Púchkin em 1834, mesmo ano em que Lermontov começou a escrever *Baile de máscaras*. O protagonista de “A dama de espadas”, Hermann, assim como Arbiênin, possui um talento inato para as cartas, é apaixonado por elas. Porém, sua mistura de alemão e russo nunca lhe permitiu a mesma libertinagem da juventude de Arbiênin: “possuía fortes paixões e imaginação esfogueada, mas a sua firmeza salvou-o dos habituais erros da mocidade”.<sup>24</sup> Seu lado alemão, racional, o impedia de “sacrificar o indispensável, na esperança de obter o supérfluo”,<sup>25</sup> então realizava sua obsessão assistindo a outros jogarem por noites a fio. Entretanto, obcecado pela estabilidade financeira, apela para o místico e o sobrenatural para tentar conseguir fortuna – e, ao falhar, atinge a ruína financeira.

Hermann traz, de modo mais explícito, essa confusão entre valores materiais e imateriais que acontecia nos jogos de cartas na época, graças à sua natureza dupla, tanto russa (emocional, mística), quanto alemã (racional, científica). As cartas eram associadas ao místico, à sorte, à honra e aos duelos – entretanto, era através delas que se ganhavam, acima de tudo, riquezas materiais.

Iuri Lotman explica essa associação de valores imateriais aos jogos de cartas em *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века)* [*Conversas sobre a cultura russa: a vida e as tradições da nobreza russa (século XVIII – início do XIX)*]. Segundo o teórico, nos séculos XVIII e XIX, os jogos de cartas de azar se relacionavam simbolicamente com os duelos, visto que ambos envolviam uma combinação entre habilidade e sorte:

---

24 ПУЧКИН, 2006 p. 161

25 ПУЧКИН, 2006 p. 161

O papel do azar no jogo enfatizava, por um lado, a importância de fatores imprevisíveis e, por outro lado, a importância do auto-controle, da paciência e do sangue frio, a habilidade de não perder a cabeça sob condições difíceis e de manter a dignidade em situações críticas – qualidades que também são exigidas na batalha e no duelo.<sup>26</sup>

Além disso, o uso divinatório das cartas contribuía para uma visão romântica de fé absoluta no destino, trazendo ele sucesso ou desgraça para o jogador. As cartas eram mais do que apenas entretenimento, e o simbolismo que as envolvia tornava-as mais grandiosas e misteriosas do que um simples meio de ganhar dinheiro facilmente. Lotman escreve que “Para um jogador honesto na era de Púchkin [...] ganhar não era um fim em si mesmo, mas um meio de provocar risco”.<sup>27</sup>

Em *Baile de máscaras*, Kazarin, amigo jogador do protagonista, traz essa filosofia romântica para tentar convencer Arbiênin de que ele cometera um erro ao abraçar a vida conjugal estável. Na cena dois do segundo ato, em sua descrição das lembranças dos tempos de jogatinas entre os dois amigos, ele compara os jogos com batalhas:

Nos sentamos... e a luta incandesce!..

Aqui, através da alma há

Uma escuridão das paixões e das sensações,

E com frequência um pensamento gigante ergue-se

De um salto em uma mente ardente...

E se você vence o opositor com destreza,

Você obrigará o destino a tombar a seus pés com humildade –

E, então, mesmo Napoleão

Para você parecerá patético e ridículo.<sup>28</sup>

**Apesar desse discurso romântico, na peça vemos um retrato**

---

26 LOTMAN, 1994, p. 145, tradução nossa.

27 LOTMAN, 1994, p. 154, tradução nossa.

28 “Садимся мы... и загорелся бой!.. / Тут, тут сквозь душу переходит / Страстей и ощущений тьма, / И часто мысль гигантская заводит / Пружину пылкого ума... / И если победишь противника уменьем, / Судьбу заставишь пасть к ногам твоим с смиреньем – / Тогда и сам Наполеон / Тебе покажется и жалок и смешон.” LERMONTOV, 1984, p. 265, tradução nossa.

muito diferente dos jogadores. Na primeira cena do primeiro ato, que consiste em uma jogatina, Kazarin descreve os jogadores presentes para Arbiênin e, nessa descrição, todos eles teriam sido expulsos de seus regimentos por brigas ou desonra. Arbiênin ironiza, dizendo que ele escolhia muito bem sua companhia. Mais tarde na peça, vemos como os próprios Arbiênin e Kazarin são desonrosos – aquele por tramar contra a honra do príncipe, e este por ajudá-lo no processo.

Lermontov chama, assim, a atenção para o fato de que as cartas, apesar de toda a simbologia heroica em seu entorno, não possuem o heroísmo verdadeiro dos campos de batalhas e dos duelos. Aqueles que eram desonrosos demais para o exército encontravam uma simulação do que é assumir riscos, mas sem colocar suas vidas em jogo. Assim, um homem corajoso nas cartas poderia muito bem ser um covarde diante do duelo, como Arbiênin prova. As cartas são, portanto, uma versão domesticada, fria e intelectual da batalha, associada a esses tempos em que “a linguagem e o ouro” seriam os novos “punhal e veneno”.

Lermontov ironiza, ao mesmo tempo, o discurso heroico romântico das cartas e os heróis fatais românticos ao desenvolver esse protagonista demoníaco cujas conquistas são materiais e cujas batalhas são virtuais – em oposição aos heróis do tempo de Othello, que buscavam o imaterial (a honra) a partir de guerras reais.

Temos aqui, portanto, mais um plano em que a diferença entre a realidade e as aparências se mostra presente. As personagens honrosas de um ponto de vista moral não são as personagens cuja honra diante da sociedade está intacta, e vice-versa. Arbiênin agiu de modo covarde e dissimulado tanto no atentado contra a honra do príncipe quanto no assassinato de sua esposa. Porém, antes de enlouquecer, tem o respeito da sociedade. Por sua vez, o príncipe que agiu com dignidade e bravura desde o início da peça – embora nem sempre de modo moral – tem sua honra destruída aos olhos da sociedade. Por fim, há também a baronesa, que sofre a desonra pública de seu nome, ao admitir o caso amoroso com o príncipe, apesar de tê-lo feito com a intenção nobre de tentar salvar vidas.

## Máscaras: a escuridão contra o excesso de luz

Os discursos da baronesa fornecem um conteúdo essencial para que possamos interpretar a peça. Assim como Arbiênin, é inteligente, articulada e pensa de modo independente e crítico em relação à sociedade. Entretanto, diferentemente de Arbiênin, a baronesa é sincera em seus discursos e não muda seu próprio código moral para tentar justificar seus atos. Quando ocorre a confusão no baile e a tomam por Nina, ela, de modo covarde, mente e deixa a moça inocente tomar a culpa, com medo de ter sua reputação arruinada. No entanto, ela assume sua própria covardia e, no final, redime-se ao aceitar sua ruína para tentar salvar vidas.

Depois do baile, sozinha em cena, a baronesa apresenta um solilóquio, trazendo em discussão a posição difícil em que as mulheres se encontravam naquela época, pois eram julgadas cruelmente pela sociedade por seus atos, por não terem liberdade para amar e entregar-se aos seus sentimentos:

O que é a mulher hoje? um ser sem vontade própria,  
Um brinquedo para as paixões ou caprichos dos outros!  
Tendo a **luz** [свет] de um juiz e sem defesa no **mun**do  
[свете],  
Ela deve esconder a chama de seus sentimentos  
Ou sufocá-los em plena flor:  
O que é a mulher? Desde jovem  
Na venda de seus atributos, como um sacrifício, é deixada  
de lado  
Acusam-na se ama apenas a si mesma,  
Amar a outros não lhe permitem.  
Em seu peito às vezes desencadeia-se a paixão,  
Correm o medo, o juízo, os pensamentos;  
E se, de algum modo, esquecendo o poder da **luz** [света],  
Ela deixa cair seu véu,  
Entrega-se aos sentimentos com toda a sua alma –  
Então que a felicidade e a paz a perdoem!  
A **luz** [свет] está aqui... ela não quer saber de mistérios!

ela, de vista,  
Pela aparência, encontra a honestidade e o vício, —  
Mas não carrega a ofensa com decoro,  
E é cruel com as punições!..<sup>29</sup>

Aqui, a palavra “свет” [luz ou mundo] é repetida algumas vezes com um sentido negativo. Ao longo da peça, essa “luz”, que podemos entender como os valores do iluminismo, é vista como a força causadora dos problemas das personagens. Essa nova geração teria como princípios a racionalidade e a materialidade. Entretanto, na medida em que as pessoas inevitavelmente seguem seus sentimentos, agindo em desacordo com a razão, elas passam a ter que usar máscaras para esconder-se do excesso de luz.

No texto “Lighting up Night” [“Iluminando a noite”], Lilian R. Furst escreve sobre a fascinação dos românticos pela noite e pela escuridão:

Uma vez que o coração veio a ser mais valorizado que a cabeça, o propósito e a direção do feito artístico foram modificados. Pois os românticos, em contraste com aqueles que aderiam ao Iluminismo, eram mais fortemente atraídos precisamente por aquelas áreas que não eram abertas à compreensão racional. Eles procuravam apreender os aspectos escondidos e enigmáticos do mundo que eles habitavam, seus esconderijos escuros tanto em um sentido metafórico quanto literal. Sua fascinação com a noite, com as camadas subscientes da mente, assim como o plano subterrâneo das minas, são claramente expressões de seus interesses dominantes.<sup>30</sup>

A escuridão do Romantismo veio como resposta ao excesso de luz do Iluminismo. Em *Baile de máscaras*, Lermontov

---

29 “Что ныне женщина? создание без воли, / Игрушка для страстей иль прихотей других! / Имея свет судьей и без защиты в свете, / Она должна таить весь пламень чувств своих / Иль удушить их в полном цвете: / Что женщина? Ее от юности самой / В продажу выгодам, как жертву, убирают, / Винят в любви к себе одной, / Любить других не позволяют. / В груди ее порой бушует страсть, / Боязнь, рассудок, мысли гонит; / И если как-нибудь, забывши света власть, / Она покров с нее уронит, / Предастся чувствам всей душой — / Тогда прости и счастье и покой! / Свет тут... он тайны знать не хочет! он по виду, / По платью встретит честность и порок, — / Но не снесет приличиям обиду, / И в наказаниях жесток!..” LERMONTOV, 1984, p. 246-247, tradução e grifos nossos.

30 FURST, p. 507, tradução nossa.

trabalha a ideia de que, para fingir que a escuridão humana não existe, somos obrigados a usar máscaras. A baronesa abre mão da razão e, literalmente, escondendo-se com uma máscara, arrisca sua reputação em nome de seus sentimentos pelo príncipe. Essa enganação pode ser, aqui, moralmente justificável, visto que os valores de uma sociedade hipócrita a exigiam. As máscaras, literais ou metafóricas, portanto, não são o problema da sociedade, mas por vezes são a solução para seus males.

Há alguns momentos na peça em que Lermontov chama a atenção às enganações que a própria arte comete, em especial o teatro. Na quarta cena do segundo ato, Kazarin elogia o gênio de Arbiênin diante de seu plano de ultrajar o príncipe, dizendo: “você deveria ser poeta”.<sup>31</sup> Mais tarde, na primeira cena do quarto ato, no funeral de Nina, Kazarin chama a atenção de Arbiênin para que ele não demonstre sua frustração e, assim, revele as suas ações:

Basta, irmão, retire sua máscara,  
Não abaixe um olhar com tamanha importância.  
Pois isso é bom para as pessoas,  
Para o público, — mas nós dois somos atores.<sup>32</sup>

Ao chamar Arbiênin de “poeta” e de “ator” em momentos em que ele manipula as aparências da realidade, Lermontov chama a atenção para o próprio fazer artístico, que faz o mesmo. A arte é uma enganação, ela manipula a realidade e as aparências. Não é à toa que Lermontov escolhe escrever uma peça que pretende tratar de assuntos filosóficos e sociais em versos. Ao enfatizar seu aspecto lírico, ele chama a atenção ao poder teórico da poesia e da arte, que, feito uma máscara, através da manipulação da forma — do que é escondido e do que é mostrado, do efeito estético e sensorial no espectador —, é capaz de desenvolver questões pertencentes à alma humana de modo mais rico do que a pretensa iluminação da filosofia.

---

31 “ты должен быть поэт” LERMONTOV, 1984, p. 275, tradução nossa.

32 “Да полно, брат, личину ты сними, / Не опускай так важно взоры. / Ведь это хорошо с людьми, / Для публики, — а мы с тобой актеры.” LERMONTOV, 1984, p. 297, tradução nossa.

As máscaras, literais ou metafóricas, ao longo da peça, viabilizam perversões e hipocrisia, porém também tornam possível o amor e a arte – e permitem a Lermontov escrever uma obra sob uma rígida censura política e moral. A loucura de Arbiênin no final da peça foi um recurso de Lermontov de enganar a censura, prometendo uma punição aos atos imorais do protagonista, mas sem entregá-la. Pelo contrário, Lermontov, a partir da última fala da peça, dita pelo príncipe, cria um final feliz irônico e mascarado:

Ele, louco... está feliz... e eu? para sempre desprovido  
De paz e de honra!<sup>33</sup>

## Considerações finais

As máscaras, ao apresentarem uma realidade alternativa artificial, permitem a liberdade de acessar as sombras, as contradições, as perversões. Por esse motivo, a arte e a poesia fornecem o meio mais rico para tratar desses assuntos. Como escreve Keats em sua célebre carta a Woodhouse em 27 de outubro de 1818:

[O Caráter poético] desfruta da luz e da sombra; ele vive com gosto, seja imundo ou puro, alto ou baixo, rico ou pobre, medíocre ou elevado. Ele tem tanto deleite em conceber um Iago quanto uma Imogênia. O que choca o filósofo virtuoso deleita o poeta camaleônico. Ele não causa nenhum dano a partir de seu gosto pelo lado negro das coisas, não mais que pelo seu gosto pelo lado claro; pois ambos terminam em especulação.<sup>34</sup>

Assim como a poesia, as máscaras, ao afastarem-se da pretensão de mostrar a verdade e assumirem sua artificialidade, trabalhando através da especulação, são capazes de mostrar aquilo que a razão tenta esconder. Na literatura e no teatro, os bailes de máscaras frequentemente são o cronótopo em que as personagens, de modo contraditório, conseguem mostrar seu eu verdadeiro ao separar-se de suas identidades. As máscaras

---

33 "Он без ума... счастлив... а я? навек лишен / Спокойствия и чести!" LERMONTOV, 1984, p. 308, tradução nossa.

34 KEATS, apud SCOTT [org.] p. 195, tradução nossa.

estabelecem que a verdade não importa tanto quanto o que fazemos dela: ela não passa de uma construção, então que nos divertamos com ela, construindo junto.

Lermontov constrói os detalhes dessa obra de modo primoroso, combinando forma e conteúdo na medida em que engana o espectador tanto quanto as personagens enganam-se umas às outras ao longo da peça. A artificialidade evidente do meio ao qual ela é proposta – o teatro – contribui para a construção estética dessa argumentação, assim como o contexto histórico de censura à qual ela foi submetida. Desse modo, enxergamos em *Baile de máscaras* uma obra de arte de imenso valor, que merece ser mais discutida nos estudos de literatura russa no Brasil.<sup>35</sup>

## Referências bibliográficas

ALLEN, Elizabeth Cheresh. *A Fallen Idol is Still a God*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

COSTA, Iacopo. “La contradiction et la limite: Sur la démonologie poétique de M. Y. Lermontov”. *RUS (São Paulo)*, [S. l.], v. 12, n. 18, 2021. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.183660. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/183660>.

EIKHENBAUM, Boris. “Piát riedaktsii ‘Maskarada’ // Liérmontov M. Iu.” [“Cinco ensaios sobre ‘Baile de máscaras’ // I. M. Lermontov”]. *Maskarad* [“Baile de máscaras”]: VTO, 1941. (p. 93-108)

FURST, Lilian R.. “Lighting up Night”. In: FERBER, Michael (ed.). *A companion to European romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

LERMONTOV, Mikhail. *Stikhotvorieniia, Poemy, Maskarad, Gieroi nachiego vriemieni* [Versos, Poemas, Baile de máscaras]

---

35 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

ras, Um herói do nosso tempo]. Moscou: Khudojestviennaia literatura, 1984.

LOTMAN, Iuri. *Biesiedy o russkoi kulturie: byt i traditsii ruskogo dvorianstva (XVIII - natchalo XIX vieka)* [Conversas sobre a cultura russa: vida e tradições da nobreza russa (do século XVIII ao início do XIX)]. São Petersburgo: Iskusstvo - SPB, 1994.

PINTO, Pedro Augusto e RAMOS FRANCISCO JR., Mario. “Os estudos de Boris Eikhenbaum sobre a obra de Mikhail Lérmontov: do Formalismo à História da Cultura”. *RUS (São Paulo)*, [S. l.], v. 9, n. 12, p. 29–48, 2018. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2018.150163. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/150163>.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

PÚCHKIN, Aleksandr. *A dama de espadas: prosa e poemas*. Trad. Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 2006.

REID, Robert. “Lermontov: Romanticism on the Brink of Realism”. In: FERBER, Michael (ed.). *A companion to European romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

SCOTT, Grant F. (org.). *Selected letters of John Keats*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Londres: Penguin Books, 1967.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Othello The Moor of Venice*. Nova Iorque: Pocket Books, 1957.

ZAMBONI, Paola Fernandes. *Mascarada, uma jornada fascinante da peça de Liérmontov aos palcos de Meyerhold*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.