UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

MARCOS VINÍCIUS FERRARI

Isaac Bábel: escrevendo a revolução em linhas tortas

Versão Corrigida.

São Paulo

2017

MARCOS VINÍCIUS FERRARI

Isaac Bábel: escrevendo a revolução em linhas tortas

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada).

Versão Corrigida.

Orientadora:

Prof^a. Dra. Betina Bischof

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e
Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Fi Ferrari, Marcos Vinícius
Isaac Bábel: escrevendo a revolução em linhas
tortas / Marcos Vinícius Ferrari ; orientadora
Betina Bischof. - São Paulo, 2017.
100 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Literatura Russa. 2. Romance . I. Bischof,
Betina , orient. II. Título.

RESUMO

FERRARI, M. V. *Isaac Bábel: escrevendo a revolução em linhas tortas*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este ensaio tem como objetivo apresentar uma leitura do livro *O exército de cavalaria*, do escritor Isaac Bábel (1894-1940). A leitura empreendida buscou investigar as relações dialéticas entre o texto ficcional e a História, uma vez que as narrativas de Bábel abordam a Campanha Russo-Polonesa, ocorrida entre 1920 e 1921. Ao mesmo tempo, as formas particulares de representação do heroico e do épico, que permitem compreender *O exército de cavalaria* como uma espécie de *epopeia falhada*, conduziram a uma reflexão a respeito do realismo babeliano e da possibilidade de caracterizar o seu livro como um romance. Nele, fragmentação, a organização não linear e episódica dos conflitos, a recusa à ordem cronológica e a variedade de narradores e vozes do texto parecem, todos, encenar a dificuldade de a forma romanesca tradicional incorporar esteticamente uma matéria contraditória e convulsa.

Palavras-chave: Isaac Bábel; Modernismo; Romance; Literatura Russa; Literatura Soviética.

ABSTRACT

FERRARI, M. V. *Issac Babel: writing the revolution on tortuous lines*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This essay aims to present a reading of the book *Red Calvary*, from Isaac Babel (1893 - 1940). The perusal undertaken sought to investigate the dialectic relations between History and fictional texts, once the Babel's narratives approach the Russian-Polish Civil War, which occurred between 1920 and 1921. At the same time, the particular forms of representation of the heroic and of the epic allowed to understand *Red Calvary* as a kind of “failed epic” and conducted to a reflection about babelian realism and the possibility of characterizing his book as a novel. On the book, fragmentation, non-linear and episodic organization of conflicts, the refusal to chronological order and the variety of narrators and voices of the text seem to stage the difficulty of the romanesque traditional form to aesthetically incorporate the experience of the war and of the contradicting and convulse matter.

Keywords: Isaac Babel; Modernism; Novel; Russian Literature; Sovietic Literature.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Marcos Vinícius Ferrari

Título: *Isaac Bábel, escrevendo a revolução em linhas tortas*

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada).

Orientadora: Prof^a. Dra. Betina Bischof

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof(a). Dr(a):

Instituição:

Prof(a). Dr(a):

Instituição:

Prof(a). Dr(a):

Instituição:

Prof(a). Dr(a):

Instituição:

AGRADECIMENTOS

A Betina Bischof, que vem me orientando desde a iniciação científica, agradeço a escuta atenta, a interlocução generosa e a amizade de tantos anos. Deixo aqui registrada minha imensa gratidão, essa “*palavra-tudo*” de que falava Drummond.

A Homero Freitas de Andrade, a quem devo muito do que aprendi sobre a literatura russa, agradeço as sugestões, críticas, empréstimos de livros e indicações bibliográficas, bem como o interesse e entusiasmo com que acompanhou o percurso deste estudo.

A Aurora Fornoni Bernardini, um agradecimento pelos apontamentos e sugestões valiosas que fez quando do exame de qualificação.

Aos professores Graziela Schneider Urso e Fábio Rigatto de Souza Andrade, que compuseram a banca de defesa, agradeço por terem partilhado, em arguições luminosas, suas leituras deste trabalho.

Aos professores Bruno Barretto Gomide, Noé Silva e Fátima Bianchi, do Departamento de Letras Orientais, agradeço as indicações, sugestões e o estímulo constante aos meus estudos e às minhas traduções.

Aos professores do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, com quem pude compartilhar ideias e dúvidas em disciplinas e seminários, minha gratidão.

A Estêvão Rodrigo Alves Pires, Paula Alves Araújo, Mírian Fernandes Costa e Gabriel Philipson, que discutiram comigo trechos da dissertação e a enriqueceram, identificando

falhas e sugerindo alterações, devo um sincero obrigado.

A Marina Geiger, que me franqueou o acesso a materiais importantes para a pesquisa, agradeço a amizade duradoura, as tardes paulistanas e as noites cariocas.

A todos os meus amigos, inominados neste breve espaço, agradeço o estímulo, o carinho e, especialmente durante a redação deste trabalho, a paciência.

Ao CNPq, pela bolsa de estudos concedida entre outubro de 2014 e outubro de 2016, sem a qual este trabalho não teria se realizado.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
O mundo de <i>O exército de cavalaria</i> : Literatura e História.....	17
Um escritor entre as vanguardas.....	33
Na dispersão dos fragmentos, a figura do mundo.....	53
Um épico em tom menor: faces do heroico.....	80
Bibliografia.....	95

INTRODUÇÃO

A quantidade de burros e cavalos de pernas quebradas se afogando em água rasa pedia o pincel de um Goya. Mas, falando literalmente, não se pode dizer que eles pedissem um Goya, pois só houve um Goya, já morto há muito tempo, e é extremamente duvidoso que esses animais, pudessem eles falar, pedissem a representação pictórica de seu sofrimento; o mais provável, caso falassem, seria chamar alguém que lhes aliviasse o sofrimento.

Ernest Hemingway, *História natural dos mortos*

Deleuze e Guattari falavam, a propósito da obra literária de Franz Kafka, na existência de uma *literatura menor*¹. Para os pensadores franceses, trata-se daquela literatura que não pertence a uma língua menor, mas à língua que uma minoria constrói no seio de uma língua maior e hegemônica – no caso de Kafka, a obra de expressão alemã dos judeus de Praga. A definição é útil e pode ser transportada para a análise da literatura de Isaac Bábel.

Nascido em 1894, em Odessa, um dos mais importantes enclaves judaicos ao sul do Império Russo, Bábel publicou, em vida, uma obra de pequena extensão, que, contrariando a tradição caudalosa da ficção russa, caberia inteira em um único volume: pouco mais de uma centena de contos, diários, roteiros cinematográficos e duas peças de teatro, nos

¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka. Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

quais se evidenciam os traços fundamentais da literatura menor. O primeiro deles diz respeito à desterritorialização da linguagem. Tendo se recusado a escrever em ídiche ou hebraico, como fizeram muitos poetas e prosadores odessitas do início do século XX, Bábel expressou-se unicamente em russo. Contudo, nas mãos de Bábel a língua russa adquire novas e imprevistas feições, muitas vezes com a introdução, em sua sintaxe, de modos de articulação típicos do ídiche, como a crítica já tem apontado².

Bábel buscou construir um estilo depurado e ágil, tendendo para frases curtas, para a coordenação no plano sintático e para o desenho rápido e objetivo dos conflitos, às vezes no limite do registro jornalístico. Ao mesmo tempo, porém, a austeridade do seu estilo, fortemente influenciado pela leitura dos realistas franceses, sobretudo Flaubert e Maupassant, choca-se frequentemente com a exuberância das imagens ousadas, habilmente inseridas no tecido narrativo, com as metáforas e paradoxos insólitos e com as técnicas de deformação de cunho marcadamente expressionista.

Para além do revezar entre escrita cartorial e movimentos epifânicos, que garante à língua babeliana a força do seu estranhamento, é preciso lembrar que os textos de Bábel, publicados entre os anos de 1910 e 1930, abrangem um tempo e um espaço bastante específicos: a Rússia pós-revolucionária e a incipiente União Soviética; os guetos judaicos de Odessa, de São Petersburgo e as cidadezinhas de população predominantemente judia que conheceu, nas zonas fronteiriças da Rússia, durante a Guerra Civil, quando atuou como correspondente jornalístico a serviço do Partido Comunista. O resultado é uma língua literária também ela fronteiriça, feita da mistura de registros linguísticos de soldados, camponeses, comerciantes, cossacos iletrados e judeus das mais diversas extrações sociais,

² Cf. Boris Schnaiderman, “No cerne da prosa”. In: Issac Bábel, *O exército de cavalaria*. Tradução de Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 232.

verdadeira barafunda de vozes e dicções em que convivem gírias, expressões coloquiais, palavrões, jargões do Partido Comunista e imagens literárias altamente elaboradas, o que terá dado ao leitor da época a impressão de ler numa língua nova, que guardava poucas semelhanças com a língua literária praticada pelos escritores russos até o final do século XIX.

Outro aspecto da chamada literatura menor, identificável nos textos de Bábel, é a confluência do individual e do social: os dramas das personagens, suas histórias privadas, repercutem e iluminam, de maneira bastante sensível, os conflitos e tensões da História de longa duração. Segundo Deleuze e Guattari, quando se trata da literatura menor, “seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele”³. A articulação entre a vivência subjetiva do indivíduo e as condições históricas e políticas não é, evidentemente, desconhecida de outras literaturas canônicas ou produzidas por grupos politicamente hegemônicos; o que existe, no terreno das literaturas menores, é a predominância da “ramificação do individual no imediato político” como condição básica para a produção desses textos.

Tal “ramificação” é notável, por exemplo, nos *Contos de Odessa*, em que Bábel figura os tipos marginalizados de sua Odessa natal, pela primeira vez representados de maneira séria na literatura russa. Mostra-se, igualmente, nos contos “autobiográficos” de temática ostensivamente judaica, como no famoso “História do meu pombal”, centrado na descrição de um *pogrom*, em que se cruzam, de maneira dramática, os frágeis anseios

³ Giles Deleuze e Félix Guattari, *ibidem*, p. 26.

individuais e a voragem das circunstâncias históricas. Revela-se, contudo, ainda mais sugestiva em *O exército de cavalaria*. Publicado em 1926, o livro reúne trinta e quatro pequenas narrativas sobre os mais diversos aspectos da Campanha Russo-Polonesa, ocorrida seis anos antes, quando tropas formadas basicamente por soldados cossacos lutavam contra a invasão da Ucrânia pelo exército polonês e por outras forças militares antirrevolucionárias, que visavam a conter o avanço dos bolcheviques na Europa.

Contudo, se há elementos unificadores da produção literária de Bábel, aqui identificados como expressão de uma *literatura menor*, que poderíamos associar a uma espécie de despretenhosa, mas potente, *escrita do resto*, por outro lado chama a atenção do leitor e do crítico a variedade de estilos, dicções e métodos de composição de que sua obra se vale. Nesse sentido, os textos babelianos encarnam perfeitamente o conceito de “realismo” defendido por Dmitri Likhatchov: para o teórico soviético, trata-se do estilo que “muda os meios de representação a depender do objeto da representação, inventa continuamente novos meios de expressão, luta contra os cânones literários e aspira a libertar-se deles”⁴. De fato, do ponto de vista do estilo, da narração ou mesmo da extensão dos textos, há poucos elementos em comum entre os alegres e pitorescos *Contos de Odessa*, os contos “autobiográficos” de feição sóbria e naturalista, e a prosa alucinante das pequenas peças narrativas de *O exército de cavalaria*. O leitor mais distraído poderia, inclusive, afirmar que as obras foram escritas por autores diferentes.

Isso parece apontar, no horizonte da criação literária de Bábel, para o caráter indissolúvel das esferas da vida e da obra: todos os seus textos parecem propor soluções formais muito diversificadas para representar literariamente a experiência pessoal do

⁴ Dmitri Likhatchov, “Sobre el realismo y su definición”. In: *Textos y contextos*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1985, pp. 403-4.

próprio autor. Sejam os comerciantes, prestamistas, prostitutas e malandros que transitam no *bas-fond* de Odessa, seja a pequena burguesia judaica ciosa da preservação de valores religiosos e humanistas, sejam os soldados cossacos que lutavam a favor dos bolcheviques durante a Guerra Civil, a matéria da obra de Bábel restringe-se unicamente àquilo que ele viveu, ouviu e presenciou. A miopia do escritor, de “óculos no nariz e outono na alma”, reveste-se também de sentido simbólico, que o próprio Bábel parece ter alimentado conscientemente ao construir sua persona: ver significa para ele *ver muito de perto*, apalpar, sentir os cheiros, os sabores, auscultar os sons mais absconsos, a fim de descobrir o âmago das coisas e das pessoas. Contradição aparente: o universo de temas e situações da obra babeliana é incrivelmente restrito, ao mesmo tempo em que os textos primam pela diversidade de procedimentos formais, que atendem em cada texto a necessidades específicas da representação.

Sendo um exercício prolongado de ficcionalização da experiência do escritor, a obra enreda-se numa outra contradição: quase tudo o que se converte em objeto da narrativa diz respeito à vida de Bábel, mas, depois de ler a totalidade da sua produção, sabemos muito pouco dele. Não se pode depreender dos textos de Bábel a mundividência do artista; somente com base em suposições ou em informações extraliterárias poderemos afirmar o que pensava Bábel sobre a União Soviética, a guerra, o comunismo ou a própria literatura. Nada disso se evidencia na leitura de sua obra, como se a focalização das experiências pessoais fosse tão inusual que seu entorno já não pudesse mais ser reconhecido. Ou como se a diversidade de estilos frequentados nas obras (ou ainda, na *mesma* obra, como é o caso de *O exército de cavalaria*) acabasse, ao fim, por elidir completamente o escritor.

Sua literatura não se constitui, enfim, num esforço de pensar o mundo

representado, apreendendo-o intelectualmente, refletindo sobre os seus sentidos e contradições; sua intenção é, antes, presentificar o real, apreendê-lo pelos sentidos, reconstruir sensorialmente seus detalhes, apresentar de modo indiscriminado o que pode haver nele de esteticamente belo e moralmente sórdido, como quem visse a vida pela primeira vez. O escritor mostra a violência, em lugar de condená-la; dá a ver a guerra “*em sua verdadeira expressão, em sangue, em sofrimento, em morte*”⁵, sem emitir qualquer julgamento. Cabe ao leitor, reagindo à potência do texto babeliano, reorganizar sua percepção da realidade e preencher as lacunas propositadamente deixadas pelo escritor.

Este trabalho pretende aclarar alguns aspectos da obra de Bábel, particularmente de *O exército de cavalaria*. O fio da investigação foi a possibilidade de leitura do principal livro de Bábel como um romance: a fim de confirmar essa primeira intuição crítica, o método adotado foi a análise cerrada de alguns dos contos/capítulos, em diálogo com a fortuna crítica sobre o autor. Procurei, quando possível, estabelecer os possíveis nexos entre as narrativas na todo do livro e explicitar de que maneira a falência do épico e o desmantelamento do heroísmo frente à representação da guerra – talvez o tema mais pulsante do livro – acabam por levar à mistura de gêneros no interior do livro e à implosão da forma romanesca tradicional, de caráter realista e orgânico. Ao mesmo tempo, perseguem-se os elos que interligam Literatura e História, em perspectiva dialética, enquanto modo de compreender como a forma literária absorve e, mais do que isso, tematiza o convulsionamento da matéria a ser narrada.

Por fim, pretendo que este texto dê ao leitor uma visão, ainda que, em razão de sua extensão e alcance, naturalmente limitada e insuficiente, da riqueza da obra de Bábel,

⁵ A expressão é de Tolstói, em seu conto “Sebastópolis no mês de dezembro” (1855). In: *Contos de Sebastópolis*. Tradução de Sônia Branco. São Paulo: Hedra, 2011.

autor já devidamente instalado no cânone da narrativa ocidental, mas ainda pouco estudado no Brasil. Tendo se completado um primeiro momento importante de resgate e tradução de seus textos para o português (hoje a quase totalidade de sua produção pode ser lida em excelentes traduções diretas disponíveis no mercado brasileiro⁶), é chegada a hora de um esforço crítico de estudo e interpretação dessa obra singular.

⁶ Cf. Bibliografia.

O MUNDO DE O EXÉRCITO DE CAVALARIA: LITERATURA E HISTÓRIA

Minhas histórias estavam destinadas a sobreviver ao esquecimento. Um pensamento destemido, uma paixão extenuante valem o trabalho gasto neles apenas quando estão vestidos com belas roupas. Como costurar essas roupas?...

Isaac Bábel, “Meus primeiros honorários”.

Em junho de 1920, Isaac Bábel, um jovem escritor russo, de origem judaica, integra o Primeiro Exército de Cavalaria como correspondente de guerra. Acompanhando a sangrenta campanha militar que, em plena guerra civil, opôs Rússia e Polônia e envolveu disputa por territórios e a expansão do socialismo, Bábel escreve artigos jornalísticos e, ao mesmo tempo, mantém um diário no qual registra suas impressões da guerra, anotadas no calor da hora. O escritor envolveu-se no conflito no momento em que as tropas vermelhas avançavam pelo território de fronteira russo, ucraniano e polonês: ali, incursionou por miseráveis locais de *Shtetl*, pela Polônia católica, viu vilarejos em ruínas, igrejas devassadas, cemitérios abandonados, campos destruídos pelo tropel dos cavalos, entrou em contato com a comunidade judaica tradicional vítima de toda sorte de violações e humilhações, seja por algozes russos, seja por poloneses; testemunhou, ainda, em meio aos soldados cossacos, que compunham contingente significativo do Exército de Cavalaria, assassinatos,

invasões, traições, saques e demais atrocidades, cujo teor de intrépida valentia, aos olhos de alguns, e sórdida barbárie sempre pareceram, a um só tempo, atordoá-lo e seduzi-lo.

O diário de guerra de Bábel, que foi publicado apenas na década de 1990, revela um escritor em preparativos: as anotações rápidas, incisivas, fragmentadas, muitas vezes uma sequência de substantivos e adjetivos, parecem apontamentos ou esboços para os contos que viria a publicar mais tarde. Contudo, pode-se ler o diário como uma obra artística autônoma: o poder de concentração da linguagem, a seleção de imagens contrastantes e o esforço de presentificação dos acontecimentos da guerra garantem ao texto sua originalidade e seu impacto estético:

Sinto-me cada vez pior. Estou com 39,8 de febre. Chegam Budiónni e Vorochílov.

Conselho de Guerra. O comandante da divisão passa voando. Começa a batalha. Estou deitado no pomar do padre. O Grichtchuk completamente apático. O que é Grichtchuk: mansidão, silêncio sem fim, moleza sem limites. Está a cinquenta verstas de casa, seis anos fora de casa, e não foge.

Sabe o que é chefia, os alemães lhe ensinaram.

Começam a chegar os feridos, ataduras, os ventres nus, paciência infundável, calor insuportável, tiroteio contínuo. (19.07.1920)⁷

Nessa entrada, evidencia-se o movimento de alternância do olhar do escritor entre o coletivo e o individual: ao relato da doença e da febre segue a descrição do início da batalha; à visão particularizada do soldado Grichtchuk seguem as imagens do terror e do desconforto resultantes da guerra. O intermitente cruzamento da grande guerra e dos pequenos destinos individuais, que surge como uma preocupação do escritor em seu diário, será a tônica dos textos de *O exército de cavalaria*. Ao mesmo tempo em que Bábel registra e ordena, com precisão, brevidade e sem comentários ou julgamentos pessoais, os

⁷ MALARENKO, Henady. *Isaac Bábel e o seu Diário de Guerra de 1920*. Tese de Doutorado em Literatura e Cultura Russa. São Paulo: FFLCH-USP, 2011, p. 155.

elementos concretos e visíveis do conflito militar – homens feridos, ataduras, ventres nus –, também deseja perscrutar os dados mais insondáveis e conflituosos da personalidade de soldados, cossacos e generais com os quais convive no *front*: Grichtchuk é manso e silencioso e, embora esteja a cinquenta verstas (pouco mais de 50 quilômetros) de casa e possa fugir, continua fiel ao exército de cavalaria. Mesmo no campo de batalha, Bábel jamais deixou de ser um escritor: diante de seus personagens de carne e osso, interessava-se sempre por investigar “o que é” cada um deles:

Grichtchuk está radiante, deram-lhe ovos fritos com toucinho, belo galpão sombreado, trevo. Por que será que o Grichtchuk não foge?

Um belo dia. Minha entrevista com Konstantin Karlóvitch. O que é o nosso cossaco? Por camadas: rapacidade, audácia, profissionalismo, espírito revolucionário, crueldade bestial. Somos a vanguarda, mas do quê? A população espera redentores, os judeus, a liberdade, e chegam os cossacos do Kuban...

O comandante do exército convoca o comandante da divisão para uma reunião em Kónin. São sete verstas. Vou junto. Areias. Cada casa fica gravada em meu coração. Pencas de judeus. Seus rostos, eis o gueto, somos um povo velho, extenuado, mas ainda há alguma força [...] (21.07.1920)⁸

À pergunta “o que é o nosso cossaco?”, o escritor responde acumulado as camadas aparentemente incongruentes que constituem a personalidade desses soldados: de um lado, audácia, profissionalismo e espírito revolucionário, condizentes com representantes da causa bolchevique; de outro, rapacidade e crueldade bestial, que levam o escritor a questionar qual vanguarda o seu exército representa, se nele ainda persistem os valores primitivos e bárbaros associados aos cossacos. Redenção e liberdade, por que anseiam os grupos oprimidos pela velha ordem, revelam-se como utopias no momento mesmo em que a revolução se consolida, “com pólvora e o melhor dos sangues”, como resumirá o narrador de *O exército de cavalaria*.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 160.

Noutra altura do diário, Bábel enumera descrições a serem feitas posteriormente; é provável que pensasse em desenvolvê-las nos contos, a partir de anotações sobre pequenos detalhes insólitos, aparentemente circunstanciais, mas dotados de significação para o escritor: botas desamarradas de um soldado, profusão de moscas e cinco crianças gritando numa casa destruída onde passa uma noite, imagens que parecem traduzir a perplexidade com as condições em que se dava a revolução em marcha.

Descrever nossos soldados: Tcherkáchin (voltou hoje, meio beliscado do Tribunal) é insolente, comprido, depravado, que exemplar da Rússia comunista. Matiách, *khokhol*, preguiçoso ao extremo, mulherengo, sempre metido em algum rolo, botas desamarradas, movimentos lentos. O ordenança de Sókolov, Micha, esteve na Itália, é bonito, desleixado.

Descrever a viagem com o comandante de divisão. Um pequeno esquadrão, a comitiva do comandante Bakhutróv.

[...] Descrever o nosso sistema de abastecimento. Durmo dentro de casa. Suas vidas, um horror. Moscas. Falar dessas moscas, miríades delas. Cinco crianças infelizes gritando. Escondem de nós os mantimentos. (16.07.1920)⁹

Como se percebe pelo diário, que se pode ler como uma obra literária, os poucos meses que Bábel passou no Exército comandado pelo Marechal Semión Budiónni foram suficientes para abastecê-lo de um repertório variado de experiências, posteriormente narradas em pequenos contos que, três anos mais tarde, em 1923, começa a publicar em revistas da imprensa soviética. Esses trinta e quatro contos (aos quais serão acrescidos, já na década de 30, mais dois) dão fama e notoriedade instantâneas a Bábel, assim que vêm à luz em revistas como a *LEF* (a Frente Esquerda das Artes, dirigida pelo poeta cubo-futurista Vladímir Maiakóvski) e a *Krásnaia Nov* (Terra Virgem Vermelha). Posteriormente, as pequenas narrativas são coligidas pelo próprio escritor e enfeixadas sob o título de *O exército de cavalaria (Konármia)*, em 1926.

Logo após sua publicação, o livro passou a ser traduzido para línguas europeias,

⁹ Idem, *ibidem*, p. 146.

consagrando-se como *The red cavalry*, na tradução inglesa; *La cavalerie rouge*, na francesa; *La caballería roja*, na espanhola. No Brasil, a primeira tradução brasileira, surgida na década de 1950, herdou o título da versão inglesa, em que foi baseada: *A cavalaria vermelha*. Em 2006, uma nova tradução do texto babeliano, realizada diretamente do russo, restituiu-lhe título literal e correto: *O exército de cavalaria*¹⁰. Não se trata, contudo, apenas de uma escolha dos tradutores: em russo, *Konármia* é a contração de *Kónnaia Armia*, literalmente “exército de cavalaria”. Bábel batizou o livro com o nome burocrático e prosaico do exército, visando a despi-lo de qualquer grandiloquência, beleza ou proselitismo.

Vista em sua totalidade, a obra se afigura como uma recolha minuciosa e delicada de cacos e estilhaços da guerra civil russa, com uma organização francamente constelar. O narrador em primeira pessoa, presente em boa parte das narrativas, assemelha-se aqui à imagem do *chiffonier* que Walter Benjamin encontra na poesia de Baudelaire: o velho trapeiro que apanha e reúne, num mundo em escombros, os restos, os detritos, os objetos ignorados, os refugos do processo histórico, materializados como fragmentos aparentemente destituídos de importância, cuidando para que nada se perca. O narrador-trapeiro não apenas recolhe cacos, à primeira vista dispersos, da experiência, mas fundamentalmente *age dotando-os de significado*, muitas vezes apondo-lhes uma introdução ou uma síntese, como se fosse uma espécie de comentador desses documentos. A impressionante variedade composicional e estilística de *O exército de cavalaria*, a aparência de combinação eclética de elementos desarticulados e a visão básica de polaridade e paradoxo que governa a obra parecem ecoar a desarticulação da

¹⁰ Tradução de Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade; São Paulo, Cosac Naify, 2006.

experiência diante da brutalidade da guerra e de uma realidade caótica, então lançada ao turbilhão de uma profunda e drástica transformação política e social, ao curso desgovernado da História, que se experimenta como interminável sequência de catástrofes e se exhibe como decadência, calamidade, destruição, caveira sobre o rosto: *facies hippocratica*.

É bem de ver que a representação literária mais fiel de um mundo contraditório exige uma “arte de contrastes”, tal como afirmou um influente intérprete da obra babeliana¹¹, traduzida nas transições abruptas da realidade ordinária das batalhas para o registro fantástico, do pastiche de linguagem burocrática e militar para a alta voltagem poética das inúmeras metáforas e personificações, do detalhe naturalista cruel e impassível para a digressão subjetiva, eivada de um *pathos* misto de piedade e desespero que impregna todas as instâncias da narrativa, conformando possivelmente o último refúgio da interioridade diante de um mundo desprovido de sentido: abandonado por Deus, como mais de um teórico já caracterizou a terra árida e devastada por que erram os heróis da literatura moderna; entregue à sorte dos mais fortes, dos mais sanguinários, dos mais cruéis. Como se verá adiante, a obra articula em diversos níveis (formal, temático, estilístico) um embate permanente entre opostos, embora não esteja de todo ausente o aspirar a uma conciliação entre elementos à primeira vista incongruentes, cuja reunião num mesmo quadro soa tantas vezes desconcertante, frequentemente bizarra: à medida que avançamos na leitura dos contos, vão justapondo-se o galope insubmisso dos soldados cossacos e o mundo judaico, identificado como um relicário de sabores, aromas, objetos e rituais antigos, cheios de ativa e misteriosa poesia, mas em vias de destruição; o ímpeto de

¹¹ Cf. Lionel Trilling, “Introdução”. In: Isaac Bábel, *A cavalaria vermelha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

mudança revolucionária e as raízes da tradição humanista; o intelectual e os homens de ação; ou, em linhas mais gerais, “o passado e o presente, a paz e a violência, o judeu e o cossaco, o civilizado e o primitivo e o racional e o irracional”¹².

Conjunto de “miniaturas”¹³, nas quais o tema recorrente da *perda* assume a primazia, *O Exército de Cavalaria* é uma sucessão de águas-fortes trágicas que se gravam na memória do leitor graças à máxima intensidade emocional dos conflitos e aos intermináveis choques de contrários, ao jogo de disparidades que, lembra Marc Slonim, está na base mesma do estilo de Bábel: “a ternura junto à brutalidade, as aspirações elevadas junto à crueldade selvagem, o sacrifício heroico pisando o salto da libertinagem e da profanação”¹⁴. Marshall Berman chama a atenção para o fato de que “as histórias de Isaac Bábel [...] estão cheias de perdas trágicas [...] deve-se notar que, no período pré-stalinista dos anos 20, ainda era possível falar nos custos humanos do progresso de uma maneira honesta e especulativa”¹⁵.

A carregada atmosfera de pesadelo que percorre o livro vem contrapesada por súbitas revelações poéticas, imagens insólitas e surpreendentes que se inserem na renda de nervos da escrita babeliana; sem se afigurar como epifanias iluminadoras do sentido perdido, confirmam, antes, o mundo às avessas, exasperado pela violência, em permanente e intolerável estado de exceção: ora é o sol alaranjado que “rola pelo céu como uma cabeça decepada”, ora é “a noite devastada pelo leite da lua”, ora é o “Deus a

¹² Carol Luplow. Paradox and the search for value in Babel's *Red Cavalry*. *The Slavic and East European Journal*, vol. 23, n. 2, 1979, p. 217. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/300813> (acesso em 30.ago.2013).

¹³ Ettore Lo Gatto, *Storia della letteratura russa*. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1950, p. 517.

¹⁴ Marc Slonim, *Escritores y problemas de la literatura soviética (1917-1967)*. Madrid: Alianza Editorial, 1974, p. 90.

¹⁵ Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 75-6.

destilar sêmen, o fragrante veneno embriagador de virgens”.

A linguagem, como que crispada ao extremo, atinge nas narrativas do livro uma espécie de concentração lírica, tal a saturação e a concentração de significados, a ponto de borrar e tornar indistintos os limites entre prosa e poesia. Trata-se, como se sabe, de uma aspiração comum a muitos prosadores modernistas das primeiras décadas do século XX. Por exemplo, em 1928, numa das entradas de seu diário, Virginia Woolf escrevia que seu desejo em literatura, assim como o de Bábel, consideradas as inúmeras diferenças entre ambos, era “*saturar cada átomo*”,

isto é, eliminar tudo o que é excessivo, morto, supérfluo [...] o desperdício, a morte, vêm da inclusão de coisas que não pertencem ao momento; esse negócio espantoso do realista: passar do almoço ao jantar: isso é falso, irreal, meramente convencional. Por que admitir qualquer coisa na literatura que não seja poesia – quer dizer, saturação? [...] Os poetas têm êxito porque simplificam: praticamente tudo é deixado de fora. *Eu quero incluir tudo; e, no entanto, saturar*”¹⁶

Em suas famosas teses “Sobre o conceito de História”, Walter Benjamin descreve, a partir de um quadro de Klee, o que ele chama de o “anjo da história”. Com “os olhos escancarados, a boca dilatada e as asas abertas”, ele dirige seu olhar para o passado. Diz Benjamin que, onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, o “anjo da história vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”¹⁷. Por mais que uma tempestade o tente impelir forçosamente para o futuro (essa tempestade, sabemos, é imagem do progresso), seus olhos não podem deixar de fitar perplexos o

¹⁶ Elizabeth Podniecks, *Daily Modernism: the literary diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart and Anaïs Nin*. London: Ithaca, 2000, p. 119.

¹⁷ Walter Benjamin, “Sobre o conceito de História”. In: *Obras escolhidas: magia, técnica, arte, política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.

“amontoado de ruínas que cresce até o céu”.

Benjamin formula aqui a verdadeira tarefa do historiador materialista: escovar a história a contrapelo, observando com distanciamento o interminável cortejo de despojos, simultaneamente resultados da barbárie e documentos da cultura. Cabe a esse historiador erigir uma narrativa que não enxergue distâncias entre os acontecimentos grandes e os pequenos: “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”¹⁸. Interessa não apenas escrever a história *dos fatos*, mas a história *dos rastros*, dos vestígios, dos despojos, das ruínas acumuladas, apresentada sob o ponto de vista dos vencidos¹⁹. Tal perspectiva parece vir resumida num dos textos integrantes de *O exército de cavalaria: “Pan Apolek”*²⁰. Mais extensa do que a maioria das peças narrativas que compõem a obra, a história do pintor Apolek é essencial para a compreensão de movimentos essenciais do livro como um todo. Logo de início, no pequeno parágrafo à guisa de introdução à narração dos feitos de Apolek, “um Evangelho que o mundo desconhecia”, o narrador afirma

Fiz então a promessa de seguir o exemplo de *Pan Apolek*. E a esse novo voto, ofereci em sacrifício a doçura do ódio quimérico, o desprezo amargo pelos cães e porcos da humanidade, o fogo da vingança silenciosa e inebriante” (p. 39).

A abertura, em tom hagiográfico que lembra uma *vita sancti*, conduz-nos à história de um velho pintor andarilho, ermitão e alcoólatra, que trinta anos atrás havia chegado à cidade Novograd-Volynski e ali se instalado, junto com seu assistente, o cego Gottfried. Incumbido de pintar a nova igreja do lugar, Apolek²¹ escandaliza os religiosos por seu

¹⁸ Idem, ibidem, p. 223.

¹⁹ Instigante e estranho é o fato de que os primeiros anos da revolução deveriam apontar justamente para o contrário; isto é, trata-se do momento em que, teoricamente, os vencidos se levantam. Esta não é, seguramente, a única tensão que o livro de Bábel ilumina.

²⁰ Pan: “senhor”, em polonês.

²¹ Tanto Apolek quanto seu nome cristão, Apollinarius, remetem a Apolo, a divindade grega associada à inspiração artística, à razão à beleza e à perfeição. Apolo era também o líder das Musas, companheiras dos poetas. Quando Apolek canta, numa taverna, acompanhando o acordeão de Gottfried, o narrador

costume de representar as personagens bíblicas com os rostos de habitantes das redondezas:

— O senhor tem predileção pelos rostos conhecidos, meu caro *pan* Apolek — disse-lhe um dia o padre, ao reconhecer a si mesmo num dos pastores, e a *pan* Romuald na cabeça decapitada de João. O velho padre sorriu e mandou um cálice de conhaque ao artista que trabalhava na cúpula. Mais tarde, Apolek terminou a Santa Ceia e o apedrejamento de Maria Madalena. Um domingo, descobriu os afrescos das paredes. Os cidadãos importantes, convidados pelo vigário, reconheceram Janek, o coxo convertido, no apóstolo Paulo, e em Maria Madalena a jovem judia Elka, filha de pais desconhecidos e mãe de muitas crianças abandonadas. Os cidadãos importantes mandaram cobrir aquelas pinturas sacrílegas. Mas Apolek não cobriu as pinturas das paredes (p. 43).

As “pinturas sacrílegas” de Apolek propõem uma visão herética da história oficial e sagrada, uma vez que dá aos santos entronizados na narrativa bíblica os rostos da gente simples do lugar. Seu trabalho, nas palavras do narrador, consistia em “povoar de anjos as aldeias vizinhas e [...] promover a santo o coxo Janek, um judeu convertido” (p. 40). Para o vigário, que expulsa *pan* Apolek da cidade após a inauguração da igreja, o pintor “rodeou com os inefáveis atributos da Santidade a vocês todos, que caíram três vezes no pecado da desobediência” (p. 44). Para a Igreja, é intolerável a existência de um mundo em que os pecadores sejam, pelo pincel do artista, promovidos a santos, o que desafiaria naturalmente o seu controle sobre os fiéis e a existência da dualidade entre Céu e Inferno. Evidentemente, nesse gesto de Apolek residia um artifício da personagem para garantir o seu ganha-pão: insuflar a vaidade dos compradores dos seus quadros, dotando os santos indiscriminadamente com os traços mais reconhecíveis dos fregueses. Por outro lado, e isso nos interessa mais de perto, Apolek sintetiza aqui a imagem fundamental do artista

observa que era como se tivessem trazido, àquele lugar, o “órgão da Igreja de Santa Indeguilda” e que “as Musas tinham se sentado ao órgão, uma ao lado da outra, envoltas em coloridos xales de algodão e com botas alemãs ferradas” (p. 41).

frente à sociedade: primeiro, como um pária, um desajustado, o fundador de uma “nova heresia” (p. 43), aquele que contesta a rigidez das normas estabelecidas, subvertendo-as sutilmente; segundo, como aquele que faz da própria arte uma abertura sensível às múltiplas possibilidades de interpretação da História.

Apolek encarna a poderosa capacidade de particularização da arte, o recobrir de humanidade que torna possível a representação imagética do “rosto carnudo da Virgem” e o “corpo repulsivo de tão magro” de João Batista. Ao mesmo tempo em que as pinturas de Apolek corporificam e dão concretude ao que, nas narrativas oficiais, é etéreo, misterioso e abstrato, elas acenam também para a possibilidade de alçar a gente humilde dos povoados perdidos da Polônia e da Ucrânia ao estatuto de personagens da História, conferindo-lhes uma dignidade jamais alcançada antes.

[...] monstruosos retratos de família, sacrílegos, ingênuos e pitorescos. Josés de cabelos repartidos ao meio, Cristos de cabelos besuntados, Marias aldeãs, mães de numerosa prole, com os joelhos separados – imagens que eram penduradas no canto mais importante da casa²², emolduradas por guirlandas de flores de papel (p. 44).

A descrição dos retratos de Apolek, que rapidamente se disseminaram nas casas das famílias mais humildes do lugar, alia constantemente o elemento sagrado ao grotesco, o elevado ao popular, numa profanação que não é apenas do decoro religioso, mas também do bom gosto:

Os santos de *Pan* Apolek, todos aquele amontoado de anciãos simplórios e exultantes, de barbas grisalhas e faces coradas, estavam mergulhados em torrentes de seda e grandiosos crepúsculos (p. 42).

Passados trinta anos, o narrador, ironicamente, reconduz Apolek de volta à

²² É costume arraigado entre os russos ortodoxos que um dos cantos da sala seja dedicado a um altar com imagens religiosas.

cidade depois de o vigário ter sido expulso pelo exército bolchevique: “uma incursão de cossacos tirou o velho padre de seu perfumado ninho de pedra, enquanto Apolek, oh, caprichos da sorte! instalou-se na cozinha de *pani* Eliza” (p. 45). É quando o velho pintor oferece por cinquenta marcos ao narrador um “retrato como o beato Francisco, sobre um fundo verde e celeste”; depois disso, conta, como um segredo, a sua própria versão da história de Jesus. A narrativa dá conta de que Jesus teria se deitado com Débora, uma mulher que fora rejeitada pelo noivo após o casamento; da união com Jesus, nascera uma criança de quem ninguém mais tivera notícia. O que mais interessa nessa história apócrifa, para além do seu caráter francamente inverossímil, importante para a caracterização de Apolek, é a possibilidade de humanizar a figura de Cristo, capaz de unir-se sexualmente a uma mulher humilhada e engendrar nela um filho. Assim como os santos do mural da igreja podem converter-se nos moradores de Novograd-Volynski, em sentido inverso, também Cristo é passível de ser representado como mais um deles.

Louis Iribarne afirma que a “fábula sacrílega” de Pan Apolek pode ser lida como uma “alegoria do artista no mundo”²³. A perspectiva de Apolek parece ser a mesma de Babel: frente ao conflito militar, o que lhe interessa é a focalização dos indivíduos alçados a protagonistas de um conflito maior, cuja complexidade pressentem, mas no qual ingressam de maneira inconsciente.

Sem dúvida, parece se encerrar aqui uma das linhas de força de *O exército de cavalaria*: construído como uma barafunda de personagens, nele convivem entradas de diário, cartas (inteiras ou fragmentadas), petições, depoimentos, relatórios, trechos de jornal e poemas em prosa, arquitetura vivamente polifônica formada por uma

²³ Louis Iribarne, “*Red Cavalry* as a baroque novel”. *Contemporary Literature*, Vol. 14, n. 1, 1973, pp. 62-3. Disponível em: <http://www.jstor.org.br/stable/1207483> (acesso em: 30.ago.2013).

desconcertante variedade de práticas discursivas integradas à obra e na qual são os fatos soterrados e os retalhos, altamente significativos e concentrados em sua economia poética, que tecem a história do mundo. Em lugar da narração dos grandes feitos militares ou dos lances guerreiros da campanha, o escritor prefere centrar-se nas farpas da experiência de uma humanidade apequenada e esmagada, capazes de aclarar os mais sinistros descaminhos da revolução, vislumbrados com uma clareza perturbadora graças às muitas tensões narrativas e ao *chiaroscuro* da prosa de Bábel.

A publicação de *O exército de cavalaria*, em 1926, conferiu celebridade instantânea ao escritor, que, em pouco tempo, transformou-se num dos mais importantes nomes da literatura soviética. Viktor Chklóvski, figura eminente do assim chamado formalismo russo, numa breve resenha de 1924, quando a *Konármia* ainda não havia sido publicada em sua totalidade, apontava que Bábel recuperava o *topos* literário do cossaco, motivo épico tradicional na prosa russa, alinhando-o às demandas do modernismo revolucionário: “Eu comparei *Konármia* e *Tarás Bulba* de Gógol. Há semelhanças em determinados procedimentos”. Ainda para Chklóvski, “os cossacos de Bábel são insuportável e inefavelmente belos. 'Inefável' é a palavra babeliana amada. Bábel faz uso de duas contradições, que em sua obra alcançam o papel de enredo: *seu estilo está em contraste com a vida que ele descreve e esta vida está em contraste com a do próprio autor*”. Assim, garante-se a perspectiva deslocada, inusual, estranhante, com que a realidade é flagrada pelo olhar do autor: “Bábel viu a Rússia como um escritor francês, um século antes, que servisse no grande exército de Napoleão, a teria visto”. E completa: “a principal técnica de Bábel é falar, no mesmo tom de voz, sobre as estrelas no céu e gonorreia”²⁴.

²⁴ Viktor Chklóvski, “Isaac Babel: a critical romance”. In: Edward Brown (org.), *Major soviet writers: essays on criticism*. Oxford University Press, 1973, pp. 297-8.

Entretanto, se o livro foi recebido como uma das mais bem acabadas realizações da literatura soviética, por outro lado o liame existente entre ficção e documentário, aliado ao famoso gosto de Bábel pelas mistificações, suscitou polêmicas e deu ensejo a reações violentas contra a obra; a mais famosa e caricatural delas é, certamente, a de Semión Budiónni, comandante da armada de cavalaria e personagem retratada no livro, que manifestou seu desagrado em dois artigos, escritos em 1924 e 1928. *Grosso modo*, o militar acusava Bábel de não enxergar com clareza as vicissitudes da luta de classes, de caluniar o Exército de Cavalaria, de deturpar os heroicos soldados revolucionários recobrando-os com um naturalismo torpe e decadente e de focalizar apenas os aspectos mais degradados da campanha militar. Para Budiónni, os relatos da *Cavalaria* constituíam tão somente o delírio e a invenção de um escritor doentio, que sequer acompanhara os episódios da guerra civil, limitando-se à função de escriba na retaguarda do exército. Ainda que a polêmica tenha causado desconforto nos órgãos oficiais, Bruno Gomide lembra que “em 1924, Bábel e os demais escritores “companheiros de viagem” ainda gozavam de prestígio suficiente para que o ataque de Budiónni não resultasse em muita coisa além de um convite para um encontro público”²⁵.

O que salta aos olhos nas críticas de Budiónni é a alegação de que Bábel é um mau escritor porque é *mentiroso*, porque relata aquilo que não aconteceu e porque humaniza a tal ponto os soldados cossacos que acaba por despi-los de qualquer tonalidade heroica. A acusação histriônica do general é bastante sintomática e, embora perpassada por um enorme desconhecimento de literatura, indica uma tensão entre a matéria histórica e as aspirações colocadas pela experiência revolucionária (ou, dito de outra forma: entre

²⁵ Bruno Barretto Gomide, *A cidade do sol de Isaac Bábel*. Dissertação de Mestrado em História. Rio de Janeiro: Pontifícia Universitária Católica, 1997, p. 38.

realidade e ideologia), bem como uma discussão em torno da forma de representar artisticamente a revolução; revela, ainda, um tipo de postura frequentemente provocada pela leitura da obra de Bábel.

Budiónni esperava que o retrato de seu exército destacasse a coragem dos soldados e a grandeza épica de seus feitos militares, mas, conquanto desde o título do livro se anuncie a história de um exército, a guerra jamais se configura como objeto privilegiado da narração. Além disso, o tratamento do tema é notadamente vanguardista: Bábel talvez tenha sido o primeiro escritor da literatura russa a empreender uma representação modernista da guerra, em que a linguagem realista convencional é abandonada e conduzida a uma desarticulação completa da unidade de tons²⁶, imagens e registros linguísticos.

Efetivamente, a visada sobre as agruras da guerra civil, que passa pelo depoimento de personagens diretamente envolvidas e pela descrição sem antolhos do que há nela de mais brutal, sórdido e desumano ecoa a tendência jornalística e naturalista da incipiente literatura soviética à primazia do fato real (*literatura fakta*), quando se pretendia construir um acervo de relatos verídicos sobre a edificação da pátria socialista e fundar uma renovada relação artística entre a literatura e a *práxis*. Contudo, em Bábel, tal preocupação documental vem tensionada com a elaboração formal do texto, com a defesa da insubornável autonomia do objeto estético, da literatura como artefato verbal, transfiguradora dos estímulos da realidade objetiva que a originaram; reflexão, jamais mero reflexo da experiência. Dessa maneira, o que há de impulso realista em Bábel tem de

²⁶ Segundo Alfredo Bosi, “o termo *tom* [...] designa em literatura as modalidades afetivas da expressão [...] As classificações dos gêneros e subgêneros literários guardam uma base tonal. Tom patético, tom elegíaco, tom satírico, tom fúnebre, tom festivo, tom idílico, tom heroico, tom épico, tom grave, tom burlesco, tom sapiencial, tom irônico etc.” In: “A interpretação da obra literária”, *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: 34/Duas Cidades, 2003, pp. 468-9.

se haver com o convulsioneamento da própria matéria da mímese; os episódios cotidianos vivenciados nos bastidores do campo de batalhas são reduzidos no desenho lacônico, depurado e quase expressionista das narrativas, no jogo de imagens não realistas em que têm realce elementos inconciliáveis. O realismo babeliano não é, portanto, como nos grandes escritores da segunda metade do século XIX e nos seus epígonos russos e soviéticos do século XX, resultado da transparência da linguagem que revela o real tal como ele é (ou se imagina que ele seja). O realismo babeliano nasce da *possibilidade de a linguagem, concentrada e elaborada em seus dispositivos poéticos, presentificar o real*, permitindo ao leitor vivenciar as situações como se elas acontecessem diante de si no próprio momento da leitura.

Evidentemente, a tendência à fragmentação, a concisão por vezes telegráfica do texto e a mescla de gêneros e estilos podem ser facilmente compreendidas como uma exigência formal da representação literária; todavia, é preciso, antes, dimensionar e enquadrar certos procedimentos típicos da narrativa babeliana no contexto mais amplo da literatura sua contemporânea em particular e do Modernismo em geral.

UM ESCRITOR ENTRE AS VANGUARDAS

Isaac Emanuilovitch Bábel nasceu em 1894 em Odessa, um dos mais fervilhantes centros cosmopolitas do Império Russo. Estendida às margens do Mar Negro, era uma cidade portuária dotada de estimulante vida cultural, palco privilegiado onde se entrecruzaram, segundo Daniel Aarão Reis,

os amores, ódios e preconceitos de um caleidoscópio de povos, russos, judeus, gregos, asiáticos de distintas procedências, e mais árabes, estadunidenses, alemães, sem contar os turcos, os ingleses e os malaaios, cada nação, uma rua, cada rua com o nome de uma nação, em cada bar, loja, boticas e restaurantes, os povos misturados trocando mercadorias, ideias e afetos”²⁷.

Ali, surgiu e desenvolveu-se uma geração de importantes escritores soviéticos, grupo que alguns críticos da época denominaram “escola do sul”: além de Bábel, os odessitas Eduard Bagrítski, Iliá Ilf, Iuri Oliécha, Konstantin Paustóvski, Evgueni Katáiev, entre outros. Cidade solar, colorida e multicultural, associada a um vitalismo exuberante, em que se projetava uma espécie de Rússia cálida e “mediterraneizada”, Odessa consagrou-se no

²⁷ Daniel Aarão Reis Filho, “Os bandidos de Isaac Bábel”. In: *Intelectuais e modernidades*. Organização de Daniel Aarão Reis e Denis Rolland. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 89.

imaginário russo como um outro da fria e cinzenta São Petersburgo, cidade erguida por Pedro, o Grande, no início do século XVIII sobre os pântanos onde o Rio Nevá despeja suas águas, a qual passou a simbolizar o poder autocrático e as mazelas de um modelo modernizador profundamente autoritário.

Para Bábel, a cidade conforma também um ideal literário, tal como ele afirma no breve texto “Odessa”, escrito em 1916, quando contava apenas 22 anos. Nesse pequeno ensaio, misto de artigo jornalístico e manifesto, o escritor procura “estabelecer paralelos com a situação contemporânea e definir uma direção para a literatura do país a partir da constatação de uma ausência: à Rússia, segundo o autor, falta uma literatura ‘ensolarada’”²⁸. Apenas Odessa é capaz de reunir as condições materiais que ensejariam o surgimento do “Maupassant nacional” (*natsionalnyi Mopassan*) e, pela primeira vez, na literatura russa, “uma verdadeira, alegre e clara descrição do sol” (*nastoyaschego, radstnogo, yasnogo opissania solntsa*). Trata-se, evidentemente, de um anseio de renovação dos caminhos trilhados àquela altura pela literatura russa, a que se associam, algo difusamente, os cataclismos de transformação política já sentidos em 1916, às portas da Revolução, e traços do messianismo judaico: para o jovem Bábel, era necessário abandonar o tom filosófico e socializante e a atmosfera cinzenta e soturna de certo veio da prosa russa do século XIX, talvez o dominante, e promover uma profunda viravolta literária sintetizada pelas imagens revitalizantes do sol e da claridade: “Sente-se que é necessário refrescar o sangue. A atmosfera é sufocante. O Messias da literatura (*literaturnyi Messiya*), esperado por tanto tempo e tão inutilmente, virá de lá – das estepes ensolaradas, contornadas pelo mar” (*iz solnechnykh stepej, obtekaemykh morem*).

²⁸ Bruno Barretto Gomide, op. cit., p 63.

Ao passar em revista a literatura russa do século anterior, Bábel identifica nas histórias da fase ucraniana de Gógol a descrição do “sol fecundo e brilhante” (*plodorodiaschee iarkoe solntse*), posteriormente solapada pela atmosfera lúgubre dos contos de Petersburgo, centrados na pulsação demoníaca da cidade, em noites enevoadas e fantasmagóricas, em subsolos escuros e abafados (“O capote”, “O nariz”, “Diário de um louco”). Górkí, para Bábel, é o primeiro escritor a falar do sol “com arrebatamento e paixão” (*vostorjenno i strastno*), embora ainda o faça de modo incompleto e deficiente: conclui o escritor iniciante que “no amor de Górkí pelo sol, existe algo de racional” (*v liubvi Gorkogo k solntsu est chto-to ot golovy*), o que faz dele “um precursor, frequentemente esplêndido e poderoso, mas um precursor” (*predtecha, tchasto velikolepnyi i mogutchii, no predtecha*).

O artigo de Bábel, se bem que possa ser sopesado em muitos de seus pontos, permite compreender certas linhas de forças do pensamento artístico de Bábel e, sobretudo, captar as tensões em curso nas primeiras décadas do século XX russo, quando o anseio por mudanças sociais associava-se a uma profunda renovação em todo o campo artístico, principalmente na literatura. O esgotamento da tradição romanesca do século XIX e da mundividência que a governava, a rotinização dos procedimentos da prosa naturalista, bem como a premente necessidade, sentida por todos os artistas, de recriar gêneros, temas e procedimentos deram azo às mais diversas experimentações estéticas dos modernistas russos, simbolistas e vanguardistas; Bábel, inscrevendo-se nesse momento, oferece à discussão seu contributo original, “vibrante e com visões e expectativas positivas quanto ao futuro da literatura”²⁹. A proposta de uma literatura “solar” parece ser a maneira

²⁹ Bruno Barretto Gomide, op. cit., p. 76

que Bábel encontrou para inserir-se conscientemente numa tradição literária, querendo, contudo, modificá-la e indicar uma vereda de superação. Efraim Sicher aponta que o sol, “como uma imagem prometeica [...] foi, de diferentes modos, simbólico para Blok, Balmont e Rêميزov e, de outra maneira, ainda para Górkí. Seja qual for a sua significação particular, ele detinha uma conotação mística e neopagã de um ideal idolatrado pela geração pré-1917, às vésperas de uma nova era”³⁰.

O elogio a Górkí, sabidamente um escritor da transição entre dois universos culturais (o russo e o soviético), vem seguido de uma admoestação: o que há de “racional” em Górkí talvez seja o apego àquela visada socializante, à exploração de conteúdos filosóficos e à discussão de ideias que marcou a prosa russa oitocentista. Noutra ponta, está o “Maupassant nacional”, o “Messias” que rebrilha nas praias amenas e luminosas de Odessa. O escritor, a quem Bábel dedicou o famoso conto “Guy de Maupassant”, sempre foi sua maior inspiração e paixão literária; em “Odessa”, a referência ao prosador francês talvez seja explicada pela objetividade dos contos deste, o qual “mostra” e não “explica”³¹. O que Bábel parece buscar é uma obra de caráter anti-psicologista (consoante às tendências dominantes do modernismo russo), com linguagem enxugada de excessos, irreduzível a qualquer dirigismo ideológico, da qual não se possa extrair uma mensagem clara ou explícita. Evidentemente, a leitura de boa parte dos textos de Bábel contraria a expectativa de uma literatura solar, uma vez que as situações representadas são habitualmente soturnas e dramáticas, embora seja inegável a vitalidade da linguagem empregada e seu poder de invenção plástica, imagética e sinestética. Na tensão, por assim dizer, entre matéria e maneira, revela-se outro lado do almejado “sol” babeliano – cáustico

³⁰ Efraim Sicher, *Style and structure in the prose of Isaac Babel*. Columbus: Slavica Publishers, 1986, p. 56.

³¹ Milton Ehre, *Isaac Babel*. Boston: Twayne, 1986, p. 210.

e abrasivo.

Odessa permitiu que o jovem Bábel estabelecesse as balizas de seu projeto estético e deu-lhe um repertório variado de experiências, que entrarão na base dos *Contos de Odessa* e dos contos autobiográficos escritos nos anos 1920 e 1930, como “O despertar” e “Primeiro amor”. Por outro lado, não se pode esquecer que a virada do século XIX para o XX, período em que transcorre a infância do escritor, foi marcada por ondas crescentes de antissemitismo, que varreram as cidades das províncias do sudoeste, incluindo Odessa, um dos poucos enclaves judaicos do Império Russo. Os *pogroms*, massacres que sistematicamente se abatiam sobre os judeus e envolviam saques, estupros e, menos frequentemente, mortes, embora estimulados e/ou tolerados pelo governo tsarista, alimentavam-se da agressividade da população não-judia, acumulada pela prolongada submissão política e canalizada para outros “bodes expiatórios”. Depois do atentado ao tsar Alexandre II, em 1880, tais ataques tornaram-se corriqueiros. Segundo Margulies, “os judeus transformavam-se num grupo coletivamente culpado por todo o fracasso do governo e por qualquer padecimento do povo. A cada revés do país – interno ou externo –, a cada desgraça, seguiam-se massacres dos judeus. Em 1905, por exemplo, após a derrota da Rússia na guerra contra o Japão, houve 690 *pogroms*”³².

Não se sabe com certeza se Bábel teria presenciado um *pogrom*, embora o recrie em algumas de suas peças narrativas mais famosas, como o impressionante “A história do meu pombal”, conto supostamente autobiográfico³³. Como nos melhores momentos de

³² Marcos Margulies, *Os Judeus na História da Rússia*. Rio de Janeiro: Bloch, 1971, p. 262.

³³ Em carta de 14 de outubro de 1931, enviada à mãe e posteriormente publicada na revista *Jovem Guarda* [Molodáia Gvárdia], Bábel afirma: “Fiz minha estreia na *Jovem Guarda* depois de alguns anos de silêncio com um pequeno fragmento de um livro, que será publicado com o título geral de *A história do meu pombal*. Os enredos foram extraídos da minha infância, mas com invenções, é claro, e muitas modificações [Siujéty vsie iz dietskoi pory, no privrano, konetchno, mnogoe i peremeneno]. Quando o livro estiver terminado, então ficará claro por que tudo isso foi necessário”.

Bábel, o texto articula o nó dramático entre a voragem das circunstâncias históricas e os frágeis destinos individuais: aqui, o narrador, um menino judeu de nove anos, da família Bábel (o próprio escritor?) é vítima de um sinistro *pogrom*: agredido por um mujique, vê morrer a pomba que comprara para enfeitar o pombal com que o pai o presenteara. A ave esmagada pela mão do camponês, as vísceras e o sangue que escorrem pelo rosto do menino são detalhes, cuidadosamente selecionados, que potencializam a força do trauma e da perda da inocência vivenciados pelo garoto. Como o leitor percebe, tal gesto vem encadeado numa impiedosa gradação de pequenas violências a que eram submetidos os judeus na época. Nos parágrafos que abrem a narrativa, o narrador recorda a crueldade dos professores do ginásio (“ninguém era indagado de forma tão complicada como nós”) e o tormento a que se submete para ser aprovado no rigoroso *numerus clausus*³⁴. Ressalte-se ainda que, nesse conto – através de um procedimento, aliás, que não era incomum a alguns contos de Tchékhov –, o olhar infantil, que não entende os mecanismos hostis da vida, é incapaz de formular qualquer juízo sobre as terríveis marcas de opressão e injustiça com as quais depara:

– Tem que destruir a semente deles! – disse então Katiúcha e endireitou-se por cima das toucas – Não aguento ver a semente deles e seus homens fedorentos...

Ela ainda falou mais sobre nossa semente, porém eu não ouvia mais nada. Eu estava deitado no chão, e as vísceras da ave esmagada escorriam da minha têmpora [...] Uma tripa suave da pomba se arrastava por minha testa, e eu fechava meu único olho descoberto para não ver o mundo que se estendia diante de mim. Esse mundo era pequeno e horrível [...] Em algum lugar distante, a desgraça corria num grande cavalo, mas o barulho dos cascos enfraqueceu, sumiu [...] Na travessa ao lado, um jovem mujique de colete despedaçava o batente da casa de Khariton Efrussi. Ele o despedaçava com um martelo de madeira, erguia o corpo todo e, suspirando, lançava para todos os lados um sorriso de

³⁴ Em escolas e universidades russas, até 1917, apenas cinco por cento dos alunos de uma classe poderiam ser judeus.

embriaguez, suor e força de espírito. A rua toda ficou cheia com o estalo, o estrondo e o canto da madeira que se despedaçava³⁵.

Se Odessa deu a Bábel régua e compasso para esquadrihar uma obra inovadora e original, foi em São Petersburgo que o aspirante a escritor teve sua primeira experiência, digamos, determinante do seu destino posterior: a partir de 1915, passou a viver clandestinamente em Petrogrado³⁶ (os judeus necessitavam de autorização para viver na capital), e ali conheceu Górkí, de quem se tornaria amigo e protegido e que publicou dois contos de Bábel em sua revista *Crônica (Liétopis)*. Não se trata de textos excepcionais: com uma notável tonalidade gorkiana, possuem uma linguagem naturalista convencional, pouco concentrada, ainda muito distante da concisão lapidar e aguda da frase que Bábel desenvolveria alguns anos mais tarde. A maior novidade desses contos parece residir menos na forma, pouco original, do que no conteúdo apresentado, na descrição franca e sem antolhos dos aspectos mais degradados ou recônditos da existência: por essa razão, a história do judeu que, tendo expirada sua permissão para viver na cidade de Oriol, abriga-se no apartamento de uma prostituta (“Elia Isaakovitch e Margarita Prokifievna”) e a narração das agruras da dona de uma pensão e da tentativa de um aborto malsucedido (“Mamma, Rima e Alla”) renderam ao escritor iniciante um processo por “obscenidade” e “pornografia”³⁷.

A publicação desses contos e o encontro com Górkí selariam definitivamente a carreira de Bábel, para além do relativo sucesso advindo do seu *début*: embora reconhecesse o talento do jovem pupilo, um judeu mirrado, de “óculos no nariz e outono

³⁵ Isaac Bábel, “A história do meu pombal” [Istória moei golubiátnii]. In: *No campo da honra e outros contos*. Tradução de Nivaldo dos Santos. São Paulo: 34, 2014, pp. 42-3.

³⁶ Durante a Primeira Guerra Mundial, a cidade de São Petersburgo passou a chamar-se Petrogrado.

³⁷ Cf. Renato Poggioli, “Introdução” a *L’armata a cavallo*. Edizione completa a cura di Gianlorenzo Pacini. Torino: Einaudi, p. 18.

na alma”³⁸, testa alta, roupas sempre escuras, jeito característico de falar, olhos muito vivos e uma imaginação puramente livresca, Górkí ressentia-se de certa imaturidade e falta de vivência; recomenda a Bábel, por isso, a “ida ao povo”³⁹. Diretriz mais ou menos corrente na literatura russa, a ida às pessoas e a vinculação estreita entre criação literária e mergulho na experiência ecoa e frutifica em Dostoiévski (pode-se lembrar a dolorosa experiência dos campos de trabalho forçados e sua poderosa elaboração artística pelo escritor), Tolstói (e sua valorização do camponês russo), Tchékhov (recorde-se a sua penosa viagem à Ilha Sakhalina, em 1890), Górkí e, evidentemente, Bábel, o qual aceitou o conselho e, pelos anos seguintes, peregrinou por diversos lugares da Rússia a fim de, como diz uma das personagens da *Cavalaria*, “conhecer a vida até o fundo”⁴⁰ (*jizn spolná uznat*). Nessas condições, servindo ao Partido Comunista, trabalhou como jornalista em Odessa e Tífilis, na *Tcheká*⁴¹, possivelmente como intérprete, no Comissariado de Instrução Pública e, como correspondente da agência ROSTA no Primeiro Exército de Cavalaria. Transcorrem seis anos de silêncio do escritor, rompido apenas em 1923, quando aparecem, na imprensa, os primeiros textos dos ciclos da *Cavalaria* e dos *Contos de Odessa* (“O sal”, “Uma carta”, “A morte de Dolguchóv”, “O rei”). Segundo Bábel, em sua “Autobiografia”, “somente em 1923 eu aprendi a expressar meus pensamentos de forma clara e não muito extensa” (*tolko v*

³⁸ Cf. conto “Como se fazia em Odessa”.

³⁹ Bruno Barretto Gomide, op. cit, p. 44. “Ir ao povo” (*idti v liudi*) era, na verdade, o imperativo dos jovens “populistas” russos surgidos nas décadas de sessenta e setenta do século XIX, grupo de revolucionários radicais que acreditavam existir na comunidade camponesa russa tradicional (o *mir*) a essência perfeita de uma sociedade igualitária, arraigada nos profundos instintos morais e valores tradicionais russos; sua tarefa era, transpondo o vasto abismo existente entre a elite letrada do país e a miserável população rural, ir ao encontro do povo, conhecê-lo, instruí-lo, conferir-lhe cidadania e promover o ideal de justiça social. Cf. Isaiah Berlin, “O populismo russo”. In: *Os pensadores russos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 215.

⁴⁰ Cf. “Biografia de Matvei Rodionitch Pávlichenko”

⁴¹ Em russo, *Tcherezvycháina Komissiya* (Comissão Extraordinária), a primeira organização da polícia secreta soviética, criada em 1917, responsável por combater e liquidar atos contrarrevolucionários. Sucederam-na, com nomes diferentes e propósitos igualmente sinistros, a NKVD e a KGB.

1923 goda ya nautchilsya vyrazhat moi mysli yasno i ne otchen dlinno).

Viktor Chklóvski recorda que

Bábel foi embora num ensolarado dia de outono, deixando comigo seu suéter cinza e uma sacola de couro [...] Ouvi dizer que Bábel havia sido morto enquanto estava no Exército de Cavalaria. O destino, no seu próprio tempo, operou em nós uma centena de transformações. Em 1924, reencontrei-o [...] Ele não mudara. Podia contar histórias ainda mais interessantes. De Odessa e do *front*, ele havia trazido consigo dois livros [...] As novas peças eram escritas com maestria. Não acredito haver, nos dias de hoje, ninguém que escreva tão bem quanto ele⁴².

Enuncia-se, desde já, o caráter até certo ponto inextrincável da relação entre vida e obra do escritor e a noção de que a criação literária só pode realizar-se mediante uma imersão radical na experiência. Bábel escreveu muito pouco e apenas sobre o que conhecia bem. Produção exígua (sua obra completa cabe num único volume), organizada basicamente em torno às experiências biográficas do escritor: os contos da *Cavalaria*, que recuperam, em breves, concisos e elaborado instantâneos, episódios da Campanha Russo-Polonesa que o escritor acompanhou como jornalista; os contos judaicos, nos quais um narrador em primeira pessoa, vagamente identificado com o próprio Bábel, apresenta *grosso modo* eventos relacionados à formação de um jovem intelectual contra o pano de fundo cultural da pequeno-burguesia judaica russa; os *Contos de Odessa*, conjunto de narrativas que ilumina um universo sem qualquer representação anterior na literatura russa: a vida nos guetos judaicos, no *bas-fond* odessita, onde despontam figuras de marginais, prostitutas, marinheiros e ladrões, realçados pelo colorido das descrições e dos diálogos e pelo humor francamente popular. Mais adiante, o problema da ficcionalização da experiência, bem como os liames existentes entre ficção e biografia, ficção e História,

⁴² Viktor Shklovski, "Issac Babel: a critical romance". In: Eduard Brown (org.), *Major soviet writers: essays on criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1973, p. 297.

serão retomados para a compreensão mais adensada do intrincado jogo de espelhos da representação armado pelo escritor.

O arco da produção literária de Bábel vai de meados da década de 1910 a fins dos anos 1930, concentrando-se especialmente na década de 1920, período de intensa experimentação artística, quando vêm a lume concomitantemente, os *Contos de Odessa* e *O Exército de Cavalaria*, realizações brilhantes do modernismo russo e da incipiente literatura soviética. Para o estudioso, é problemática a periodização do modernismo russo, em parte pela dificuldade mesma de estabelecer balizas temporais para os “modernismos” europeus em geral, em virtude da profusão de escolas, estilos, manifestos e grupos, alguns de brevíssima duração e outros de complexa sistematização. Ao caso russo, vieram somar-se a rigorosa censura do período tsarista, depois as reverberações da turbulência revolucionária na produção artística do período (incluindo aí, naturalmente, as dificuldades materiais que acometeram inúmeros artistas, nos tempos de penúria da 1ª Guerra e da Guerra Civil) e a censura, ora mais, ora menos rígida, do partido nos caminhos da arte soviética.

Parece ser consensual, entretanto, que o ano de 1890 assinala o início de um rico e prolongado movimento de renovação das artes e da sensibilidade na Rússia. O sentimento crepuscular e decadente comum ao *fin de siècle* europeu ganhava, na cultura russa do período, ares de profundo esgotamento e estagnação. Boris Eikhenbaum lembra que “os anos 1880 deviam parecer aos contemporâneos uma época de empobrecimento e declínio literário. De fato, haviam morrido Turguêniev, Dostoiévski, Ostróvski, Saltykov-Schderin [...] Apenas Liev Tolstói estava vivo e 'trabalhando por todos', na expressão de Tchékhov; mas

sua voz envelhecida, solitária, já histérica, tornava mais forte a sensação de vazio”⁴³. O mesmo Eikhenbaum, num artigo de 1919, percebia que a célebre “crise” de Tolstói não significava sua retirada da literatura ou sua desistência como artista (ele nunca deixou de sê-lo) em favor da pregação evangélica, uma vez que a vida do conde sempre fora atravessada por diversas crises de ordem moral; tratava-se, antes, da percepção de um esgotamento artístico e da procura de novos procedimentos que oferecessem resposta nova e satisfatória ao problema da relação entre a vida e a arte.

Nesse contexto, os membros da escola simbolista encimaram uma espécie de renascimento literário de poderosas consequências. Depois de quase sessenta anos de domínio absoluto da prosa de ficção, quando coube papel secundário à poesia, manifestando-se em produções meramente epigonais ou animadas por imperativos cívicos, o Simbolismo tratou de reabilitar a lírica como gênero central na evolução da língua literária e das formas que se praticavam então⁴⁴. Reagindo contra o “princípio mimético do realismo”, a literatura russa podia, enfim, “dedicar-se ao exame de seus próprios fundamentos”⁴⁵. Os simbolistas visavam fundamentalmente ao descolamento da palavra de sua função exclusivamente referencial: menos que espelho diáfano posto a serviço da representação imediata da vida social, a palavra, sondada em suas dimensões mais profundas, místicas e arquetípicas, ganhava a autonomia do símbolo.

Os movimentos vanguardistas, surgidos nos anos de 1910, levaram adiante a tarefa simbolista de revalorizar a palavra poética e buscar uma literatura não-mimética e não-referencial. Nesse sentido, mais do que na Europa Ocidental, na Rússia o Simbolismo e as

⁴³ Boris Eikhenbaum, “O Tchekhov” (Sobre Tchékhov). In: *O proze* (Sobre a prosa). Leningrado: Literatura Artística, 1969.

⁴⁴ Segundo Krystyna Pomorska, “a revivescência do culto da palavra poética foi a principal contribuição dos simbolistas russos”. In: *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 74.

⁴⁵ Bruno Barretto Gomide, *op. cit.*, p. 11.

vanguardas pós-simbolistas associam-se numa continuidade visível de intenções e projetos⁴⁶: a valorização da poesia em detrimento à prosa, a desmontagem da percepção habitual e mecanizada da realidade, a busca pela criação de objetos complexos, a ênfase no poder da arte e a visão do artista como ser especial e destacado (mista de nietzscheanismo, bastante disseminado à época, e das concepções da *intelligentsia* sobre o papel do artista na sociedade) são pontos em comum entre os movimentos modernistas russos⁴⁷.

Para os cubo-futuristas russos – Maiakóvski, Burliuk, Krutchônikh, Khlébnikov –, defensores insubornáveis da “palavra enquanto tal” (*slovo kak takovoie*), o único material da poesia era a palavra em seu aspecto sonoro. Embora se referissem muitas vezes de maneira depreciativa aos antecessores simbolistas, com a verve típica dos manifestos de vanguarda, os cubo-futuristas não estão muito apartados do ânimo de renovação poética empreendido por poetas como Biéli ou Blok; diferencia-os, contudo, a vinculação estreita daqueles com as artes plásticas (Maiakóvski e Burliuk, por exemplo, iniciaram suas carreiras como pintores). O “cubo” servia-lhes, antes de tudo, para assinalar a separação entre o movimento russo e o futurismo italiano coetâneo de Marinetti, cuja exaltação eufórica da metrópole, do desenvolvimento industrial e da guerra lhes era estranha⁴⁸; indicava, ainda, a influência do Cubismo, a preocupação com os aspectos propriamente visuais e gráficos do texto, o gosto pela colagem, pela dissonância, pela sobreposição de formas, camadas e texturas e a concepção fundamental do poema como objeto, materialidade, artefato

⁴⁶ “O grupo futurista se organizou na base de um forte protesto contra os simbolistas, e as declarações nos manifestos exprimem isso em termos muito extremos. Contudo, os aspectos em que o movimento russo se diferencia de seu correlativo italiano são resultantes da forte tradição simbolista na literatura russa. Pode-se mesmo acrescentar que, sem o simbolismo russo, não teria existido o futurismo russo, ou pelo menos tal movimento não teria exercido uma função tão importante no desenvolvimento da moderna poesia russa”. In: Krystyna Pomorska, op. cit. p. 74.

⁴⁷ Idem, p. 14.

⁴⁸ Por isso, ao vocábulo *futurizty*, mais disseminado, o poeta Velimir Khlébnikov preferia o neologismo *budietliany*, formado a partir de *búdiet* (flexão do verbo “ser” no plural: “será”).

verbal. “Os futuristas”, lembra Krystyna Pomorska, “criticaram a literatura 'temática', tal como os cubistas foram adversários da cópia de objetos na pintura. A atenção do leitor deveria se concentrar na mensagem poética em si e não nos fatos ou objetos que se ocultavam atrás e que eram apenas assinalados pelos signos verbais”⁴⁹. No limite, a exploração das potencialidades fônicas das palavras, a fragmentação morfológica de inspiração cubista, a invenção de inusitadas “imagens sonoras”, a desestabilização da percepção automática da realidade e a pesquisa linguística que fazia renascer afixos e raízes esquecidos do eslavo eclesiástico e do russo antigo (o traço arcaizante e primitivista do futurismo russo é mais uma das características que o separam do homônimo italiano) levaram à criação da língua “transmental” (*zaúm*), experimento poético original: língua autoproclamada “universal”, que despojava as palavras de uma identidade semântica imediata e convencional e, ao aglutinar retalhos de vocábulos, raízes arcaicas e prefixos, dotava-as de poderes quase encantatórios – acreditavam os poetas – como nas fórmulas cabalísticas, na linguagem dos feiticeiros ou dos sortilégios. A “palavra cortada”, segundo os manifestos cubo-futuristas, sinalizaria, com sua expressividade máxima, a diferença entre, de um lado, a velha linguagem do passado, “congelada” por prisões gramaticais, pelo grilhão da mimese realista e pela forçosa identidade palavra-conceito (os futuristas gostavam de aludir à “libertação” da palavra) e, de outro, a “linguagem impetuosa da atualidade”, breve e concentrada, que eles visavam a decodificar⁵⁰.

⁴⁹ Krystyna Pomorska, op. cit., p. 106-7.

⁵⁰ Com o *zaúm*, a poesia alcançou uma ruptura total com os valores artísticos precedentes, seguindo, também neste caso, o mesmo caminho da pintura. A linguagem transmental abstrata e desvinculada dos sentidos da língua cotidiana refletia-se nas telas do raionismo de Larionov e do suprematismo de Maliévitch, também elas desejosas de romper com o padrão imitativo da representação pictórica e tornar a pintura abstrata e não objetiva, fora de qualquer esquema lógico ou causal. Maliévitch, sem dúvida, levou essa proposta ao paroxismo. A estética suprematista, entendida por ele como uma radicalização do cubo-futurismo, assinalava de vez o divórcio entre arte e natureza. A pintura deveria ser abstrata e fundar-se na intuição, na supremacia do sentimento, numa espécie de pureza primitiva que se escondia detrás das formas geométricas reduzidas a linhas e traços essenciais. Nesse sentido, cf. as reflexões de

O advento da revolução bolchevique, em 1917, acompanhou-se de um engajamento quase unânime dos artistas de vanguarda. “Nenhum artista russo do período 1917-1921”, afirma François Albers, “parece ter ficado de fora dos acontecimentos sociais e políticos: alguns aceitaram tarefas institucionais – como Filónov, Chagall e Kandínski –, outros modificaram sua prática em função da transformação social; Malévitch, que fez cenários de teatro e projetos de salas de conferências, e até mesmo de espaços urbanos, cria almofadas e bolsas; Tatlin desenha roupas e volta-se para a arquitetura; Rozanova, para o têxtil; Exter planeja ruas, cria figurinos; Altman organiza praças públicas”⁵¹. Os poetas cubo-futuristas, que também acolheram a revolução com entusiasmo, buscaram adequar suas obras à “encomenda social”, às necessidades do novo mundo que então se engendrava, como se por fim lhes houvesse chegado a hora e a vez de agir diretamente na reorganização da vida social, materializando assim o anelo secreto de toda vanguarda artística; acreditavam constituir a vanguarda poética que a vanguarda política requeria, muito embora a Lênin, Trótski e aos demais comandantes bolcheviques desagradassem profundamente as experimentações futuristas, para eles uma parafernália escandalosa e incômoda, uma tolice decadente, inútil e talvez perigosa⁵².

Angelo Maria Ripellino em “As aventuras dos futuristas”. In: *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp. 11-44.

⁵¹ François Albers, *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 169. Artistas como Malévitch e Tatlin estão associados do Construtivismo, movimento de orientação marxista surgido no início dos anos 1920, que radicalizava propostas do Cubo-Futurismo e buscava uma arte que pudesse ser inserida no cotidiano.

⁵² Em bilhete destinado a M. N. Pokróvski, o próprio Lênin escrevia a respeito de Maiakóvski, em 6 de maio de 1921:

“Peço-lhe ainda mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo:

1) Lunatchárski conseguiu do Colégio (ai!) a publicação dos “150.000” de Maiakóvski. Será que não é possível colocar um limite nisto tudo? É preciso limite. Acertemos a não-publicação desses futuristas mais de duas vezes por ano, e não mais do que 1.500 exemplares.

2) Parece que Lunatchárski ordenou ainda que se eliminasse Kisselís, que é, dizem, um artista 'realista', para substituí-lo por um futurista, direta e indiretamente. Será que não conseguimos encontrar antifuturistas confiáveis?”. Disponível em <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/critics/m65/m65-205-.htm?cmd=2> (acesso em 19.jan.2017).

É inegável que o controle da produção artística sempre esteve na mira dos dirigentes políticos; desde antes da revolução, Lênin já formulara o conceito de “caráter de partido” da arte (*partinost*), através do qual os artistas deveriam submeter-se a diretrizes extrínsecas à criação, cabendo ao partido o papel de supremo árbitro dos interesses e vicissitudes da revolução, inclusive no campo artístico e cultural. Não obstante, nos primeiros anos da União Soviética, as artes gozaram de relativa liberdade, especialmente durante o período da NEP, a Nova Política Econômica adotada por Lênin na primavera de 1921, depois de superada a etapa do “comunismo de guerra”, visando a um retorno a certas práticas capitalistas e ao restabelecimento de relações mercantis e monetárias, a fim de que o país pudesse se reerguer depois dos anos sombrios e traumáticos da Guerra Civil. No dizer de Slonim, o “afrouxamento dos controles determinou uma considerável liberdade de expressão”, haja vista que “os romances, os contos, os poemas e ensaios publicados entre 1921 e 1928 caracterizaram-se por uma maior variedade e maior independência de opiniões e mesmo de críticas a respeito da situação do momento, mais do que depois se permitiu aos escritores soviéticos, com a possível exceção de breves períodos durante a 2ª Guerra e o degelo pós-stalinismo”⁵³.

Por mais que inúmeros escritores e intelectuais expressassem sua desconfiança e temor quanto à situação na qual se encontravam, e por mais que, a todo momento, os tentáculos da repressão e do controle se evidenciassem (a exemplo do fuzilamento do poeta Guimilóv, em 1921), durante os anos 20 admitiu-se ainda certo pluralismo cultural, e os artistas puderam cultivar algumas margens de autonomia criativa com o tácito consentimento do poder central soviético. A reabertura de editoras particulares e a nova

⁵³ Marc Slonim, *op. cit.*, p. 62.

provisão de papel, garantidas pela NEP, propiciaram o surgimento de diversas revistas e organizações literárias, que disputaram a primazia ao longo da década. Maiakóvski dava nova roupagem ao esbatido cubo-futurismo dos anos 1910 que, redivivo, comprometia-se agora com a construção do novo país e a propaganda do novo regime⁵⁴: o próprio poeta encarregava-se de criar versos e desenhos para campanhas estatais de saneamento básico no início da década. Aos seus cuidados, surgia em 1923 a revista *LEF* (Frente Esquerda das Artes), que contava com a colaboração de Isaac Bábel, dos cineastas Vertov e Eisenstein, do artista plástico Ródtchenko e dos críticos Brik, Tynianov e Chklóvski. Ao lado da *LEF*, a revista *Krásnaia Nov* (Terra Virgem Vermelha) agrupava comunistas, “companheiros de viagem” e escritores da velha geração, enquanto *Oktiábr* (Outubro) e *Na postú* (Sentinela) reuniam os artistas proletários, que não raro atacavam ferozmente aqueles não alinhados ao partido.

Para a melhor compreensão das tensões literárias em curso nos anos 1920, é fundamental recordar as intervenções de Trótski a respeito da matéria. Em seu *Literatura e revolução* (1924), defendia o líder bolchevique que “entre a arte burguesa que agoniza em repetições e silêncios e a arte nova, ainda não nascida, se está criando uma arte de transição que se relaciona mais ou menos constitutivamente com a revolução e que, sem dúvida, não é a arte da revolução”⁵⁵. Trótski entendia que, enquanto operários e camponeses implicavam-se na necessária internacionalização da revolução, não lhes

⁵⁴ Em seu ensaio “Como fazer versos?”, o poeta defendia: “Deve-se pegar da pena somente quando não existe outro meio de dizer o que se quer, a não ser o verso. Devem-se elaborar objetos acabados somente quando se sente um encargo social bem claro [...] Para o cumprimento mais adequado do encargo social, é preciso estar na dianteira de sua classe e com esta conduzir uma luta em todas as frentes. É preciso liquidar de vez com a balela da arte apolítica. In: Boris Schnaiderman, *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 201.

⁵⁵ León Trótski, “Los compañeros de viaje literarios de la revolución”. In: *Literatura y revolución: otros escritos sobre la literatura y el arte*. Paris: Ruedo Ibérico, 1969, p. 35.

sobraria tempo e energia para dedicar-se com afinco a atividades artísticas e culturais; a literatura proletária que se produzira nos anos seguintes a 1917, bem o sabiam, apresentava resultados pífios, de reduzido ou ausente valor artístico. Por essa razão, era necessária tal concessão a uma “arte transitória” que, conquanto não se configurasse como a estética oficial do regime, garantiria modelos literários satisfatórios para as gerações posteriores. Além do mais, desde fins do século XIX, devido a seu padrão de excelência, a literatura fora o cartão de visitas da Rússia para o restante do mundo, e seu potencial propagandístico a favor do regime soviético não poderia ser descartado⁵⁶.

Assim, criou-se, a fim de enquadrar os escritores não alinhados, mas autorizados a escrever, uma nova categoria: os “companheiros de viagem” (*popútchiki*). Isaac Bábel foi um dos primeiros escritores assim designados⁵⁷, ao lado de outros prosadores como Leonov, Pilniak, Lídia Seifulina, Ehrenburg, Zóschenko, Oliécha, além do grupo denominado “Irmãos de Serapião”. Os “companheiros de viagem”, responsáveis pelas obras mais acuradas da prosa soviética dos anos 20, não constituíram uma escola ou um movimento coeso com princípios estéticos comuns; tratava-se, antes, da reunião de escritores de extração muito diversa à primeira vista. Alguns traços, contudo, parecem unir esses escritores: o experimentalismo formal, a adoção de procedimentos literários introduzidos pelas vanguardas, a tendência à renovação da língua literária e ao hibridismo dos gêneros e a preferência pela narrativa curta que, assumindo a forma de breves e intensas iluminações, parecia constituir a melhor maneira de lidar com uma época de transformações radicais (a tradição caudalosa do romance russo se vê momentaneamente

⁵⁶ Cf. Homero Freitas de Andrade, O realismo socialista e suas (in)definições. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, FFLCH-USP, n. 13, 2010, p. 155.

⁵⁷ Ettore Lo Gatto, *op. cit.*, p. 517.

desaparecida, para recuperar sua dominância na década de 30⁵⁸). Em certa medida, a permissão que os prosadores *popútchiki* recebiam para produzir suas obras parecia, também, sinalizar um limite de experimentação artística para os demais escritores soviéticos.

O recrudescimento do poder autoritário e a progressiva montagem da máquina stalinista, em fins dos anos 1920, encaminharam os artistas soviéticos para o cadafalso ou para um trágico silenciamento. Para alguns, o *annus horribilis* de 1928 assinala definitivamente a morte do modernismo russo: o término da NEP, a adoção do primeiro plano quinquenal e “a orgia de sangue da coletivização forçada”⁵⁹ marcam a passagem entre uma época que ainda permitia o entusiasmo e a experimentação e outra, na qual o terror se instalou definitivamente. Indo um pouco mais longe, pode datar-se o golpe de misericórdia em todo pluralismo artístico e a liquidação das vanguardas no ano de 1934, quando as organizações e associações literárias autônomas são dissolvidas por Stálin e tem lugar o Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos, onde se proclama o realismo socialista como orientação estética única. Nesse mesmo congresso, Bábel faz um discurso amargamente irônico, declara-se o “grande mestre do gênero do silêncio” (*janr molchania*) e afirma que “tudo nos foi dado pelo partido e pelo governo, e só um direito nos foi retirado: o de escrever mal” (*pravo plokho pisat*)⁶⁰.

O “silêncio” de Bábel tinha-se tornado folclórico àquela altura: desde fins dos anos 1920, o escritor passara a produzir cada vez menos. Na década de 1930, publicou um punhado de contos (“Guy de Maupassant”, “Rua Dante”, “O julgamento”, entre outros),

⁵⁸ Cf. James Fallen, *Isaac Babel, russian master of short story*. Knoxville: The Tennessee University Press, 1974, p.47.

⁵⁹ Daniel Aarão Reis Filho, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁰ Paulo Dal-Ri Peres, *Isaac Bábel: inéditos*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 1976, p. 53.

uma peça de teatro que, censurada, não pôde ser levada à cena (*Maria*), experimentou uma narrativa mais próxima às diretrizes do realismo socialista (“Petróleo”) e escreveu roteiros de cinema, contrariando, evidentemente, as expectativas de produtividade do regime, que instava seus artistas a produzirem, em quantidade cada vez maior, o testemunho dos novos tempos e o culto à personalidade do ditador. A arena cultural acirrava-se, os expurgos stalinistas varriam os quadros do partido, disseminando o pânico, e a doutrina havia sobrepujado, de uma vez por todas, a arte e o pensamento livres. Bábel sempre foi um escritor simpatizante do comunismo, nunca um dissidente. E, embora seu silenciamento voluntário causasse incômodo, sempre frequentou personalidades do alto escalão da época e desfrutou de enorme prestígio na União Soviética. Seus biógrafos tendem a argumentar que foram suas ligações íntimas com membros da *nomenklatura* soviética as responsáveis por sua desgraça. O fato é que, em 15 de maio de 1939, a polícia soviética invadiu sua casa, confiscou seus manuscritos (que conteriam, acredita-se, traduções, roteiros de cinema, contos e talvez um romance inacabado, sobre a coletivização dos campos, a cuja redação teria se dedicado nos seus últimos anos), e o levou preso⁶¹. Torturado, obrigaram-no a escrever longas confissões em que se acusava de trotskismo, espionagem e atividades contrarrevolucionárias. Fuzilado possivelmente em janeiro de 1940, teve sua obra proibida e seu nome, que seguiu sob o selo do veto até 1954, rapidamente desapareceu de livros e enciclopédias literárias. De sua experiência na prisão da Lubianka, em Moscou, resta-nos apenas um registro sinistro: uma fotografia do escritor, provavelmente a última, tirada por seus carcereiros. A imagem é perturbadora e

⁶¹ Tais textos, desaparecidos até hoje, estão seguramente entre os manuscritos mais procurados do século XX: Rubem Fonseca, grande admirador do escritor russo, transformou a busca falhada pelo suposto romance babeliano numa das matrizes narrativas do seu livro *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, publicado em 1988.

duplamente cruel: não apenas porque tenha sido tirada pouco tempo antes da execução do escritor; não só porque nela o olhar de Bábel, mortiço e embaciado, não lembre mais os “olhos protuberantes” que “nunca se saciavam de observar as pessoas” e cuja expressão “mudava constantemente, por causa do jogo de músculos que os rodeavam”, dando ao escritor Elias Canetti a impressão de jamais ter conhecido “outra pessoa que olhasse com tanta intensidade”⁶²; não porque ela sintetize o jogo de forças desiguais que leva o indivíduo a ser emparedado por um sistema administrado e irracional; perturbadora e cruel, sobretudo, porque é a única das fotografias disponíveis do escritor em que ele está sem os seus óculos.

⁶² Elias Canetti, *Uma luz em meu ouvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 262.

NA DISPERSÃO DOS FRAGMENTOS, A FIGURA DO MUNDO

“... y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos.”

Octávio Paz, *Los signos en rotación*⁶³.

“A travessia do Zbrutch”, primeiro conto de *O exército de cavalaria*, situa o leitor em meio à ação – *in media res*. Lançados que somos diretamente na vertigem da guerra, somente aos poucos nos desvencilhamos do impacto dessa primeira narrativa, a fim de compreender exatamente o que ela narra e, sobretudo, de que forma os acontecimentos vêm apresentados. Assim o livro se abre:

O *comvid* [comandante de divisão] 6 relatou que Novograd-Volynsk tinha sido tomada hoje, ao amanhecer. O Estado-Maior saiu de Krapivno, e nosso comboio, uma barulhenta retaguarda, espalhou-se pela estrada de pedra que vai de Brest a Varsóvia, construída sobre os ossos de camponeses por Nicolau I (p. 21).

O tom, aparentemente neutro e objetivo, é o da simples informação militar; o estilo, um pastiche de linguagem burocrática, em que se relata a ordem do dia: tomada a cidade de Novograd-Volynsk, um destacamento do exército dirige-se à fronteira com a

⁶³ Madrid: Fórcola Ediciones, 2011.

Polônia, que será finalmente ocupada. No trecho, contudo, há um dado que provoca o estranhamento e emperra a leitura ingênua do relatório militar: a estrada “construída sobre os ossos de camponeses por Nicolau I” (*postroennomu na mujichikh kostyakh Nikolaem Piérvim*)⁶⁴. A citação não é casual, especialmente se lembramos tratar-se de um dos mais autoritários monarcas russos, em cujo reinado despótico se instalou na Rússia um Estado policialesco, marcado pela criação de uma polícia secreta e pela perseguição de opositores do regime. A menção, no primeiro parágrafo, à estrada e ao modo como ela se fez parece sugerir, de saída, uma das linhas de força da obra: enuncia-se desde já a violência como eterno retorno na história da Rússia, como indestrutível permanência, cujas notações, mais ou menos brutais, serão exploradas ao longo dos contos subsequentes. Embora a narrativa vise a retratar a emergência – caótica e não raro bárbara, desumana – de um novo mundo, a violência e a opressão assomam como possível vínculo entre a velha e a nova ordem: é necessário relembrar, desde o ponto de partida, os camponeses que tiveram seu suor, sangue, vida e, mais concretamente, os ossos consumidos para a construção da estrada por onde ainda hoje se anda, como a dizer que a mesma história se está repetindo diante dos olhos.

Cumprе perguntar se o narrador não estará, ao mesmo tempo, aludindo indiretamente às personagens cossacas, que mais adiante aparecerão, uma vez que supostamente lutam a favor da causa revolucionária, embora não possam divisar a totalidade de seu sentido. A inconsciência daqueles que participam ativamente da construção da História – diga-se de passagem, ideia que está na base do pensamento de

⁶⁴ Eventualmente, no decorrer da análise, alguns trechos ou frases importantes serão apresentados também no original russo transliterado, entre parênteses. Não se trata de discordância da tradução brasileira. Pretendemos, com isso, facilitar a leitura daquele que estiver familiarizado com o idioma russo. A prosa babeliana, por sua concisão, musicalidade e rigor poético, exige o confronto com o texto original e com suas filigranas.

Tolstói em *Guerra e Paz* – é tema frequente e central nas histórias de *O exército de cavalaria*, sobre as quais não será exagero dizer que retiram da escuridão anônima aqueles homens e mulheres humilhados e ofendidos – camponeses, soldados, judeus – sobre cujos ossos também se pavimentará a História oficial.

Se o primeiro parágrafo, mais do que ambientar o leitor no cotidiano da guerra, desenha um conflito e uma proposta que se desdobrarão adiante, o segundo parece claramente deslocado, pela súbita mudança de tom que nele se observa:

Campos de papoulas púrpura florescem à nossa volta, o vento do meio-dia brinca por entre o centeio amarelado, e o virginal trigo sarraceno ergue-se no horizonte como a muralha de um mosteiro longínquo. O plácido Volýnia serpenteia. O Volýnia afasta-se de nós na bruma perolada das moitas de bétulas, infiltra-se através das colinas floridas e, com seus braços cansados, enreda-se nas touceiras de lúpulo. Um sol alaranjado rola pelo céu como uma cabeça decepada, uma luz suave acende-se nos desfiladeiros das nuvens, e os estandartes do poente ondulam sobre nossa cabeça. O cheiro do sangue de ontem e dos cavalos mortos pinga no frescor da tarde. O Zbrutch negrejante rumoreja e retorce os espumosos emaranhados de suas cascatas. As pontes foram destruídas, e nós atravessamos a vau. Uma lua majestosa paira sobre as ondas. Os cavalos afundam na água até o dorso, e sonoras torrentes borbotam entre as centenas de patas equinas. Alguém afunda e pragueja contra a Virgem. Os quadrados negros das carroças espalham-se pelo rio, que se enche de ruído, assobios e canções que trovejam por cima do serpentear da lua e dos turbilhões brilhantes (p. 21-2).

Se a estrada construída sobre ossos de camponeses, no parágrafo anterior, sugeria contundente imagem de morte, a narrativa vem agora povoada de imagens de vitalidade, por meio de uma natureza exuberante, evocada através de um discurso conotativo, imagético, aberto aos múltiplos estímulos sensoriais da realidade, às personificações (“o vento do meio-dia brinca por entre o centeio amarelado”, “com seus braços cansados, enreda-se nas touceiras de lúpulo”) e às metáforas (“virginal trigo sarraceno”, “bruma perolada”). O parágrafo narra o espetáculo ruidoso de um exército cossaco (“centenas de

patas equinas”) atravessando um rio a vau, cena que parece fixar a tonalidade propriamente épica e heroica do relato; contudo, ali podem conviver o serpentear da lua, a luz suave do poente, os cavalos putrefatos, as imprecações contra a Virgem e um sol que rola como uma cabeça decepada, num vigoroso panorama destinado a surpreender exatamente pelo simultaneísmo do sublime e do sórdido. As imagens que o narrador escolhe para descrever a paisagem, em sua maioria, assumem um tom elevado e retórico, que logo é rompido: é como se o escritor, ainda que com discrição, captasse as dissonâncias e estridências que envenenam com violência a apresentação lírica do paisagem e o conteúdo épico do relato.

O deslocamento espacial, cujo ápice é a passagem do rio Zbrutch, vem apresentado de maneira difusa, pois, primando pela descrição da paisagem, o trecho não oferece uma sequência temporal claramente apreensível. Todavia, será através do torvelinho das imagens que se perceberá a passagem do tempo, do dia à noite, do claro ao escuro, desde o “vento do meio-dia” (*poludenii vieter*), passando pelos “estandartes do poente” (*chtandarty zakata*) no “frescor da tarde” (*vietchernyaya prokhlada*) até o surgimento da “lua majestosa” (*velichavaya luná*).

A notável tensão estilística entre os dois primeiros parágrafos do texto parece prenunciar a mixórdia de tons, vozes, gêneros e dicções que as narrativas ulteriores experimentarão e que acreditamos consistir em sua nota estrutural mais saliente; nesse sentido, insinua-se aqui uma primeira pista para considerarmos o seu lugar na arquitetura da obra e na articulação desta como unidade. Não passará despercebido ao leitor, além disso, que “A travessia do Zbrutch” oferece elementos para a compreensão do modo particular (e perpassado de tensões) como o escritor trabalha literariamente o elemento

heroico em uma narrativa que se anuncia como relato de uma guerra. Renato Poggioli, comentador italiano da obra de Bábel, afirma que *O exército de cavalaria* é atravessado

por duas tendências diversas, nenhuma das quais domina completamente a atmosfera ou a estrutura. A primeira tendência é de caráter épico e, embora não lhe falte vigor, age apenas de modo fragmentário e espasmódico, em chave de rapsódia. O respiro heroico de Bábel é sem dúvida genuíno, mas, como em todos os modernos, bastante curto. Desse modo, ele introduz nos intervalos entre os episódios bélicos uma nota patética, que é essencialmente anti-heroica [...] o elemento lírico resulta da oposição daqueles elementos épicos e patéticos”⁶⁵.

A chave oferecida pelo crítico é bastante iluminadora: de fato, é curto o fôlego épico de Bábel, suplantado que é pelo *pathos* que frequentemente invade a narrativa. Assim, ao mesmo tempo em que a natureza parece acompanhar o movimento dos homens, oferecendo-se como substrato possível para a ação heroica (ou para um dos ângulos do que costumamos chamar “épico”), o narrador astuto sabe focalizar elementos estranhos a ela: a barulhenta retaguarda, a estrada construída sobre ossos, o sol que rola como uma cabeça decepada, as prosaicas pragas contra a Virgem. Como se verá, os movimentos seguintes do conto continuarão contrapondo as faces épica e patética, heroica e anti-heroica; desse jogo, sobrevém, aqui, o caráter lírico da narrativa. Ou seja, vem traçado no livro o descolamento entre a busca por uma representação épica, concisa e objetiva, por um lado, e por outro o desenho quase expressionista dos conflitos emocionais sempre saturados e frequentemente irrespiráveis; nesse desencontro, é que se *entrevê a subjetividade do narrador, cindida entre as duas instâncias*.

Não se poderá esquecer que, conquanto desde o título se crie a expectativa por uma narrativa militar, a guerra mesma não é nunca retratada frontalmente; ela não se

⁶⁵ Renato Poggioli, “Introdução” a *L'armata a cavallo*. Edizione completa a cura di Gianlorenzo Pacini. Torino: Einaudi, 1969, p. 24.

constituiu jamais o objeto privilegiado da representação. Ao longo da leitura, percebemos que ela apenas ressoa, próxima ou distante, sonhada ou lembrada; sentimos suas vibrações, que contaminam e pervertem todas os níveis das relações humanas representadas. Estamos ora antes, ora depois da batalha, mas nunca se está *nela*: os episódios que talvez pudessem constituir a substância de um relato heroico são habilmente deslocados para fora da moldura narrativa. Assim, melhor se compreende o que Poggioli chama o caráter “espasmódico” da tendência épica babeliana. Todavia, seria produtivo perguntar-se se existem, efetivamente, elementos épicos em *O exército de cavalaria*, se entendemos que o épico nasce sempre de uma totalidade e de uma firme conexão entre homens, ações e objetos. Talvez fosse melhor dizer que o épico, no livro de Bábel, é menos um espasmo do que uma aspiração nunca realizada plenamente: nesse sentido, *O exército de cavalaria* pode ser lido como uma espécie de *epopeia falhada*. Uma vez que a consciência parece assumir-se incapaz de reconstruir a totalidade (naturalmente, épica) da experiência da guerra, esta só pode ser experimentada de maneira fragmentária, poliédrica, materializada na montanha de destroços acumulados e no odor exasperante de sangue e restos humanos que vão sendo deixados para trás e ecoando unicamente nos relatos dos que a vivenciaram, filtrada, portanto, por vozes e pontos de vista alheios e divergentes. “A verdade em *O exército de cavalaria* é sempre a verdade de alguém”, afirma Danuta Mendelson⁶⁶. Muito longe daquela verdade objetiva apresentada por um narrador onisciente, o que nos resta são apenas versões parciais dos fatos, as quais o narrador reúne sem explicar, julgar ou ordenar hierarquicamente.

Ora, a travessia do rio Zbrutch significa a entrada do exército cossaco em território

⁶⁶ Danuta Mendelson, *Metaphor in Babel's short stories*. Ardis: Ann Arbor, 1978, p. 116.

polonês; trata-se, pois, de um feito militar importante para a campanha, que o escritor prefere apenas sugerir, elusivamente, confirmando seu vício de deslocar o olhar para os acontecimentos miúdos e insólitos da guerra, talvez porque aí ele encontre o que mais lhe interessa. Do ponto de vista literário, é uma estratégia capaz de inventariar os sofrimentos individuais, incidindo luz sobre a complicada colagem de subjetividades de que a obra se compõe, sem perder a sugestão do conflito maior, sentido a um só tempo como ausência e insuportável presença.

Se compararmos a narrativa com a técnica cinematográfica, vemos que os dois primeiros parágrafos, se bem que muito diferentes, exibem um plano geral, enquanto o terceiro, encerrando a progressão temporal operada no parágrafo anterior (“Tarde da noite, entramos em Novograd”), aproxima o leitor, em *close*, do narrador em primeira pessoa, cuja história passamos ora a acompanhar. Note-se também a passagem do espaço aberto para um espaço fechado e sufocante: uma vez chegado ao território polonês, o oficial (de quem ainda não temos nenhuma informação concreta, sequer lhe conhecemos o nome) ocupa um quarto na casa de uma mulher judia, onde encontra “dois judeus ruivos, de pescoço fino; um terceiro dorme encostado à parede, com a cabeça coberta” (p. 22). O cenário é desolador: “armários revirados”, “restos de peliças de mulher pelo chão”, “excrementos humanos” e “cacos daquele recipiente secreto que nas casas dos judeus se usa uma vez por ano, na Páscoa”. Os três primeiros elementos elencados visam a dar a impressão do lugar miserável, devastado e insalubre em que a mulher vive e onde o narrador terá de passar a noite (aquele alojamento lhe fora “designado”); contudo, a menção a cacos de um “recipiente secreto” (*sokrovénnyaya posuda*), conhecido, portanto, apenas de integrantes de famílias judaicas, indica a origem do narrador: trata-se de um

judeu que não demonstra nenhuma compaixão por seus forçados anfitriões, descritos de maneira grotesca, que lhes ressalta o caráter ridículo (“dão esses pulinhos em silêncio, feito macacos ou japoneses de circo, e fazem girar seu pescoço inchado”). A aparente indiferença com que o narrador (que agora sabemos judeu) se refere a essas personagens é fundamental para a sua caracterização como uma espécie de *outsider*: vive entre os soldados cossacos, mas não pode ser um deles; é um judeu russo assimilado (assim como em certa medida, o próprio Bábel), que enxerga com distanciamento e ironia os judeus que encontra no *Shtetl* da Polônia.

O narrador deita-se “ao lado do terceiro judeu, que já está adormecido” e dorme. Delirando, imagina-se no calor da batalha e põe-se a gritar (muito provavelmente, de medo):

Espreguiço as pernas entorpecidas, estico-me no enxergão rasgado e adormeço. Sonho com o *comdiv* 6. Num garanhão pesado, ele persegue o *combrig* [comandante de brigada] e crava duas balas entre os olhos dele. As balas perfuram a cabeça do comandante e os olhos caem no chão. “Por que mandou a brigada voltar?”, grita Savítski, o *comdiv* 6, ao ferido – e então eu acordo, pois a mulher grávida está apalpando o meu rosto com os dedos:

– *Pan*⁶⁷ – ela me diz –, o senhor está gritando, está muito agitado. Vou arrumar sua cama em outro canto. Desse jeito o senhor incomoda meu pai... (p. 23).

Quando a mulher retira o cobertor do “homem adormecido”, vemos que “é um homem morto que jaz ali, deitado de costas. Sua garganta está cortada; o rosto, partido ao meio; e um filete azul de sangue coagulado na barba, como uma lasca de chumbo”. É notável, enquanto procedimento de construção literária, a adesão do leitor à consciência do narrador personagem: narrando apenas com verbos no presente, a partir de sua

⁶⁷ “Senhor”, em polonês.

perspectiva, reforça-se a verossimilhança do relato e preserva-se o seu desfecho impactante, porque descobrimos *ao mesmo tempo em que ele* que o velho não dormia, mas estava morto desde o início (se a narrativa estivesse no passado, não se poderia obter semelhante efeito). Por outro lado, é só após o delírio do narrador que o real estado do homem é revelado: é como se, desmanchados os limites entre o sonho e a realidade circundante, o oficial acordasse agora para um outro pesadelo. A passagem dá a ver, igualmente, que a violência é costumeira, está impregnada no cotidiano e, num primeiro momento, parece ser aceita com passividade, resignação e mesmo algum fatalismo por aquelas personagens, o que talvez explique a visão depreciativa que o narrador tem delas. Todavia, no passo final do conto, quando a nota patética e a intensidade emocional da narrativa atingem o máximo, a personagem judia relata em detalhes ao narrador a morte do pai; aí, a figura antes passiva e silenciosa adquire uma grandeza até então inaudita, sua fala é atravessada por uma “força terrível” (*ujásnaia sila*) e perturbadora: “E agora eu queria saber – disse a mulher num rompante, com uma força terrível – queria saber em que lugar da terra encontrarei um pai igual ao meu...”.

O desabafo da mulher, evidenciando a “habilidade de protestar”⁶⁸ comum às personagens do livro, confere à narrativa um tom completamente oposto ao tom impessoal do início. Aqui, cabe uma breve comparação em forma de digressão. Tchékhov, sem dúvida o mais influente contista da literatura russa, gostava frequentemente de começar seus

⁶⁸ A expressão é de Patricia Carden e pode ser lida como uma marca de época, uma vez que os anos seguintes à revolução permitiram que as personagens expressassem o que pensavam sobre sua condição passada e seu presente: “as personagens de *O exército de cavalaria* têm em comum a habilidade para protestar. O protesto poder ser tratado de modo irônico ou sério, mas está sempre presente. Pode ser protesto verbal de Guedáli, Khliébnikov ou da mulher judia de 'A travessia do Zbrutch'; pode ser o protesto incorporado numa obra de arte, como nas pinturas de Apolek, as quais protestam contra a degradação da humanidade; ou nas canções de Sachka, o Cristo, que protestam contra a injustiça inerente ao universo”. In: *The art of Isaac Babel*. London: Cornell University Press, 1972, p. 97.

trabalhos em *forte* e concluí-los em *pianíssimo*⁶⁹, isto é, subvertendo o paradigma tradicional da narrativa curta clássica, o escritor deslocava os eventos de maior intensidade e relevância para o início do texto, esgarçava a tensão ao longo do tecido narrativo e tornava os desenlaces abruptos, interrogativos, ambíguos, abertos à interpretação do leitor. Com isso, ele pretendia dotar o conto de uma viva impressão da realidade, de um realismo original que desbastava as convenções naturalistas de cronologia e causalidade: a narrativa, uma pequena fatia da vida como que colhida casualmente, deveria absorver e exhibir em sua estrutura o caráter inacabado e descontínuo da própria realidade, o seu fluxo desordenado de eventos importantes e insignificantes que se alternam o tempo todo e nunca estão totalmente concluídos. Bábel admirava a obra de Tchékhov e, embora nunca a tenha arrolado como uma de suas principais influências, como qualquer escritor do período não ficou alheio à novidade que o advento dos contos tchekhovianos representou. Todavia, quando analisados isoladamente, vê-se que os contos de *O exército de cavalaria* apresentam diferenças marcantes em relação às técnicas de Tchékhov, ainda que ambos os escritores defendam com igual obstinação a brevidade, a concisão e a predominância do procedimento artístico sobre a fábula. O retardamento da ação e a tibieza dos desfechos tchekhovianos são estranhos às histórias da *Cavalaria*, as quais se caracterizam pela orientação dos elementos narrativos para um final geralmente forte e impressionante e pela focalização preferencial dos momentos culminantes de uma vida, que muitas vezes adquirem o peso de uma súbita iluminação: interessa ao escritor a crise, o desespero, a fratura, a situação limite.

De volta ao conto em questão, James Fallen afirma que “‘A travessia do Zbrutch’ [...]

⁶⁹ Tal expressão aparece em uma carta de Tchékhov a seu amigo e editor A. Suvórin, a propósito da peça *A gaivota*. Cf. Sophia Angelides, *A. P. Tchékhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 192.

em suas duas páginas, introduz uma atmosfera, uma série de motivos e uma matriz de qualidades estruturais que são características do livro como um todo”. Pode-se destacar, como um dos motivos que o conto apresenta e que será recuperado adiante, em diversas modulações, o tema do ritual de iniciação e da perda da inocência, flagrante em “Meu primeiro ganso”, “A morte de Dolguchóv” e “Depois da batalha”. Não se pode também esquecer o título do texto em russo (*Perekhód tchérez Zbrutch*): a palavra “perekhód”, corretamente traduzida como “travessia”, pode igualmente significar “passagem”, “transição”, “transformação” e “conversão”, em sentido religioso⁷⁰. Atento à polissemia do título, o crítico salienta que

'travessia', a primeira palavra do livro, sugere um dos maiores temas da obra: ela implica não apenas transição, mas também transformação. Para o narrador da história, a experiência da travessia tem a qualidade de um ato simbólico: é ao mesmo tempo uma iniciação e uma aventura, a despedida de um mundo e a tentativa de entrar noutra, um adeus ao passado e uma impetuosa investida rumo ao futuro”⁷¹.

A travessia do Zbrutch, fato decisivo para as operações da campanha militar, reveste-se também de uma dimensão metafórica: abrindo a obra, ela assinala simbolicamente o início do processo de transformação interior por que passará o narrador, um jovem oficial judeu, em meio a um exército de cossacos, confrontado a valores éticos que colidem frontalmente com os seus⁷². Torna-se evidente, portanto, que a organização das narrativas de *O exército de cavalaria* não é arbitrária, que a arquitetura aparentemente dissonante da obra, em sua sequência de ecos e choques, foi cuidadosamente planejada

⁷⁰ Cf. Voinova, Stárets et al., *Dicionário Russo-Português*. Moscou: Edições Russkyi Yazik, 1989.

⁷¹ James Fallen, *Isaac Babel: russian master of short story*. Knoxville: The Tennessee University Press, 1974, p. 137.

⁷² Evidentemente, devido às ressonâncias metafóricas do termo “travessia”, é também possível a associação a *Pessach*, palavra que significa “passagem” em hebraico e nomeia a Páscoa judaica, quando se lembra a fuga dos hebreus escravizados do Egito.

pelo escritor. Conquanto se possa ler o livro como uma coletânea de contos, precariamente entrosados, vagamente aproximados pelo tema e cenário, mas desprovidos de sólida concatenação temporal e causal, é certo que *O exército de cavalaria* reclama uma leitura que o considere como unidade: as recorrências temáticas e estruturais que atravessam o livro como insistentes refrões, o meticuloso jogo de avanços e retrocessos temporais, que faz personagens aparecerem em pontos distintos do tecido narrativo, às vezes com funções diferentes, a deliberada recusa a uma linearidade cronológica parecem apontar, todos, para a possibilidade de conceber o livro como um romance moderno. Um exercício crítico que investigue a articulação das peças da obra provará que a leitura em conjunto implica novos sentidos para a compreensão dos textos em particular.

O problema da unidade problemática do livro (a que os russos chamam ora “romance”, ora “ciclo”) é um momento decisivo para os seus críticos. Danuta Mendelson, no exame do “princípio da montagem e dos níveis temáticos” de *O exército de cavalaria*, afirma que

A composição narrativa do livro evita deliberadamente a ordem consecutiva [...] A ruptura com continuidade narrativa combinada à multiplicidade dos pontos de vista [...] estilisticamente, compensa a força do elemento pessoal, introduzido pelas passagens líricas e introspectivas do livro, criando uma grande impressão de objetividade [...] metaforicamente, a estrutura de *O exército de cavalaria* reflete a natureza da própria luta revolucionária. A revolução – como Bábel parece tê-la experienciado – traz consigo o caos, mas com um objetivo claramente definido; de modo similar, a narrativa de Bábel, a despeito da aparência caótica, tem um foco definido: uma detalhada análise da violência.⁷³

Patricia Carden, em termos não muito diferentes, sustenta que

A articulação de *O exército de cavalaria* como um ciclo é comparável à estrutura de uma história de Bábel. Uma variedade de tons é artisticamente alternada. Bábel evita deixar em sequência histórias com

⁷³ Danuta Mendelson, *Metaphor in Babel's short stories*. Ardis: Ann Arbor, 1978, p. 114-5.

personagens ou temas semelhantes e, com certeza, evita cuidadosamente qualquer aparência de sequência narrativa. Assim, 'Meu primeiro ganso' é situado entre 'Guedáli' e 'O rabino', quebrando a sequência narrativa direta entre ambos os contos.⁷⁴

Louis Iribarne, para quem *O exército de cavalaria* é um “romance barroco”, lembra que o próprio escritor referia-se às histórias do livro como “capítulos” (*glávy*); sua intenção era publicar um livro com cinquenta capítulos ao todo, o que não conseguiu realizar. Em carta ao amigo D. Furmanov, que o auxiliou na organização do livro, após a sua primeira edição em 1926, Bábel afirmava que tinha numerado novamente os capítulos e trocado o título de alguns deles (*Ya perenumeroval glávy i izmenil nazvânia nékotorykh rasskazov*), o que indica que o escritor tinha em mente uma ordenação própria das narrativas⁷⁵.

Se existe um eixo que informa e estrutura *O exército de cavalaria*, garantindo sua leitura como um romance, certamente é o seu narrador, um judeu instruído, formado em Direito pela Universidade de Petersburgo, abandonado pela mulher, chamado Kiril Liútov: “Kiril” significa “senhor”; “Liútov” é sobrenome formado a partir do adjetivo russo “liúti” (feroz, selvagem). A junção de ambos os nomes servira ao próprio Bábel como *nom de plume* durante sua permanência no Exército de Cavalaria: assim ele se apresentava e assinava seus textos, visando a esconder sua identidade judaica. Evidentemente, há uma boa dose de ironia e de humor negro babeliano na invenção do sobrenome. Contudo, a situação requeria tais cuidados da parte do escritor, visto que os cossacos, que formavam contingente significativo do exército, eram notadamente antissemitas⁷⁶.

⁷⁴ Patricia Carden, *The art of Isaac Babel*, ibidem, p. 90.

⁷⁵ Louis Iribarne, *Babel's Red Cavalry as a baroque novel*. *Contemporary Literature*, Vol. 14, inverno de 1973, p. 58. Acesso em: 30.ago.2013.

⁷⁶ Historicamente, na Rússia, judeus e cossacos sempre constituíram grupos inimigos, uma vez que estes estavam fortemente associados ao braço repressor do czarismo e aos *pogroms* perpetrados contra aqueles. A convivência entre um judeu e um regimento de cossacos é apenas um dos muitos paradoxos sobre os quais a obra se assenta. Outra contradição reside no fato de os cossacos lutarem ao lado dos bolcheviques. Segundo Richard Hallett, “é incongruente que os cossacos lutem em nome da revolução, não obstante tenham dado

A transformação do narrador, prenunciada desde a travessia da abertura, é o motivo que costura as narrativas no interior da obra, apontando para um percurso de aprendizagem ou autoconhecimento: submetido a toda sorte de situações repulsivas, testemunha de gestos no limiar da vileza e do heroísmo, tendo sua coragem testada em mais de um ritual iniciático (do qual sagra-se vencedor, ao degolar um ganso e ganhar a admiração dos soldados, em “Meu primeiro ganso”; no qual falha, como em “A morte de Dolguchóv” ou “Depois da batalha”, quando implora “ao destino a mais simples das faculdades: a de matar um ser humano”, p. 197), Liútov evolui de um arrogante oficial revolucionário para um homem capaz de compadecer-se com a dor alheia. Nesse sentido, vale observar o movimento quase especular que articula a primeira narrativa e a última, “O filho do rabino”⁷⁷. Aqui, é apresentada a história de Iliá Bratslávski, filho do rabino Motale, que aparecera em passo anterior da obra: depois de conhecer Guedáli (capítulo “Guedáli”), o narrador é levado por este à casa do rabino. Dirigindo-se a uma segunda pessoa (“Vassili”), Liútov inicia o conto recordando a primeira vez em que viu Iliá, na casa do pai, lugar onde se estava resguardando da guerra (“o deserto da guerra bocejava lá fora”):

... Lembra-se daquela noite, Vassili?... Do outro lado da janela os cavalos relinchavam e os cossacos gritavam. O deserto da guerra bocejava lá fora, e o rabino Motale Bratslávski, com os dedos consumidos cravados no talete, orava junto à parede do Oriente [...] e debruçado sobre a Torá, o belo rosto inanimado e submisso de Iliá, o filho do rabino, o último príncipe da dinastia.... (p. 203)

formidável apoio militar, durante cerca de dois séculos, à autocracia russa. Desde o século XVIII até o reinado de Nicolau II, os cossacos desempenharam papel ativo em todas as campanhas externas russas, e as esperanças revolucionárias de 1905 foram, em grande parte, esmagadas por seus sabres. Em 1917, boa parte deles opôs-se a Lênin, temendo a perda das terras que haviam recebido do imperador em pagamento a seus serviços militares. Contudo, apesar de suas antigas tradições e de seus preconceitos, aí estavam eles, três anos mais tarde, servindo aos mestres revolucionários, cujos objetivos e ideais eles mal compreendiam”. In: Richard Hallet, *Isaac Babel*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1978, p. 35-6.

⁷⁷ Posteriormente, o próprio escritor decidiria encerrar o livro com outro conto, “Argamak”, publicado em 1932. Portanto, em suas primeiras edições, *O exército de cavalaria* encerrava-se com “O filho do rabino”.

A imagem do jovem fraco e submisso, dedicado ao estudo dos textos sagrados (“debruçado sobre a Torá”), forçado a seguir um destino imposto (“príncipe da dinastia”) será rompida logo adiante: o narrador o reencontrará junto a um grupo de soldados vermelhos feridos. O “corpo comprido e envergonhado do moribundo” foi puxado para dentro do vagão onde Liútov se encontrava. Ali, com indiferença, “cossacos de calças bufantes vermelhas ajeitaram-lhe a roupa caída” e as moças “observavam friamente os órgãos genitais, a virilidade mirrada e crespa de um semita que tinha definhado”. Não passa despercebido o contraste entre a descrição poética da noite do sabá evocada no início, os rolos da Torá metidos em “capas de veludo púrpura e seda azul”, “a luz funérea de velas” e a “fumaça vermelha do anoitecer” e, de outro lado, a cena prosaica do soldado nu, ferido, depositado num canto de um vagão que também fazia as vezes de redação improvisada. Disposto a arrumar os pertences de Iliá, o narrador começa a enumerar tudo o que encontra: “credenciais de agitador” e “as anotações de um poeta judeu”, “retratos de Lênin e Maimônides”, “uma mecha de cabelos femininos” que “servia de marcador num livro com as deliberações do Sexto Congresso do Partido, e nas margens das páginas comunistas apertavam-se as linhas tortuosas de antigos versos hebraicos”, “páginas do Cântico dos Cânticos e cartuchos de revólver”. Insinua-se aqui uma espécie de conciliação em chave trágica entre os dois polos nos quais a obra se assenta: Iliá é um judeu que abraçou a Revolução sem abdicar do Judaísmo, como comprovam as anotações de versos hebraicos nas margens do livro com deliberações do Partido Comunista, marcado com uma mecha de cabelos femininos, o que também sugere a experiência amorosa e a equivalência de todos esses planos da vida – político, religioso, sentimental –, misturados e amontoados sem qualquer distinção ou hierarquia. A referência simultânea ao Cântico dos

Cânticos, poema de temática erótico-amorosa, e aos cartuchos de revólver dimensiona a convivência entre o mais delicado e o mais avassalador.

Delineia-se aí, nessa recolha dos fragmentos irreconciliáveis da vida do soldado, uma imagem poderosa do próprio livro como um todo.

Liútov e Iliá, “que agonizava num canto em cima de um colchão esfarrapado”, ainda têm tempo de travar um curto diálogo:

- Faz quatro meses, numa sexta à noite, que o trapeiro Guedáli levou-me à casa do seu pai, o rabino Motale, mas naquela época, Bratslávski, você não pertencia ao partido.
- Naquela época eu pertencia ao partido – respondeu o rapazote, arranhando o peito e retorcendo-se de febre –, mas não podia deixar minha mãe...
- E agora, Iliá?
- Na Revolução, mãe não passa de um episódio [*Mat v revoliutzii – epizod*] – murmurou ele, com um fio de voz. – Saiu a minha letra B, e a organização me mandou para o front... (p. 205)

Parecem despontar, aqui e ali, ecos do primeiro conto, com o qual “O filho do rabino” está ligado: a mãe que é apenas um “episódio” da revolução, na constatação impassível do jovem Bratslávski, não nos deixa esquecer a morte do pai da personagem judia de “A travessia do Zbrutch”. Por outro lado, são bastante diferentes as reações do narrador. Se antes não se identificava com os judeus que encontrava, agora, depois de enterrar Iliá “numa estação perdida”, afirma: “E eu, que mal posso conter no corpo decrépito as tempestades da minha imaginação, eu recebi o último suspiro do meu irmão” [*ya prinyal poslédnii vzdokh moego brata*]. O tom elegíaco de lamentação, assumido pela mulher enlutada no conto de abertura, é agora recuperado por Liútov; certas semelhanças de estruturação sintática e de ritmo também aproximam os dois discursos. Assim, veremos que as posições como que se invertem, e o narrador alcança agora o fim da travessia, cujo término parece apontar insistentemente para o início.

Outro argumento a favor da hipótese da unidade encontra-se em “Berestiechko”. Nessa narrativa, Liútov e os soldados chegam a Berestiechko, “povoado [...] empestado, à espera de uma nova era [...] nele circulam, em vez de homens, espectros desbotados das calamidades da fronteira”. Deve-se observar que a cidade guarda uma característica especial: nela convivem judeus, a maioria da população, pequeno-burgueses russos e camponeses, em relativa harmonia. Tal harmonia é quebrada justamente pela irrupção dos cossacos: no início do conto, vem narrada a execução de um velho judeu acusado de traição:

Diante da minha janela, alguns cossacos iam fuzilar por espionagem um velho judeu, de barba prateada. O velho gritava e se debatia. Então, Kúdria, do setor de metralhadoras, agarrou-lhe a cabeça e segurou-a com a axila. O judeu acalmou-se e abriu as pernas. Kúdria tirou o punhal com a mão direita e degolou o velho com cuidado, para não se manchar de sangue. Depois, bateu numa janela fechada.

– Quem quiser, venha apanhá-lo – disse. – Não é proibido...

A cena, que choca menos pela violência do que pela naturalidade com que é relatada pelo narrador, é um exemplo contundente daquela distância, tão frequente em *O exército de cavalaria*, entre a matéria e a maneira como ela é apresentada. Aqui, o distanciamento com que o narrador, em poucas frases curtas, introduz na narrativa a morte do homem não parece se afigurar como uma recusa ao afeto, mas, antes, uma tentativa de reagir a uma emoção quase intolerável.

O momento narrado também é profundamente significativo, sobretudo se lembramos que a narrativa de abertura, “A travessia do Zbrutch”, também gira em torno do assassinato cruel de um velho judeu, narrado, mas não “mostrado” ao leitor como em “Berestiechko”, cuja frase inicial (*My delali perekhod iz Khotina v Berestiechko* – “Nós avançávamos de Khótin para Berestiechko”) traz a palavra “perekhod” que, ora

significando “travessia”, “passagem” ou “mudança”, também está presente no título do primeiro capítulo. Ora, é como se as duas histórias estivessem ligadas, episódios que são de uma mesma “travessia” – a evolução interior de Liútov durante sua permanência no Exército de Cavalaria.

O dado de construção mais saliente de “Berestiechko” é a velha carta que o narrador encontra numa praça, próxima a um castelo antigo pertencente aos condes de Ratsibórski. Trata-se do “fragmento de uma carta amarelada, pisado por inúmeros pés”, registro esquecido da História que adquire novo significado no contexto em que agora se insere. A carta é de 1820 – ou seja, data de exatamente um século antes. Redigida em francês, pergunta sobre a morte de Napoleão e fala sobre o nascimento de um bebê, que à altura já contava sete semanas de vida.

No final do dia, eu já estava farto daquilo, de modo que saí dos limites da cidade, subi o morro e entrei no castelo saqueado dos condes de Ratsibórski, os últimos proprietários de Berestiechko [...] eu perambulava entre os muros, onde ninfas de olhos arrancados conduziam antigas danças de roda. Depois, num canto do chão, eu encontrei o fragmento de uma carta amarelada, pisada por inúmeros pés. Estava escrito numa tinta desbotada:

Berestiechko, 1820. Paul, mon bien aimé. On dit que l'Empereur Napoléon est mort, est-ce vrai ? Moi je me sens biens, les couches ont été faciles, notre petit héros achève sept semaines...

Lá embaixo a voz do comissário de divisão não se cala [...]

— Vocês são o poder. Tudo o que está aqui pertence a vocês. Não há mais senhores. Eu procedo às eleições do comitê revolucionário... (p. 122).

Enquanto o narrador lê a carta, que instaura, em meio à guerra, uma espécie de nostalgia do que é privado, na praça, a voz de um comissário do Partido, em meio a um comício, “tenta apaixonadamente persuadir os pequeno-burgueses perplexos e judeus saqueados”, dizendo-lhes não haver mais senhores nem patrões. Elabora-se a imagem

concreta da coexistência num mesmo espaço do passado e do presente: “ele falava do Segundo Congresso do Komintern, enquanto eu perambulava entre os muros, onde ninfas de olhos arrancados conduziam antigas danças de roda”. Mais uma vez, nota-se o procedimento habitual do narrador babeliano: os muros do antigo castelo aristocrático e as danças de roda conduzidas por entidades mitológicas situam, num registro de delicadeza, a atmosfera do século anterior, ao passo que os “olhos arrancados” constituem o detalhe que perturba a leitura calma do texto e alterna o seu tom, introduzindo o signo da decrepitude do passado e da violência do presente. Bábel sabia como ninguém que “nenhum outro ferro atravessa com mais força o coração de um homem do que um ponto final ou um adjetivo colocados no lugar exato”.

A alusão a Napoleão e a carta em francês não são absolutamente casuais: mais do que confirmar a assumida influência do universo do século XIX francês sobre a formação cultural de Bábel, elas remetem, evidentemente, à ofensiva napoleônica à Rússia, em 1812, tema do romance *Guerra e Paz* de Tolstói – cujas primeiras frases, aliás, são em francês, evidenciando que a invasão francesa, a qual a nobreza russa então temia, já ocorrera há muito tempo. Aqui, em “Berestiechko”, exibe-se uma possível intertextualidade com *Guerra e Paz*: Bábel talvez queira sugerir que da representação heroica que Tolstói fizera da guerra (e da própria totalidade da forma romanesca) sobrou apenas um farrapo, um fragmento ignorado e soterrado por muitos pés.

Pode argumentar-se a favor da leitura de *O exército de cavalaria* como um romance evocando a precedência desse mesmo formato na literatura russa do século XIX. É o caso de *O herói do nosso tempo* (1840), importante romance de Mikhail Liérmontov que pode ser lido como um conjunto de cinco contos independentes, aos quais confere unidade

apenas a presença de Petchórin, personagem central das narrativas, um dos mais bem realizados heróis de têmpera romântica da prosa russa. A mesma tendência ao hibridismo e a difícil categorização das obras num gênero único são notáveis, por exemplo, nos *Arabescos* de Nikolai Gógol, reunião de contos, peças, ensaios e cartas, ou nos *Contos de Sebastópolis* de Liev Tolstói, três narrativas extensas sobre a Guerra da Crimeia, de que o próprio escritor participou, que se podem ler como obra única, como o registro das impressões de uma pessoa em diferentes momentos da batalha.

O percurso formativo da literatura russa, seu desenvolvimento tardio em relação às grandes literaturas europeias, a inexistência de um período clássico e de suas prerrogativas de criação e o lugar periférico ocupado pela Rússia no quadro político e cultural europeu podem explicar, em grande parte, o caráter irredutível de muitos textos a uma rigorosa doutrina dos gêneros literários: há um certo desconforto latente na recepção dos modelos literários estrangeiros, o que faz com o que os escritores russos deem contribuições significativas ao percurso evolutivo dessas mesmas formas literárias, enriquecendo-as substancialmente (ou “deformando-as”) com as peculiaridades criativas da rica tradição oral do país, com procedimentos paródicos (veja-se o motivo tradicionalmente romântico do “duplo” em contos de Gógol), enfim, com a própria dominante por assim dizer espiritual da cultura russa, dividida entre Ocidente e Oriente, Europa e Ásia, racionalismo e misticismo, ocidentalismo e eslavofilia. A esse *lugar de tensão*, de ordem geográfica, social e espiritual, deve corresponder uma forma artística original que, inconformável aos padrões avaliativos e críticos do século XIX, transmita e reproduza esse sinal agudo de desconforto e instabilidade experienciado na vida social russa. Trata-se de uma marca de origem: não à toa, um dos romances fundadores da literatura russa, *Almas mortas* (1842),

foi batizado de “poema” por seu autor, Gógol, e poucos anos antes, Púchkin escrevera em versos o seu romance *Evgueni Oniéguin*.

Se, por um lado, a forma desmontável da obra de Bábel pode ser filiada a um veio existente na tradição ficcional russa, por outro é necessário considerar os desdobramentos da forma romance à época em que *O exército de cavalaria* é escrito e publicado. Há certo consenso na afirmação de que, durante a década de 1920, o romance entrou em crise: o esgotamento dos cânones da narrativa romanesca de feição realista-naturalista e da cosmovisão que os sustentava levou inúmeros escritores a experimentarem novas saídas formais para o gênero, dissolvendo e subvertendo as premissas que anteriormente o caracterizavam, no que respeita ao ponto de vista narrativo, à unidade de linguagem, à sequência temporal, à leitura e à recepção dos textos. A afirmação, embora verdadeira, suscita discussões: teria havido, de fato, uma crise ou uma profunda renovação do gênero? A profusão de indiscutíveis obras-primas que o período legou aos leitores não apontaria antes para um momento de auge do romance?

Lukács, cuja incapacidade de compreender os movimentos de vanguarda é bem conhecida, identifica em meados do século XIX o início da degeneração do romance. Nas obras de Flaubert e Zola, o filósofo húngaro localiza o ponto em que a literatura se afasta de sua substância épica, movente do realismo autêntico, e decai na mera descrição de objetos, seres e estados psíquicos. “Flaubert”, afirma ele, “introduz em suas obras o mínimo de ação, descrevendo acontecimentos e homens que quase não se elevam acima da realidade burguesa cotidiana, criando, portanto, romances sem história épica, sem situações e sem protagonistas particulares [...] ele renuncia, conscientemente, à maneira ampla de narrar própria de todos os velhos realistas, que nos maiores dentre eles chega a

se aproximar do estilo épico”⁷⁸. Disso resulta, na obra de Flaubert, escritor que se desenvolve no período posterior a 1848⁷⁹, uma capitulação do romance frente à possibilidade de transformação da sociedade burguesa, àquela altura já cristalizada.

A preterição de situações e protagonistas particulares corresponde, na visada lukacsiana, ao abandono da “tipicidade”, daquela força generalizante do romance realista (dizer “velhos realistas” é dizer Tolstói, Balzac, Scott) capaz de presentificar os caracteres concretos e individuais, de modo que neles se adivinha o jogo das forças objetivas em curso na sociedade. Lukács provavelmente tem em vista, no excerto acima, a dicotomia básica entre “narrar” e “descrever”, desenvolvida num de seus mais controvertidos e brilhantes ensaios, “Narrar ou descrever”: os escritores que lograram uma representação épica da vida deram a ver ações realçadas em seu caráter conflitivo, narrando; os escritores que primam pela descrição limitam-se a rebaixar o homem ao nível das coisas e a apresentar as formas degradadas da realidade capitalista acabada, cujo vulgar prosaísmo frequentemente odiavam, contudo jamais transfiguravam esteticamente. Com isso, gradativamente o romance vai-se transformando “num agregado de fotografias instantâneas da vida interior do homem”, o que conduz “à completa dissolução de todo conteúdo e de toda forma do romance (Proust, Joyce)”⁸⁰.

Lukács, para quem o romance realista é norma estética, entendia, pois, que a perda da totalidade construída artisticamente pela forma romanesca implicava a degenerescência do realismo, do romance e de sua amplitude épica; implicava também seu empobrecimento, reflexo direto da degradação do homem no capitalismo. Um

⁷⁸ Georg Lukács, “O romance como epopeia burguesa”. In: *Ensaio Ad Hominem*. Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, p. 110.

⁷⁹ Idem, ibidem, p. 109.

⁸⁰ Idem, ibidem, p. 114.

romance capaz de recuperar a tradição da epopeia, restituindo ao gênero a objetividade realista e a natureza típica de ações e personagens, Lukács o identificava, com esperanças, no horizonte do incipiente realismo socialista, embora seja bastante crítico em relação às obras que conhece e lê desse período. Desnecessário apontar que o teórico equivocou-se em seus prognósticos, não apenas porque a produção do realismo socialista, extremamente conservadora e repetitiva em sua formalização artística, tenha atingido resultados esteticamente pouco consideráveis, mas sobretudo por desconsiderar o vínculo necessário entre forma literária e processo social, princípio indispensável de qualquer criação realista digna do nome. Nesse sentido, oposta à via lukacsiana, vai a reflexão de Theodor Adorno, formulada no célebre ensaio dedicado à “Posição do narrador no romance contemporâneo”, escrito na década de 1950. Nesse breve e inquietante balanço das conquistas da prosa moderna, Adorno defende que toda historicidade detém suas formas próprias: o retorno a formas do passado e a defesa de uma arte naturalista no século XX significa retroceder esteticamente e abrir mão do alto nível técnico alcançado pelo romance moderno. Diz a valiosa lição adorniana:

*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo [...] o momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo*⁸¹.

Grosso modo, para Adorno a intenção realista do romance só se cumpre modernamente ao assumir a falsidade da visão totalizante e clara do sentido: a impossibilidade de individuação no capitalismo avançado, a “supremacia do mundo das

⁸¹ Theodor Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: 34/Duas Cidades, 2004, pp. 57-8.

coisas”, a coisificação dos seres e a existência alienada exigem, no dizer do filósofo, ser chamadas pelo nome. Por isso, o caráter experimental e de vanguarda do romance parece configurar a expressão autêntica e necessária da alienação numa sociedade em que os homens apartaram-se de si próprios. Uma vez desintegrada a identidade da experiência e a crença numa vida articulada e contínua, o narrador já não pode exhibir a pretensão, imanente ao romance realista-naturalista, de saber exatamente como as coisas ocorreram, devendo “corrigir sua inevitável perspectiva”⁸², sob pena de ater-se apenas a um realismo das aparências. Mais do que isso: aceitar qualquer tipo de reconciliação entre forma e mundo, aceitando que se possa arrancar deste algum sentido, acarreta não apenas a perda do caráter de negatividade da obra e a traição da herança realista do romance, senão também uma suspeita queda na *ideologia*, no mascaramento da realidade tal como ela é.

Ainda com Adorno, é importante lembrar que uma das características mais salientes da arte moderna, especialmente do romance, é o encolhimento da distância estética: se no romance realista-naturalista a distância entre leitor e obra era fixa e imutável (a ação se desenrolava diante de seus olhos como no palco italiano do teatro burguês), o romance moderno destrói a “tranquilidade contemplativa diante da coisa lida”⁸³, obstrui a observação meramente imparcial e varia as posições que o leitor assume frente à obra, levando-o a completar os sentidos do texto. O leitor já não pode assumir uma posição confortável diante do romance: ora, o pano de boca se fecha, impedindo-o de ver o que está acontecendo, ora, ele é conduzido para a coxia, onde lhe é desvelado o funcionamento das engrenagens do texto. Dessa maneira, o romancista questionava o estatuto de veracidade da representação e seu caráter convencional. A linguagem do

⁸² Idem, *ibidem*, p. 60.

⁸³ Idem, *ibidem*, p. 61.

romance, que os realistas pretendiam tecer como um véu invisível, evidencia-se como meio, torna-se agora obstáculo, interpondo-se entre leitor e mundo representado; este, por sua vez, dilui-se em sofisticadas investigações psicológicas e metafísicas, espatifa-se em inúmeros pontos de vista ou, no limite, é completamente eliminado – caso de uma obra como *Os moedeiros falsos* (1926), cujo título já aponta para a falsidade da representação, um romance que, em chave paródica, trata unicamente do próprio romance e da falência da forma em dominar a rebeldia dos materiais da realidade empírica.

Anatol Rosenfeld defende (a reflexão tem lastro e vocabulário adornianos) que, no romance moderno, “espaço, tempo e causalidade foram 'desmascarados' como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade”⁸⁴. Em sintonia com a pintura moderna, que abandonou a perspectiva renascentista, abolindo a técnica do ponto de fuga e recusando a ordenação do mundo a partir de uma consciência individual⁸⁵, o romance desmascara as convenções literárias do Realismo-Naturalismo (cronologia, causalidade, sequência temporal, personagens psicologicamente bem delineadas), como se o narrador abdicasse do seu direito de organizar o mundo artificialmente. Se a perspectiva é destruída, na

⁸⁴ Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 85.

⁸⁵ Surgida no século XVI, no contexto da valorização antropocêntrica do Renascimento, a perspectiva rompe com a visão pictural do medievo e impõe uma nova visão da realidade, que parte do olhar de um único sujeito, posto face ao mundo, e compartilhado pelo espectador da tela. Trata-se de uma convenção artística, vigente até pelo menos o século XIX, que, por força da tradição, torna-se tão determinante na percepção visual que temos do objeto, que corre mesmo o risco de tornar-se a única visão efetivamente “realista”, “autêntica”, embora seja determinada pela posição do pintor e incapaz de captar alguma totalidade (daí aquilo que a tela oferece ser apenas convencionalmente o real. Em suas considerações sobre o realismo literário, Roman Jakobson lembra que, na pintura, o realismo também é convencional. “O pintor que inova”, afirma Jakobson, “deve ver no objeto o que ainda não víamos, de impor à percepção uma nova forma [...] Kramskói, um dos fundadores da escola dita realista da pintura russa, conta nas suas memórias como procurou deformar ao máximo a composição acadêmica, e esta 'desordem' foi motivada por uma aproximação à realidade. In: Roman Jakobson, “Do realismo artístico”. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 121.

pintura e no romance, isso significa que a distância entre sujeito e objeto da representação, antes assegurada, está fraturada. Em consequência, segundo Rosenfeld, no desenvolvimento do romance do século XX podem identificar-se duas tendências básicas: ora o foco recai no *sujeito*, nos romances de introversão, em que o mundo não é mais dado objetivo, mas vivência subjetiva, ora recai no *objeto*, naqueles romances em que as personagens são enformadas de fora, não são analisadas psicologicamente, são opacas, possuem apenas vida exterior. A segunda tendência⁸⁶, que parece afinar-se com as estratégias de representação empreendidas por Babel em *O exército de cavalaria*, é assim caracterizada pelo ensaísta: “o narrador se omite – ou pelo menos supera o narrador tradicional – pela enfocação rígida das personagens somente de fora: renuncia conhecê-lhes a intimidade. Descreve-lhes apenas o comportamento exterior e reproduz os diálogos. Nunca lhes penetra a alma [...] a psicologia é substituída pela ação [...] se verifica o abandono completo da psicologia 'retratista' do romance tradicional”⁸⁷.

A inclinação à visão despsicologizada das personagens e a renúncia à onisciência⁸⁸ são marcas do romance babeliano que o aproximam das técnicas formais de outros romances do século XX, particularmente os que Rosenfeld relaciona à expressão do objetivismo extremo. Deve-se considerar melhor, igualmente, outra peculiaridade do livro de Babel que o filia às experimentações modernistas: o caráter inorgânico de sua composição. Peter Bürger, no exame da produção artística das vanguardas históricas,

⁸⁶ Aqui se podem incluir, entre outros, autores como Hemingway, Kafka, Camus, Dos Passos, Döblin e Kharms.

⁸⁷ Anatol Rosenfeld, *ibidem*, pp. 93-4.

⁸⁸ Nesse sentido, recorro à útil distinção proposta por Mário de Andrade no exame de alguns romances brasileiros, cujos autores, diz Mário, ora preferem a “*psicologia em análise*” (nos textos em que prevalece o universo da introspecção das personagens e a descrição dos estados de alma), ora a “*psicologia em ação*” (quando a enfocação das personagens é predominantemente exterior). A preferência de Isaac Babel pela última é, como se vê, indiscutível. Cf. Mário de Andrade, “*Psicologia em ação*” e “*Psicologia em análise*”, in *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins/Instituto Nacional do Livro, 1972.

identifica nelas como preocupação central a criação de obras inorgânicas, isto é, obras fragmentárias, em oposição às obras orgânicas (a que poderíamos chamar totalizantes ou “realistas”). Para Bürger,

a obra de vanguarda [...] oferece-se como produto artístico, como artefato [...] A obra “montada” dá a entender que é composta de fragmentos da realidade, acabando com a aparência de totalidade [...] A obra orgânica pretende dar uma impressão global. Os seus modos concretos só têm sentido em relação com a totalidade da obra, remetem sempre, observando-os por separado, para essa totalidade. Ao invés, os movimentos concretos da obra de vanguarda possuem um elevado grau de independência e podem ser lidos ou interpretados tanto em conjunto como em separado, sem necessidade de contemplar o todo da obra⁸⁹.

Enquanto, na obra orgânica, existe harmonia entre as partes e o todo, em obediência a um princípio de construção, na inorgânica percebe-se uma relação contraditória de partes heterogêneas, essencialmente independentes do todo. A unidade evidentemente existe, mas se assume como contradição. A montagem e a colagem, técnicas do cinema e da pintura, são transpostas para o romance de vanguarda, que, em sua estrutura fragmentária (“alegórica”, em chave benjaminiana) já não pode oferecer nenhuma síntese dialética entre a totalidade e as partes de que se compõe: seu objetivo é, antes de tudo, o choque no leitor; seu aviso é o de que a reconciliação entre homem e sociedade é impossível e não se desenhará no domínio da obra de arte.

⁸⁹ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993, p. 121-2.

UM ÉPICO EM TOM MENOR: FACES DO HEROICO

... verá espetáculos terríveis, que lhe revolverão a alma; verá a guerra, não pela sua aparência regular, sedutora e brilhante, acompanhada por música e tambores, com bandeiras desfraldadas e generais que corcoveiam com seus cavalos, mas sim a guerra em sua verdadeira expressão – em sangue, em sofrimento, em morte...”

Liev Tolstói, “Sebastópol no mês de dezembro” [1855]⁹⁰

Os cossacos são personagens de eleição da literatura russa dos séculos XIX e XX. Historicamente, essa população originava-se de diversos estratos sociais – servos foragidos, camponeses, andarilhos e aventureiros – que se organizaram em sociedades fortemente militarizadas. No início, devido a seu espírito independente e guerreiro, os cossacos eram vistos como uma ameaça. Mais tarde, porém, por conta de suas habilidades militares, foram cooptados pelo czar: em troca de relativa autonomia e da cessão de terras, os cossacos serviam à autocracia, defendendo o império russo de inimigos externos e internos. Desde o século XVIII até o início do século XX, os cossacos desempenharam papel ativo em praticamente todas as campanhas militares russas, além de reprimir duramente revoltas e levantes populares. Após a Revolução de 1917, embora tivessem servido durante dois séculos como braço armado do czarismo, muitos cossacos cerraram fileiras no exército

⁹⁰ Tradução de Sônia Branco.

vermelho, especialmente nos regimentos de cavalaria.

A figura literária do cossaco esteve presente, por exemplo, em diversos textos de Tolstói, que em 1852 começa a escrever *Os cossacos*, seu primeiro romance. À época, o jovem conde servia o Exército como *junker*, título dado aos oficiais e suboficiais de origem nobre; durante o tempo em que esteve no Cáucaso (entre 1851 e 1853), dedicou-se, pela primeira vez, com frequência à escrita e vivenciou uma série de transformações íntimas que o marcariam profundamente como escritor: “Nunca”, afirmou em uma carta escrita anos depois, “nem antes, nem depois, eu cheguei a semelhante altura do pensamento, nunca espiei assim *para lá*, como naquele período, que durou dois anos. E tudo o que eu encontrei então permanecerá para sempre como a minha convicção”⁹¹.

Ambientado no Cáucaso, espécie de “Oriente russo” indômito e selvagem, região montanhosa que a imaginação literária da época tingia com tons de exotismo e mistério, *Os cossacos* alimenta-se das experiências biográficas do próprio Tolstói. Assim como o escritor e conde, o protagonista do romance, Oliênin, é um jovem oriundo da nobreza, perdulário e inconsequente, que, desiludido com a vida mundana que levava em Moscou, torna-se um oficial do exército e, durante uma expedição ao Cáucaso, instala-se num vilarejo cossaco, onde encontrará uma sociedade ainda não corrompida pelos vícios e artifícios da civilização, em que a totalidade entre homem e natureza ainda pode ser experimentada.

Apresentando pela primeira vez temas que a obra tolstoiana perseguirá, com a frequência de uma obsessão, nas décadas seguintes, a narrativa em *Os cossacos* compreende um duplo movimento: o primeiro deles, a ida de Oliênin ao Cáucaso, viagem

⁹¹ Boris Schnaiderman, *Tolstói: antiarte e rebeldia*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 12.

recoberta de sentido simbólico, seu encontro com a comunidade cossaca, o vislumbre luminoso de uma vida autêntica em comunhão com a natureza e o desejo de libertar-se da moral e dos preconceitos que sua formação e sua condição social lhe inculcaram. O segundo movimento, contudo, é o de retorno: Oliênin envolve-se com Mariana, jovem cossaca prometida ao guerreiro Lukáchka e, atormentado pela paixão impossível e pela constatação de que jamais poderá tornar-se um homem verdadeiramente livre, o protagonista termina por admitir a inevitabilidade do regresso ao mundo convencional, voltando por fim a Moscou

Em sua *Teoria do romance*, ao examinar os romances de Tolstói, Lukács assinala neles a existência de breves mas fulgurantes momentos em que se delineia uma “vivência essencial da natureza”, quando “o sentido é manifestado e os caminhos rumo à vida são franqueados à alma” e “toda a vida pregressa submerge no nada diante dessa vivência, todos os seus conflitos, sofrimentos, tormentos e erros por eles causados manifestam-se inessenciais e rasteiros”. Contudo, logo adiante “volta-se a levar uma vida inessencial e sem rumo”. Afirma Lukács que “toda tentativa de configurar o utópico como existente acaba por destruir a forma sem criar realidade”⁹²; caso essa experiência de uma vida mais substancial se expandisse, ela se tornaria inacessível às próprias categorias do romance. Desse modo, ainda seguindo o teórico húngaro, apenas a forma romanesca de Tolstói pode conservar a totalidade épica, ao passo que a realidade representada, embora iluminada por pressentimentos de transcendência, exhibe-se, finalmente, cindida e problemática, regida pelas leis da vida social à qual o homem inevitavelmente pertence e da qual, no final das contas, não pode fugir.

⁹² Georg Lukács, *Teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34/Duas Cidades, pp. 156-7.

Em *Os cossacos*, é através da composição literária das personagens cossacas, em oposição a Oliênin, que tal conflito torna-se mais saliente. Enquanto o jovem oficial moscovita foge da vida fútil e dissipadora que levava em Moscou e deseja adaptar-se a um novo modo de vida, as personagens cossacas desconhecem qualquer cisão com o sistema de valores e normas éticas de sua comunidade; comungam com eles e, em certa medida, os personificam. Os dilemas íntimos de Oliênin, que permitem ao narrador tolstoiano experimentar pela primeira vez aqueles longos quadros de análise psicológica que serão aprofundados em sua prosa madura, são confrontados à firmeza dos cossacos, à integridade de sua personalidade, ausente de dramas existenciais, e a uma força física quase inumana de onde sobrevém uma particular e elevada expressão de nobreza. Veja-se a descrição do jovem cavaleiro cossaco Lukáchka, rival amoroso de Oliênin:

Lukáchka, postado no mirante, era um jovem alto e belo, de uns vinte anos, muito parecido com sua mãe. O rosto e toda a sua compleição, apesar da falta de jeito da juventude, denotavam grande força física e moral. Embora alistado há pouco tempo no serviço ativo, via-se pela expressão e pela calma convicção de suas atitudes que já havia alcançado aquela postura marcial e orgulhosa peculiar aos cossacos e, em geral, às gentes que vivem constantemente sob as armas; via-se que já era um cossaco e que sabia se atribuir o devido valor [...] A vestimenta não era rica, mas imprimia nele aquela elegância peculiar ao cossaco, à imitação dos *djiguit* tchetchenos [...] As mãos descansando sobre o sabre e apertando os olhos, observava constantemente o aul longínquo.

— Mulheres e mulheres no aul, que derrame! — disse ele com uma voz cortante, descobrindo preguiçosamente os dentes de uma brancura luminosa, e não se dirigindo a ninguém em particular.⁹³

Por um lado, o livro de Bábel dialoga intertextualmente com o romance de Tolstói, ao menos em seu núcleo narrativo básico: um jovem oficial da cidade busca, sem sucesso, integrar-se a uma comunidade cossaca, que ora parece aceitá-lo, ora o repele. Tal relação

⁹³ Liev Tolstói, *Os cossacos*. Tradução de Sônia Branco. São Paulo: Livros da Matriz, 2012, p. 109.

parece acusar a permanência, na Rússia pós-revolucionária, de certas tensões culturais irresolvidas da Rússia do século XIX: embora repaginado e acrescido de elementos históricos de época, o choque entre o homem letrado e os cossacos encena a continuidade de um mesmo problema e o alcance limitado das transformações sociais que então se engendravam.

Contudo, por outro lado, é preciso assinalar que a figura do cossaco, em Babel, é despida de qualquer idealização de caráter romântico como se verifica em Tolstói: dotados de uma espécie de força primordial, os gestos dos cossacos são acolhidos pelo narrador, ao mesmo tempo, com admiração e sorradeira ironia. Tantas vezes cruéis, sanguinários, impiedosos, os soldados representados por Babel movem-se contra um mundo ausente de sentido, em que a guerra já não permite que se extraia dela a “experiência” no sentido forte que lhe atribuiu Walter Benjamin.

Veja-se, por exemplo, o texto “Prichtchepa”, em que a caracterização de um soldado nada tem a ver com a perfeição física e moral do cavaleiro Lukáchka. Nessa pequena narrativa, o próprio cossaco narra o episódio do retorno à sua aldeia natal, quando se vinga daqueles que dilapidaram a casa dos seus pais, denunciados pelos vizinhos ao setor de contraespionagem bolchevique e injustamente mortos:

Estou a caminho de Lechniuv, onde está aquartelado o Estado-Maior. Meu companheiro de viagem continua sendo Prichtchepa, um rapaz do Kuban, infatigável brutamontes, expulso do Partido Comunista, futuro vendedor de ferro-velho, sífilítico despreocupado e fanfarrão sossegado. Pelo caminho, ele vai contando sua história...

[...] Prichtchepa ia de casa em casa e as pegadas sangrentas de suas solas se arrastavam atrás dele. Nas khatas onde o cossaco encontrava objetos de sua mãe ou tubos de cachimbo do pai, ele deixava velhas apunhaladas, cachorros enforcados sobre os poços e ícones emporcalhados de excrementos. Os cossacos jovens haviam se espalhado na estepe, fora da aldeia, e faziam a contagem. A conta engrossava, e a aldeia se calava.

Quando terminou, Prichtchepa voltou à casa paterna saqueada. Arrumou os móveis quebrados na ordem em que desde a infância ficaram em sua memória e mandou que trouxessem vodka. Fechado na *khata*, bebeu por dias a fio: cantava, soluçava e riscava as mesas com o sabre (pp. 105-6).

Aqui, como em outros momentos de *O exército de cavalaria*, as tragédias íntimas e familiares reverberam os efeitos devastadores da guerra civil: o jovem cossaco regressa à terra natal, vinga-se dos vizinhos que traíram seus pais, deixando pela aldeia um rastro de destruição, o que comprova o fim daquela comunidade cossaca estável e harmoniosa do século XIX, representada por Tolstói. Ao mesmo tempo, a violência desmedida que caracteriza os atos de Prichtchepa tem por objetivo reconstruir o tempo da memória, recuperar a casa perdida da infância, evocando uma ordem que já não mais existe: à disposição, a personagem encontra apenas os móveis quebrados, os cacos, os fragmentos. A imagem é sugestiva por sua força e alcance, afinal a tarefa do próprio livro de Babel reside na recolha de fragmentos e na tentativa de dispô-los numa ordem que já não é mais possível, numa ordem não mais dada pela realidade, de sorte que a harmonia da reunião dos pedaços da existência tenha de se converter, inevitavelmente, em dissonância. Talvez por essa razão, no impressionante lance final da narrativa, “chamuscado, esfarrapado e cambaleante”, o cossaco incendeia a casa e foge:

Chamuscado, esfarrapado, cambaleante, o cossaco tirou a vaca do estábulo, enfiou-lhe o revólver na boca e matou-a com um tiro. A terra fumegava a seus pés e um anel de chama azulada ergueu-se da chaminé e dissipou-se; no estábulo, o bezerro abandonado soluçava. O incêndio brilhava como um domingo. Prichtchepa desamarrou seu cavalo, saltou na sela, atirou um punhado de cabelo no fogo e desapareceu (p. 106).

O seu último ato de violência é matar a vaca que encontra no estábulo. Aparentemente gratuito, o gesto parece recuperar um tema que circula em meio às

narrativas do livro: a orfandade, a perda do pai e da mãe, a corrosão dos laços afetivos. O bezerro, agora órfão, soluça no estábulo; no parágrafo acima, era Pritchchepa, desolado por não conseguir reconstruir o tempo da infância vivida com seu pai, quem “soluçava e riscava as mesas com o sabre”. Assim, a morte da vaca, com suas ressonâncias simbólicas na narrativa, marca o último e mais desesperado lance de sua trajetória de vingança. Ao incendiar a casa, o fogo brilhava como um “domingo”: perde-se na tradução o duplo sentido da palavra russa *voskressenie*, que significa “domingo” e também “ressurreição” e “renovação espiritual”. Imagens de morte e de renascimento articulam-se, de modo ambivalente, no final enigmático, sugerindo que a destruição da antiga casa e a execução dos dilapidadores da casa paterna representam, para a personagem, um novo (e sinistro) recomeço.

Se, em “Pritchchepa”, vem mostrado o desarranjo da antiga comunidade cossaca diante do cenário da guerra, quando se tornam cotidianos saques, traições e delações, em “A carta”, outra pequena obra-prima do livro, Bábel focaliza mais de perto o desfazimento dos núcleos familiares. Aqui, como em outros momentos do livro, Bábel recorre ao que os russos costumam chamar *skaz*, a narrativa estilizada que visa a individualizar a voz de determinadas personagens, em geral populares, conferindo-lhes feição única através de coloquialismos, variações dialetais, arcaísmos e maneirismos. Tal procedimento, de largo uso nas obras de Leskov, Gógol e outros escritores do século XIX, foi bastante explorado pelos modernistas russos, associando-se de imediato às suas propostas de experimentação com a linguagem da prosa de ficção. James Fallen lembra, a propósito, a existência, na prosa soviética dos anos 1920, de duas categorias de narrador, ambos verificáveis em *O exército de cavalaria*:

um é o narrador inculto, rude, desarticulado, ator num drama que ele próprio mal pode compreender. Em tais narrativas, o mais importante procedimento estrutural é a caracterização pelo discurso ou pelo *skaz*. O outro tipo de narrador é o intelectual que frequentemente se funde, na mente do leitor, ao próprio autor. Figura passiva [...], em geral sozinho em seu mundo ficcional, possui uma consciência altamente desenvolvida e analisa a si mesmo e aos eventos numa linguagem e num estilo singularmente líricos⁹⁴.

Em Babel, além de iluminar a diversidade étnica, linguística e cultural que caracterizava a realidade do universo revolucionário, o recurso ao *skaz* e à interpolação de vozes na costura narrativa do livro também garante outro efeito igualmente importante: transferindo a voz às personagens que participaram dos fatos ou os testemunharam, o narrador exime-se de apresentar, compreender ou julgar os acontecimentos. Com isso, reforça-se também o vezo despsicologizante dos textos de Babel: a subjetividade das suas personagens jamais é escavada pelo narrador, vindo à luz apenas *objetivada*, seja pela fala, seja pela ação, seja por uma carta ou um diário, mas nunca analisada ou descrita à maneira dos naturalistas do século XIX. Lembra Lionel Trilling que o escritor, embora seja capaz de representar fatos e personagens com extrema exatidão, “não pretende interpretá-los, mal desejando compreendê-los, e certamente sem querer julgá-los”⁹⁵.

Veja-se o primeiro parágrafo de “A carta”, em que vem explicada a procedência do texto que adiante se apresentará:

Eis uma carta para a terra natal, que me foi ditada por Kurdiúkov, um rapaz de nossa expedição. Não merece ser esquecida. Eu a transcrevi, sem embelezá-la, e reproduzo-a, palavra por palavra, de acordo com o original (p. 29).

⁹⁴ James Fallen, *Issac Babel: russian master of short story*. Knoxville: The Tennessee University Press, 1974, p.46.

⁹⁵ Lionel Trilling, op. cit., p. 15.

A intromissão do narrador culto é muito significativa: ele nos leva a acreditar que se trata de um texto fidedigno, que a pequena história foi contada com as mesmas palavras por um soldado iletrado e, sobretudo, que o texto tem algum valor em si, por isso merece ser lembrado. A carta de Kurdiúkov é endereçada à mãe; iniciam-na diversas expressões e versos formulares da poesia popular russa, que situam o texto no domínio das práticas orais; a seguir, a primeira preocupação do filho é informar a mãe de que está bem e se encontra “na Cavalaria Vermelha do camarada Budiónni”; depois, pede-lhe que remeta um leitãozinho assado e solicita informações sobre seu cavalo Stiopa (se já foi ferrado e se ainda tem sarna nas patas dianteiras). No mesmo tom em que fala de um cavalo com sarna e das plantações de lúpulo que encontra na Polônia, Kurdiúkov relata à mãe que o pai matou seu irmão Fiódor; posteriormente, o pai é capturado por outro irmão e sucumbe nas mãos deste:

Querida mãezinha Evdóvkia Fiódorovna. Mande-me o que puder, conforme suas forças e possibilidades. Peço-lhe que degole o leitãozinho malhado e faça uma remessa postal endereçada ao Politotdiel do camarada Budiónni. Todos os dias deito-me para dormir sem comer e sem qualquer roupa; por causa disso, passo muito frio [...]
Nas próximas linhas desta carta, apresso-me em escrever sobre o pai, que matou meu irmão Fiódor Timoféitch Kurdiúkov, já está fazendo um ano. [...] fomos todos feitos prisioneiros, e o pai pôs os olhos em cima do meu irmão, Fiódor Timoféitch. Daí, o pai começou a espetar o Fédia, falando: seu vendido, cachorro Vermelho, filho da puta, e outras coisas assim, e não parou de espetá-lo até escurecer, quando o meu irmão Fiódor Timoféitch morreu (pp. 30-1).

Sem se omitirem os pormenores mais cruéis, vem narrado o sanguinário parricídio num tom de naturalidade e resignação, como se a vida fosse isto mesmo: pais matando filhos, filhos matando pais. A maestria de Bábel está em incidir sobre o drama dos indivíduos a carga maior e mais abrangente da História, fazendo-as coincidir e iluminar-se

mutuamente: o pai dos Kurdiúkov era um guarda rural que “usava medalhas, como no velho regime” (*nosili na sebie medali, kak pri starom rezhim*), isto é, o pai autoritário identifica-se com a ordem antiga, enquanto os filhos são soldados vermelhos, a serviço da nova ordem. A história cruza o individual e o social, apontando para o insustentável peso da violência e a terrível perversão das relações humanas em todos os níveis – não era incomum, aliás, que nos tempos da Guerra Civil, familiares estivessem em lados opostos da batalha.

Não se deve ignorar que, depois do desfecho da carta, há ainda um prolongamento narrativo: Kurdiúkov entrega a Liútov uma fotografia de sua família. Trata-se de mais uma pequena intromissão do narrador, que funciona agora como uma espécie de contraponto ao relato de Kurdiúkov, na medida em que apresenta o ponto de vista quase imperceptível de Liútov:

Estendeu-me uma fotografia amarrotada. Nela, via-se Timoféi Kurdiúkov, um guarda rural de ombros largos, com o quepe do uniforme e barba penteada, imóvel, as maçãs do rosto salientes e um olhar brilhante em seus olhos descorados e inexpressivos. Ao lado dele, sentada numa pequena poltrona de bambu, havia uma camponesa miudinha, de blusa bufante e com um rosto claro e tímido, de traços mirrados. Mas, junto à parede, sobre um fundo fotográfico provinciano e miserável, cheio de flores de pombos, erguiam-se dois rapazes monstruosamente enormes, brancos, de cara larga e olhos esbugalhados, inexpressivos, feito soldados durante a instrução, os dois irmãos Kurdiúkov: Fiódor e Semion.

O posicionamento do narrador se deixa entrever apenas na escolha das palavras: a fotografia é “*slomannaia*” (literalmente, “quebrada”, “partida”), o que evidentemente remete à situação da própria família destruída. Ao mesmo tempo, contrariando a ordem esperada em uma narrativa tradicional, as personagens são descritas apenas no final da narrativa, o que leva imediatamente a uma releitura de tudo o que veio antes. Notas de estranhamento e desarmonia vão despontando na descrição que o narrador faz, por meio

de sutis paradoxos, dos membros da família: o pai, Timofei Kurdiúkov, homem de ombros largos, com as maçãs do rosto salientes, de olhar “brilhante” (*svekrayuschim vzglyadom*) e ao mesmo tempo olhos “descolorados” e “inexpressivos” (*bestsvetnykh i bessmyslennykh glaz*); a mãe, uma camponesa mirrada, cujo rosto tem traços a um tempo só “claros” (*svetlymi*) e “mirrados”, “definhados” (*tchakhlymi*). Já os dois irmãos Kurdiúkov são descritos, em contraposição à figura dos pais, como “monstruosamente imensos” (*tchudovischo ogromnyi*), “brancos” (*tuplyi*), com os “olhos esbugalhados” (*lupoglazyi*).

O narrador captura habilmente características contrastantes que conferem aos membros da família uma existência paradoxal; contudo, para além disso, as poucas linhas destinadas ao retrato dos pais e filhos implicam a impossibilidade de uma leitura da narrativa de Kurdiúkov em chave heroica. A aventura dos soldados vermelhos que levam seu ímpeto destruidor às últimas consequências não se pode tingir de heroísmo: se Kurdiúkov (que, aliás, não está na fotografia) lembra-se de seus irmãos como valentes heróis vermelhos, o narrador os caracteriza, no desenlace anticlimático, como brutamontes apalermados de aparência repugnante, brutal, quase inumana. Rompida a suposta neutralidade do narrador, a mesma defendida no parágrafo inicial do conto, o leitor dispõe agora de duas visões divergentes de um mesmo fato, cabendo-lhe a interpretação final.

Desse modo, arma-se um jogo de refrações em que a realidade parece diluir-se como num intrincado jogo de espelhos: coexistem a voz do soldado cossaco, narrador da carta; a do narrador Liútov, que evidentemente não se deve confundir com a terceira, a do autor implícito; esta parece evidenciar-se justamente no embate irônico entre os pontos de vista das duas outras.

Walter Benjamin, a respeito da Primeira Guerra Mundial, afirmava que “no final da

guerra [...] os combatentes voltavam do campo de batalha não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável”. Segundo ele, “a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação” e “a experiência do corpo pela guerra de material”⁹⁶ levaram à desmoralização do homem e à aniquilação das antigas formas simbólicas da narrativa, comunicável em palavras e ritmos compartilhados, elaborada e tecida pacientemente no interior de um longo processo coletivo e comunitário. A guerra de trincheiras, altamente tecnicizada e mortífera, não permite mais aos seus participantes o exercício do heroísmo e da virtude; não permite mais aos guerreiros, como antes, que coloquem sua vida à prova e confirmem o seu valor. Como resultado, o empobrecimento da experiência conduz à destruição daquela antiga narrativa da qual se podia extrair um sentido transmissível entre todos os integrantes de uma coletividade.

Em “A carta”, o impasse examinado por Benjamin se revela, primeiramente, na incapacidade que Kurdiúkov, remetente da carta, demonstra em narrar o essencial: seu aspecto prolixo e rebarbativo e a falta de hierarquia entre as preocupações mezinhas com o cavalo e a narração dos eventos que levaram à morte do pai parecem apontar para a impossibilidade de extrair algum sentido da guerra. Ao mesmo tempo, o emprego do *skaz* como procedimento narrativo poderia remeter justamente às práticas mais tradicionais da transmissão oral de histórias; contudo, Bábel recupera o *skaz*, contaminando-o com sua autoconsciência narrativa tipicamente moderna. Sem aderir totalmente ao ponto de vista do narrador primário, o escritor acresce um prolongamento que, como se viu, problematiza o que foi contado anteriormente e revela a insuficiência desse ponto de vista, de modo a mostrar que a experiência acelerada, contraditória e multifacetada da guerra moderna já

⁹⁶ Walter Benjamin, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197.

não pode ser contida nos velhos moldes da narração oral. Igualmente, se guerra e heroísmo tornam-se antípodas, se as condições para uma vivência épica se estiolam diante da catástrofe, a própria forma escolhida para narrar os acontecimentos é implodida: o romance tradicional, a épica por excelência do mundo moderno, converte-se numa reunião de episódios que se arregimentam não mais em torno do herói ou da causalidade temporal, categorias já esvaziadas.

A leitura de “A carta”, se compreendemos bem a tensão central entre as formas antigas de narração e a experiência história da guerra moderna, implica também outro questionamento, não mais de natureza estética, e sim ética. Qual é, para o escritor, o sentido ético de transcrever a carta “palavra por palavra, de acordo com o original”, sem suprimir as passagens mais intoleráveis? Evidentemente, poderemos afirmar que se trata do impulso de representação realista da vida ou de conservação de todas as informações que, podemos imaginar, o próprio Bábel possa ter ouvido durante sua permanência no Exército de Cavalaria⁹⁷. Todavia, para o leitor da obra, a questão ainda se colocará: nessa exposição minuciosa dos horrores da guerra, que jamais se detém mesmo diante do mais absurdo e desumano, que enumera com naturalidade e distanciamento os corpos putrefatos sob lençóis, os ícones mergulhados em excrementos e as cabeças humanas decepadas, não haveria certa dose de sadismo e crueldade?

A certa altura de sua *Teoria estética*, Adorno defende que a arte “exige algo como a autonegação do espectador, a sua capacidade de abordar ou de perceber o que os objetos estéticos dizem ou calam por si mesmo”. Por essa razão, “a experiência estética estabelece

⁹⁷ Henday Malarenko defende que a história trágica entre pai e filhos de “A carta”, embora não esteja registrada em nenhuma parte do *Diário* de Bábel, tem origem em outros episódios anotados por Bábel: é possível rastrear alguns elementos da história em diversas entradas do diário. Cf. Henady Malarenko, op. cit., pp. 66-7.

primeiro uma distância entre o espectador e o objeto [...] quanto mais a experiência estética possuir objetos, tantos mais próxima lhes está, em certo sentido, e tanto mais também deles se afasta”⁹⁸.

Assim, para o teórico alemão, a arte não é o lugar do reconhecimento, digamos assim, narcísico do leitor ou do espectador: ao se estabelecer uma distância entre o fruidor e os objetos estéticos, cria-se a possibilidade do reconhecimento não da semelhança, mas fundamentalmente *da diferença e da alteridade*. Nessa direção, vai a leitura de Jeanne Marie Gagnebin que entende a experiência estética, no rastro da argumentação adorniana, enquanto

experiência da distância do real em relação a nós, experiência também da distância entre o real tal como ele é e qual poderia ser, [a arte] pode configurar um caminho privilegiado para o aprendizado ético por excelência, que consiste em não recalcar o estranho e o estrangeiro, mas sim em ser capaz de acolhê-lo na sua estranheza [...] sua [de Adorno] ética não será uma ética da compaixão, mas muito mais, nas pegadas do melhor anticristianismo nietzschiano (e da dialética marxista), uma ética da resistência.⁹⁹

As afirmações de Adorno e Gagnebin acerca das relações entre ética e estética são valiosas para a compreensão do pensamento artístico de Bábel em *O exército de cavalaria*: aqui, revelar o que há de mais desumano na guerra é, antes, uma garantia ética da representação. Portanto, o que os críticos soviéticos enxergaram no livro de Bábel como junção de “vigor e amoralismo, crueldade e prazer estético”¹⁰⁰ pode ser entendido de outra maneira. A pretensa naturalidade (ou banalidade) do horror, que encontra eco em outros grandes narradores do início do século XX, como Kafka e Hemingway, assegura o necessário

⁹⁸ Theodor Adorno, *Teoria estética*. Tradução de Artur Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 382.

⁹⁹ Jeanne Marie Gagnebin, “Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno”. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2009, p. 94.

¹⁰⁰ Bruno Barretto Gomide, op. cit., pp. 36-7.

distanciamento do leitor. A intrusão do choque, do estranho, do que não é familiar (seja do ponto de vista da matéria, seja do ponto de vista da própria linguagem utilizada) não deixa lugar à identificação e permite um reconhecimento radical da alteridade, sem espaço para a compaixão pelas figuras representadas pelo escritor: nelas se destaca, antes, o seu incrível poder de resistência, ainda que frente a circunstâncias que restringem brutalmente sua humanidade.

BIBLIOGRAFIA

I. De Isaac Bábel

BÁBEL, Isaac. *Sotchinênia* (Obras). Moscou: Literatura Artística, 1990.

_____. *O Exército de Cavalaria*. Tradução de Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Maria: uma peça e cinco histórias*. Tradução de Aurora Bernardini et alli. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Contos escolhidos*. Tradução (do inglês) de Cecília Prada. São Paulo: A Girafa, 2007.

_____. *A cavalaria vermelha*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *No campo da honra e outros contos*. Tradução de Nivaldo dos Santos. São Paulo: 34, 2014.

_____. *Contos de Odessa*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *L'armata a cavallo*. Edizione completa a cura di Gianlorenzo Pacini. Torino: Einaudi.

_____. *Debes saberlo todo: relatos 1915-1937*. Madri: Alianza Editorial, 1976.

_____. *Obras*. Tradução de Augusto Vidal. Barcelona: Planeta, 1970.

II. Teoria, historiografia e crítica

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: 34/Duas Cidades, 2003.

_____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ANDRADE, Homero Freitas de. *O Diabo solto em Moscou: para um estudo da obra de Mikhail Bulgákov no Brasil*. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 1994. 2 volumes.
- _____. "A literatura que Stálin proibiu". *Revista de Estudos Orientais*. São Paulo, FFLCHUSP, v. 1, 1997.
- _____. "O realismo socialista e suas (in)definições". *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, FFLCH-USP, n. 13, 2010
- ANDRADE, Mário de. "Psicologia em ação" e "Psicologia em análise". In: *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins/Instituto Nacional do Livro, 1972.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini et alli. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERLIN, Isaiah. *Pensadores russos*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BERMAN, Marshall. "Isaac Bábel à espera dos bárbaros". In: *Aventuras no marxismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BONET, Carmelo. *El Realismo Literário*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1998.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: 34/Duas

Cidades, 2010.

BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

_____. "Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANETTI, Elias. *Uma luz em meu ouvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARDEN, Patricia. *The art of Isaac Babel*. London: Cornell University Press, 1972.

CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem. (Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl)*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARPEAUX, Otto M. *As revoluções modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

CHKLÓVSKI, Viktor. "Isaac Babel: a critical romance". In: BROWN, Edward (org.). *Major soviet writers: essays on criticism*. Oxford University Press, 1973.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

EHRE, Milton. *Isaac Babel*. Boston: Twayne, 1986.

EIKHENBAUM, Boris. "O Tchekhov" (Sobre Tchekhov). In: *O proze* (Sobre a prosa). Leningrado: Literatura Artística, 1969

IRIBARNE, Louis. "Babel's 'Red Cavalry' as a baroque novel". *Contemporary Literature*, vol. 14, n. 1, 1973. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1207483> (acesso em 27.dez.2013).

FALEN, James. *Isaac Babel: russian master of short story*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1974.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997 (Coleção Leitura).

FERRO, Marc. *A Revolução Russa de 1917*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Júnior. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 2011.

FRANK, Joseph. *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*. Tradução de Francisco Achcar e Paula Cox. São Paulo: Edusp, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno". In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2009,

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOMIDE, Bruno Barretto. *A cidade do sol de Isaac Bábel*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universitária Católica, 1997.

_____. "Isaac Bábel, o mestre do fragmento". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13.dez.2008.

HALLET, Richard. *Isaac Babel*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1978.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Tradução de Sônia Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. "Do realismo artístico". *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971

JAMES, Henry. *A arte do romance – antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

KLOTZ, Martin. "Poetry of the present: Isaak Babel's Red Cavalry". *The Slavic and East European Journal*, vol. 18, 1974. isponível em <http://www.jstor.org/stable/306175> (acesso em 18.mar.2014).

LEWIN, Moshe. *O século soviético*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LIÉVIN, F. *Isaac Babel* (em russo). Moscou: Literatura Artística, 1972.

LIKHATCHOV, Dmitri. "Sobre el realismo y su definición". In: *Textos y contextos*. Havana: Arte y Literatura, 1985.

LIMA, Luís Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LO GATTO, Ettore. *La literatura rusa moderna*. Buenos Aires: Losada, 1972.

_____. *Storia della letteratura russa*. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1950.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José M. Mariani de Macedo. São Paulo: 34/Duas Cidades, 2009.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

- _____. “O romance como epopeia burguesa”. In: *Ensaio Ad Hominem*. Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.
- MAGRIS, Cláudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MALARENKO, Henady. *Issac Bábel e seu Diário de 1920*. Tese de Doutorado em Literatura e Cultura Russa, FFLCH-USP, 2011.
- MARABINI, Jean. *A Rússia durante a Revolução de Outubro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MARGUILIES, Marcos. *Os Judeus na História da Rússia*. Rio de Janeiro: Bloch, 1971.
- MENDELSON, Danuta. *Metaphor in Babel's short-stories*. Ann Arbor: Ardis, 1982.
- PAZ, Octavio. *Los signos en rotación*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2011.
- PERES, Paulo Dal-Ri. *Isaac Bábel: inéditos*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 1976.
- POGGIOLI, Renato. “Introdução” a *L'armata a cavallo*. Edizione completa a cura di Gianlorenzo Pacini. Torino: Einaudi, 1969.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e Futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- _____. “Os bandidos de Isaac Bábel”. In: *Intelectuais e modernidades*. Organização de Daniel Aarão Reis e Denis Rolland. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SANTOS, Nivaldo dos. *Contos de Odessa: o realismo grotesco de Isaac Bábel*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Russa, FFLCH-USP, 2005.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Tolstói: antiarte e rebeldia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. “Isaac Bábel em três textos”. *Revista USP*, n. 10, jun/jul/ago 1991.

- SICHER, Efraim. *Style and structure in the prose of Isaak Babel*. Columbus: Slavica Publishers Inc., 1986.
- SLONIN, Marc. *Escritores y problemas de la literatura soviética (1917-1967)*. Madri: Alianza Editorial, 1974.
- STORA-SANDOR, Judith. *Isaac Babel: l'homme et l'oeuvre*. Paris, Klincksieck, 1968.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TOLSTÓI, Liev. *Contos de Sebastópolis*. Tradução de Sônia Branco. São Paulo: Hedra, 2010.
- _____. *Os cossacos*. Tradução de Sônia Branco. São Paulo: Livros da Matriz: 2013.
- _____. *Guerra e Paz*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TRILLING, Lionel. "Introdução". In: BÁBEL, Isaac. *A cavalaria vermelha*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- TRÓTSKI, Leon. *Literatura y revolución: otros escritos sobre la literatura y el arte*. Paris: Ruedo Ibérico, 1969
- VÁRIOS. *Isaac Babel v vospominániakh sovremiènikov* (Isaac Bábel nas reminiscências dos contemporâneos). Moscou: Escritor Soviético, 1972.
- VOINOVA; STÁRETS et al. *Dicionário Russo-Português*. Moscou: Edições Russkyi Yazik, 1989.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WILSON, Edmund. *Rumo à Estação Finlândia*. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974