



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**A figura do mundo na dispersão dos fragmentos:
O exército de cavalaria, de
Isaac Bábel**

**The image of the world in the
dispersion of the fragments:
The red cavalry, by Isaac Babel**

Autor: Marcos Vinícius Ferrari
Betina Bischof

Edição: RUS Vol. 11. Nº 16

Data: Setembro 2020

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.171774>



A figura do mundo na dispersão dos fragmentos: *O exército de cavalaria*, de Isaac Bábel¹

Marcos Vinícius Ferrari*
Betina Bischof**

Resumo: O presente artigo desenvolve uma leitura de *O exército de cavalaria* (1926), de Isaac Bábel, focalizando, especialmente, a linguagem do autor, a estrutura narrativa e o papel desempenhado pelo narrador protagonista e por sua trajetória de formação. Por meio da análise de três contos (“A travessia do Zbruch”, “O filho do rabino” e “Berestiechko”), são tratadas questões concernentes à representação da matéria épica, ao efeito geral de paradoxo, conflito e choque observável na obra e, finalmente, à possibilidade de caracterizar o livro de Bábel como um romance modernista.

Abstract: This paper develops a reading of *The Red Cavalry* (*Cavalry Army*, 1926), by Isaac Babel, focusing, specially, on the author’s language, the narrative structure, and the role performed by the narrator-protagonist and his trajectory of formation. Through the analysis of three short stories from Babel’s work (“Crossing the Zbruch”, “The rabbi’s son” and “Berestiechko”), some considerations are made on the representation of the epic matter, the general effect of paradox, conflict and shock, and finally the possibility of characterizing Babel’s book as a modernist novel.

Palavras-chave: Literatura russa; Literatura soviética; Romance; Modernismo

Keywords: Russian literature; Soviet literature; Novel; Modernism

* Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP; <https://orcid.org/0000-0002-5165-582X>; mvinciusf12@gmail.com

** Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP; <https://orcid.org/0000-0002-3362-742X>; bbischof@usp.br

Em 1926, Isaac Bábel enfeixou trinta e quatro pequenas narrativas, que versavam sobre os mais diversos aspectos da Campanha Russo-Polonesa, num livro intitulado *O exército de cavalaria (Конармия)*. Seis anos antes, entre junho e novembro de 1920, o escritor havia servido como correspondente jornalístico durante o conflito. Os poucos meses que Bábel passou no Exército comandado pelo general Semión Budiónni foram suficientes para abastecê-lo de um repertório variado de experiências, posteriormente narradas em pequenos contos que, depois de três anos, em 1923, começavam a vir a lume na imprensa soviética. Publicados em sua maior parte nas revistas *Krásnaia Nov (Terra Virgem Vermelha)* e *LEF (Frente Esquerdo das Artes)*, os contos traziam desde o início a indicação do autor de que compunham um ciclo. A despeito da unidade de tema, cenário e narrador, que garantem a unidade da obra como uma espécie de romance desmontável, é inegável a variedade de composição, de formas narrativas, de registros linguísticos e de referências literárias que povoam as pequenas peças do livro.

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 impor-

1 Este trabalho, com ligeira modificação, é parte da dissertação de mestrado *Isaac Bábel: escrevendo a revolução em linhas tortas*, defendida em 2017 pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada e orientada pela Profa. Dra. Betina Bischof. A pesquisa foi financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

tância, 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 acrescentando-lhes uma introdução, uma síntese ou um prolongamento, à guisa de comentário.

Nessa espécie de poderosa escrita do resto, acumulam-se os traços do que Gilles Deleuze e Feliz Guattari, a respeito da obra Kafka, chamaram “literatura menor”, isto é, a literatura que pertence à língua que uma minoria constrói no seio de uma língua maior e hegemônica”: desterritorialização da linguagem, visível na combinação insólita do russo com modos de articulação típicos do iídiche, de imagens sublimes com as siglas e o jargão burocrático dos novos tempos; a mútua iluminação do drama individual e do drama coletivo, uma vez que o espaço exíguo da literatura menor “faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política [...] aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele”.²

A impressionante variedade composicional e estilística de *O exército de cavalaria* e a visão básica de polaridade que governa a obra parecem ecoar a desarticulação da 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.

É bem de ver que a representação literária mais fiel de um mundo contraditório exige, como afirmou um influente comentarista de Babel, uma “arte de contrastes”,³ traduzida nas transições abruptas da realidade ordinária das batalhas para o registro fantástico, do pastiche de linguagem burocrática e cartorial 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 narrati-

2 1977, p. 24.

3 DELEUZE E GUATTARI, 1977, p. 26

va, 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. À medida que adentramos o livro, vão-se contrapondo “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”.⁴

O Exército de Cavalaria é uma sucessão de miniaturas 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 justapõem “a ternura junto à brutalidade, as aspirações elevadas junto à crueldade selvagem, o sacrifício heroico pisando o salto da libertinagem e da profanação”.⁵ 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 destilar sêmen, o fragrante veneno embriagador de virgens”.

“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 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.⁶

4 TRILLING, 1968.

5 LUPLOW, 1979, p. 217.

6 SLONIM, 1974, p. 90.

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 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” (“построенному на мужичних костях Николаем Первым”). 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 lembrar, 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.

Cumpra 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.⁷ A inconsciência daqueles que participam ativamente da construção da História é tema frequente e central nas histórias de *O exército de cavalaria*, sobre as quais não será exagero dizer que retiram da escuridão anô-

⁷ BÁBEL, 2006, p. 21.

nima 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 quadradinhos 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.⁸

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

8 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 (1978, p. 35-6), “é incongruente que os cossacos lutem em nome da revolução, não obstante tenham dado formidável apoio militar, durante cerca de dois séculos, à autocracia russa [...]. 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.”

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 cosaco (“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. 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 da 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” (“полуденный ветер”), passando pelos “estandartes do poente” (“штандарты заката”) no “frescor da tarde” (“вечернюю прохладу”) até o surgimento da “lua majestosa” (“величавая луна”).

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, estudioso italiano da obra de Babel,

afirma que *O exército de cavalaria* é atravessado por duas tendências diversas, nenhuma das quais domina completamente a atmosfera ou a estrutura: uma primeira de caráter épico, que age de modo apenas “espasmódico”, em cujos intervalos se instala uma nota patética, essencialmente anti-heroica.⁹ Para o crítico, é da oposição entre os elementos épicos e patéticos que resulta o elemento propriamente lírico.

A chave oferecida pelo crítico é bastante iluminadora: de fato, é curto o fôlego épico de Babel, 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.

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 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 as 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

9 BABEL, 2006, pp. 21-2.

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 Bâbel, 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 falha. 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, uma vez que “a verdade em *O exército de cavalaria* é sempre a verdade de alguém”.¹⁰ 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 polonês; trata-se, pois, de um feito militar importante para a campanha, que o escritor prefere apenas sugerir, elusivamente, confirmando seu vezo 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.

10 POGGIOLI, 1990, p. 18.

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”. 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” (“черепки сокровенной посуды”), conhecido, portanto, apenas de integrantes de famílias judias, 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 solados cossacos, mas não pode ser um deles; é um judeu russo assimilado (assim como em certa medida, o próprio Babel), 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* 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* – ela me diz –, o senhor está gritando, está muito agitado. Vou arrumar sua cama em outro canto. Desse jeito o senhor incomoda meu pai...¹¹

Quando a mulher retira o cobertor do “homem adormecido”, vemos que é um homem morto que jaz ali: “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 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. 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” 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, eviden-

11 MENDELSON, 1978, p. 116.

ciando a “habilidade de protestar”¹² comum às personagens do livro, confere à narrativa um tom completamente oposto ao tom impessoal do início.

James Fallen afirma que o conto em questão, 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”.¹³ 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 (“Переход через Збруч”): a palavra “переход”, corretamente traduzida como “travessia”, pode igualmente significar “passagem”, “transição”, “transformação” e “conversão”, em sentido religioso.¹⁴ Atento à polissemia do título, o crítico salienta, ainda, que a experiência da travessia simbolicamente aponta para “uma iniciação e uma aventura”, “a despedida de um mundo”, “um adeus ao passado e uma impetuosa investida rumo ao futuro”.¹⁵

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 cosacos, confrontado a valores éticos que colidem frontalmente com os seus.

Torna-se evidente, portanto, que a organização das narrativas de *O exército de cavalaria* não é arbitrária, que a arquitetura aparentemente dissonante da obra foi cuidadosamente planejada 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*

12 CARDEN, 1972, p. 97.

13 FALLEN, 1974, p. 137.

14 VOINOVA, STÁRETS et al., 1989.

15 FALLEN, 1974, p. 138.

de cavalaria reclama uma leitura que o considere como unida-de: as recorrências temáticas e estruturais que atravessam o livro como insistentes refrões, personagens que 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 modernista.¹⁶ Patricia Carden, deparando com o mesmo problema crítico, defende que a composição de *O exército de cavalaria* evita “qualquer aparência de sequência narrativa”, de modo a que a estrutura geral da obra reflita a estrutura conscientemente paradoxal de um conto de Babel.¹⁷ Danuta Mendelson sustenta que a “ruptura com a continuidade narrativa combinada à multiplicidade de pontos de vista” compensa a força do elemento lírico, garantindo certa “impressão de objetividade”¹⁸ narrativa.

Louis Iribarne,¹⁹ para quem *O exército de cavalaria* é um “romance barroco”, lembra que o próprio escritor se referia às histórias do livro como “capítulos” (главы); 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, Babel afirmava que tinha numerado novamente os capítulos e trocado o título de alguns deles, o que indica que o escritor tinha em mente uma ordenação própria das narrativas.

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, cha-

16 Pode, além disso, 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. A tendência ao hibridismo e a difícil categorização das obras num gênero único são notáveis, para ficarmos em poucos exemplos, em *O herói do nosso tempo*, de Mikhail Liérmontov, nos *Arabescos* de Nikolai Gógol, reunião de contos, peças, ensaios e cartas, ou nos *Contos de Sebastopol* 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.

17 1972, p. 90.

18 1978, pp. 114-5.

19 1973, p. 58.

mado Kiril Liútov: “Kiril”, em grego, significa “senhor”; “Liútov” é sobrenome formado a partir do adjetivo russo “лютый” (feroz, sanguinário). A junção de ambos os nomes – que guarda algo da típica ironia babeliana – servira ao próprio escritor como codinome durante sua permanência no Exército de Cavalaria: assim ele se apresentava e assinava seus textos, visando a esconder sua identidade judaica.

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 cossacos, 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”.²⁰

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”.²¹ Aqui, é apresentada a história de Iliá Bratslávski, filho do rabino Motale, que aparecera em passo anterior da obra: depois de conhecer Guedáli (no conto/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

20 BÁBEL, 2006, p. 197.

21 Posteriormente, Babel decidiria encerrar o livro com outro conto, “Argamak”, surgido em 1932. Pode-se imaginar que o autor tenha tentado, como era seu vezo, embaralhar e frustrar a expectativa de uma leitura que apontasse explicitamente para – como acreditamos – um dos nexos fundamentais da obra.

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...²²

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 Liú-tov 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 eró-

22 BÁBEL, 2006, p. 203.

tico-amorosa, e aos cartuchos de revólver dimensiona a convivência entre a delicadeza e a violência. Delineia-se aí, nessa acumulação 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 noitinha, 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 – murmurou ele, com um fio de voz. – Saiu a minha letra B, e a organização me mandou para o front...²³

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”. O tom elegíaco de lamentação, assumido pela mulher enlutada no conto de abertura, é agora recuperado pelo próprio 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

23 BÁBEL, 2006, p. 205.

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...²⁴

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 (“Мы делали переход из Хотина в Берестечко”) traz a mesma palavra 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. Tra-

24 BÁBEL, 2006, pp. 119-20.

ta-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 Berestichekho [...] 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...²⁵

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. Elaborar-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

25 BÁBEL, 2006, p. 122.

o seu tom, introduzindo o signo da decrepitude do passado e da violência do presente.

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 Babel, leitor apaixonado de Maupassant, elas remetem, igualmente, à ofensiva napoleônica à Rússia, em 1812, tema do romance *Guerra e Paz*, de Tolstói. Aqui, em “Berestiechko”, exibe-se uma possível intertextualidade com *Guerra e Paz*: Babel 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.

Parece esboçar-se nessa breve narrativa uma chave fundamental para a compreensão da obra em sua completude: uma recolha de diversas referências literárias do século XIX, implodidas frente às demandas de uma representação realista e fiel do cenário revolucionário, caótico e descontínuo. A tarefa do poeta moderno, formulada por Octavio Paz,²⁶ pode ser estendida ao Babel de *O exército de cavalaria*, para quem a literatura se afigurava a maneira mais contundente (senão a única) de descobrir a enigmática figura do mundo na dispersão de seus fragmentos.

Referências bibliográficas

BÁBEL, Isaac. *O exército de cavalaria*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CARDEN, Patricia. *The Art of Isaac Babel*. Londres: Cornell University Press, 1972.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FALLEN, James. *Isaac Babel, master of short story*. Knoxville:

26 2011, p. 42.

The University of Tennessee Press, 1974.

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

IRIBARNE, Louis. "Babel's *Red Cavalry* as a Baroque Novel". *Contemporary Literature*, vol. 14, inverno de 1973, pp. 48-60.

LUPLOW, Carol. "Paradox and Search for Value in Babel's *Red Cavalry*". *The Slavic and East European Journal*, vol. 23, n. 2, 1979, pp. 210-225.

MENDELSON, Danuta. *Metaphor in Babel's Short Stories*. Ann Arbor: Ardis, 1978.

PAZ, Octavio. *Los signos en rotación*. Madri: Forcola Ediciones, 2011.

POGGIOLI, Renato. POGGIOLI, Renato. "Isaak Babel in Retrospect". *The Phoenix and the Spider*. Cambridge: Harvard University Press, 1957, p. 235.

TRILLING, Lionel. "Introdução". In: BABEL, Isaac. *A cavalaria vermelha*. Trad. Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

VOINOVA, N.; STÁRETS, V. et al. *Dicionário Russo-Português*. Moscou: Russki Yazik, 1989.

Recebido em: 30/06/2020

Aceito em: 19/07/2020

Publicado em setembro de 2020