

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

BRUNO FARIAS OYARZABAL

**ANÁLISE DA FORMULAÇÃO ESTÉTICA DA OBRA DE ISAAC BÁBEL  
ENTRE 1913 E 1924**

PORTO ALEGRE

2019

BRUNO FARIAS OYARZABAL

**ANÁLISE DA FORMULAÇÃO ESTÉTICA DA OBRA DE ISAAC BÁBEL  
ENTRE 1913 E 1924**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado como exigência parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras — Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Denise Regina de Sales

PORTO ALEGRE

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Oyarzabal, Bruno Farias  
Análise da formulação estética da obra de Isaac  
Bábel entre 1913 e 1924 / Bruno Farias Oyarzabal. --  
2019.  
48 f.  
Orientador: Denise Regina de Sales.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa e  
Literaturas de Língua Portuguesa, Porto Alegre, BR-RS,  
2019.

1. Issac Bábel. 2. Estética. 3. Literatura Russa.  
4. Literatura soviética. I. de Sales, Denise Regina,  
orient. II. Título.

Bruno Farias Oyarzabal

**ANÁLISE DA FORMULAÇÃO ESTÉTICA DA OBRA DE ISAAC BÁBEL  
ENTRE 1913 E 1924**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado como exigência parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras — Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Denise Regina de Sales

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup> Denise Regina de Sales (orientadora) — UFRGS

---

Prof. Antonio Barros de Brito Jr. — UFRGS

---

Prof<sup>a</sup> Cláudia Luiza Caimi - UFRGS

Aprovado em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

## RESUMO

A obra literária de Isaac Bábel produzida nos anos 1920 é uma das mais importantes do século XX; suas narrativas curtas causam forte impressão, e isso se deve em grande parte pelas inovações de estética que o autor busca criar e implementar em sua ficção, como a concisão das frases carregadas de brutalidade e a construção de imagens grotescas. São paradigmas de sua obra os ciclos de narrativas de *Contos de Odessa* e de *O Exército de Cavalaria*. Nelas, o leitor imediatamente percebe uma nova concepção literária, que rompe definitivamente com as formas sequenciais, de narrador apagado e onisciente, do final do século anterior; nos textos de Bábel é marcante a condução pela perspectiva do narrador que, aproximado dos acontecimentos, conta a história de forma enviesada, conferindo cores e percepções subjetivas às imagens que descreve e aos fatos que narra — daí alguns estudiosos de sua obra mencionarem o estilo expressionista de seus textos. No entanto, é evidente que essa construção complexa de elementos não foi concebida em um momento de inspiração de Bábel; pelo contrário, foi desenvolvida ao longo de anos e não apenas de maneira intrínseca, não podendo permanecer circunscrita às páginas de literatura, pois o autor precisou abandonar seu escritório para lançar-se ao mundo a fim de obter vivências que lhe servissem de material à descrição do humano em situações brutais e excêntricas de sua existência em sociedade. Assim, desde a publicação de seu primeiro conto até o momento que o próprio Bábel caracteriza como início de sua obra — e que neste trabalho é tratado como momento de consolidação da estética —, os elementos que formam a obra babeliana e seus temas recorrentes podem ser flagrados e seu desenvolvimento observado ao longo do trajeto de consolidação. Este trabalho propõe analisar o mencionado desenvolvimento, os traços marcantes desde suas formas embrionárias até a figuração de maneira plena, conjugada e definitiva nos *Contos de Odessa*, considerado o ápice de sua estética.

**Palavras-chaves:** Isaac Bábel, *Contos de Odessa*, estética, narrativa, literatura russa, literatura soviética.

## ABSTRACT

Isaac Babel's literary work produced in the 1920s is one of the most important in the twentieth century; its short narratives cause great impact, mostly due to aesthetic innovations which the author aims to create and implement in his fiction, such as the conciseness of statements filled with brutality and the constructions of grotesque imagery. The narrative cycles in *Odessa Tales* and *The Red Cavalry* stand for paradigms within his work. In these, the reader immediately perceives a new literary conception, which completely parts ways with sequential forms of a dull and omniscient narrator from the latter part of the previous century. In Babel's writing, the conduction from the perspective of a narrator who, close to the events, tells the story in a biased way, checking colors and perceptions subjective in relation to the images described and the facts narrated, is strong - such is the expressionistic style associated to his work by some scholars. Nevertheless, this complex construction of elements was evidently not conceived in one of Babel's moments of inspiration; it was actually developed throughout years and not only intrinsically, not being able to remain circumscribed to literary pages, for the author had to leave his office in order to throw himself into the world in order to obtain experiences that served as material for the description of the human in brutal and eccentric situations of his existence in society. Thus, from the publication of his first short story to the moment which the very Babel defines as the onset of his work - which in this study is regarded as the moment of aesthetic consolidation -, the elements that make up the babelian work and its recurrent themes can be caught and its development observed along the path of consolidation. The present study aims to analyze the referred development, the distinct traces from its embryonic forms until its plain appearance, conjugated and definitive in *Odessa Tales*, regarded as the apex of his aesthetic.

**Keywords:** Isaac Babel, *Odessa Tales*, aesthetic, narrative, Russian literature, Soviet literature.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. BÁBEL, UM JUDEU RUSSO .....	7
3. “O INÍCIO DE MEU TRABALHO LITERÁRIO” .....	8
4. CONTOS INICIAIS .....	9
5. PRIMEIROS ANOS: TEXTOS DE KÍEV .....	11
5.1 “O VELHO SHLOIME” .....	12
6. CONTOS DE <i>LIÉTOPIS</i> .....	14
6.1 “ELIÁ ISAÁKOVICH E MARGARITA PROKÓFIEVNA” .....	15
6.2 “MAMA, RIMA E ALLA” .....	18
7. “INSPIRAÇÃO” E A ELABORAÇÃO ESTÉTICA .....	21
8. CHABOS-NAKHAMU: O PERSONAGEM ASTUTO .....	24
9. “O PECADO DE JESUS” .....	27
10. “BOGRAT-OGLI E OS OLHOS DE SEU TOURO”: A IMAGEM EXPRESSIVA .....	31
11. “VOCÊ BOBEOU, CAPITÃO”: A ESTÉTICA CONSOLIDADA .....	34
11.1 CONTEXTO POLÍTICO: APOIO E PERSEGUIÇÃO .....	36
12. ASSIM SE FAZIA EM ODESSA .....	39
13. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	46
REFERÊNCIAS .....	48

## 1. INTRODUÇÃO

Isaac Bábel foi um escritor de vida bastante atribulada. Intelectual de formação precoce, desde a infância convivia com estudos sérios e dedicados em artes e ciências, estimulado pelo pai sabedor das restrições estatais que judeus encontravam para tomar lugar na instrução formal e, conseqüentemente, em uma situação mais confortável na organização social da Rússia tsarista dos primeiros anos do século XX. Tomavam-lhe boa parte do tempo infantil os estudos acadêmicos e de textos judaicos em suas aulas particulares e estudos solitários e, já adolescente, começou a produzir ficções curtas sob influência da cultura francesa. Conhecia profundamente a cultura e a doutrina religiosa judaicas, mas era também um apreciador da literatura ocidental, sobretudo a francesa. Mais tarde, confrontado pelos acontecimentos sociais e por uma vontade de concepção estética, tomaria parte nos movimentos que o levariam a atuar efetivamente pela ideologia revolucionária e na formação do novo Estado Soviético, nas guerras contrarrevolucionárias como membro disfarçado da polícia política e em expedição de confisco de grãos. Essa participação era, de fato, ideológica, mas sobrepunha-se à ideologia uma ânsia por conviver com o povo e com os acontecimentos como objeto decisivo à formação estética de sua obra literária. A atuação com a política o levaria à morte por fuzilamento, no entanto foi fundamental para a consolidação de sua estética que, como alguns críticos mencionam, tem grande influência na literatura do século XX, em que pesem os longos anos de banimento no período stalinista e o “apagamento” que lhe foi imposto — e jamais reparado totalmente — nos anos finais de sua vida e obra.

## 2. BÁBEL, UM JUDEU RUSSO

Isaac Bábel nasceu em Odessa no ano de 1894, então parte do Império Russo. A cidade, por sua exuberância e agitação portuária, ganhara o epíteto de Pérola do Mar Negro — com efeito, recebia gentes de toda parte: “Em seus cais ancoravam navios de muitas bandeiras, em suas ruas ouviam-se línguas as mais variadas” (MALARENKO, 2011, p. 12). Lá se davam muitos negócios. Inclusive os escusos, como o contrabando, entre aqueles que estavam à margem da exuberância.

Dos habitantes de Odessa na época, predominavam os russos e os judeus, sendo os primeiros metade dos 400 mil moradores; já a população judaica compreendia um terço da cidade (MALARENKO, 2011, p. 12). Bábel, desde cedo, era estimulado pelo pai a exaustivos estudos da Torá e do Talmud, o que mais tarde teria influência sobre os textos do escritor, tanto

pela presença de um tom místico (em convívio com o patético, por certo) como pela prevalência de personagens judeus em seus ciclos de narrativas, já desde seus primeiros escritos até as narrativas de *Contos de Odessa* e *O Exército de Cavalaria*.

A relação da cultura judaica com o mundo russo será um tema da predileção do escritor, cuja recorrência é traço marcante em sua obra. Bábel era judeu, mas também adorava o modo de vida russo. As transformações sociais pelas quais passou a Rússia no início do século XX afetariam significativamente a sua vida: o definhamento do tsarismo e as consequências sociais desastrosas de sua desesperada luta por manter-se em pé produziram o mal-estar social que culminaria com a Revolução, mas antes disso, eventualmente produziu pogroms por russos que projetavam a responsabilidade pelo drama social vivido nos judeus. Como mencionamos, a comunidade judaica em Odessa era numerosa, mas não por isso menos hostilizada que em outras partes do Império Russo. Pelo contrário, um dos pogroms mais sangrentos, ocorrido em 1905, teve Odessa como palco — o que teria impacto sobre o jovem Isaac Bábel (o conto “História de meu pombal” descreve a brutalidade desses eventos contra o povo judeu). Afora os pogroms, que eram a violência física, ainda havia a “violência” institucionalizada, isto é, diversas restrições estatais à comunidade judaica, que o próprio Bábel sofreu ao ver-se recusado na Universidade de Odessa, poucos meses antes da Revolução de Fevereiro, em 1916.

Mais tarde seria agente secreto da polícia política do Estado revolucionário em formação — portanto, tomou parte ativa na política russa, chegando a privar com pessoas que futuramente ocupariam altos cargos não no Estado Soviético<sup>1</sup>.

### 3. “O INÍCIO DE MEU TRABALHO LITERÁRIO”

Os judeus de Odessa, ou ainda mais especificamente do bairro da Moldavanka, onde o escritor nasceu, serão retratados em seus *Contos de Odessa*, ciclo de narrativas que traz histórias de bandidos judeus que tentam “dar um jeito” de sobreviver — às vezes alçando-se a mitos —, adaptando-se ao contexto desfavorável e nele prosperando. Esse ciclo de narrativas começa a ser escrito na década de 1920, período em que surgem suas principais composições literárias. Nessa época, seu estilo narrativo conciso e suas imagens e cores grotescas já estão bem delimitados, em seus textos “temos mais propriamente uma tomada de cena expressionista. Na verdade, há uma precisão minimalista, de cortes abruptos” (SCHNAIDERMANN, 2006, p. 228).

---

<sup>1</sup> Ver MALARENKO, Henady. *Isaak Bábel e seu Diário de Guerra de 1920*, 2011, p.92.

Os textos de *Contos de Odessa* são reunidos em livro pela primeira vez em 1931; trata-se de dez narrativas breves publicadas em revistas ao longo da década anterior a partir de 1923 (FUGUEIREDO, 2015, p. 07). Abre o livro o conto “O Rei”, texto que o próprio Bábel cita em sua autobiografia como um dos primeiros daquilo que ele classifica como início de sua obra — para o autor, os contos dessa época são o momento inaugural dos textos de verdadeiro valor. A alguns leitores, porém, interessados no processo de formação do estilo, esse momento da obra poderá, por outro lado, ser visto como ponto de chegada. A obra consolidada, pois, data do ano de 1923, com as narrativas dos ciclos de *Contos de Odessa* e de *O Exército de Cavalaria*, esta última publicada em livro em 1926. O surgimento desses textos tornam Bábel famoso (MALARENKO, 2011, p. 6).

Nosso interesse, portanto, volta-se a buscar entender o trabalho do escritor Bábel, não apenas tomando as obras do período da consolidação da estética, mas, sobretudo, flagrando e analisando nos textos de formação as aparições das principais características de sua narrativa; no campo do estilo, o efeito de sua peculiar e desconcertante concisão de sentenças; a estética permeada pela violência e a aparente indiferença do narrador, que tende a ser colocado cada vez mais próximo dos fatos; as mudanças sociais na Rússia e o convívio da comunidade judaica com a vida russa — que figura ora mediada pela violência, ora pelo erotismo; e a preocupação em criar imagens não transparentes, que em si significam e cujas figuras e traços produzem efeito sobre a sensibilidade. Para tanto, optamos por selecionar alguns dos primeiros textos publicados, seguindo até o apogeu literário; nesses anos de maturidade, buscaremos flagrar os aspectos analisados que dão forma a seu estilo em textos do ápice de sua formulação narrativa no ciclo de *Contos de Odessa*.

#### 4. CONTOS INICIAIS

Isaac Bábel publica seu primeiro conto em 1913 na revista *Ogní* [Chamas], ainda como estudante em Kíev. Haveria pela frente um percurso de dez anos de trabalho estético e depuração da escrita, ao qual o escritor se dedicaria apaixonada e exaustivamente, até chegar àquilo que ele próprio qualificou, em sua brevíssima autobiografia, como início de sua obra, no ano de 1924. Para a compreensão da estética babeliana, no entanto, acreditamos que a análise desse caminho literário seja fundamental para a leitura dos textos da maturidade do autor. Embora os contos situados na segunda metade dos anos 1920 configurem o ápice de sua prosa (SANTOS, 2014, p.239), há que se deter atentamente sobre a escolha temática, a criação e desenvolvimento de personagens e de traços característicos, de imagens, a concisão das frases

diretas, capazes de efeito significativo no leitor — enfim, de diversas facetas que, conjugadas com precisão, formam uma obra extraordinária, passível de ser classificada como “texto paradigma do Século XX” (SCHNAIDERMANN, 2006, p. 225).

O exaustivo ofício de escritor não se limitou ao campo das letras, tendo, pelo contrário, ampla parcela de vivências junto ao povo e a situações extremas, como a guerra, onde serviu como jornalista e agente secreto da polícia política, para lhe oferecer o material e o contato com os sentimentos diversos e com a miséria da humanidade. Também a estadia na sua Odessa e as memórias da infância, daqueles judeus ora exuberantes e festivos, ora desgraçados, serviram de base para seus *Contos de Odessa*.

Essa mencionada busca de Bábel por um estilo próprio e autêntico tem início, de forma vigorosa, a partir de seu encontro com o escritor Máksim Górkki, em 1916. Nesse ano, o já consagrado escritor publica em sua revista *Liétopis* [A Crônica] os contos “Eliá Isaákovitch e Margarita Prokófievna” e “Mama, Rimma e Alla”, textos que lhe haviam atraído a atenção. Górkki fora o primeiro a ver valor na arte do jovem Bábel, que até então, segundo ele próprio, era expulso de toda parte quando aparecia com um escrito para publicação. Esse fato é mencionado com ardor por Bábel em sua autobiografia: “[...] no final de 1916, conheci Górkki. Devo tudo a esse encontro, e até hoje pronuncio o nome de Aleksei Maksímovitch com amor e gratidão” (BÁBEL, 2014, p.237).

Apesar de flagrar o talento do jovem escritor judeu, Górkki observou que faltava vivência a ele, motivo pelo qual recomendou-lhe “ir ao mundo”, para junto do povo.

Os fatos que vivenciou (como sua passagem pela 6ª Divisão de Cavalaria na guerra com a Polônia e posteriores atuações como membro da *Tcheká*, a polícia política do incipiente Estado comunista) lhe ofertariam o material de análise da alma humana e da existência em sociedade naquelas atribuladas décadas iniciais do século XX na Rússia. Desses eventos violentos, surgiriam temas para a retomada, agora sob um olhar mais experiente e com o estilo finalmente delimitado, dos caracteres de excentricidade e de deslocamento, característicos da obra de Bábel: o grotesco, que conjuga a brutalidade ao aspecto cômico, ou a placidez de uma paisagem natural indiferente à mazela humana, ou ainda a profanação do sagrado pelo humano pelo erotismo.

Tendo por ponto de partida o conto “O velho Shloime”, seguiremos nossa análise de narrativas conforme nos pareceram mais significativas ao escopo deste trabalho, por

apresentarem aspectos que são ora desenvolvidos por Bábel ao longo de sua obra, ora deixados de lado por ele. Os contos aqui analisados constam do livro *No campo da honra e outros contos*, seleção e tradução feitas por Nivaldo dos Santos, à exceção de “Assim se fazia em Odessa”, que buscamos na tradução de Rubens Figueiredo para os *Contos de Odessa*. Procuraremos desenvolver a análise em um percurso cronológico de acordo com as primeiras publicações dos contos em revistas e jornais.

Em seguida a “O Velho Shloime”, passaremos à análise de “Eliá Isaákovitch e Margarita Prokófievna”, conto publicado em 1916, onde a relação entre o russo e o judaico é, agora, personificada em uma prostituta e um comerciante. Também é de 1916 “Mama, Rimma e Alla”, conto em que já se percebe a tendência à concisão das sentenças e o desenvolvimento de cenas e imagens violentas. Estes dois últimos contos surgidos na revista *Liétopis*, publicação político-cultural de M. Górkí. Este escritor terá influência decisiva sobre Bábel.

Em 1917, publica “Inspiração”, em que o personagem principal reflete sobre a narrativa literária e alguns princípios de composição, como eco das próprias ideias que Bábel vinha desenvolvendo. “Chabos-Nakhamu” (1918) e “O pecado de Jesus” (1921) desenvolvem o aspecto cômico; no primeiro, é relevante a construção da sagacidade da personagem central, enquanto que no segundo é marcante, ainda, o erotismo cômico e a relação profana do humano com o sagrado. O conto “Bagrat-Ogli e os olhos de seu touro” (1923) trabalha a questão estética pela atenção às imagens e às cores, seguindo preceitos da corrente do Ornamentalismo. “Você bobou, Capitão!” é publicado em 1924 e compõe o ciclo de narrativas de *Contos de Odessa*; nele já se pode observar a consolidação de traços que formam a estética babeliana, além de, no campo da temática, termos a representação de eventos políticos do contexto histórico no qual Bábel viveu e escreveu.

Em “Assim se fazia em Odessa”, também do ciclo *Contos de Odessa*, encerramos a análise, visto que essa narrativa pode ser tomada como paradigma da conjugação dos elementos observados, nela atingindo seu grau de máximo efeito, pelas imagens não transparentes, pela violência, pela concisão, pelo traço cômico que advém dos paradoxos próprios de um narrador presente na diegese.

## **5. PRIMEIROS ANOS: TEXTOS DE KÍEV**

Como Bábel afirma em sua autobiografia, ele começa a produzir narrativas curtas a partir dos quinze anos, que são escritas em francês; isso se deveu à influência daquela literatura

e daquele idioma, aos quais teve acesso por intermédio de seu professor particular durante sua formação básica e aos quais se dedicou com ardor. Esses textos, no entanto, não permaneceram. Assim, tem-se como período inicial de sua obra os contos “O velho Shloime”, “A Infância com a avó” e “Três horas da tarde” produzidos durante seu tempo de estudante no Instituto Comercial de Kíev. (MALARENKO, 2011, p. 57) — Bábel estudou no ICK entre 1913 e 1916.

### 5.1 “O VELHO SHLOIME”

O conto “O velho Shloime”, publicado em 1913 na revista *Ogní*, é considerado o primeiro conto de Isaac Bábel, uma vez que textos anteriores não permaneceram.

Personagem principal, o velho que dá nome ao conto vive o final de sua vida esquecido em um canto escuro da casa do filho e da nora, bastando-lhe o calor do fogão e a comida que recebe para passar bem, pois o calor e a refeição são-lhe verdadeiros prazeres; regozija-se ao abocanhar, ainda que desdentado, um pedaço de carne gorda — cena que instiga o asco aos observadores —, ou em manter escondido sob o travesseiro o pão de mel seco que subtraíra da cozinha, como quem guardasse um tesouro.

Senil, aparentemente perdeu há tempo a capacidade de compreensão e é um fardo repulsivo ao filho e à nora. Viveu sessenta anos na pequena cidade, porém dele ninguém poderia lembrar nem afirmar que tipo de pessoa era, pois simplesmente se haviam esquecido dele como quem se esquece de qualquer coisa inútil — assim Shloime é descrito desde o início pelo o narrador.

Certo dia, o filho, aparentando desespero, grita-lhe ao ouvido, como que sem esperar compreensão, que eles seriam “enxotados” da casa, sem haver remédio que solucionasse a situação ou mitigasse suas consequências. Desde então, o velho passa a sentir a atmosfera estranha da casa, a partir de fatos inusitados, como o filho apartar-se dos negócios, a nora inesperadamente começar a gritar queixas e o neto deixar de frequentar o ginásio.

Shloime percebe, após grande esforço de sua mente obnubilada, que algo vai mal na casa — a massa de informações toma certa forma e ele compreende que a realidade é que o filho está sendo escorraçado e despejado, portanto ele, Shloime, será desterrado em sua velhice. Entende que seu filho, judeu negociante, está sendo perseguido justamente por sua condição judia e que deverá deixar os negócios e a cidade. Esse fato tem efeito devastador sobre o velho: estava preparado para morrer no calor de seu cantinho, esquecido de todos mas feliz, em sua casa na cidade em que passara, sem ausentar-se um único dia, os últimos sessenta anos da vida.

Sobretudo queria morrer na cultura judaica. Ao velho parecia que “seu filho queria abandonar seu povo, por um novo deus” e “ a fê antiga e esquecida agitava-se dentro dele”. Nunca fora muito religioso, até chegara a ser tomado por ateu, mas abandonar definitivamente o deus de seu povo humilhado e sofrido era uma coisa que ele não entendia e não aceitaria.

Em essência, temos neste conto o embrião de um dos temas centrais da obra babeliana, isto é, a relação entre a cultura judaica e o mundo russo. Neste caso, ela assume um tom melancólico e resignado por parte do judeu Schloime, que se vê sem saída em um mundo em transformação em que não há lugar para ele; pretendem arrancá-lo daquilo que constitui seu lar aquecido, que o protege do exterior e que serviria de contexto para sua morte acalentada e protegida. Essas são as primeiras constatações que o velho consegue inferir, após difícil trabalho de sua mente embotada, quando finalmente consegue compreender, em choque, o que se passa ao seu redor. Após a constatação do despejo iminente — conforme podia antever nos gestos e nas palavras de desespero que escapavam ora da nora, ora do filho —, começa a sentir inconscientemente uma significação simbólica para o que está acontecendo: um ato de aleijamento cultural, de violenta subtração de traços que marcam sua identidade individual e social diante do mundo. Seria, incontornavelmente, jogado para fora de casa, como que nu, à própria sorte, para morrer deformado daquilo que fora a vida inteira.

Tal hipótese era-lhe inaceitável, e a mera consideração dela lhe causava horror. Ao enforçar-se, na noite ventosa, ainda pôde por um instante vislumbrar a cidade em que vivera os últimos sessenta anos repousar em silêncio no horizonte. Dentro da casa, ficaram “o forno quente e a Torá ensebada do pai”.

Como Nivaldo dos Santos pontua, “esta narrativa transcorre num tom bastante sentimental e melodramático” (SANTOS, 2014, p. 239), característica da qual Babel se afastará no decorrer de seus escritos. Esse sentimentalismo se dá sobremaneira porque, apesar de narrado na terceira pessoa, há frequentes desvios da onisciência do narrador para a visão particular da personagem; esta, devido à demência senil, tem dificuldade em entender sua desgraça — o que causa no leitor o sentimento de compaixão, mas sem o distanciamento que será característico do texto babeliano. Aqui, o narrador como que compartilha do infortúnio do velho — diferentemente dos textos de sua maturidade, nos quais é visível a prevalência da construção de imagens e exposição de fatos a partir de uma perspectiva próxima mas indiferente, mesmo quando diante de uma cena brutal; esse efeito é mencionado por Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade ao lembrarem que “uma das preocupações de

Bábel é fazer com que a história se narre por si mesma, através de um narrador que, aparentemente, não tem nenhum interesse pessoal pelo resultado dos acontecimentos” (BERNARDINI; ANDRADE, 2006, p. 8). Mais adiante, veremos com maior atenção essa importante e central característica da narrativa babeliana. No momento, detenhamo-nos em um traço que aparece já em “O velho Schloime” e que perdurará ao longo da obra: a violência.

Aqui, a violência figura de duas maneiras: primeiramente com a ideia do despejo, que, como dissemos, se estende para além do ato em si e se caracteriza como uma agressão simbólica de deformação cultural. Está na tensão do personagem com o ambiente que vai se criando ao redor de si à medida que ele vai tomando consciência da situação; o leitor sensibiliza-se com o velho uma vez que tem acesso, pelas informações disponibilizadas pelo narrador, do destino a ele reservado, mas que ele próprio ainda não sabe — aqui, a violência não está na cena, na ação em si (o que será peculiar em Bábel), mas na ideia da desgraça iminente que é revelada pelo narrador onisciente. A violência simbólica é usada como *pathos* imediato. O *pathos* imediato será abandonado por Bábel, mas como lembram Aurora Fornoni Bernardini e Homero de Freitas Andrade, citando Trilling, na obra madura de Bábel a aparente negação do *pathos* imediato é condição do *pathos* ulterior que o autor concebe<sup>2</sup>. De toda maneira, o leitor sensibiliza-se com a personagem central conhecendo o ato violento que o aguarda.

A solução encontrada por Schloime para fugir à desgraça que lhe impõem é com outra violência: matar-se. A morte autoimposta configura-se libertação não apenas das agruras físicas do despejo, mas sobretudo das morais — é ato de insubordinação e de defesa da tradição e da honra ameaçadas com o esfacelamento e a humilhação.

## 6. CONTOS DE *LIÉTOPIS*

As duas narrativas a seguir — “Eliá Isaákovich e Margarita Prokófievna” e “Mama, Rimma e Alla” — foram publicadas, como dito, na revista *Liétopis*, de Máksin Górkki, em 1916. Bábel refere-se a elas como “sucesso fortuito”, frutos mais de “dois ou três experimentos passáveis” de sua juventude do que propriamente de um projeto literário consolidado (BÁBEL, 2014, p. 237). Esse julgamento duro feito pelo autor, antes de instigar o desânimo, pelo contrário dava-lhe a consciência de um árduo trabalho ao qual deveria se dedicar para construir sua autenticidade estilística; portanto, já percebia nesses dois contos características de estilo incipientes, como buscaremos demonstrar.

---

<sup>2</sup> Ver “Apresentação”, In: *O Exército de Cavalaria*, 2006, página 9.

## 6.1 “ELIÁ ISAÁKOVICH E MARGARITA PROKÓFIEVNA”

Se em “O velho Shloime” o narrador conduz a trama pela gradual tomada de consciência da personagem sobre seu infortúnio, com apresentação e desenvolvimento longos, aqui o motivo já se apresenta incontinenti no primeiro parágrafo: Guerchkóvitch acabara de ser comunicado formalmente da necessidade imediata de abandonar a cidade e o vemos no momento em que sai do prédio do departamento policial. Existe, portanto, um interesse do autor, ainda que com execução incipiente, em reconfigurar essa tomada de cena de um modo mais imediato.

Em seguida, somos surpreendidos por uma abrupta mudança de ênfase do foco narrativo. O choque causado ao personagem Eliá Isaákovitch pelo ultimato estatal para que deixe a cidade e, conseqüentemente, abandone seu meio de sobrevivência, é subitamente desviado pelo aceno da prostituta e pelo diálogo que se dá em seguida.

Com uma pasta na mão, lento e mirrado, ele seguia por uma rua escura. Na esquina, uma figura feminina alta o chamou.  
 — Vamos lá, benzinho?  
 Guerchenkóvitch levantou a cabeça, olhou pra ela através dos óculos brilhantes, pensou e respondeu discretamente:  
 — Vamos.  
 A mulher o tomou pelo braço. Eles dobraram a esquina.  
 — Para onde vamos? Para um hotel?  
 — Preciso da noite inteira – respondeu Guerchenkóvitch –, vamos para a sua casa.  
 — Isso vai custar três rublos, paizinho.  
 — Dois – disse Guerchenkóvitch.  
 — Pechincha não, paizinho...  
 Acertaram o preço em dois e cinquenta. Seguiram adiante. (BÁBEL, 2014, p.114-115).

A ênfase, portanto, não se coloca especificamente na forma com a qual o personagem lidará com o banimento. O interesse parece desviado para a relação desse homem com a prostituta.

No período tsarista do final do século XIX e início do XX, os judeus precisavam de autorização estatal para se estabelecerem nas grandes cidades, salvo raras exceções como para comerciantes de nichos específicos, do contrário deveriam viver em assentamentos que lhes eram destinados nos arredores das grandes cidades (SANTOS, 2014, p. 114). É o que acontece com Guerchkóvitch, a cidade de Oriol não tinha interesse em sua permanência ali, o que, para ele, também significava o fim de seu sustento, que mantinham minimamente sua vida na cidade.

O convívio da identidade judaica com a sociedade russa, portanto, é retomado neste conto. Diferentemente da narrativa analisada anteriormente, agora essa relação toma expressão

menos fatalista; embora o foco da narrativa recaia inicialmente sobre o indivíduo ante a violência do banimento, ele se desloca para a relação fortuita e efêmera que se enceta já no momento seguinte entre o judeu Eliá e a prostituta Margarita, o que, no entanto, não se trata de um desvio para outro tema; pelo contrário, como buscaremos demonstrar, o encontro de Eliá e Margarita, dois sujeitos marginais, será a tentativa de reconciliação das regras de convívio entre esses dois grupos sociais, isto é, o judeu e o russo, abaladas pelo processo histórico, mas agora particularizadas nesses dois indivíduos do povo, que subverterão o discurso social que lhes fora dado, usando como intermédio para esse fim o encontro carnal. De fato, surge daí um aspecto que será relevante na obra babeliana, o convívio do judaico com o conjunto cultural identitário russo através do erotismo, erotismo que não raro, mas até com frequência, aparece ligado à comicidade: pois não deixa de ressaltar o traço humano nessa relação — daí o efeito de realismo máximo, não idealizado.

Eliá Isaákovitch Guertchkóvitch está abalado. Pequeno negociante, tem o coração pesado por ter sido recusado na cidade e, com isso, a consequente perda dos negócios. Essa preocupação, no entanto, não o faz refutar o convite da prostituta, e com ela segue para o quarto.

Quando chegaram, a mulher tirou o casaco, desabotoou a blusa e... piscou um olho.

— Eh — ralhou Guertchkóvitch —, que besteira!

— Você é resmungão, paizinho.

Margarita sentou-se nos joelhos dele.

— Caramba — disse Guertchkóvitch —, você pesa uns cinco *puds*, não?

— Quatro e trinta.

Ela deu-lhe um beijo demorado na bochecha agrisalhada.

— Eh — ralhou de novo Guertchkóvitch —, estou cansado, quero dormir.

A prostituta se levantou. Seu rosto ficou sombrio.

— Você é judeu?

Ele olhou através dos óculos e respondeu:

— Não.

— Paizinho — exclamou lentamente a prostituta —, isso vai custar dez rublos.

Ele se levantou e foi para a porta.

— Cinco — disse a mulher.

Guertchkóvitch voltou. (BÁBEL, 2014, p.115).

Na passagem, nota-se tanto o erótico manifestado com certa comicidade, que se dá na negociação pecuniária do contrato tácito e na consideração sobre o peso da mulher, como a preocupação de Eliá em revelar-se judeu. Aparentemente, a prostituta também tem certo receio em relacionar-se com um judeu, visto que eleva o valor da negociação ao percebê-lo.

Essa tensão inicial irá dissolver-se com o convívio dos dois; já na manhã seguinte, Guertchkóvitch observa da janela a beleza do campo na paisagem ensolarada e a compara com a beleza do mar de sua terra natal: Odessa.

— De onde você é? — perguntou Margarita.  
 — De Odessa — respondeu Guerchkóvitch —, cidade de primeira, cidade boa — e sorriu maliciosamente.  
 — Vejo que para você qualquer lugar é bom — disse Margarita.  
 — É verdade — respondeu Guerchkóvitch. — Em qualquer lugar onde houver pessoas está bom.  
 — como você é tonto — exclamou Margarita, soerguendo-se na cama. — As pessoas são más.  
 — Não — disse Guerchkóvitch —, as pessoas são boas. Foram ensinadas a pensar que são más e então acreditaram.  
 Margarita pensou um pouco, depois sorriu.  
 — Você é divertido — disse ela devagar, examinando-o de cima a baixo. (BÁBEL, 2014, p. 116).

As poucas horas em que suas vidas se encontram começam a transcorrer de forma até agradável, apesar dos temas das conversas: confessam um ao outro durante as refeições as agruras que enfrentam diariamente, a ponto de Eliá constatar “cada um com suas mazelas”, sendo que um ouvia atentamente o outro. As durezas da vida de prostituta e a dificuldade em arranjar dinheiro suficiente para sobreviver; as preocupações de Eliá com a família, pelos negócios incertos e ainda pela convocação do filho para o serviço militar. Tudo isso cria no quarto um ambiente não de amor entre homem e mulher, mas propício ao sentimento de compreensão entre eles e decorrente afeto. A ponto de Margarita correr até a estação para poder despedir-se do amigo que não tornaria a ver. Não há, no entanto, pieguice nessa cena; nela não intervém nenhum tipo de comentário de valor ou sentimentalismo: o sentimento que existe é representado pela descrição da cena e pelo rápido diálogo que segue — uma antevisão da técnica de Bábel apontada por de Aurora Fornoni Bernadini e Homero de Freitas Andrade de fazer com que a história se narre por si mesma ao comentarem os contos de *O Exército de Cavalaria*.

No dia seguinte, ele partiu. Caminhando pela plataforma da estação, alguns minutos antes da partida do trem, Guerchkóvitch percebeu Margarita vindo rapidamente ao seu encontro com um pequeno pacote nas mãos. No pacote havia pastéis assados, e manchas de gordura apareciam no papel.  
 O rosto de Margarita estava vermelho, sofrido; o peito agitado por causa da caminhada ligeira.  
 — Lembranças a Odessa — disse ela —, lembranças...  
 — Obrigado — respondeu Guerchkóvitch e pegou os pastéis. Ele ergueu as sobrancelhas, pensou em algo e curvou-se.  
 Soou o terceiro toque. Eles estenderam as mãos um para o outro.  
 — Até a vista, Margatira Prokófievna.  
 — Até a vista, Eliá Isaákovitch.  
 Guerchkóvitch entrou no vagão. O trem se pôs em movimento.  
 (BÁBEL, 2014, p. 118).

Então, em “Eliá Isaákovic e Margarita Prokófievna” não temos o desenlace para o problema da violência contra o judeu por intermédio de outra violência: aqui o judeu une-se a

outro indivíduo marginalizado, a prostituta, para, ao menos por instantes, reconfigurarem a relação social predeterminada, que lhes era desfavorável. Essa conjunção só poderia dar-se efetivamente entre dois indivíduos que não se sentem bem-vindos.

No aspecto formal, a narrativa se desenvolve pela prevalência da dramaticidade: o autor lança mão de diálogos diretos entre as duas personagens para obter o efeito imediato na recepção, abreviar ao máximo o intermédio da palavra e colocar o leitor desde logo em contato com a ação. Se, por um lado, a depuração das frases ainda não foi atingida plenamente, neste conto já podemos observar a preocupação do autor com esse aspecto.

## 6.2 “MAMA, RIMA E ALLA”

Como dissemos, também na revista *Liétopis* de novembro de 1916 foi publicado o conto “Mama, Rimma e Alla”. Trata-se de uma narrativa densa e violenta, desenvolvida no âmbito da família das três mulheres do título, em um dia que parecia bastante tumultuado desde cedo. A mãe das jovens Rima e Alla toca sozinha a pequena pensão para estudantes, em vista do inesperado pedido de demissão da criada na véspera e de o marido trabalhar no tribunal distrital de outra cidade.

Impõem-se dificuldades financeiras à família: os dois irmãos hóspedes que terão de deixar o quarto alugado por repentino problema familiar exigem a devolução do dinheiro pago antecipadamente. As filhas estão crescendo; a mais velha, Rimma, de dezoito anos, passou a demonstrar-se hostil à mãe, em virtude de seu namoro com o jovem hóspede da pensão Makhótski e de alguns reproches da velha por conta disso. Rimma tem constantes enfrentamentos com a mãe, a quem considera repressora e exige emancipação. É, por certo, exagero da parte de Rimma essa projeção na mãe de suas frustrações juvenis. Fica exposta, por outro lado, uma mudança social, no que se refere aos costumes, nas expectativas de Rimma; aqui ela pode sonhar com a emancipação: desde que a mãe lhe conceda o passaporte, ela poderá fazer um curso de taquigrafia e poderá cuidar da própria vida. Nivaldo dos Santos, sobre esse conto, comenta que “Através do confronto de gerações entre a mãe e a filha, transparece o confronto entre o velho e o novo, que perpassa toda a carreira de Babel. (SANTOS, 2014, p. 249).

Há bastante agressividade nas cobranças de Rimma. A mãe, sozinha em virtude do afastamento do pai, por outro lado, atarantada mas compenetrada, busca contornar as situações

desfavoráveis da melhor maneira possível: a que primeiro se impõe é a celeuma pecuniária com os irmãos Rastokhin e suas ameaças de recorrer à Justiça.

Então, Varvara Stiepánovna peregrina em busca de levantar os sessenta rublos para reaver aos iracundos Rastokhin. Quando estes lhe haviam sugerido que lhes empenhasse o guarda-louça, tal proposta ofendeu Varvara — aquele não era jeito de falar com ela! Mas mais tarde naquele mesmo dia, veríamos Varvara dirigir-se à loja de penhores com o guarda-louça.

As irmãs permanecem em casa. Rimma, de dezoito anos, imagina a vida em outra parte com Markhótski, mesmo que neste dia ela estranhe suas atitudes que demonstravam mais interesse sexual imediato que uma vida a dois idealizada. Alla, um ano mais nova que Rimma, narra um sonho em que é rejeitada amorosamente. Neste conto, como no anterior, há cenas de erotismo, mas aqui sem o caráter de comicidade; o efeito das cenas e imagens, bem como a atuação das personagens, se dá em um tom bastante tenso, na verdade em uma tensão crescente, que não alivia em momento algum, ficando para o leitor a impressão de que algo grave ocorrerá, mas cujo desfecho, desta vez, não é antecipado pelo narrador. A animosidade da filha Rimma com a mãe se desenvolve para a ira. Uma das cenas mais fortes se dá no momento em que Varvara come avidamente seus biscoitos e bebe o café, quase que alienada, e é repentinamente interrompida pela encolerizada filha Rimma, que aparece e a ataca aos gritos; o diálogo que se sucede, eivado de raiva e frustração, insinua um sentimento que a mãe não consegue expressar, de preocupação com a filha.

Naquele dia atribulado, Varvara era acoçada por cobranças financeiras, que careciam de resposta imediata, o que se sobrepunha aos problemas familiares envolvendo as duas filhas — mas que não a deixavam de angustiar. Então Varvara passou a tarde daquele dia na rua, resolvendo questões pecuniárias.

Varvara Stiepánovna não encontra em casa uma de suas visitas, então retorna para casa mais cedo, e fica bastante preocupada com o silêncio na casa: naquela hora do dia, as meninas costumavam fazer bastante barulho, correndo pela casa com os estudantes. Mas naquele dia, a casa estava em silêncio. Varvara correu para a cozinha, onde havia uma pequena janela que dava para o banheiro, e pode ouvir um diálogo entre as irmãs Rimma e Alla. Varvara se aproximou da janela e viu o seguinte cenário: havia brasa no fogão, onde elas estavam esquentando água. A banheira estava cheia de água fervida, e Rimma, de joelhos, esquentava

um frisador de cabelos no fogo; ao lado dela estava Alla, nua, chorando. O diálogo entre elas deixava claro que Alla havia engravidado e que elas iam efetuar um aborto.

— Eu vou morrer — sussurrou Alla. — A água vai me queimar. Não vou suportar. Não precisa do frisador. Você não sabe fazer isso.

— Todos fazem assim — exclamou Rimma. — Pare de choramingar, Alla. Você não pode dar à luz.

Alla preparou-se para sentar na banheira, mas não teve tempo, pois nesse instante ressoou a voz inesquecível, abafada e rouca da mãe:

— O que estão fazendo, crianças?

Cerca de duas horas depois, agasalhada, amparada e pranteada, Alla estava deitada na cama espaçosa de Varvara Stiepánovna. Ela contou tudo. Ficou aliviada. Ela se sentia uma menininha que sofrera uma mágoa infantil e ridícula.

Rimma movia-se pelo quarto sem fazer ruído, calada; arrumou tudo, preparou chá para a mãe, obrigou-a a jantar; fez com que no quarto tudo ficasse limpo. Depois acendeu a lamparina, onde já há cerca de duas semanas esqueciam-se de por óleo, despiu-se tentando não fazer barulho e deitou-se ao lado da irmã. (BÁBEL, 2014, p. 129.)

Este conto é conduzido em um clima de animosidades e incertezas, que vão se potencializando num crescente. A personagem Varvara, a Mama, desde o início do texto é apresentada em situações nas quais se encontra perseguida por cobranças — mesmo que às vezes pareçam descabidas, como o caso dos dois irmãos Rastokhim que cobram de forma aparentemente abusiva e ameaçadora a quantia relativa ao aluguel. É também notória a arrogância do jovem dândi Markhótski em relação à dona da pensão e o evidente logro sexual que o motiva a aproximar-se de Rimma, iludindo-a e indispondo-a com sua mãe. Ainda, as tentativas de Milrits em persuadir Varvara a hipotecar a casinha do marido em Kolómna. A raiva de Rimma — que se resume na necessidade de emancipação frustrada pela mãe, obstáculo definitivo — potencializa o clima de hostilidade, tensão que se mantém até que, inesperadamente, Alla surge grávida e prestes a fazer um aborto auxiliada pela irmã, de forma bastante brutal, com um frisador de cabelos em brasa. Essa violência dissipa as celeumas da família e se impõe sobre as outras questões: os ânimos abruptamente se reconciliam em torno do drama familiar que surge.

Varvara Stiepánovna, sentindo uma “embriaguez estranha” ainda pelo copinho de vinho que tomara incentivada por Milrits na tentativa de fazê-la assinar o contrato da hipoteca, após acolher e consolar Alla e quando ambas as filhas já estão dormindo, põe-se a escrever ao marido. Suas palavras na carta, como a obra de Bábel, se conjugam de forma sucinta e forte, cuja sobriedade inesperada contrasta com a Varvara perseguida e hesitante de antes.

“Querido Nicolai! Hoje veio aqui o Milrits, um judeu muito correto, e amanhã virá um senhor que dará o dinheiro pela casa. Acho que estou agindo como se deve, mas estou ficando mais preocupada, porque não me sinto segura.

Eu sei que você tem suas amarguras, o serviço, e nem deveria escrever sobre isso, mas nossa casa, Nikolai, não está indo muito bem. As crianças tornaram-se adultas, e hoje a vida exige muita coisa: cursos, taquigrafia; as meninas querem mais liberdade. Um pai se faz necessário; talvez seja preciso gritar, mas não dá para contar comigo. Parece-me que foi um erro sua partida para Kamtchatka. Se você estivesse aqui, nos mudaríamos para Starokoliéni; ali estão alugando um apartamentinho bem iluminado. Rimma emagreceu e está com uma aparência feia. Durante um mês nós pegamos nata na leiteria em frente; as crianças gostaram muito, mas agora paramos de pegar. Meu fígado às vezes dói, às vezes não. Escreva mais. Depois de suas cartas eu me cuido, não como arenque, e o fígado não incomoda. Venha, Kólia, seria bom descansarmos. As crianças mandam lembranças. Um beijo forte! Sua Vária” (BÁBEL, 2014, p. 130.)

## 7. “INSPIRAÇÃO” E A ELABORAÇÃO ESTÉTICA

Mas se, para Isaac Bábel, “Eliá Isaákovitch e Margarita Prokófievna” e “Mama, Rimma e Alla” ainda eram sucessos fortuitos e o autor concluísse que “escrevia terrivelmente mal” (BÁBEL, 2014 p. 237), fica evidente a consciência não apenas da limitação literária de então, mas sobremaneira a compreensão de um estilo a ser perseguido: sabia, pois, onde deveria chegar; faltava-lhe apenas o trajeto. Bábel afirma que somente em 1923 consegue expressar seus pensamentos de forma clara e não muito longa, datando para logo em seguida o início de sua obra. Sendo assim, podemos concluir que, para o autor, a concisão e a eliminação do desnecessário são traços fundamentais em sua concepção poética, isto é, o conjunto de elementos que compõe seu texto literário.

Em “Inspiração”, Bábel trata ficcionalmente desse tema que o obsedava. A partir das observações do personagem-narrador sobre a novela e seu autor Michka, podemos ouvir a voz do próprio Bábel.

Ao contrário de Bábel, que viu problemas em sua obra e empenhou-se em superá-los, Michka, ao produzir uma novela medíocre, vê nela qualidades que não existem e constata: “— Sinto sem sobra de dúvida que eu tenho talento.” Podemos observar, na fala e trejeitos de Michka, alguns pontos no estilo e na temática bastante relevantes a Bábel, mas evidentemente que os vislumbramos num movimento de contraste em relação às propostas de Michka.

“Inspiração” é publicado no *Jurnal Jurnálov* [Revista das Revistas] em 1917, com a rubrica “Minhas folhinhas” e sob pseudônimo Bab-el (SANTOS, 2014, p. 248). 1917 é um ano significativo: é nele que Bábel começa a pôr em prática o conselho de Górkí de procurar contato com as gentes do povo, “ir ao mundo”, visto que suas obras deixavam transparecer uma certa falta de vivências — e essa busca de Bábel por vivências se dá justamente em um período singular na história da Rússia, que seria agitada por grandes eventos naquele ano, palco da revolução comunista, culminando com a deposição do Tsar Nicolau II na Revolução de

Fevereiro e, com a Revolução de Outubro levada a efeito pelos bolcheviques, a reconfiguração da organização social, política e econômica, deslocando “todo o poder aos soviets”, como bradavam os revolucionários bolcheviques liderados por Lênin e Trótski. O período de guerra civil que se sucedeu à Revolução de Outubro de 1917 se estende até 1922 e é bastante violento; Bábel teve oportunidade de tomar parte em expedições em mais de uma frente, sendo a mais famosa delas sua atuação na 6ª Divisão de Cavalaria do Primeiro Exército de Cavalaria na Polônia em 1920, que serviu de base para a composição de *O Exército de Cavalaria*.

Este conto, “Inspiração”, demonstra que, desde então, Bábel possuía um projeto literário bem delimitado. A novela de Michka lembra temas românticos: parte do amor platônico de um escriturário por uma bailarina que transitava por sua janela; ela vai embora e deixa o cavalheiro angustiado. Como considera para si o narrador, “As palavras nessa novela eram velhas, monótonas, lisas como madeira polida. Nada era claro: que tipo de homem era o escriturário, que tipo de mulher era ela...” (BÁBEL, 2014, p. 133).

Michka tinha o ardor em seus olhos; acreditava ter produzido uma obra de alto valor literário. Lê ao interlocutor como que ávido por aprovação e por elogios. O narrador-personagem faz a seguinte observação a Michka, quando este acaba de ler:

— Veja bem, Michka — disse eu, devagar —, veja bem, precisa pensar nisso... Sua ideia é muito original, há ternura... Mas, veja bem, a elaboração... É preciso polir, entende... (BÁBEL, 2014, p. 133.)

O conselho do personagem-narrador deixa transparecer esse trabalho tão caro a Bábel, o “polir”, depurar as sentenças ao ponto de concentrar a semântica apresentando-as ao leitor de forma direta e impactante. Logo fica claro que, contrário à concepção de Michka, a obra literária, para Bábel, nasce do trabalho dedicado, não da inspiração. Henady Malarenko lembra que o conto “O Rei” foi reescrito 200 vezes (MALARENKO, 2011, p. 63). Tomemos a passagem de “Inspiração” a seguir, uma fala de Michka:

— Às vezes sinto uma inspiração que me atormenta. Então sei que estou fazendo isso como é preciso ser feito. Durmo mal, sempre tenho pesadelos e angústia. Preciso ficar deitado três horas para adormecer. Ao amanhecer minha cabeça dói de um jeito estúpido, terrível. Só consigo escrever de madrugada, quando há solidão, quando há silêncio, quando a alma queima. Dostoiévski escrevia sempre de madrugada, e enquanto isso bebia um samovar; eu tenho meus cigarros... Sabe, a fumaça fica sob o teto... (BÁBEL, 2014, p. 134.)

Há nessa concepção uma visão romântica sobre o fazer literário, repudiada por Bábel, que não acredita que a obra seja resultado de inspiração, de um sentimento que surge como que

inesperadamente, num contexto de solidão, do indivíduo apartado do mundo. A obra de Michka soa artificial e estéril: é uma abstração.

O escritor Constantin Paustóvski<sup>3</sup>, ao se referir a um eventual manual de escrita elaborado por seu amigo Isaac Bábel, afirmou que a primeira regra seria “ponha mais pontos finais” (PAUSTÓVSKI, *apud* MALARENKO, 2011, p. 62). De fato, esse é o traço marcante do escritor, e será apontado por diversos críticos de sua obra como grande contribuição não apenas à literatura russa, mas com abrangência para além dela. Bóris Schnaidermann lembra de seu impacto confesso sobre a escrita de Rubem Fonseca, por exemplo<sup>4</sup>. Portanto, embora desenvolvamos nossa reflexão sobre a obra babeliana em tradução — o que, para o objetivo deste trabalho, não constitua um obstáculo, por se deter ao efeito e não precisamente ao campo lexical —, trataremos de observar essa busca pelo sucinto como parte central na concepção do autor sobre a obra literária. É bastante conhecida a frase do conto “Guy de Maupassant”, em que Bábel escreve: “Nenhum ferro pode atravessar o coração humano tão friamente como um ponto final colocado no momento exato.” Vem dessa consciência a preocupação excessiva com esse caráter. Como lembra Schnaidermann, Bábel “fazia geralmente uma primeira anotação” e depois “escrevia um rascunho de conto, que depois ia refundindo e polindo, sempre com o propósito de dar o máximo num mínimo de palavras” (SCHNAIDERMANN, 2006, p. 229). Esse trabalho no nível frasal tem efeito sobre a recepção, uma vez que busca abreviar ao máximo a distância entre o enunciado da enunciação. Para esse efeito, contribui decisivamente a elaboração de um narrador que, de uma forma direta ou indireta, vive os acontecimentos narrados. Logo tomamos contato com outro ponto fundamental na estética babeliana: os acontecimentos fora do comum, brutais e inesperados.

Se a literatura do século XIX propunha mormente um narrador distanciado dos fatos — com um desenvolvimento narrativo sequencial — em Bábel ele é apresentado com frequência como parte da ação: em *O Exército de Cavalaria*, ele é Kiril Líutov (pseudônimo do próprio autor), que conta as histórias que viu e, mesmo, tomou parte. Nos *Contos de Odessa*, é frequente o uso de um personagem-narrador. Ainda quando o narrador não se apresenta, há constantes mudanças de foco para junto do personagem, de seu ponto de vista — concedendo-lhe a fala

---

<sup>3</sup> O escritor soviético Constantin Paustóvski (1893-1930).

<sup>4</sup> Ver prefácio de *No campo da honra e outros contos* e *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*, página 45.

direta ou imiscuindo-se a seus sentimentos. Retomando Bóris Schnaidermann, comparando a escrita de Bábel a narrativas do final do século anterior:

Fica também marcado, assim, o rompimento de uma convenção. Aquele distanciamento do narrador em relação ao narrado, aquela onisciência e segurança, que subsiste mesmo quando a narrativa é feita em primeira pessoa, dão lugar ao narrador que está imerso naquilo que narra. (SCHNAIDERMANN, 2006, p. 226).

Portanto, a apresentação da realidade fixada é imediata, e se desenvolve numa construção frasal depurada, capaz de sintetizar o brutal e apresentá-lo de forma inesperada. Evidentemente, as características narratológicas criadas por Bábel que mencionamos já não limitariam a obra a uma representação mimética, como que fotográfica — pois em si comportam elementos decisivos ao objeto artístico de valor literário, sob uma nova concepção. Por outro lado, acrescenta-se a eles o Ornamentalismo, a preocupação em criar imagens que, *per si*, são significativas. É comum na obra de Bábel a apresentação da brutalidade de uma situação conjugada à placidez de uma paisagem, sendo essa paisagem usada pelo autor como parte descritiva da própria barbárie; daí que Schnaidermann classificará sua obra como expressionista e, pelo caráter da concisão da forma, de minimalista. Trataremos desse aspecto com atenção quando abordarmos o conto “Bagrat-Ogli e os olhos de seu touro”.

## 8. CHABOS-NAKHAMU: O PERSONAGEM ASTUTO

Se, como dissemos, a obra babeliana tem por fundamento essencial a concisão frasal, o narrador próximo dos acontecimentos da narrativa e os eventos extraordinários e violentos, há que se dar atenção singular, ainda, à construção de personagens. Nas narrativas que compõem o ciclo de *Contos de Odessa*, que podem ser lidas separadamente, mas que têm correlação em dados momentos, é comum vermos figurarem personagens em mais de um dos contos, tanto nas dez narrativas originais quanto nas que a elas foram adicionadas nos anos posteriores. Há evidente preocupação de Bábel em compor personagens, talvez um aspecto estético às vezes mais relevante que o narratológico.

Publicado no jornal *Vertchérniaia Zvezdá* [Estrela Vespertina] em 1918, o conto “Chabos-Nakhmu” apresenta as desventuras do judeu Hérshle e sua busca por contorná-las. O tema da narrativa parte de uma situação trágica de Hérshle e sua família, que não têm o que comer, mas o tom da narrativa, sem dúvida, é predominantemente cômico. O aspecto cômico advém da sagacidade com que Hérshle atua para superar o drama que o oprime, sempre lançando mão da burla.

Diferentemente dos outros judeus, que têm a mesa farta e desfrutam de certos hedonismos, a casa de Hérshle carece dos víveres mais básicos; enquanto o vizinho goza a refeição, sempre acompanhada de dois copinhos de vodca, na sala iluminada por grossas velas, a família de Hérshle passa fome no escuro, pois as velas de que dispõe são tão finas que praticamente apenas produzem fumaça. A mulher de Hérshle não poupa xingamentos ao marido, e o faz de forma tonitruante e explícita, culpando-o pela situação e lamentando tê-lo por cônjuge. Dois eram os motivos pelos quais Hérshle não lhe respondia: primeiro, para não inspirar maior revolta e raiva na judia; e segundo porque ela falava a verdade.

Dessa forma, Hérshle pôs-se a matutar possíveis saídas. É notório também que esse personagem se trata de um “malandro”: aparentemente leva a vida tentando superar seus percalços dia a dia, sem um ofício que lhe garanta o sustento. Assim é que não vê solução mais razoável senão procurar o rabino Borukhl, que sendo depressivo, encontra certa alegria nas brincadeiras de Hérshle. Os criados do rabino lhe dariam os ossos das refeições, o que era melhor do que não comer nada.

Havia uma orquestra no estomago de Hérshle. Foi atrelar o cavalo, mas viu no olhar do animal a constatação de que estava insatisfeito por estar sem comer havia dias. Ele não suporta o olhar do cavalo e, com um suspiro profundo, no qual a besta “compreendeu tudo”, decide ir a pé até o rabino Borukhl.

Atravessa a paisagem ensolarada do campo, as carroças puxadas por bois brancos com montes de feno aromático com mujiques encarapitados, até chegar ao bosque de folhas farfalhantes junto ao final do dia que punha “incêndios pálidos” no céu. Hérshle já não ouvia os sons da natureza ao redor, mas apenas a sinfonia do estômago vazio.

Nesse bosque, vê lampiões de uma pousada, na qual um senhora gorda, alta e jovem cozinha. Pede a ela para descansar em um canto.

O ar no ambiente estava impregnado com os aromas das comidas saborosas em preparo, que faziam as narinas de Hérshle movimentarem-se como “o fole de um ferreiro”. Ele se pôs quieto em seu canto, “Em um minuto nasciam em sua cabeça mais planos que o número de esposas do rei Salomão.” (BÁBEL, 2014, P. 141.)

Então perguntou à mulher do estalajadeiro onde estava seu marido, que respondeu que ele fora à casa do senhorio pagar o aluguel. Os “olhos infantis” da senhora se arregalaram e ela disse:

— Estou sentada aqui junto à janela pensando. E quero fazer-lhe uma pergunta, senhor judeu. O senhor, decerto, viaja muito pelo mundo, estudou com o sacerdote e sabe de nossa vida. Eu não estudei com ninguém. Diga, senhor judeu, Chabos-Nakhmu chegará logo? (BÁBEL, 2014, P. 141.)

Ela prossegue:

— Eu lhe pergunto porque meu marido prometeu-me: “Quando Chabos-Nakhmu chegar, nós vamos visitar a mamãe. Vou comprar um vestido e uma peruca nova para você; e vamos pedir ao rabino Motalemi para ter um filho e não uma filha. Tudo isso quando Chabos Nakhmu chegar”. E eu penso, será que é um homem de outro mundo? (BÁBEL, 2014, P. 141.)

O sagaz Hérshel não perde tempo, e imediatamente responde:

— Não se enganou, senhora. O próprio Deus colocou essas palavras em seus lábios... Vocês terão um filho e uma filha. Eu sou Chabos-Nakhmu, senhora. (BÁBEL, 2014, P. 141.)

No calendário judaico, Chabos-Nakhamu é um dia de jejum dedicado ao consolo do povo judeu, celebrado no primeiro shabat após o nono dia do mês de Av. Hérshel arditamente usa da ignorância e da ingenuidade da mulher para obter vantagem. Ele apresenta-se, então, como a divindade Chabos-Nakhamu, enviado para trazer alegria às pessoas. No entanto, deixa transparecer (ainda em sua perfídia) um lamento pela frugalidade da existência no Céu, onde se encontram entes queridos da mulher, que igualmente padecem por não poder manter os hábitos terrenos pelos quais tinham tanto gosto: como não podem alimentar-se de forma mais robusta que os anjos, e que estes não consomem senão água, tal era a vida de sofrimento que levavam o pai e as duas tias no Paraíso. Ele próprio, Chabos-Nakhmu, trazia as botas desgastadas e a exaustão física pelo longo trajeto entre o Céu e a Terra, além de uma atroz fome secular. Veja-se a passagem:

— Eu sou Chabos-Nakhamu — reafirmou Hérshel. — Venho já pelo segundo mês, senhora, venho ajudar as pessoas. Essa é uma viagem longa, do céu à terra. Minhas botas gastaram-se por completo. Trouxe-lhe saudações de todos os seus.

— E de tia Péssia? — gritou a dona do albergue. — E do paizinho, e de tia golda, o senhor conhece?

— Quem não os conhece? — respondeu Hérshel. — Eu falava com eles assim como agora com a senhora.

— Como eles vivem por lá? — perguntou a dona do albergue, colocando os dedos trêmulos no ventre.

— Vivem mal. — proferiu tristemente Hérshel. — Como pode viver uma pessoa morta? Lá não há bailes...

— Lá é frio — continuava Hérshel. — Há frio e fome. Eles como anjos. E ninguém naquele mundo tem direito de comer mais que os anjos. Mas de que um anjo precisa? Ele toma um gole de água e é o bastante. Lá a senhora não verá um copinho de vodka nem uma vez em cem anos...

— Pobre paizinho... — murmurou a mulher, chocada.

— Na Páscoa ele vai pegar uma *latka*. Uma panqueca é o bastante para 24 horas.

— Pobre tia Péssia — estremeceu ela.

— Eu mesmo ando faminto — pronunciou Hérshel, inclinando a cabeça para um lado, e uma lágrima rolou por seu nariz e caiu na barba. — E não posso dizer nenhuma palavra; lá, me considero um deles. (BÁBEL, 2014, P. 142.)

Prontamente, a mulher põe-se a servir o divino Chabos-Nakhmu, que se atira vorazmente à lauta refeição.

Após se empanturrar, Hérshel recebe da anfitriã trouxas de presentes e de comidas para que ele as leve a seus parentes no Céu, a fim de mitigar suas tristezas. A mulher ainda pede que ele espere um pouco, pois logo o marido chegaria, mas Chabos-Nakhamu desculpa-se, alegando ter muitas pessoas a visitar ainda, e põe-se em direção ao bosque.

Hérshel Ostropoler é uma figura do folclore judaico do leste europeu, cujas histórias humoradas centram-se em sua atuação ardilosa para obter vantagens e sobreviver. Nivaldo dos Santos aponta que, em sua primeira edição, o conto “Chabos-Nakhmu” apresentava o subtítulo “do ciclo Hérshel”, o que indica que Bábel tinha ao menos o projeto de escrever um ciclo de narrativas cujo protagonista seria o personagem folclórico. No entanto, não se sabe se Bábel chegou a escrevê-las. Por outro lado, Nivaldo dos Santos sugere que “Na astúcia de Hérshel pode inclusive estar se delineando um esboço do principal personagem dos *Contos de Odessa*” (DOS SANTOS, 2014, p. 249). Com efeito, é possível que Bábel tenha abandonado a ideia do ciclo de Hérshel e desenvolvido o traço da sagacidade no personagem Bénia Krik, que prosperou entre os judeus foras da lei de Odessa por meio de sua perspicácia e ousadia, chegando a receber a alcunha de Rei. Ele figura nas narrativas “O Rei”, “Assim se fazia em Odessa” e “O pai”, os três primeiros contos do livro, e em outras narrativas escritas posteriormente relativas ao mesmo ciclo. Trataremos de Bénia Krik mais tarde.

Hérshel ainda zombaria do estalajadeiro, marido da mulher que ludibriara, entendendo que ele viria atrás dele no bosque tão logo tomasse conhecimento de sua efabulação trambiqueira. Segundo o narrador, Hérshel não precisava quedar demoradamente o olhar em alguém para compreender que pessoa era, e logo percebeu que o homem não era muito diferente da esposa. Assim, tratou de convencê-lo a ficar nu e agarrar-se a uma árvore, entregar-lhe a carroça e permanecer ali por muito tempo; tudo com o seu consentimento. Em seguida, Hérshel retomou seu caminho, agora de alforjes cheios.

## 9. “O PECADO DE JESUS”

O traço de comicidade é recorrente na obra babeliana, tendendo a tronar-se mais sofisticado nas narrativas da maturidade, na medida em que se consolidam seus recursos

estéticos: ora se conjugando ao aspecto violento, ora ao erótico. Na trama de “Chabos-Nakhamu”, as astutas maquinações e planos do personagem Hérshel buscam fugir à desgraça que o assola; mais tarde, em alguns dos *Contos de Odessa*, veremos judeus que reconfiguram as relações de poder em Odessa através da violência, mas essas narrativas nunca se afastam do patético: ao mesmo tempo em que o narrador eleva alguns personagens, descrevendo suas proezas em um tom bíblico e circunspecto, logo em seguida dá um jeito de baixá-los de volta à sua natureza humana.

Em “O pecado de Jesus”, o efeito de comicidade revela-se na relação do humano com o divino, que se dá por intermédio da relação sexual: a profanação do sagrado pelos vícios carnis humanos. Mais uma vez é retomada a coexistência do judaico com aspectos identitários russos: figuram elementos do judaísmo, mas agora relacionando-se com o cristianismo, através da interlocução com o próprio Jesus.

A interlocução encetada pela mulher com Jesus — isto é, um elemento central na cultura russa, um país de maioria cristã ortodoxa — acontece em um tom de ousadia por parte dela. A mulher recorre à divindade cristã em um momento de agonia e desespero, quando está sendo espancada pelo homem que a engravidara. Jesus ouve seus lamentos e responde; o diálogo entre eles expõe um Jesus titubeante diante das falas incisivas da mulher, que questiona suas sugestões e, mesmo, debocha delas com uma postura que revela arrogância, exigindo o amparo de Cristo.

Arina, empregada da pensão Madri e Louvre, vive em um quarto debaixo da escada principal; o ajudante do zelador, Serioga, dorme em um cubículo nos fundos da pensão. Ela engravidou dele, e já ia pelo sexto mês da gestação de gêmeos. Por essa época, Serioga foi convocado pelo Exército; então Arina fez-lhe o seguinte comentário: não era possível esperar quatro anos por ele. Segundo ela, “trabalhando em pensão, a gente tem que arregaçar a saia”, e que “em quatro anos, quando nada, vou parir uns três”. Afirmou que, quando ele voltasse do Exército, suas entranhas já estariam cansadas, “eu vou ser uma mulher estragada”. Enumera os possíveis nomes de homens que viriam lhe importunar sexualmente: o empreiteiro Trofímitch, o velhinho Issai Abrámitch e o sacristão da igreja Nikolo-Sviatskoi, todos eles, segundo ela, com um vigor perverso que lhe causava nojo (e inclui Serioga entre eles). Neste momento, referindo-se ao filho em gestação, diz a Serioga: “Daqui a três meses, vou me desfazer desse peso; então vou entregar o bebê pro orfanato e me casar”. Essa afirmação, talvez meramente

provocativa, causa a ira de Serioga, que tira o cinto e põe-se a surrar violentamente Arina, buscando acertar-lhe os golpes na barriga.

— Não me bata assim na barriga — disse-lhe a mulher —, essa semente é sua, e não de outro...

E daí foram só pancadas; aqui escorriam as lágrimas do homem, ali escorria o sangue da mulher; mas nenhuma luz, nenhuma saída. A mulher foi então até Jesus Cristo e disse:

— É tal e coisa, Senhor Jesus. Eu sou Arina, da pensão Madri e Louvre, que fica na Tverskaia. Trabalhando em pensão, a gente tem de arregaçar a saia. Quem vier é dono, seja judeu, seja qualquer um. Anda aqui pela terra um servo do Senhor, Serioga, o ajudante do zelador. Eu dei gêmeos a ele no ano passado, no Domingo do Perdão...

E ela relatou tudo ao senhor.

— E se Serioga não fosse para o Exército? — imaginou o Salvador.

— O chefe de polícia o arrastaria, creio eu...

— O chefe de polícia — o Senhor baixou a cabeça —, eu não tinha pensado nele...

Escute, e se você permanecesse pura durante algum tempo?

— Quatro anos? — respondeu a mulher. — Só me faltava essa! As pessoas precisam viver. Você vem com esse costume antigo, mas onde é que vai arranjar crias? Facilite as coisas para mim, né...

Um rubor apareceu então nas faces do Senhor; a mulher o tocou no âmagô, mas ele ficou calado. Não se pode ter tudo; até Deus sabe disso.

(BÁBEL, 2014, p.148.)

Arina parece ofendida com a proposta de Jesus em manter celibato por um tempo. Suas palavras de revolta remetem ao desejo, condição própria do humano, que assim foi criado pelo Divino — e que ele próprio agora sugeria fosse contido. As palavras causam efeito no Salvador, que enrubesce e busca uma saída para a aflição da serva de Deus.

— Veja só, serva de Deus, imaculada e gloriosa pecadora Arina — pronunciou então o Senhor em sua glória —, eu tenho um anjinho que vive à toa aqui no céu; chama-se Alfred, é desobediente e está sempre chorando: “Senhor, por que me transformastes em anjo aos dezenove anos de idade, quando eu era um rapaz em pleno vigor?”. Darei a você, serva de Deus, o anjo Alfred como marido por quatro anos. Ele será para você uma oração, será para você uma proteção, será para você um amante. E parir uma criança dele seria tão impossível quanto parir um patinho, pois ele faz muita gracinha e não tem nenhuma seriedade. (BÁBEL, 2014, p. 148-149)

Arina achou muito boa a proposta e implorou que o Senhor lhe concedesse o anjo Alfred, pois em dois anos ela havia padecido três gravidezes: com o anjo, teria descanso, além de manter os prazeres sexuais.

Havia, porém, uma recomendação de Jesus: antes de irem para a cama, a mulher devia remover as asas do anjo Alfred, que possuíam fechos semelhantes a dobradiças de portas, depois enrolá-las em um lençol limpo: as asas eram muito frágeis, pois feitas de suspiros de bebês.

Jesus, então, abençoou a união dos dois, e eles desceram à terra por uma escada de seda. Arina levou o anjo à rua do comércio, onde lhe comprou roupas. Depois, foram para a pensão — Arina deu um jeito de conseguir uma licença e não trabalhou. Passou trancada no quarto

com o anjo. Quando Seriaga bateu em sua porta, ela lhe disse que estava lavando os pés, que a deixasse em paz; assim fez Seriaga, foi embora: uma clara atuação da proteção do anjo que já se manifestava. Ela prepara um banquete, com cerca de meio litro de vodka. Após comer, Alfred adormece; Arina não perde tempo, retira suas asas das dobradiças, embrulha-as e leva o anjo para a cama. “Naquela cama pecaminosa e esfrangalhada, repousava uma maravilha branca”, da qual emanava um brilho celestial. “Arina chorava e alegrava-se”, cantava e rezava. O narrador comenta a cena: “Coube a ti, Arina, algo inaudito neste mundo surrado. Bendita és tu entre as mulheres!” (BÁBEL, 2014, p. 150.)

Após a libação e a libertinagem, eles adormecem. O corpo pesado de Arina, “com seu barrigão de seis meses, cheio de ardor e de Seriaga”, esmaga o anjo Alfred sufocando-o mortalmente. Ela novamente procura Jesus, com o jovem cadáver nos braços

— Veja, Senhor...

Então o dócil coração de Jesus não se conteve; e Ele, furioso, amaldiçoou a mulher:

— Como é costume na Terra, assim será também contigo, Arina...

— Ora, Senhor — respondeu-lhe a mulher, com a voz bem baixa — acaso fui eu que fiz o meu corpo tão pesado? Fui eu que destilei a vodka e inventei a alma da mulher tão tola e solitária?...”

— Não desejo mais tratar contigo — replicou o Senhor Jesus — você esmagou o meu anjo. Ah, sua porca!...

E um vento purulento lançou Arina de volta à terra, à rua Tverskaia, à pensão Madri e Louvre, que a ela fora concedida. E ali não se teme nada. Seriaga tratava de aproveitar, já que logo seria recrutado. O empreiteiro Trofimitch, logo que chegou de Kolomna, percebeu como Arina estava saudável e corada [...] Issai Abrámitch, o velhinho, quando soube da barrigudinha, também fanhoseou:

— Depois do ocorrido — disse ele —, não podemos assumir um compromisso, mas por direito ainda posso me deitar com você... (BÁBEL, 2014, p. 151).

Mais uma vez, a mulher recorre ao argumento de sua natureza para tentar justificar ante Jesus a fatídica morte do anjo, mas agora o faz “com a voz bem baixa”. Jesus, no entanto, em sua ira, não dá ouvidos às justificativas da pecadora e a lança de volta à sua vida infame e desventurada. Volta para a vulnerável situação de serviçal de pousada, sob assédio dos homens mais asquerosos, como chega a comentar o narrador sobre o velho Issai Abrámitch, que se julgou no direito de se deitar com a mulher:

Ele já devia estar deitado é no seio da terra úmida, e nenhuma outra coisa mais; e no entanto ficava cuspidando naquela alma. Parecia que todos tinham escapado de correntes: os ajudantes de cozinha, os comerciantes e os estrangeiros. Comerciantes adoram se divertir. (BÁBEL, 2014, p. 151).

O recurso à fábula é incomum na obra de Bábel, marcada pelo ultrarrealismo. No entanto, em o pecado de Jesus, o autor cria um mundo em que há atuação direta do divino, do

metafísico sobre o mundo físico, dos homens. Mas rapidamente essa atuação é conspurcada e flexibilizada pelo humano.

Note-se que, como já comentamos, um dos traços marcantes e de maior efeito sobre a recepção na obra babeliana é o caráter de indiferença do narrador pelo fato narrado, que, ao contar um acontecimento aterrador pela brutalidade, o faz sem considerações pessoais, evita pronunciamentos morais ou éticos. No entanto, neste caso de Arina diante do jugo sexual e repugnante de seu agressor, o narrador ainda deixa escapar comentário dessa natureza moral (no caso, o asco pelo personagem) sobre a investida luxuriosa de Issai Abrámitch sobre Arina alegando um suposto direito de fazê-lo. Portanto, nesta passagem ao menos, ainda temos um elemento que Babel procura excluir de seu texto.

Por outro lado, agora o estilo do escritor já está bem mais próximo do auge no que se refere ao poder de síntese das sentenças, como notamos no parágrafo introdutório; a brevidade das frases contrasta com a riqueza semântica, que carregam a brutalidade da situação da mulher ante o jugo sexual de Serioga e dos hóspedes da pensão. Também é notório o desenvolvimento da articulação do texto narrativo com a concessão de fala em diálogos diretos: as sentenças curtas apresentam o cenário para a atuação das personagens, de forma harmoniosa.

O conto é encerrado com um protesto visceral de Arina ao Divino, no momento do parto, que

Ergueu sua barriga terrivelmente grande para os céus e exclamou enlouquecida:  
 — Veja esse ventre, Senhor! Está sendo esmagado como uma ervilha. Não entendo o que é isso, mas não desejo mais isso, Senhor!...  
 E em resposta, o Senhor lavou Arina com lágrimas; o Salvador ficou de joelhos.  
 — Perdoa-me, Arinúchka. Perdoa seu Deus pecador e tudo o que fiz contigo...  
 — Não, Jesus Cristo, não tens o meu perdão — respondeu-lhe Arina. (BÁBEL, 2014, p. 152).

## 10. “BOGRAT-OGLI E OS OLHOS DE SEU TOURO”: A IMAGEM EXPRESSIVA

Outro texto excepcional no conjunto que forma a obra de Isaac Babel é o conto “Bograt-Ogli e os olhos de seu touro”; essa obra, justamente por priorizar um aspecto da forma narrativa sobre os demais, chega a parecer que foi elaborada com finalidade experimental, embora publicada em 1923 — é visível a preocupação do autor em trabalhar e desenvolver o aspecto imagético e sensorial, que se sobrepõe ao conteúdo, por isso nos interessa. Mencionamos no início deste trabalho que Bóris Schnaidermann considera a criação de imagens de Babel como

“uma tomada de cena expressionista” e que “na verdade, há uma precisão minimalista, de cortes abruptos”. K. Rosenfield também se refere ao “estilo expressionista de Bábel<sup>5</sup>”.

Essa leitura do estilo de Bábel nos parece adequada: o ápice de sua escrita conjuga a concisão minimalista a imagens grotescas a partir de pontos de vista enviesados, sem permitir um panorama — como era peculiar ao estilo realista anterior, próprio do século XIX —, colocando pinceladas que ressaltam traços e cores nas imagens descritas, sempre pela perspectiva de um narrador aproximado, objetivando instigar sensação ou, mesmo, estranhamento ao leitor, sendo as próprias imagens parte indissociável do aspecto formal das narrativas.

Além disso, a busca do autor por abreviar o impacto do texto sobre a recepção, por si só, embora já o preocupasse desde anos anteriores, é uma técnica em consonância com o tempo em que é produzida: o cinema como manifestação artística vive constantes experimentalismos e, em termos narratológicos, por ser essencialmente imagético, aproxima muito mais o tempo do enunciado do da enunciação. O próprio Bábel nessa época produzia roteiros para o cinema; Sergei Einsenstein já era famoso e um dos mais celebrados artistas do novo Estado Soviético — sua obra “O encouraçado Potemkin” (1925), na famosa cena do massacre da escadaria de Odessa, apresentaria inovações decisivas em termos de perspectiva, como o movimento de câmera, para a obra cinematográfica. Assim, a preocupação de Bábel com o estilo conciso, de impacto quase imediato, advinha de sua compreensão da necessidade de mudanças na forma da narrativa literária a fim de adaptá-la às novas concepções artísticas, evitando a esterilidade de formas agonizantes (como vimos na sessão dedicada ao conto “Inspiração”). Acrescenta-se a esse aspecto a construção de imagens eloquentes, que não falam isoladamente, mas em conluio com a própria essência da narrativa: as palavras articuladas em frases sucintas revelam imagens que não são transparentes, pelo contrário, tornam-se impossíveis de passarem despercebidas ao leitor e, mais, impõem efeito estético sobre ele.

É, portanto, nesse sentido que Bóris Schnaidermann refere que

Na crítica russa já se consagrou a afirmação de que Bábel representa a conjugação de duas tendências: a *literatura facta* (literatura do fato real), que se desenvolve na Rússia na década de 1920, e a assim chamada prosa ornamental, cujos principais

---

<sup>5</sup> No ensaio “Charles Efrussi, Isaak Bábel e Hermann Broch: três destinos emblemáticos do fracasso da ‘educação estética-e-ética do homem’”, K. Rosenfield escreve: “O estilo expressionista de Babel capta bem as dissonâncias delirantes, as iluminações malignas, as oscilações insanas entre ódio e beatitude que irrompem nos momentos fatais em que interesses religiosos, políticos ou econômicos são canalizados para o mecanismo do bode expiatório para descarregar tensões represadas” (ROSENFELD, 2011, p. 101-102).

representantes foram Andréi Biéli e Alekséi Rêmisov. (SCHNAIDERMAN, 2006, p. 230).

Nivaldo dos Santos também menciona a influência do Ornamentalismo na obra babeliana e, especificamente sobre “Brogat-Ogli”, refere que

Neste conto, temos uma incursão mais profunda pelo assim chamado Ornamentalismo Russo, corrente estética que, de acordo com Paulo Dal-ri Peres, é caracterizada por um estilo de prosa bastante colorido que confere maior importância para o ato de narrar do que ao conteúdo<sup>1</sup>. (DOS SANTOS, 2014, p. 250).

Aspectos do Ornamentalismo serão bastante frequentes nos ciclos de *Contos de Odessa* e de *O Exército de Cavalaria*, sem prevalecer sobre o fato narrado, mas conferindo-lhe as cores expressivas, ora marcando ambiguidade entre um fato violento e uma imagem cômica, ora representando a cena de violência com imagens e pinceladas que a ressaltam e causam desconforto — sem contudo deixar de haver harmonia nessa construção.

As imagens na obra de Bábel também chamaram a atenção do crítico Marshall Berman que, considerando o *Diário* do autor na guerra russo-polonesa (base para *O Exército de Cavalaria*), comentou sua construção imagética desta maneira:

O que há de novo e surpreendente no *Diário* é, em primeiro lugar, a franqueza, a turbulência, o desmazelo, a repetitividade, o tom incontinente, angustiado e explosivo da voz do autor. É impressionante ouvir Bábel sem compostura, sem as superfícies bem polidas, sem ironia aparente. Isso nos faz admirar ainda mais a complexidade, a perícia, o construtivismo intrincado de *A Cavalaria Vermelha* e de *Histórias de Odessa*. Ao mesmo tempo, nos faz perguntar se esses livros não são construídos com um pouco de brilhantismo demais. Para conseguir a simetria e a luminosidade rothkoesca de suas grandes histórias, será que Bábel teria deixado coisas demais de fora, pago um preço emocional alto demais? [...] (BERMAN, 2001, p. 236, grifo nosso).

Ele compara as imagens de Bábel à obra do pintor Mark Rothko (1903-1970), que, como Bábel, era russo (embora tenha migrado cedo para os EUA) e judeu. A obra de Rothko é caracterizada pela primazia das cores, destituídas de ligação imediata com o mundo das coisas reais, sem interesse por representar ou estabelecer relação com figuras concretas, prevalecendo nela a conjugação de cores em formas simétricas. Como dito, a obra de Bábel é ultrarreal, apresenta de forma direta fatos violentos com preocupação de verossimilhança externa clara, mas o faz de maneira não transparente: busca efeito imagético conferindo à brutalidade do fato narrado as cores simétricas e opacas próprias da obra sensorial, que se estabelece pela própria imagem.

A seguir, a passagem final do conto Bograt-Ogli e os olhos de seu touro, que ilustram esse trabalho com as imagens e sensações.

E invadindo o desfiladeiro com meus lamentos, coloquei-me de pé. Senti o aroma dos eucaliptos e fui embora. Um alvorecer de muitas cabeças alçou voo sobre as montanhas, como um milhar de cisnes. A baía de Trebizonda reluzia ao longe com o aço de suas águas. E eu vi o mar e as bordas amarelas das falucas. O frescor das ervas vazava nas ruínas de um muro bizantino. Os bazares e os tapetes de Trebizonda apareceram diante de mim, Um jovem montanhês encontrou-se comigo onde a estrada faz uma curva antes de entrar na cidade. Em seu braço estirado estava sentado um falcão-de-pés-vermelhos com o pé agrilhado. O andar do montanhês era ligeiro. O sol emergia sobre nossas cabeças. E uma súbita calma entrou em minha alma de andarilho. (BÁBEL, 2014, p. 155).

A construção de imagens, portanto, é essencial para a forte impressão que o texto de Babel nos causa, acentuando cores, estabelecendo contrastes, ou conjugando figuras do mundo a significados e impressões subjetivos. Essas imagens mormente são descritas por personagens que contam a história, logo passam por um prisma subjetivo; quando o narrador não é personagem, ainda assim ele é colocado para junto dos acontecimentos e personagens, ele está bastante próximo, é um humano que se põe a observar o desenrolar dos fatos: assim Babel mantém a condução da narrativa por um ponto de vista enviesado, não panorâmico e onisciente, com um efeito que diminui brutalmente a distância entre o tempo da palavra pronunciada e a recepção dela, isto é, entre o enunciado e a enunciação — o leitor sente-se quase que parte do momento dos acontecimentos. O efeito imediato sobre o leitor se dá, portanto, pelo posicionamento do narrador de forma enviesada, isto é, os fatos narrados passam por sua visão; ainda pela concisão das frases (que sintetizam uma força semântica); por acontecimentos fora do comum e violentos; por personagens complexos; e pelas imagens que, *per se*, são significativas e não passam despercebidas do leitor, pelo contrário, causam nele forte impressão.

## 11. “VOCÊ BOBEOU, CAPITÃO”: A ESTÉTICA CONSOLIDADA

O conto “Você bobou, capitão” compõe a seleção original do ciclo de narrativas de *Contos de Odessa*, e foi publicado pela primeira vez em no jornal *Izviétia Odiéskogo Gubispolkoma* [Notícias do Comitê Provincial de Odessa] em 1924, portanto o ano que Babel considera o início de sua obra. Para nosso interesse, é o início da fase consolidada da estética, o que Nivaldo dos Santos chamou de ápice de sua prosa.

Em “Você bobou, capitão”, podemos flagrar praticamente todos os elementos relativos à estética da obra babeliana que analisamos até aqui. A escolha da perspectiva do narrador, as frases curtas, o cenário, cores e sombras e a busca por produzir sensação através da descrição de imagens, dando ênfase a determinados elementos. Aqui, além disso, temos remissão ao aspecto político.

A história transcorre a bordo do navio *Halifax*, que está atracado no porto de Odessa a fim de buscar trigo russo. Uma fortíssima tempestade de neve cai naquele dia 27 de janeiro de 1924 sobre a cidade e, contrastando com a fúria da neve, há festividades relativas aos funerais de Lênin. Odessa está nas ruas, retumbam orquestras. Por outro lado, esse cenário movimentado é visto de longe, pelos marinheiros do vapor *Halifax*; a movimentação humana calorosa em terra firme, para além do porto de Odessa, contrasta com a tempestade de nove pontos, de sopros terríveis, que ataca o navio como “nove balas lançadas pelas baterias congeladas do mar”.

Os marinheiros — a tripulação de cor: três chineses, dois negros e um malaio — dirigem-se ao capitão O’Nearn e pedem a ele que os libere até a noite para participarem dos eventos na cidade, visto que não haveria carregamento naquele dia.

Mas O’Nearn é enfático ao afirmar que em uma tempestade de nove pontos a tripulação não pode deixar o navio. Ordena que voltem a seus postos. E o capitão retornou para seu gabinete aquecido, junto do segundo auxiliar, onde riam, fumavam charutos e bebiam conhaque, apontando animadamente para a cidade, “onde num sofrimento terrível soprava a nevasca e retumbavam as orquestras” (BÁBEL, 2014, p. 156). E assim os dois negros e os três chineses ficaram vagando pela ponte, soprando as mãos geladas, batendo as botas de borracha e espiando pela porta entreaberta da cabine do capitão. “De lá, vazava para a tempestade de nove pontos o veludo dos sofás, aquecido pelo conhaque e pela fumaça fina” (BÁBEL, 2014, p. 157).

O capitão vê os marinheiros perambulando e grita ao contramestre que os ponha de volta ao porão, pois a ponte não era bulevar. O contramestre, na descrição do narrador, era uma coluna de carne vermelha coberta de cabelo ruivo. Ele responde, “*yes, sir!*”, e agarra pelo cangote o malaio desgrenhado. Num movimento, põe o malaio para o lado do navio que dava para o mar aberto, jogando-o para junto da escadinha de corda. Rapidamente o malaio desce para o gelo e os marinheiros o seguem. Assim Bábel descreve a cena da caminhada deles para o porto:

O vento soprava do mar: nove pontos, como nove balas lançadas pelas baterias congeladas do mar. A neve branca se enfurecia sobre os blocos de gelo. E pelas ondas petrificadas, sem lembrar de si mesmas, voavam em direção à margem, para o atracadouro, cinco vírgulas retorcidas com os rostos crestados e em jaquetas esvoaçantes. Esfolando as mãos, eles subiram para a margem pelas estacas cobertas de gelo, atravessaram o porto correndo e entraram voando na cidade que tremia no vento. (BÁBEL, 2014, p. 157).

Esse contraste entre o ponto de vista do narrador — isto é, desde o navio atracado no porto em meio ao gelo e à tempestade — e a agitação na cidade, o calor das gentes que se dedicam a homenagear seu líder revolucionário morto, estabelece pois o jogo de perspectiva próprio da

obra babeliana. Como dissemos, a narrativa se desenvolve pelo prisma enviesado do narrador; esse narrador, em “Você bobeou, capitão” não é personagem, mas como que está no navio, assistindo à solicitação dos marinheiros ao capitão; em dado momento, o narrador chega a se anunciar em meio aos fatos que narra, quando diz “Perto de nós, em Odessa, sirenes apitavam, a nevasca soprava e multidões andavam enfileiradas” (BÁBEL, 2014, p. 157). Esta narrativa, portanto, se desenvolve no microcosmo do navio, cercado pela escuridão do mar aberto e pelo frio glacial da nevasca e das ondas congeladas, mas sempre em contraste com a agitada e iluminada Odessa.

Na cidade, os marinheiros regozijavam-se “com a alegria de presidiários fugidos”. O contramestre permanece ao lado da porta do capitão no navio, “como uma coluna de carne vermelha”, sentinela num temporal. — Mandou os homens para o porão? —, perguntaria o capitão O’Nearn da cabine aquecida. — Mandei, *sir* —, responderia a coluna de carne.

Um destacamento de estivadores com bandeiras negras ia para a praça, para onde seria colocado o monumento a Lênin. Os dois negros e os três chineses seguiram ao lado dos carregadores. Ofegavam, apertavam as mãos de alguém e regozijavam-se com a alegria de presidiários fugidos.

Nesse minuto, em Moscou, na Praça Vermelha, baixavam à sepultura o cadáver de Lênin. Perto de nós, em Odessa, sirenes apitavam, a nevasca soprava e multidões andavam enfileiradas. E apenas no vapor Halifax o inescrutável contramestre permanecia junto ao portaló, como uma sentinela num temporal. Sob sua proteção ambígua o capitão O’Nearn bebia conhaque em sua cabine esfumaçada.

Ele, O, Nearn, confiou no contramestre; e ele, o capitão, bobeou. (BÁBEL, 2014, p. 157.)

### 11.1 CONTEXTO POLÍTICO: APOIO E PERSEGUIÇÃO

O conto faz, portanto, alusão ao importante contexto político daquele momento: o povo unido em homenagem à figura criadora do Estado Soviético; mas sobretudo na atitude do contramestre em apoiar os marinheiros e enganar o capitão no navio inglês; essas imagens, a exterior e a interna no *Halifax*, remetem ao triunfo do proletariado e das forças populares sobre os jugos históricos que pesavam sobre o povo russo — em Odessa, há festejos, luzes e calor humano; no cenário escuro e congelado do navio estrangeiro, temos uma organização capitalista de classes, mas na qual, ainda assim, prevalece o conluio ardiloso da classe trabalhadora. Já foi aqui mencionado que Isaac Bábel participou ativamente de eventos importantes durante o período revolucionário, assim como muitos outros escritores e artistas daquele momento histórico. Apesar de não seguir rigorosamente o tema da revolução, a sociedade e o Estado pós-revolucionário figurarão em seus contos, tanto em seus aspectos positivos quanto negativos.

A revista *LEF* [Frente Esquerda da Arte], de Maiakóvski, que publicou contos de Bábel, era divulgadora de textos cuja estética priorizava a realidade social russa. Sobre Maiakóvski e a revista *LEF*, Homero Freitas de Andrade escreve:

O cubo-futurista Maiakóvski criava versos e desenhos para campanhas publicitárias de saneamento básico e fundava o Fronte Esquerdo das Artes (LEF) em 1923, que durou até 1925, com a publicação do sétimo número de sua revista. “Nossas armas são o exemplo, a agitação, a propaganda” – escrevia ele, reafirmando propostas estéticas do primeiro manifesto do cubo-futurismo, “Bofetada no gosto público” (1912) e insistindo na reelaboração dessas propostas em prol da arte soviética. Em “Como fazer versos” (1926), ensaio teórico em que sintetizou sua concepção poética, Maiakóvski ressaltava a importância do quesito “encargo social” como elemento intrínseco ao processo da criação literária. (ANDRADE, 2010, p. 5.)

As propostas estéticas das diversas correntes literárias da Rússia pós-revolucionária tinham certa liberdade naqueles anos iniciais do novo Estado, em que ainda se debatia a existência de uma literatura proletária e em que não havia diretrizes estatais definidas para a arte, embora elas fossem tema central do interesse do Partido. No entanto, com a ascensão de Stálin, com a implementação de seus planos quinquenais que propiciaram rápido desenvolvimento industrial e a coletivização da agricultura, passou a se fortalecer um interesse governamental em estabelecer regras a fim de usar as artes como veículo de propaganda do governo. Em 1932, o Comitê Central do Partido cria a União dos Escritores Soviéticos, pondo fim às associações literárias, unificando e controlando toda a produção; esse projeto unificador e controlador consolida-se com o I Congresso dos Escritores Proletários em 1934, que estabelecia a primazia de uma arte figurativa e rechaçava a forma, banindo definitivamente qualquer movimento vanguardista: surgia o Realismo Socialista. Nesse Congresso, Bábel afirmaria que trabalhava em um novo gênero, o gênero do silêncio. Com efeito, nos anos 1930 o autor publica pouco, apesar de produzir muito — o conto “Froim Gratch” só seria publicado nos anos 1960, após a morte de Bábel, embora ele o tenha submetido à publicação na década de 1930. As diretrizes dadas pelo I Congresso de Escritores Proletários coincidem no tempo com o início dos processos de Moscou, que deflagraram o “grande expurgo” promovido por Stálin. Revistas como a *LEF* passam a ser consideradas anti-soviéticas e seus colaboradores, perseguidos<sup>6</sup>. Em *Os escombros e o mito: A cultura e o fim da União Soviética*, Bóris Schnaidermann comenta Sobre o I Congresso dos Escritores Soviéticos:

São terríveis os números da repressão. Não há como verificar, no momento, a exatidão de muitos deles, mas alguns, indiscutíveis, são de arrepiar. Por exemplo, o I Congresso

---

<sup>6</sup> Ver *O Realismo Socialista e suas (in)definições*, de Homero Freitas de Andrade.

dos Escritores soviéticos, realizado em 1934, teve cerca de seiscentos delegados, dois quais foram mortos mais de duzentos. (SCHNAIDERMANN, 1997, p. 44.)

Portanto, o comitê Central do Partido estava disposto a tomar para si os conceitos estéticos de arte a qualquer custo. Por outro lado, Máxim Górkki manteve seu grande prestígio e influência no Estado Soviético, e Bável, seu pupilo, gozou de relativa liberdade. Como já foi mencionado, ele, Bável, era membro da polícia política, a *Tchecá*<sup>7</sup> (que anos depois seria chamada de KGB), e como tal participou das grandes aventuras de sua vida, como incursões ao campo para a requisição de grãos, ou em frentes de batalha, ou ainda assistindo a famigerados interrogatórios, sempre atuando disfarçadamente como jornalista, e essas aventuras foram material base para sua literatura. Bável era, então, um dos escritores mais celebrados da Rússia e, apesar das restrições stalinistas, sempre conseguia autorização para participar de congressos literários no exterior, onde privava com escritores de outros países.

No entanto, com a morte de Górkki em 1936, Bável vê sua proteção e sua situação segura e confortável desaparecerem. Em 1938 Nikolai Iéjov, diretor da *Tcheká*, é preso e delata Bável, acusando-o de atividade anti-soviética, afirmando que ele poderia passar informações confidenciais de inteligência para serviços secretos no exterior. Acusa-o de estar elaborando um romance no qual destrincharia o funcionamento da *Tcheká*. Isso é o bastante para que agentes do serviço secreto do NKVD arrombassem a porta da casa de Bável em uma madrugada de 1939, confiscando sua obra e levando o autor preso.

Evidencie-se que a principal motivação para a prisão de Bável não foi a sua literatura em si, mas por sua atuação com o serviço secreto de vigilância e as informações que acumulara durante os anos de serviço, em que fizera amizades com pessoas que foram galgando o alto escalão do Estado-Maior soviético<sup>8</sup>, o que representava risco para a instituição, e que ele foi preso pela delação do próprio chefe da *Tcheká*, Nikolai Iéjov. Bável é preso e torturado; condenado, é executado em janeiro de 1940, embora tenha solicitado aos seus algozes que o deixassem terminar sua obra.

E além da morte física, havia o horror da “morte civil”: um artista criador era eliminado da vida cultural, suas obras cessavam de circular, seu nome desaparecia de dicionários biográficos e enciclopédias, tornava-se perigoso proferi-lo. (SCHNAIDERMANN, 1997, p. 44.)

<sup>7</sup> Comissão Extraordinária de Combate à Contrarrevolução e à Sabotagem. In Malarenko, Henady: *Isaak Bável e o seu Diário de 1920*, página 101.

<sup>8</sup> Cf. Henady Malarenko no capítulo “Bável, um tchekista?” da tese *Isaak Bável e o seu Diário de 1920*.

Com efeito, a obra de Isaac Bábel é banida e só será reabilitada em 1953, com a morte de Stálin e início do período conhecido como *degelo*. Os textos originais que foram confiscados (incluindo um possível romance, além de traduções) jamais seriam encontrados, nem mesmo com a *glasnost*. Sobre esse tema, recomendamos a leitura da obra *Os escombros e o mito: A cultura e o fim da União Soviética*, de Bóris Schnaidermann. No que diz respeito ao interesse deste trabalho, em textos do início da década de 1930, percebe-se algumas transformações no estilo do escritor, que não serão abordados neste trabalho, e que precedem o silêncio dos anos seguintes.

## 12. ASSIM SE FAZIA EM ODESSA

Um conto que representa perfeitamente o apogeu do projeto literário de Bábel, paradigma da estética à qual o autor se dedicou e se empenhou em delimitar, com todos os elementos que apresentamos e que buscamos flagrar ao longo deste trabalho nos textos de suas obras iniciais até os da maturidade literária, sem dúvida é “Assim se fazia em Odessa”. Trata-se de um conto, de fato, bastante rico em cores, em contrastes desconcertantes, em violência, apresenta com rigor a mencionada síntese frasal, estabelece um narrador presente na diegese, que traz o foco da narrativa para a sua perspectiva — concedendo a palavra ao personagem Arie-Leib, que é quem realmente conta a história de Bénia Krik — sem contudo fazer julgamentos morais sobre as atitudes dos bandidos de Odessa, embora confira o mencionado tom místico a Bénia, porém sem distanciar-se da banalidade da condição humana, o que causa o efeito desconcertante, patético, de realismo máximo, não idealizado. Sobre esse aspecto, Rubens Figueiredo escreve:

A maneira burlesca em que se configuram tais personagens ganha relevo, às vezes, pela presença de uma grandiloquência deslocada: palavras e tratamentos pomposos, de tom bíblico e teatral, são aplicados a situações babais por figuras que na da têm de grandioso. (FIGUEIREDO, 2015, p. 9.)

Compõe a versão original do livro *Contos de Odessa*, sendo a segunda narrativa na ordem estabelecida pelo autor. É precedida de “O Rei”, na qual Bénia já é a suma-autoridade entre os bandidos de Odessa, por todos respeitado, e é seguida por “O pai”, em que outro bandido famoso em Odessa, Froim Gratch, negocia o casamento de sua filha com o Rei por interesses individuais de ambos. Bénia Krik, assim como outros personagens, figura em outras narrativas que compõem o ciclo de *Contos de Odessa*, como “Justiça entre parentes”.

O narrador, que não chega a se apresentar mas é presente na ação — e aparentemente é o mesmo em todos os contos —, questiona Reb Arie-Leib a respeito de sua

opinião de Bénia ser o Rei, e não outro entre os célebres bandidos de Odessa. Arie-Leib parece ser um sábio judeu, ou imagina que seja, e fala no tom bíblico e pomposo apontado por Rubens Figueiredo, mas não sem antes um prolongado silêncio reflexivo. A posição do narrador e a concisão frasal e a mudança brusca de perspectiva se impõem imediatamente, já nas primeiras linhas, como selecionamos a seguir:

Comecei.

— Reb Arie-Leib — falei para o velho —, vamos conversar sobre Bénia Krik,. Vamos falar de seu início fulminante e de seu fim horrível Três sombras obstruem o caminho da minha imaginação. Veja o Froim Gratch. Será que o aço de seus atos não suporta a comparação com a força do Rei? Veja o Kolka Pakóvski. A fúria desse homem continha tudo o que é necessário para dominar. E será que Khaim Drong não foi capaz de enxergar o brilho da estrela nova? Mas por que só Bénia Krik conseguiu subir na escada de corda, enquanto todos os outros ficaram embaixo, pendurados nos degraus bambos? (BÁBEL, 2015, p. 23.)

A narrativa inicia com uma brusca manifestação do narrador, que começa a falar sem prévio aviso, sem introdução objetiva que oriente o leitor desavisado: estabelece uma cena recortada e desde logo se coloca para junto da ação. Embora seja um conto que se possa ler de forma isolada, é marcante a interligação que Bábel estabelece com demais narrativas: aqui, diante do recorte e do enunciado abrupto, a referência a Bénia também remete ao conto anterior na ordem estabelecida por Bábel no livro.

O narrador prossegue, agora concedendo a fala direta a Arie-Leib, que, após a pausa reflexiva e circunspecta que convém ao homem sábio, se manifesta sobre a pergunta do narrador.

— Por que ele? Por que não os outros, você quer saber? Pois bem, esqueça por um tempo que você tem os óculos no nariz e o outono na alma. Pare de armar escândalos atrás da mesa de seu escritório e gaguejar na frente das pessoas. Imagine por um instante que você arma escândalos nas praças e gagueja no papel. Você é um tigre, um leão, um gato. Pode passar uma noite com uma mulher russa e deixar a mulher russa satisfeita. Você tem vinte e cinco anos. Se no céu e na terra houvesse argolas, você agarraria essas argolas e juntaria o céu com a terra. E imagine que seu pai era o carroceiro Méndel Krik. Em que pensa esse pai? Pensa em tomar um bom copo de vodca, pensa em partir a cara de alguém, pensa em seus cavalos e mais nada. Você quer viver e ele obriga você a morrer vinte vezes por dia. O que você faria no lugar de Bénia Krik? Não faria nada. Mas ele fez. Por isso é o Rei, enquanto você faz figa com a mão no bolso. (BÁBEL, 2015, p.23.)

Fica evidente que o processo de “polir” as frases (necessidade mencionada pelo personagem-narrador em “Inspiração” e parte da concepção poética de Bábel) aqui está completo. Os períodos curtos excluem o desnecessário e a narrativa torna-se sucinta e direta. Também chama a atenção a comparação que Arie-Leib faz entre o mafioso Bénia Krik, o Rei dos

bandidos de Odessa, e o narrador, que é seu interlocutor. Faz lembrar o conselho de Górkí a Bábel, o de deixar o escritório e ir para junto do povo, para as situações reais do mundo. Marshall Berman comenta essa dicotomia em que Bábel se viu envolvido, o intelectual ante a barbárie da atuação cossaca na guerra russo-polonesa, em que o autor atuou com a identidade falsa de Kiril Líutov também motivado por ser judeu, visto que historicamente os cossacos eram antisemitas — esse “outono na alma” próprio do estudioso recluso e solitário em contraste com os atos de violência do mundo:

Ao lado da celebração rapsódica do antieu, *A cavalaria vermelha* traz também uma poderosa afirmação do eu. No final das contas, fica claro que o homem “com óculos no nariz e o outono no coração” sabia escrever sobre o combate e a frente de batalha de uma forma absolutamente instigante: clara, concisa, penetrante, despojada, esvaziada de todos os grandiosos termos sentimentais — pátria, civilização, coragem, sacrifício, bênção etc. etc. (BERMAN, 2001, p. 234.)

A grandiloquência com que o personagem Bénia Krik é descrito em breve contrastará com a banalidade: seus planos quase heroicos esbarrarão em imprevistos, protagonizados por sujeitos atrapalhados, mas sua sagacidade e ousadia saberão contornar esses percalços: daí a astúcia do personagem diante da adversidade, já mencionada em “Chabos-Nakhmu”, esboçada no personagem Hérshle. Aqui, de fato, há um ciclo de narrativas, e o astuto Bénia tornará para diante de nós em outros momentos cruciais de sua vida, sempre excêntricos, violentos e até grotescos.

Arie-Leib prossegue e conta como o então desconhecido Bénia interpelou Froim Gratch de forma arrogante alegando que traria prosperidade ao bando de judeus foras da lei caso fosse aceito no grupo.

— Apanhe-me. Quero ser lançado na sua praia. A praia em que eu for lançado vai sair ganhando.  
Gratch perguntou:  
— Quem você pensa que é?  
— Vem me pegar, Froim — respondeu Bénia — e vamos parar de derramar mingau branco na mesa limpa.  
— Vamos parar de derramar mingau — respondeu Gratch. — Vou provar para você.  
(BÁBEL, 2015, p.24.)

Froim Gratch leva o assunto para os demais, que se reuniram em um conselho de ladrões, que então se põem a discutir o caso de Bénia. Arie-Leib adverte que não estava naquele conselho, “mas dizem que se reuniram em conselho”. O mais velho era Liovka, o Touro; este questiona se “esse Bénia” não estaria louco. Gratch afirma: “— Bénia fala pouco, mas fala que dá gosto. Fala pouco, mas a gente fica querendo que fale mais”. Decidem colocá-lo à prova com Tartakóvski.

Tartakóvski era também conhecido como “Judeu e Meio” ou “Nove Assaltos”. Arie-Leib explica as alcunhas desta maneira:

— Vamos colocá-lo à prova com Tartakóvski — decidiu o conselho, e todos que ainda abrigavam alguma vergonha enrubesceram ao ouvir aquela decisão. Por que enrubesceram? Vocês saberão, se forem aonde eu os conduzirei. Tartakóvski, entre nós, era chamado de “Judeu e Meio” ou “Nove Assaltos”. “Judeu e Meio” porque nenhum judeu era capaz de acumular tanta audácia e tanto dinheiro quanto Tartakóvski. Ele era mais alto que o mais alto policial de Odessa e pesava mais que a judia mais gorda. E “Nove Assaltos” porque a firma Liovka o Touro e Cia. lançou contra seu escritório não oito ou dez assaltos, mas exatamente nove. Quanto ao Bênia, que ainda não era Rei na época, coube a honra de perpetrar contra “Judeu e Meio” o décimo assalto. Quando Froim lhe comunicou isso, ele disse “sim” e foi embora, batendo a porta. Por que bateu a porta? Vocês saberão, se forem aonde eu os conduzirei. (BÁBEL, 2015, p. 25.)

A condução narrativa de Arie-Leib nos desvenda a importância de Tartakóvski: meia Odessa estava empregada em suas barracas. Mas o que é pior, ele sofreu nas mãos de sua própria gente, dos bandidos de Moldavanka: já havia sido sequestrado mais de uma vez, e certa feita foi “enterrado” com coristas, numa encenação perpetrada pelos mafiosos judeus do bairro a fim de esconder armas em um caixão para se defenderem dos brutamontes que os perseguiram em um pogrom. “Judeu e Meio”, que fugia dos brutamontes, perguntou a um dos que seguiam o cortejo sobre quem era que estava sendo enterrado com coristas, ao que ficou sabendo que era o enterro de Tartakóvski. Assim, parecia a Arie-Leib uma ofensa inadmissível um décimo assalto a “Judeu e Meio”, que “é um dos nossos. Saiu de nós. Tem o nosso sangue” e que, inclusive, chegara a ser “enterrado” por essa mesma gente.

Por isso Bênia Krik saiu batendo a porta quando Gratch lhe comunicara o assalto a Tartakóvski como prova de competência: haviam-lhe designado um dos piores desafios e ele sabia que seria uma afronta a um dos mais respeitados mafiosos de toda Odessa. Porém Bênia, que seria chamado de Rei pelos bandidos da cidade, não hesita em aceitar a prova, e encaminha uma carta a Tartakóvski, que Arie-Leibe assim descreve:

Mas ele disse “sim” a Gratch e no mesmo dia escreveu uma carta para Tartakóvski, semelhantes a todas as cartas desse tipo: “Prezadíssimo Ruvim Ossípovitch! Faça a grande gentileza de, no sábado, colocar embaixo do barril de água da chuva...” etc. “Em caso de negativa, como o senhor ultimamente tem se permitido fazer, uma grande desilusão na vida familiar o aguarda. Com respeito, seu conhecido Bentsion Krik. (BÁBEL, 2015, p. 26.)

A resposta de Tartakóvski, se não foi lisonjeira, também não foi um disparate; nela, “Judeu e Meio” trata a atitude de Bênia como infantil, pois parecia ignorar as dificuldades das relações econômicas e enumera algumas razões para lhe recusar a solicitação. Se havia ironia na carta de Tartakóvski, ela não era desrespeitosa. No entanto, por um problema nos correios, tal

carta nunca chegou a Bénia Krik, o que foi interpretado por este como desprezo e isso o deixou furioso. Aí que Bénia decide juntar seus capangas e assaltar o escritório de Tartakóvski.

Nessa ação, é marcante a peripécia, efeito que Bábel usa com maestria nas narrativas de *Contos de Odessa* e que, talvez, neste conto seja o paradigma dessa técnica. Bénia e quatro amigos, mascarados, invadem a sala comercial de Tartakóvski brandido os revólveres. Bénia chama a atenção de Sólon, que gritava e parecia agitado, “não vá pegar o costume de ficar nervoso no trabalho”. Eles rendem o gerente, o jovem Muguinchtein, e perguntam pelo patrão, que não estava naquele momento. Logo fica claro que o infeliz Muguinchtein, filho solteiro de tia Péssia, senhora que vendia galinhas na Praça Central, era o responsável pelo cofre na ausência do chefe. Até aí, a ação transcorria conforme esperado, não fosse a chegada do quinto bandido amigo de Bénia, Savka Bútsis, no momento em que Bénia fazia um discurso de reprovação ao despeito de Tartakóvski a Muguinchtein, que não entendia por que o rico comerciante Tartakóvski deveria ter pego o bonde e ido jantar com o filho do carroceiro Méndel Krik.

Enquanto isso, a desgraça rondava junto às janelas, como um mendigo ao nascer do dia. A desgraça irrompeu com estrondo no escritório. E embora dessa vez tenha tomado a forma do judeu Savka Bútsis, ela vinha bêbada como um aguadeiro. (BÁBEL, 2017, p. 27.)

Savka, embriagado, chega desculpando-se com Bénia pelo atraso e, agitado, dispara acidentalmente a arma, cuja bala atravessa a barriga de Muguinchtein. Nisso Bénia ordena “cair fora do escritório!” e, antes de sair, promete a Savka: “— Juro pelo túmulo da minha mãe, Savka: você vai ser enterrado junto com ele...” (BÁBEL, 2017, p. 28). Arie-Leib pronuncia-se, novamente chamando seu interlocutor:

Agora me diga, jovem senhor que corta cupons de ações alheias: como o senhor agiria no lugar de Bénia Krik? O senhor não sabe como agir. Mas ele sabia. Por isso é o Rei e eu e o senhor estamos sentados no muro do segundo cemitério judeu e nos protegemos do sol com as palmas das mãos. (BÁBEL, 2017, p. 28.)

De fato, o que parecia a morte certa para um judeu que ousara ir longe demais, para Bénia era apenas um contratempo a ser contornado, embora não sem apreensão. Primeiro, ele promete recompensa aos médicos caso salvem Muguinchtein, o que não ocorre, pois ainda que com os esforços dos médicos, ele morre. “Foi só então que ‘Judeu e Meio’ abriu um berreiro em toda Odessa”.

Onde é que começa a polícia? — Vociferou. — Onde é que termina o Bénia?

— A polícia termina onde o Bénia começa — respondiam as pessoas sensatas, mas Tartakóvski não se acalmava e teve de esperar até que um automóvel vermelho, com

buzina musical, tocasse na Praça Central a primeira marcha da ópera *Ride, Palhaço*. Em plena luz do dia, o carro voou até a casinha onde morava a tia Péssia.

O automóvel rugia com as rodas,, cuspiam com a fumaça, cintilava com o bronze, fedia com benzina e tocava árias com sua buzina de corneta. Do automóvel, pulou alguém e entrou na cozinha, onde a pequena tia Péssia se debatia sobre o chão de terra. “Judeu e Meio” estava sentado na cadeira e abanou os braços.

— Desordeiro cretino — berrou, ao ver o visitante —, bandido, que a terra rejeite você! Que bela moda você lançou: matar gente viva... (BÁBEL, 2015, p. 28.)

Não passa despercebida essa criação de imagem; ao mesmo tempo que a narrativa é conduzida a uma situação grave e que é conferida grandiosidade ao personagem Bénia, pela visão enviesada do narrador, temos uma imagem como essa do veículo que toca uma marcha da ópera *Ride, Palhaço*<sup>9</sup> com a buzina pelas ruas. É o caráter imagético, já mencionado, em seu vigor máximo: a imagem grotesca contrasta com a pompa e a gravidade da situação narrada, que pretende elevação ao contar a epopeia do quase mítico Bénia Krik.

Porém, Bénia sabia usar da astúcia e, além disso, era destemido. Logo dá um jeito de desviar a raiva de Tartakóvski e, mesmo, mostrar-se indignado com ele. Primeiro, em voz baixa, confessa que passou os dois dias anteriores chorando e que sentia muito a perda do caro Muguinchtein, filho solteiro de tia Péssia. Mas logo seu tom muda, e ele afirma que se sentia ofendido com o valor que Tartakóvski entregara à tia Péssia, e chega a perguntar a ele, afetando estupefação, onde é que ele havia escondido sua vergonha ao oferecer uma quantia tão baixa como indenização à mãe do falecido Iossif Muguinchtein. Em seguida, quase que teatralmente, ele grita “Dez mil de uma só vez!”, e uma pensão para o resto da vida da mulher, com os votos de que ela viva cento e dez anos, e que se o negócio não ficasse acertado nesses termos, então que ambos, Tartakóvski e ele, Bénia, fossem ao automóvel deste tratar do assunto.

Depois se xingaram um ao outro. “Judeu e Meio” xingou Bénia. Eu não presenciei essa briga. Mas os que estavam lá se lembram. Fecharam o acordo em cinco mil rublos no ato e mais cinquenta mensais.

— Tia Péssia — disse então Bénia para a velhinha desgredada, que se retorcia no chão. — Se a senhora precisar da minha vida, pode vir tomar, mas todo mundo erra, até Deus. Foi um erro enorme, tia Péssia. Mas também não foi um erro da parte de Deus pôr os judeus na Rússia para que fossem atormentados como no inferno? Por acaso seria ruim se os judeus morassem na Suíça, onde viveriam cercados de lagos de primeira classe, ar de montanha e franceses perfeitos? Todos erram, até Deus. Escute-me com os ouvidos, tia Péssia. A senhora tem cinco mil na mão e cinquenta rublos mensais até morrer. E que viva cento e dez anos. O enterro de Iossif será de primeira classe: seis cavalos iguais a seis leões, duas carruagens com coroas de flores, um coro

---

<sup>9</sup> *Pagliacci*, ópera de Leoncavallo, de 1892.

da sinagoga Bródskaia, o próprio Minkóvski virá celebrar a cerimônia para seu falecido filho... (BÁBEL, 2015, p. 29.)

De fato, foi um enterro que “Odessa nunca tinha visto nem o mundo verá”, como afirma Arie-Leib. Os muitos salmistas das sinagogas, os sessenta coristas que conduziam em marcha o cortejo, as plumas nos cavalos, as coroas de flores concediam a mais alta pompa à cerimônia, aonde até os policiais de Odessa acudiram em respeitoso silêncio. Esse momento solene e circunspecto é invadido pelo automóvel vermelho e musical de Bénia Krik, que atravessa o portão do cemitério no momento do cântico dos sessenta coristas, soando *Ride, Palhaço*. Faz-se um silêncio sepulcral e em seguida descem do automóvel Bénia Krik seguido por três companheiros, que, a passos lentos, levam à carruagem uma coroa de rosas “como jamais se viu”. Ele conduz com os demais o caixão de Muguinchtein ao túmulo. Ali, Bénia diz que quer fazer um discurso. E faz. Em tom solene, agradece aos que vieram prestar as últimas homenagens ao trabalhador morto, lamenta seu infortúnio e as tragédias que acometem os homens. Em seguida, lamenta haver pessoas que não sabem beber vodca, mas mesmo assim bebem, e pede que os presentes, após se despedirem do pobre Iossif, também visitem o túmulo “de um desconhecido de vocês, o já falecido Savka Bútsis”. Então, dois coveiros, ante estupefato silêncio de todos, inclusive das árvores do cemitério, levam um caixão sem tinta para uma cova vizinha. O cantor, gaguejando, termina a prece. Bénia joga a primeira pá de terra e vai para a sepultura de Savka, onde obriga o cantor e os sessenta coristas a entoarem os cânticos completos. “Savka jamais sonhou com um enterro assim — acreditem na palavra de Arie-Leib, velho ancião”. Os presentes discretamente começam a se afastar do túmulo de Savka para em seguida desatarem a correr, nos coches, faetontes ou a pé mesmo.

O judeu Moseika, ciciante do cemitério e judeu humilde, do povo, é o primeiro a chamar Bénia pela alcunha que se espalharia por Odessa — o Rei.

A buzina tocou sua marcha, o carro estremeceu e se foi.

### 13. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos encontrar aspectos relevantes e recorrentes em textos do escritor Isaac Bábel e observar seu desenvolvimento até a consolidação plena da estética pretendida pelo autor, isto é, a partir do ano de 1924 — assim como se observou afastamento de alguns elementos presentes nos primeiros contos publicados. É certo que na década de 1930 os contos de Bábel também parecem abandonar aspectos da estética dos anos 1920, mas esses não foram levados em consideração aqui sobretudo por entendermos que os ciclos de *Contos de Odessa* e de *O Exército de Cavalaria* configuram o momento máximo da obra do autor, e que é possível que os contos do decênio de 1930 sejam mais extensão dos conceitos estéticos analisados neste trabalho do que, efetivamente, a configuração bem-acabada de uma nova estética — também considerando o fato de ele ter sido interrompido pelo fim abrupto de sua vida.

Dessa forma — desde “O velho Shloime”, sua primeira obra publicada e conhecida, até “Assim se fazia em Odessa”, em que seus princípios de composição estão bem delimitados e em que se percebem os aspectos estéticos conjugados em sua plenitude —, os traços marcantes que causam significativa impressão na recepção foram trabalhados ao longo de sua obra inicial, com interesse em adaptar a obra literária às novas formas de arte daquele início de século XX. Esse trabalho estético, além disso, não pôde permanecer circunscrito ao gabinete do escritor e ele lançou-se aos acontecimentos que transformavam a Rússia naquele momento histórico — e que tomariam lugar em suas páginas literárias.

Podemos afirmar, portanto, que a forma com que Bábel compõe seu texto literário nos anos de 1920 se desenvolve a partir de temas, de preocupação com estilo de escrita e elaboração de imagens de seus primeiros trabalhos.

A seleção de contos que estabelecemos neste trabalho propunha a investigação do trabalho de desenvolvimento estético da obra babeliana a partir de elementos que julgamos essenciais para a referida estética. São eles, no campo da temática, a recorrência do contato conflituoso entre a cultura judaica e o mundo russo (apresentado desde “o velho Shloime” e que figura até o fim de sua obra); além disso, a obra de babel é composta por situações e imagens violentas, portanto esse é um caráter essencial de sua estética que, quando conjugado ao aspecto da concisão das frases, confere um efeito significativo e impactante. O trabalho em relação ao foco narrativo estreita o momento da narrativa e o da recepção pelo leitor; o narrador aproximado

dos fatos que conta ainda propicia a produção de imagens e ênfases subjetivas, com um trabalho que busca ambiguidades próprias da obra de Babel.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, H. (2010). *O realismo socialista e suas (in)definições*. *Literatura E Sociedade*, 15(13), 152-165. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p152-165>
- BERNARDINI, Aurora Fornoni; ANDRADE, Homero Freitas de. “Apresentação”, *In*: BÁBEL, Isaac. *O Exército de Cavalaria*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BÁBEL, Isaac. *No campo da honra e outros contos*; organização, tradução, posfácio e notas de Nivaldo dos Santos. São Paulo: Editora 34, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Contos de Odessa*; tradução, notas e apresentação de Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. *O Exército de Cavalaria*; tradução e apresentação: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Posfácio: Bóris Schnaidermann, Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BERMAN, Marshall. *Aventuras no marxismo*; tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MALARENKO, Henady. *Isaak Bábel e o seu Diário de Guerra de 1920*. São Paulo: FFLCH-USP, 2011. Tese (Doutorado em Literatura Russa). Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-11102011-133125/pt-br.php>
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr Lerrer. *Charles Ephrussi, Isaak Babel e Hermann Broch: três destinos emblemáticos do fracasso da 'educação estética-e-ética do homem'*. *WebMosaica: revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall em parceria com Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, RS. Vol. 3, n. 2 (jul./dez. 2011), p. 97-106
- SANTOS, Nivaldo dos. “Posfácio”, *In*: BÁBEL, Isaac. *No campo da honra e outros contos*. São Paulo: Editora 34, 2014
- SCHNAIDERMANN, Bóris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *No cerne da prosa*, posfácio para *O Exército de Cavalaria*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio” *In*: BÁBEL, Isaac. *No cerne da prosa e outros contos*. São Paulo: Editora 34, 2014.