

# Fogo cruzado: tensões na aurora da literatura soviética

Rafael Bonavina<sup>1</sup>

Raquel Siphone<sup>2</sup>

*Resumo:* O presente trabalho discute o embate entre as vanguardas literárias e a linha geral do Partido Comunista no processo de formação do sistema literário soviético. Nosso estudo busca demonstrar como o problema da falta de acesso à cultura letrada serve de base para as diretrizes do Partido Comunista da União Soviética para a literatura no país. A partir dessa discussão, surge uma tensão entre as expectativas partidárias para a literatura e as poéticas de vanguarda que participavam intrinsecamente da formação da cultura soviética. Propomos, portanto, apresentar um estado geral e abrangente desse ambiente literário, que, a exemplo da estrutura social, passava por um momento de profundo abalo, criando ocasião oportuna para a discussão do papel da arte.

*Palavras-chave:* Literatura soviética; Formação literária; Vanguarda; Engajamento.

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, <https://orcid.org/0000-0002-9669-7708>.

<sup>2</sup> Universidade de São Paulo, <https://orcid.org/0000-0003-2259-7517>.

O período revolucionário russo foi responsável por uma reestruturação não só histórico-social, mas também artística e linguística. Em uma nova nação que rumava para a sua consolidação, as diferentes séries culturais deveriam ser repensadas a fim de representar o novo Estado e seu novo cidadão, o *Homo sovieticus*. Como era de se esperar desse processo de construção de uma nova identidade nacional, a linguagem foi um dos fatores fundamentais da amálgama identitária, criando uma possibilidade de reconhecimento e pertencimento a um determinado povo. Nesse contexto específico de uma revolução social, o rompimento com a linguagem predominante poderia criar uma tensão social desinteressante a um Estado que buscava se consolidar em meio às guerras civis. Para isso, era preciso traçar uma linha que separasse a nova língua soviética da antiga língua burguesa.

A política educacional que se estabelece ainda durante o período transitório – e, portanto, anterior à formação oficial da União Soviética de 1922 – já previa a língua russa como fator fundamental da identidade nacional soviética, bem como o abandono de algumas práticas europeizantes no campo da linguística. A alfabetização em grande escala da população local se tornou um dos pontos centrais desse projeto, ou seja, todo soviético precisava aprender a ler e escrever em russo. Como era de se esperar, essa decisão implicaria uma série de dificuldades oficiais para a alfabetização em massa, como o desenvolvimento de um método efetivo e padronizado, a criação de mais escolas etc. Entre as muitas adaptações necessárias para o projeto de alfabetização, destacaremos, brevemente, a reforma ortográfica de 1918, cujo propósito era a simplificação da representação do sistema fonético.

Figura 1. Decreto da introdução da nova ortografia de 10 de outubro de 1918



Fonte: <[https://historyrussia.org/images/09102020\\_15.jpg](https://historyrussia.org/images/09102020_15.jpg)>

Como se pode notar pelo decreto, todos os periódicos e documentos governamentais começariam a ser escritos segundo a nova ortografia a partir de 15 de outubro de 1918, cinco dias depois de sua publicação. Nas escolas, a reforma seria introduzida gradualmente, começando pelos primeiros anos do ensino, sem que fosse necessária a reeducação ortográfica dos alunos que já tivessem aprendido a escrever segundo a antiga ortografia. Essas medidas podem ser vistas como exemplos das soluções

organizacionais encontradas naquele momento para a implementação dessa reforma, mas há outro aspecto que também deve ser levado em consideração nessa mudança radical: o abismo que os séculos de tsarismo criaram entre a população analfabeta e a cultura letrada, oficial. Nesse sentido, a segunda parte do decreto pode ser compreendida como uma tentativa de facilitar o acesso à escrita, o que se nota, por exemplo, pelas supressões de letras cujos sons poderiam ser aglutinados em outras, como as letras *iat* (ѣ) e *fitá* (ѣ). Embora possam parecer miudezas,

essas mudanças foram como uma pedra jogada em um lago plácido que, pouco a pouco, foram reverberando em círculos concêntricos cada vez maiores e distantes de sua origem, levando o povo soviético a ser um dos maiores consumidores de livros na segunda metade do século XX, se não o maior.

Por outro lado, se agora o povo teria a capacidade de ler, era necessário também o acesso à literatura. Nesses mesmos anos de transição, pôs-se em prática um projeto complementar: a fundação do Literatura Mundial (*Всемирная литература*), um programa cujo objetivo era trazer grandes obras do sistema literário mundial para o idioma russo. Mas não apenas a literatura estrangeira era necessária para a educação do povo, mas a formação de uma literatura nacional, que representasse esse novo cidadão do Estado soviético.

Entre as medidas governamentais para as artes, o Partido criou, em 1925, um projeto para a literatura, que foi exposto na resolução do Politburo do Comitê Central do Partido Comunista de 18

de junho de 1925, intitulado “Da política do Partido no campo da literatura ficcional” (Iakovleva; Artizov; Naumov, 1999). Ao longo do documento, são apresentadas as diversas dificuldades encontradas pelo PCUS para lidar com a literatura, que era vista de uma perspectiva bastante utilitária. Segundo a resolução, os principais desafios enfrentados pelo Partido seriam:

A relação entre os escritores proletários, camponeses, os assim chamados “companheiros de viagem” [*poputchiki*] e os demais; a política do partido em relação aos próprios escritores proletários; questões de crítica; questões de estilo e forma das obras literárias e os métodos de criação das novas formas artísticas; por fim, questões de caráter organizacional.

Como se sabe, alguns pontos levantados nessa listagem – que aparece no oitavo parágrafo da resolução – não foram tão facilmente resolvidos ao longo da história da literatura soviética, como a inserção social dos companheiros de viagem. Nesse sentido, a carta de Mikhail

Bulgákov a Stálin<sup>3</sup> pode ser lida como uma espécie de registro documental, de testemunho da falta de resolução desse problema ao longo das décadas, ainda que ela contenha muita ironia. Além dessa irresolução de problemas reconhecidos, há um silêncio nessa listagem que não poderíamos deixar de ressaltar: o estilo e a forma das obras literárias são vistos como um problema a ser pensado e construído; já o conteúdo, não. No parágrafo anterior dessa resolução, lê-se que “o proletariado já tem em mãos os critérios do conteúdo social e político de qualquer obra literária, ele ainda não tem essas mesmas respostas delineadas para todas as questões formais da arte”. Podemos depreender, portanto, que o conteúdo da obra não está em dúvida, já está dado de antemão: é preciso que o escritor participe da luta política com a sua obra. A princípio, o engajamento literário não seria algo totalmente inaudito na literatura do século XX; no entanto, a

especificidade aqui é que o engajamento literário não poderia ser feito livremente, mas deveria ser feito segundo um modelo partidário, que via na literatura mais um meio de divulgação da propaganda oficial do que de uma arte engajada, livre e crítica dos problemas da sociedade em que é produzida.

Apesar de seu conteúdo predeterminado, ainda seria preciso discutir a forma e, principalmente, colocar essa concepção de literatura em prática, tornando-o uma espécie de escola literária, que poderia, em última análise, ser exportada e produzida em outros países. Organizou-se, então, a Primeira Conferência Pan-soviética dos Escritores Proletários e dela nasceu a Associação Russa dos Escritores Proletários (*Российская ассоциация пролетарских писателей*), mais conhecida pela sigla RAP. Alguns escritores desse grupo mantiveram, entre 1926-1932, um periódico chamado *No posto literário* (*На литературном посту*), no qual

---

<sup>3</sup> Caso o leitor tenha interesse, nós tivemos a oportunidade de publicar uma tradução

dessa missiva (BULGAKOV; SIPHONE, 2023).

foram publicadas obras literárias e ensaios de autores que se coadunavam com uma perspectiva bastante alinhada com a ideologia do Partido. Segundo Schvietsóva, no editorial do primeiro número, o grupo indicava muito claramente o seu intuito com a revista.

Declarava-se que a redação deveria sempre revelar quaisquer vacilações ideológicas na literatura. Colocava-se o objetivo de introduzir a crítica revolucionário-marxista da literatura russa contemporânea e estrangeira, elucidar questões de teoria e prática da literatura proletária, lutando impiedosamente contra as tendências literárias e grupos que defendessem abertamente, ou sob uma máscara externa de revolucionarismo, ideias contrarrevolucionárias e reacionárias (Schvietsóva, 1966, p. 390, tradução nossa).

Ainda segundo Schvietsóva, temos o ensaio publicado também na primeira edição da revista e intitulado “O primeiro poeta proletário Demián Biédny”, de L. Sosnovski. Nesse texto, Sosnóvski afirma que Biédny seria “o primeiro poeta proletário e um brilhante mestre da linguagem poética russa, de um tipo que não se via desde Púchkin e Nekrássov” (Sosnóvski,

1926 *apud* Schvietsóva, 1966, p. 391, tradução nossa). A escolha dos nomes que servem de régua para medir a importância de Biédny não é fruto do acaso, mas foi meticulosamente pensada para reforçar o capital simbólico que se busca atribuir ao novo talento. Ao aproximar Biédny de Aleksandr Púchkin, por exemplo, o intuito de Sosnóvski seria o de espelhar o papel de fundador da literatura russa moderna na figura de Demián, colocando-o, implicitamente, como o fundador de uma nova etapa da literatura russa: a literatura proletária. Para essa afirmação se tornar um pouco mais clara, é preciso fazer algumas considerações, já que se trata de um autor pouco conhecido pelo público brasileiro.

Demián Biédny é o pseudônimo de Iefím Aleksiévitch Pridvórov (1883-1945), também escolhido a dedo, pois “Biédny” (*бедный*) em russo equivale ao adjetivo “pobre” em português; dessa forma o próprio nome literário reforçava o caráter popular da literatura produzida, nascia uma literatura feita por um pobre para

outros como ele. Não bastaria, é claro, que a persona assumida pelo poeta fosse a de um trabalhador, se a sua obra não apresentasse um conteúdo condizente com a expectativa do Partido. Para mostrar como a poesia de Biédny concretizava essa demanda estética,

### **Мы не одни**

Мы ждали, в даль вперяя очи,

Когда ж откликнутся они?  
Мы шли одни во мраке ночи,

Мы шли одни.

Но, веря в близкий час рассвета,  
В один сомкнувшись порыв,  
Мы ждали братского ответа –  
На наш призыв.

И вот горит заря пожаром,  
Зажглися братские огни.  
Друзья! Боролись мы не даром!  
Мы не одни.

O poema se abre com a apresentação de um eu-lírico plural e estático à espera de uma resposta de um outro grupo, a quem consideram seus irmãos, mas a princípio não a recebem. Pelo tom da obra e o campo semântico que descreve as relações entre os personagens, podemos

trazemos aqui o poema “Nós não estamos sozinhos”<sup>4</sup>, publicado pela primeira vez no jornal Pravda, em 1º de fevereiro de 1918.

### **Nós não estamos sozinhos**

Nós esperamos de olhos fixos no  
horizonte,

Quando é que eles responderiam?  
Nós andamos sozinhos nas brumas da  
noite,

Nós andamos sozinhos.

Mas, acreditando na iminente aurora,  
No impulso que se aproximava,  
Nós esperávamos a fraternal resposta  
Ao nosso chamado.

E então o horizonte se incendiou,  
Queimaram as chamas fraternas.  
Amigos! Não lutamos em vão!  
Nós não estamos sozinhos.

depreender que são apresentados ao leitor dois grupos revolucionários que haviam combinado algum sinal. Em dado momento, os enunciadores resolvem pôr em ação seu plano sem esperar o momento certo – “nós andamos sozinhos” –, movidos pela sua crença na iminente aurora, que,

---

<sup>4</sup> Para um acesso mais simplificado ao material, optamos pela versão encontrada

com maior facilidade. Cf. Biedny, 1954. A tradução apresentada aqui é nossa.

essa sim, chega incendiando o horizonte com a resposta tão esperada. O contexto histórico nos permite interpretar essa aurora como uma metáfora para a revolução social, que chega trazendo o apoio esperado no início. Depreende-se da leitura, portanto, que a luta revolucionária não deve esperar um sinal, mas, através da crença na revolução, o trabalhador deveria iniciar sua movimentação e, depois de sofrer e atravessar as brumas da noite, encontraria o apoio que estava esperando a princípio. Essa ideia é reforçada pelo final do poema, em que o eu-lírico fala diretamente com seu interlocutor e o conclama a lutar pela revolução.

Por um lado, temos uma obra de arte muito voltada para a função propagandística do poema, de incentivo ao engajamento político dos trabalhadores que, apesar de sentirem que estão andando sozinhos nas brumas da noite, na verdade estariam às vésperas da aurora, segundo a construção do poema, vale lembrar, de 1918. Por outro, o texto não se aprofunda em figuras de linguagem ou

procedimentos estéticos complexos, valendo-se da rima intercalada quase como uma “fórmula” que aponta para sua literariedade ou o legitima enquanto obra poética. Dessa forma, parece-nos, ao invés de uma arte engajada, Biédny nos apresenta um poema panfletário, cujo valor estético está subjugado primeiro ao discurso partidário e só então ao artístico.

\*\*\*

Se medidas políticas públicas podem mudar com uma “canetada” os rumos políticos de um país, a cultura tende a não produzir mudanças da noite para o dia. O processo de desenvolvimento cultural é paulatino e se dá por meio de tensões causadas pelas demandas sociais da contemporaneidade, que condicionam as transformações internas da arte. Nesse sentido, a literatura de vanguarda do período revolucionário russo foi a responsável por encabeçar uma reação à formação de uma cultura prescritiva.



Para Eikhenbaum (2021, p. 111), a “crise” e o “colapso” proporcionados pelo período revolucionário transformaram a vida russa em todos os seus aspectos. Segundo ele, “a vida nos deu uma pancada na cabeça. Nossas percepções mudaram – tornamo-nos mais observadores, vigilantes, servis. Nós pensamos de outra forma, falamos de outra forma, e *vivemos de outra forma*” (Eikhenbaum, 2021, p. 111). Essa reviravolta no modo de vida não poderia deixar de se refletir também em uma mudança no campo da arte, cuja maior expressão foi melhor representada pelas obras de vanguarda do que pela literatura panfletária. No âmbito da renovação formal do sistema literário russo desse período, o grupo cubofuturista foi a corrente estética que, a nosso ver, mais se engajou no trabalho metalinguístico com a palavra<sup>5</sup>, compreendendo-a como inerentemente portadora de função artística. Para Krutchônikh, em

*Novos caminhos da palavra*<sup>6</sup> (1913), a velha palavra seria uma forma antiquada de se lidar com a linguagem, que já não dava mais conta de descrever a realidade turbulenta do período revolucionário, posto que a literatura do XIX não enfrentou abalos nas estruturas sociais de maneira tão contundente quanto o início do século XX. Para os cubofuturistas, a linguagem dessa literatura seria branda demais, clara e agradável, e, portanto, inadequada para o retrato da “crise” de que Eikhenbaum nos fala.

Além de a velha palavra estar ligada a um contexto antiquado, os cubofuturistas (Krutchônikh *apud* Andrade, 1986, p. 109) também apontaram o fato de ela estar restrita a um sentido já consolidado e estabelecido. Nessa nova realidade, no entanto, era preciso criar novas palavras, que estivessem livres da carga semântica antiga, introduzindo no seio da literatura

<sup>5</sup> Aqui nós utilizamos “palavra” na acepção russa da palavra “слово”, que abrange a linguagem em sentido amplo.

<sup>6</sup> A tradução do manifesto em português está disponível gratuitamente no banco de teses da Universidade de São Paulo. Cf. Andrade, 1986.

uma ruptura radical com o passado. Ou seja, a busca por uma manifestação literária capaz de descrever o novo contexto sócio-histórico. Dessa forma, a palavra é deslocada para o centro da criação literária e, por isso, os cubofuturistas referiam a si mesmos como “criadores da palavra futurista”, da “palavra cortada”, da “meia-palavra” (Khlébnikov; Krutchônikh *apud* Andrade, 1986, p. 100), posto que parte constitutiva da sua atividade eram as combinações engenhosas e extravagantes de diferentes raízes e morfemas. Não é à toa, portanto, que um dos procedimentos mais comuns entre esses poetas fosse a criação de neologismos. O próprio nome dessa corrente segue esse procedimento. Por um lado, esses poetas acreditavam estar criando a linguagem do futuro, uma nova linguagem, daí o futurismo. Por outro, eram cubistas na medida que seus cortes abruptos e remanejamento de palavras criavam uma estética semelhante à multiplicidade de planos que define a estética cubista ou, na expressão de

Jakobson (2001b), uma estética em que se vê ao mesmo tempo a nuca e a testa. A justaposição dessas duas linhas de experimentação forma o nome cubofuturismo.

Em sua manipulação da palavra, o projeto de criação poética desse movimento culminou no estudo do aspecto fônico da palavra, que estabelece certa conexão com o conceito saussuriano de imagem acústica significativa, chamado pelos cubofuturistas de linguagem transmental (*zaúm*). Para eles, a palavra possuiria um plano de comunicação que não se fundamentava em seu aspecto semântico, mas nascia a partir do próprio som. O *zaúm*, portanto, “representa [...] uma experiência de concepção racional de um novo sistema no campo da linguagem” (Ramos, 2008, p. 161). Nesse sentido, o projeto da linguagem transmental rompe com a ideia de que a formação da nova nação soviética prescindiria da criação de um novo idioma; pelo contrário, essa seria uma necessidade de primeira ordem. Segundo essa concepção, seria preciso uma linguagem radicalmente diferente da

pré-revolucionária, cujas mudanças não se limitassem a meras alterações de vocábulos ou a ortografia, mas rompesse com a cultura do passado, dando origem, também, a uma nova arte.

Nesse sentido, um dos melhores exemplos seria o poema de Velimir Khlébnikov, “Заклятие смехом”, ou “Encantação pelo riso” na tradução de Haroldo de Campos (Campos; Campos; Schnaiderman, 1978, p. 71). Khlébnikov elege como centro organizador do poema a raiz “сме-”, cujo significado poderia ser compreendido como “riso”. A ela se juntam diversos prefixos (“рас-”, “за-”, “у-”, “над-”, “ис-” e “о-”) e sufixos verbais (“-тесь”, “-ются”, “-янтвуют” e “-йся”), adverbiais (“-яльно”) ou nominais (“-хачи”, “-яльных”, “-йных”, “-хачей”, “-ейных”, “-шики”, “-юнчики”). A grande quantidade de partículas que se somam à raiz permite uma imensa variedade de neologismos baseados na ideia de risada, elaborando quase um trava-língua que não poderia resultar em outra coisa, senão o próprio riso. O interessante é que, apesar de o poema estar

fundamentado em um mecanismo extremamente formal da linguagem, isto é, o estudo e a compreensão dos morfemas, o resultado estético pode ser percebido por qualquer falante do idioma, que, concomitantemente reconhece e estranha a linguagem. Esse reposicionamento estranho de morfemas conhecidos é que provoca o efeito do riso. Diante desse *nonsense*, em que o falante é, ao mesmo tempo, nativo e estrangeiro para o seu próprio idioma.

Entre os “experimentadores da palavra”, um dos mais importantes nomes seria justamente o de Velimir Khlébnikov, a quem Maiakóvski chamou em seu epitáfio de “Colombo dos novos continentes poéticos” (Maiakóvski *apud* Schnaiderman, 1984, p. 151). A importância desse escritor se dá em virtude de seu projeto estético altamente inovador e complexo; que, ao mesmo tempo, foi fonte de sua criação e das críticas que recebeu. Sua obra, embora notoriamente reconhecida como a súpula da experimentação de vanguarda, também foi acusada, como as demais, por seu hermetismo; ganhando a alcunha de um “poeta

para produtores”, isto é, um autor que escrevia para outros poetas, e não para os “consumidores” (Maiakóvski *apud* Schnaiderman, 1984, p. 151). Em sua tese de doutoramento, Ramos (2008) sintetiza a obra khlebnikoviana da seguinte maneira:

“Infantilista” ou “primitivista”, ao operar com uma linguagem que lembra os jogos infantis, sonoridade sem relações claras de sentido; “tradicionalista” ao retomar as formas rítmicas do passado da literatura russa e ao abordar, em seus textos, temáticas ligadas ao folclore e aos mitos eslavos; inovador no trabalho de criação verbal; “multiculturalista” no interesse por culturas distantes do mundo eslavo; Khlébnikov trouxe como principal característica à sua poesia o trabalho das entonações e ritmos que, muitas vezes, nascem da língua falada, da oralidade. (Ramos, 2008, p. 155)

Para Grigóriev (*apud* Ramos, 2008, p. 165), especialista na obra de Khlébnikov, a revolução ideológica do poeta ocorre por meio da língua, isto é, “um escritor para quem as questões estéticas e ideológicas são condicionadas pelo trabalho de renovação da linguagem”. Contudo,

em um contexto de alta taxa de analfabetismo, suas experiências com a palavra não eram compreendidas pela grande maioria dos leitores, o que, conseqüentemente, levava a acusações de baixo engajamento literário e mesmo de alienamento em relação aos problemas sociais do seu tempo. De fato, uma grande parte de sua obra e, sobretudo, os seus projetos mais extensos, apresentam camadas tão complexas de significação que apenas um estudo detido sobre a narrativa permite a compreensão das intenções do poeta<sup>7</sup>.

Na obra de Khlébnikov, a língua transmental atinge outro grau de aprofundamento. Ela é marcada por “elementos tradicionais do folclore” e sua função, sobretudo, é representar uma linguagem além da fala humana, “tornando-se a língua dos deuses, bruxas e fadas, a linguagem dos encantamentos, dos heróis da cultura eslava e de outras culturas” (Ramos, 2008, p. 159). Não se trata, no entanto, de uma produção

---

<sup>7</sup> Vale destacar aqui sua última obra *Zanguézi*, uma supernarrativa, na terminologia do poeta, composta por 21 planos (fragmentos narrativos), em diversos gêneros poéticos. Mario Ramos é

responsável pela tradução e um longo estudo dessa narrativa, que pode ser consultado em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-30112009-115402/pt-br.php>.

“sem pé nem cabeça, mas de um novo sistema semântico” (Tyniánov, 1929, p. 589, tradução nossa). Ainda que a linguagem transmental fosse um dos procedimentos característicos na poética de Khlébnikov, sua poética não era composta apenas pelo *zaiúm*. Pelo contrário, para Tyniánov (1929, p. 592), a revolução literária encabeçada por Khlébnikov só foi possível porque ele não restringiu a sua poética a um único segmento, mas promovia um sistema literário aberto, que permitia ser influenciado por qualquer motivação.

Ao considerarmos a literatura soviética como um todo, no entanto, surge um ponto de tensão entre as expectativas do Partido para a literatura: de um lado, temos a obra triunfalista e formalmente simples de autores como Biédny; de outro, despontam artistas de vanguarda que seguiam seus próprios caminhos artísticos, em busca de uma arte revolucionária, cuja forma poderia estar mais ou menos alinhada às demandas partidárias, como as obras de Maiakóvski e seu mestre Khlébnikov. Essa inadequação às formas simples e facilmente

acessíveis à grande massa de leitores, uma das demandas do PCUS, acabou sendo rejeitada por muitos críticos marxistas mais radicais, que a consideravam hermética, pequeno-burguesa, decadente ou mesmo contrarrevolucionária.

É o caso de um dos editores da revista *No posto literário*, Labori Guílevitch Kalmansón, que reuniu alguns ensaios e os publicou em 1924 sob o pseudônimo G. Lelevitch, formado a partir de seu patronímico. Apesar de reconhecer certo valor literário na obra de Maiakóvski, Lelevitch aponta que a ruptura do autor de *Nuvem de calças* seria mais voltada contra a tradição da literatura que contra a ordem social estabelecida. Isso seria uma decorrência de um grande individualismo que permearia, segundo Lelevitch, a obra do futurista russo; a citação abaixo demonstra, anedoticamente, essa questão.

O fato de que o protesto de Maiakóvski possuía justamente essa natureza é melhor confirmado pelo individualismo (melhor, infra-individualismo) que surge a cada linha do nosso

poeta. Para Maiakóvski, todo o mundo se resume ao entorno de sua volumosa figura. Retornarei a isso, mas por enquanto eu me satisfarei com um exemplo. Eu peguei o livro “Tudo”, abri o índice e registro aqui alguns títulos dos poemas: “Eu”, “Vladímir Maiakóvski”, “Foi assim que eu virei um cachorro”, “Minha atitude em relação a isso”, “Eu e Napoleão”, “Ao seu favorito o autor dedica essas linhas” etc. Diante de casos como esses é condizente dizer que os comentários são dispensáveis (Lelevitch, 1924, p. 105, tradução nossa).

A partir desse individualismo latente na obra de Maiakóvski, Lelevitch considera que o engajamento político do poeta acontece menos pela busca por saídas coletivas para os problemas sociais que por uma projeção do ego. “Maiakóvski aceitou a revolução proletária seguindo a fórmula: eu sou Maiakóvski e a revolução; eu sou Maiakóvski e o proletariado” (Lelevitch, 1924, p. 106). Apesar dessa característica curiosa, e talvez profícua para uma análise literária que não teríamos espaço para fazer neste estudo, a concentração poética na experiência individual, no eu, não

significa, obrigatoriamente, que a poética seja ensimesmada e avessa às questões sociais, muito menos que esse tipo de poesia seja necessariamente conservadora. No entanto, é importante lembrar que, para certos setores da crítica soviética, a literatura estava a serviço da propaganda ideológica e, por isso, a mensagem deveria ser veiculada da maneira mais simples possível, tornando-a acessível à grande parte da população, em sua maioria recém-alfabetizada. Isso explica, ainda que em parte, as ressalvas quanto à excessiva complexidade das vanguardas, pois esse tipo de obra de arte poderia ser considerado como uma atitude excludente em relação à maioria dos leitores e, conseqüentemente, contrarrevolucionária.

Para concluir, o que se observa na historiografia é que, ao contrário das afirmações dessa vertente crítica, a contribuição para a criação de uma nova cultura não poderia ser medida apenas pelos parâmetros de simplicidade e engajamento. É preciso levar em conta também sua composição

formal, traço fundamental para a composição da literariedade de uma obra de arte e que, ao longo prazo, acaba por contribuir com o esquecimento de obras demasiadamente panfletárias. Por outro lado, a vanguarda russa das primeiras décadas do XX criou novos caminhos para o desenvolvimento da arte moderna e, nesse sentido, se tornou uma verdadeira revolução cultural.

## Referências

ANDRADE, Homero Freitas de. **Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo**. 1985. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-18042022-182140/pt-br.php>. Acesso em: 15 jul. 2023.

BIEDNY, Diemian. **Obra completa em cinco volumes. Segundo volume. Poesias, epigramas, fábulas, histórias e contos (novembro de 1917-1920)**. Moskva: GIKhL, 1954. Disponível em: [http://az.lib.ru/b/bednyj\\_d/text\\_0120.shtml](http://az.lib.ru/b/bednyj_d/text_0120.shtml). Acesso em: 25 jul. 2023.

BULGÁKOV, M.; SIPHONE, R. Carta ao governo da

URSS. **Opiniões**, São Paulo, n. 22, p. 532-538, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/212499>. Acesso em: 26 ago. 2023.

EIKHENBAUM, Boris. Discurso sobre a crítica. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, v. 23, n. 42, p. 110-112, jan./abr., 2021. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/663/888>. Acesso em: 04 jul. 2023.

IAKOVLEVA, A.; ARTIZOV, A.; NAUMOV, O. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917-1953 [Vlast i khudojestvennaia intelligentsia. Dokumenti TSK RKP(b) - VKP (b), VTCHK - OGPU - NKVD o kulturnoi politike. 1917-1953]. Moskva: Mejdunaródný fond “Demokratii”, 1999. Disponível em: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1925.htm>. Acesso em 25 jul. 2023.

JAKOBSON, Roman. A novíssima poesia russa. In: GONÇALVES, Sonia Regina Martins. **Roman Jakobson e a geração que esbanjou os seus poetas**. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001a, p. 64-135.

JAKOBSON, Roman. O futurismo. In: GONÇALVES, Sonia Regina Martins. **Roman Jakobson e a geração que esbanjou os seus**

poetas. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001b, p. 56-62.

KHLIÉBNIKOV, Vielímir. Encantação pelo riso. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. **Poesia russa moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 71.

LELEVITCH, G. “Vladimir Maiakóvski”. In: LELEVITCH, G. **No posto literário. Artigos e notas. (На литературном посту. Статьи и заметки [Na literaturnom postu. Stati i zametki])**. Moskva: Partizdatelstvo “Oktiabr”, 1924, p. 102-113. Disponível em: <http://stenogramma.imli.ru/wp-content/uploads/2020/11/Lelevich-G.-Na-literaturnom-postu-1924-RGB.pdf>. Acesso em 29 jul. 2023.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. V. V. Khliébnikov. In: SCHNAIDERMAN, B. **A poética de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 151-162.

RAMOS, Mario. **Zanguézi, de Velímír Khlébnikov**. A utopia da obra de arte como síntese perfeita do universo. 2008. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-30112009-115402/pt-br.php>. Acesso em: 07 ago. 2023.

SCHVIETSÓVA, L. “На литературном посту” [Na literaturnom postu]. In: DIEMIÉNTIEV, A. **Очерки истории русской советской журналистики 1917-1932 [Otcherki istorii russkoï sovetskoi jurnakistiki 1917-1932]**. Moskva, 1966, p. 399-428.

TYNIÁNOV, Iúri. O Khlébnikove. In: TYNIÁNOV, Iúri. **Arkhaisty i novatory**. Leningrado: Priboi, 1929, p. 581-595. Disponível em: [http://imwerden.de/pdf/tynyanov\\_arkhaisty\\_i\\_novatory\\_1929\\_1985\\_o\\_cr.pdf](http://imwerden.de/pdf/tynyanov_arkhaisty_i_novatory_1929_1985_o_cr.pdf). Acesso em: 26 ago. 2023.

#### Crossfire: tensions at the dawn of Soviet literature

*Abstract: This work discusses the clash between the literary avant-garde and the Communist Party hardliners in the formation process of the Soviet literary system. Our study seeks to demonstrate how the problem of the lack of access to the written culture serves as the basis for the Communist Party of the Soviet Union’s guidelines for Soviet literature. From this discussion, tension arises between the Party’s expectations for literature and the avant-garde poetics that played a serious role in the formation of the Soviet culture. Therefore, we propose to present a general and wide state of this literary environment, which, like the social structure, was going through a time of profound disturbance, creating an opportune moment for the discussion of the role of art.*

**Keywords:** Soviet literature; Literary formation; Avant-garde; Commitment.