

O MANIFESTO COMO POÉTICA DA MODERNIDADE

VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE
Universidade Estadual de Campinas

Resumo

O presente artigo pretende realizar uma reflexão acerca do gênero manifesto, entendido como uma das formas textuais mais características da modernidade. Pretende-se analisar como o manifesto ultrapassou os limites de uma temática essencialmente política para abraçar a literatura e as artes plásticas, transformando-se em um instrumento de ação e de vivência estética tipicamente modernistas. A partir das relações entre texto, artista e público, o manifesto tornou-se o propulsor de uma nova literatura, aquela que se constitui principalmente como ação, gesto e contínuo devir.

Abstract

This article intends to reflect on the genre of the manifesto, understood as one of modernity's most characteristic textual forms. It seeks to analyze how the manifesto exceeded the limits of essentially political themes to embrace literature and the fine arts, becoming an instrument of action and experience typical of the modernist aesthetic. From the relationship between text, artist and audience, the manifesto became the propeller of a new literature, one that mainly constitutes itself as action, gesture and continuous becoming

Palavras-chave

Modernidade,
Vanguardas, Estética,
Literatura do século XX,
Arte Moderna, Manifesto.

Keywords

Modernity,
Avant-Garde,
Aesthetics,
Twentieth-Century
Literature, Modern
Art, Manifesto

Do século XVI ao século XIX: breve histórico conceitual

De modo geral, entende-se atualmente o manifesto como um gênero textual, de caráter persuasivo, que se propõe a declarar publicamente princípios específicos, chamando a atenção do público, incitando à ação e alertando para a necessidade de realização de algum tipo de mudança. Quanto mais ele circular entre as pessoas, mais ampla será sua repercussão. Sua estrutura é relativamente livre, mas alguns elementos são típicos de seu formato: o texto, que não deve ser nem demasiado curto nem muito extenso, possui estrutura de dissertação e tom de convocação, com presença de vocativos. A linguagem pode variar, dependendo a quem o texto é dirigido; geralmente, contudo, usa-se a linguagem formal, com verbos no presente do indicativo ou no modo imperativo. Além disso, o manifesto, na maior parte das vezes, possui um título, além de identificar o local, a data e os signatários do texto.

A palavra “manifesto” deriva do adjetivo em latim *manifestus*, de *manus* (mão) e o adjetivo **festus*, ligado à raiz **fendere*; logo, o verbete assume um sentido primário de “tomado pela mão”, ou “palpável”. Metaforicamente, a palavra assume pelo menos dois significados, de acordo com Somigli: “torna-se um sinônimo para ‘evidente, óbvio’, como em ‘destino manifesto’(...), e também implica no sentido de uma descoberta ou desvelamento”.¹ Se a forma adjetiva já está presente no latim, o substantivo “manifesto” é peculiar às linguagens modernas. A palavra “manifesto” aparece em diversos contextos ao longo da história: de nome dado à listagem de produtos trazidos à alfândega, um dos significados mais antigos, passando por uma declaração especificamente ligada a códigos de cavalaria (significado predominante após o século XVII), denominando uma proclamação onde um partido ou um personagem de relevância social justifica sua conduta, defendendo-se das palavras de um oponente, ou adversário.

Este tipo de texto surgiu nos países de língua francesa no final do século XVI como um escrito público onde um ou mais políticos divulgavam seus princípios ou explicavam sua conduta. No século XVII o manifesto disseminou-se em outras línguas, como veículo para declarações de guerra e demais atos políticos oficiais, tornando-se um gênero discursivo pertencente ao campo pragmático da política. Neste mesmo período, o termo adquiriu o significado mais amplo de “declaração ou proclamação pública”, que é o que nos interessa.

Do século XVII até a primeira metade do século XIX, o manifesto situou-se no terreno específico da política, como uma declaração ou proclamação feita por líderes, por um Estado ou por um partido. Isso fez com que ele também pudesse ser utilizado como um instrumento de legitimação política. Neste sentido, o propósito do documento é tornar conhecido, para o público em geral, algum fato já estabelecido. É uma comunicação de “mão-única”, validada pelo status do emissor (aquele que detém o poder civil e militar) e pelo contexto do texto, que deve ser de interesse público. Aos seus receptores é negada a possibilidade de uma resposta, de uma réplica. Somigli observa que “pelo menos desde o século XVI o manifesto documenta a experiência de ruptura com uma sociedade ou uma cultura que até então se considerava coesa”.² Conflitos religiosos e sociais dos séculos XVI e XVII deslocam a autoria dos manifestos, que passam a ser escritos não somente por autoridades políticas, mas por civis, anônimos ou não: “Uma vez que a autoria dos manifestos não está mais limitada aos detentores do poder político, o conteúdo do texto também se expande para muito além das ‘questões de primeira ordem’”.³ O autor continua:

¹ SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885- 1915*. Toronto: University of Toronto Press, 2003, p.29.

² Ibidem, p.38.

³ Ibidem, p.40.

O desaparecimento da autoridade transcendental, do ‘poder divino’ (...) conduz a uma proliferação de discursos concorrentes que encontram sua justificativa em si mesmos, ou na eficácia de suas estratégias retóricas. Em um século marcado pela Revolução Gloriosa e a Revolução Francesa, o manifesto é um dos locais simbólicos que testemunham a emergência da burguesia como classe que legitima o poder político.⁴

Trata-se da gênese de um importante processo, que modificará a práxis do manifesto: o receptor das mensagens passa a ser, de alguma forma, também o emissor, e assim, pode sair de uma situação de indefinição para afirmar-se como autor de seu próprio destino, tornar-se sujeito de sua história.

Foi a partir da segunda fase da Revolução Francesa que surgiram importantes modificações no gênero: grupos radicais de jacobinos publicaram manifestos nos quais apresentavam suas exigências de uma urgente mudança social; neste contexto, dois exemplos de destaque são o *Manifeste des plébéiens* de Gracchus Babeuf e o *Manifeste des égaux* de Sylvain Marechal. Ao colocar o povo como autor dos manifestos, a Revolução Francesa apresentou-se como um verdadeiro *turning point* na história do gênero. O manifesto passou a ser visto como um documento “revolucionário”, uma “resignificação subversiva do gênero”,⁵ o que irá aproximá-lo das políticas revolucionárias dos períodos seguintes. O manifesto político cada vez mais passa a apoiar não somente a práxis política – ele é concebido como ato revolucionário em si. O ano de 1848 foi emblemático neste sentido, quando Marx e Engels redigem em Bruxelas o Manifesto do Partido Comunista, texto que se tornou um arquétipo do gênero ao consagrar uma estrutura redacional que apresenta, em primeiro lugar, uma análise do panorama da situação, para em seguida divulgar, de modo programático, as intenções e atos de mudança. Berman destaca este texto como um dos documentos mais representativos da Era Contemporânea: “O Manifesto [do Partido Comunista] é notável por seu poder imaginativo, sua captação e expressão das possibilidades luminosas e ameaçadoras que impregnam a vida moderna”. O texto em questão é tido pelo autor como “a primeira grande obra modernista”.⁶

A segunda metade do século XIX, contudo, foi caracterizada não somente por uma proliferação de manifestos políticos, mas também pela apropriação do gênero por parte de grupos artísticos e literários. Ao tornar possível a emergência de um tema, o manifesto aponta para a necessidade de uma completa reorientação de um campo – cultural, político, histórico. Na transição do século XIX para o XX o manifesto tornou-se parte integrante da poética de diversas escolas artísticas e literárias que surgiam, representando suas ideias e seus objetivos, destacando-as de outros grupos. Em muitos casos, o manifesto de vanguarda rompeu radicalmente com a função tradicional do manifesto estético como um meio secundário. Assim, na vanguarda do século XX “não existe somente o manifesto, mas sim uma reflexão acerca da escrita de manifestos, uma poética do manifesto *in nuce*”.⁷

O manifesto adentrou o campo das artes auxiliado, em grande parte, pela adoção do termo “vanguarda” por um contexto estético. Do francês *avant-garde* (“proteção frontal”), trata-se de um termo militar que faz referência ao batalhão que precede as tropas em ataque durante uma batalha. Foi no texto “*L’artiste, le savant et l’industriel*” (“O artista, o cientista e o industrial”), escrito em 1825 por Olindes Rodrigues, discípulo do socialista utópico Saint-Simon, que a palavra vanguarda apareceu pela primeira vez no campo das artes. No texto, os artistas são definidos como a vanguarda da revolução por

⁴ Ibidem, p.42.

⁵ HJARTARSON, B. *Myths of Rupture: The Manifesto and the concept of avant-garde*. In EYSTEINSSON, A. (org.) *Modernism*. Amsterdam: Benjamins, 2007, p.174.

⁶ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.100.

⁷ HJARTARSON, op. cit., p.177.

possuírem toda sorte de armas à sua disposição para disseminar as ideias entre os homens, bem como influenciá-los de modo contundente. A partir daí, o relacionamento entre as palavras vanguarda e arte será cada vez mais estreito, e metáforas de uma vanguarda estética passam a ser identificadas em textos de Shelley, Lamartine, Hugo, Heine, Zola, Rimbaud, entre outros. Assim, a integração do termo militar no campo da literatura e das artes levou à emergência do manifesto estético, que acabou por tornar-se a forma discursiva das vanguardas *par excellence*, pois ele vê a si próprio como a vanguarda do discurso, a inovação mais recente, a coragem do diferente, em suma, o novo. O manifesto passou a ser a ideia que antecede as demais. Como afirma Martin Puchner, a mudança na concepção de arte foi a consequência de maior impacto da disseminação dos manifestos na Europa:

os manifestos invadem as obras de arte e são, por sua vez, absorvidos e assimilados por elas. O resultado é aquilo que chamo de “manifesto-arte”, uma arte formulada na imagem do manifesto: agressiva ao invés de introvertida; sonora ao invés de reticente; coletiva ao invés de individual. O modernismo radical e a arte de vanguarda devem portanto ser vistos como uma arte baseada não nas doutrinas e teorias proclamadas nos manifestos, mas na influência formal do manifesto, sua poesia, na arte.⁸

Assim, o manifesto, com o tempo, deixaria de ser um programa artístico, para integrar a experiência estética em si. Vejamos a trajetória deste processo partindo do Manifesto do Simbolismo, de Jean Moréas, considerado o primeiro manifesto literário, publicado em *Le Figaro* em 18 de setembro de 1886. O editor do jornal, Auguste Marcade, havia convidado Moréas para dar a sua contribuição no debate acerca da poesia decadentista. Foi Marcade quem de fato escreveu um pequeno prefácio ao texto, colocando os termos “um manifesto literário”. Anatole France ressaltou a estranheza em relação ao termo, escrevendo, na edição de 26 de setembro de *Le Temps*: “Um jornal, que usualmente recebe os manifestos de príncipes, acabou de publicar a profissão de fé dos Simbolistas”.⁹

Falar de um “manifesto literário” significa referir-se a algo novo, uma experiência textual inusitada. Inusitada, pois modifica a aceção comum à época, do que significa um manifesto; e também porque reflete, de certa forma, um desconforto das artes e das letras no contexto do capitalismo, um “estar fora de lugar” do artista e da arte. É o que veremos a seguir.

O manifesto no contexto da modernidade: relações entre texto, artista e público

O século XIX foi marcado pela consolidação da economia capitalista, pela formação das nações-estado europeias, pelos avanços na ciência e na tecnologia, e pela influência do positivismo como paradigma da produção do conhecimento. Tal filosofia, herdeira do Iluminismo, acreditava no método científico como a ferramenta que tornaria possível ao homem o domínio do mundo e de si próprio. Não à toa o século XIX produziu, de forma exaustiva, uma visão da sociedade baseada na formulação de diversos modelos: modelos de estudo, modelos de comportamento, de conduta, modelos morais, culturais, etc. Construir modelos significaria ter cada vez mais controle sob a natureza, o homem e a sociedade; não haveria nenhuma “surpresa”, graças à ciência e aos seus métodos de catalogação e análise.

Tais aspectos constituíram a chamada Modernidade, que abriu caminho para o modernismo e a vanguarda do século XX, bem como estabeleceu a utilização das grandes narrativas de caráter teleológico. A modernidade é um conceito tão historicizado que carrega em si uma constelação de

⁸ PUCHNER, Martin. *Poetry of revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 6.

⁹ SOMIGLI, op. cit., p. 25.

conceitos distintos, que constroem relações de rupturas e continuidades com o modernismo, vanguarda e com o pós-modernismo.

O Modernismo é a segunda modernidade, a “modernidade crítica”, que articula uma série de respostas à modernidade, contrárias ao projeto progressista, positivista, racional. Ele é “uma tentativa de *interromper* a modernidade que nós vivemos e entendemos como um modo de vida social, se não ‘normal’”¹⁰. Eysteinson entende o modernismo como uma tentativa de trazer à tona as experiências culturais que são reprimidas ou postas de lado pelos desdobramentos das narrativas da modernidade. Perry Anderson, em “Modernity and Revolution”, sintetiza: “O modernismo europeu (...) floresceu em um espaço entre um passado clássico ainda usável, um presente técnico ainda indeterminado, e um futuro político ainda imprevisível”.¹¹

Nesta ótica, os movimentos culturais anti-burgueses do século XIX, como o decadentismo e simbolismo, questionaram as metanarrativas da modernidade burguesa, dando voz às experiências que não encontravam espaço cômodo na lógica dominante. Os personagens destas contranarrativas são o artista, o “inepto”, o *dandy*, o aristocrata, o *flâneur*, o *performer* de rua, o “louco” e o criminoso:

Sobre estas pressões, a aparente unidade das grandes narrativas quebra-se em uma série de discursos locais que articulam suas próprias “verdades” alternativas – ou seja, a alienação e marginalização daqueles que não se adaptam aos princípios da eficiência e produtividade que fortalecem a máquina social e econômica da modernidade e que rejeitam seus subsequentes valores éticos e morais.¹²

É neste sentido que, nos debates entre modernidade e modernismo, entre o triunfo capitalista e a ciência positiva, de um lado, e a resistência à lógica utilitária e aos valores burgueses de outro, a obra de Baudelaire constitui um eixo. Seus textos e poemas representam a reflexão acerca do incômodo, do estar “fora de lugar”, da solidão e alienação que a própria modernidade fomenta. Estas questões foram trazidas por ele ao campo de experiências do artista, na sua obra *O pintor da vida moderna* (escrito em 1859 e publicado em 1863, em três fascículos no jornal *Le Figaro*), onde ele concentra sua atenção em dois aspectos na sua visão de arte moderna: o “eterno e o imutável”, que caracteriza o discurso da arte, da forma da tradição literária e artística formalizada na instituição; e o “transitório, o fugidio, o contingente”, que caracteriza o discurso da modernidade, com sua ênfase na produção e na superação dos obstáculos da natureza, humana ou não, que se coloca no caminho da marcha do progresso.

A “perda da aura” comentada por Baudelaire significa a perda da função social do artista na modernidade: o artista e a obra, ambos imersos na multidão e no anonimato, passam a integrar a lógica do mercado capitalista.¹³ A perda do halo também reflete a transformação do ritmo da experiência vivida. Somigli nota que

a alegoria de Baudelaire também representa a crise na estrutura da comunicação literária que Bürger associa com a estética: a transformação da distância entre arte e vida no conteúdo da obra de arte. O halo é perdido para a ‘vida’ – para o caos da cidade moderna na qual o

¹⁰ Apud SOMIGLI, op. cit., p. 5.

¹¹ ANDERSON, Perry. “Modernity and Revolution”. *New Left Review*, I/144, Londres, março-abril 1984, p.100. Disponível em <<http://newleftreview.org/I/144/perry-anderson-modernity-and-revolution>> Acesso em 27/06/2015.

¹² SOMIGLI, op. cit., p. 7.

¹³ O termo “perda da aura” ou “perda do halo” também pode ser encontrado nos escritos de Walter Benjamin. Enquanto para Baudelaire o termo significa a perda do papel social do artista, de seu status e função, para Benjamin a perda da aura aplica-se especificamente à obra de arte, e significa o fim do culto da imagem com o advento da reprodução técnica (fotografia e cinema). Cf. BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

indivíduo tem de renegociar sua relação com o ambiente e com os outros – e além disso sua perda tornou possível ao poeta misturar-se com outro fenômeno da realidade urbana, a multidão, fundir-se com ela, deixar sua individualidade diluir-se e esconder-se nela. Assim, no caso do herói decadente, a recuperação do halo implica na reconstrução da distância entre ele e as massas, e o halo muitas vezes se torna uma prisão, um espaço anexo.¹⁴

Também existe a rejeição empática do halo, já que ele também simboliza a instituição, a aceitação das normas e regulamentações impostas pelo público burguês sobre o artista. Torna-se símbolo a ser zombado, emblema do ridículo, bem como objeto de veneração nostálgica por aqueles que querem escapar da modernidade. Esta fuga é precisamente o que os artistas decadentes procuram. O halo, por outro lado, é abandonado de bom grado pela vanguarda, pelo menos em alguns casos, como o Futurismo e o Dada.

Em suma, a modernidade configurou a perda do status autônomo da arte, que seria a partir de então definida pelos mesmos parâmetros que definem qualquer outro produto. Os artistas perceberam esta mudança, e os grupos literários organizaram-se de acordo com o seu posicionamento diante da questão. Por exemplo, em relação ao decadentismo, Somigli constata que o movimento “(...) é precisamente o resultado de uma aguda consciência da falha da estética como um campo autônomo daquele social e econômico”.¹⁵ A cultura atravessava uma crise, e os movimentos culturais da época foram uma reação a esta última:

Simbolismo, decadentismo, esteticismo, todos estes nomes integram esta crise geral, que envolve não somente a relação entre poeta e público, mas também aquela entre a experiência estética e a experiência vivida da modernidade. A arte, na modernidade, encontra o momento de sua maior liberdade com o preço da perda de sua dimensão de experiência coletiva que a caracterizou até o século XVIII, quando era orgânica às instituições sociais e era objeto de uma fruição coletiva. A formação de uma esfera autônoma de estética é um dos efeitos da ascensão da sociedade burguesa.¹⁶

O conflito, vivido pelo artista, de não saber mais qual é o seu espaço na sociedade moderna está relacionado com uma crescente desarticulação entre ele, seu público e as instituições sociais. Em suma, o artista testemunha a fragmentação das experiências humanas:

A crescente dimensão pública da obra do intelectual encontra, contudo, seu contraponto em desarticulação cada vez mais perceptível do relacionamento entre artistas e escritores por um lado e as instituições políticas e sociais de outro. A autonomização do campo da produção cultural (...) é uma consequência deste processo, e demonstra a fragmentação da experiência humana em uma série de domínios compartimentalizados que caracteriza a sociedade burguesa.¹⁷

Artistas e políticos competem por visibilidade na esfera pública, porém, a retórica legitimadora de cada grupo é específica. Para os intelectuais, afirma Somigli,

o problema da legitimação é muito mais complexo. É interessante, neste contexto, ver a emergência de uma forma de escrita de manifesto que, assim como aqueles dos príncipes e personagens de grande destaque (...), é completamente autorreferente e serve somente para legitimar o papel social do(s) emitente(s).¹⁸

¹⁴ SOMIGLI, op. cit., p. 13.

¹⁵ Ibidem, p.19.

¹⁶ Ibidem, p.62.

¹⁷ Ibidem, p.49-50.

¹⁸ Ibidem, p.50.

Logo, Somigli defende fortemente a ideia de que o manifesto do final do século XIX e início do XX é parte central do processo de legitimação da arte e do artista numa ainda recente sociedade capitalista. A formação e ascensão de grupos e movimentos coletivos como princípio organizacional do campo cultural é o resultado da autonomização da esfera do estético. “Recuperar o halo” significa, então, a reelaboração de uma série de narrativas que validem o artista e a sua obra, para reestabelecer uma conexão com seu público: “na transição da recepção coletiva da obra de arte sacralizada à fruição individual na sociedade burguesa (...) o grupo – transforma-se numa estratégia fundamental para resistir à assimilação da obra do artista àquele de qualquer outro produtor (...)”.¹⁹ Numa sociedade onde já não há mais o consenso acerca do que caracteriza uma obra de arte, cabe ao artista engajar-se num processo para renegociar tal função:

O grupo literário é portanto a instituição pela qual o artista individual negocia a sua relação com um campo mais amplo: grupos e escolas articulam uma série de possíveis posições e estratégias de legitimação com o campo – estratégias que estão por um lado em competição umas com as outras, mas por outro estão ligadas pela sua oposição comum aos princípios de legitimação da sociedade burguesa.²⁰

O autor prossegue, concentrando-se, agora, no manifesto como elemento contribuinte à questão:

Manifestos são instrumentos cruciais nesta luta porque, devido à sua posição ambígua em um espaço entre o domínio criativo (eles são emitidos pelos seus próprios produtores) e os locais de mediação e recepção das obras (elas aparecem em jornais e na imprensa popular, participam nos debates do público e da crítica, e não clamam por um status autônomo como a obra de arte), eles funcionam como uma espécie de ponte entre os dois campos. Em outras palavras, a função formativa dos manifestos cumpre-se em dois níveis. Primeiro, eles servem para diferenciar o campo da produção cultural de outros domínios sociais, e legitimar sua autonomia. Segundo, no campo restrito de produção artística, eles servem para articular a identidade dos vários grupos de indivíduos que, ou por assinar o manifesto ou assumindo o nome que ele propõe, afirmam de forma explícita sua fidelidade a ele, e o agregam ao campo simbólico associado com os seus nomes (e, por sua vez, partilham o capital simbólico do grupo).²¹

O caráter ambíguo do manifesto cria uma ponte entre o artista e a sociedade, pois a arte, uma vez autônoma das várias funções sociais, distancia-se da experiência vivida. Já que o conteúdo da arte está cada vez mais próximo da individualidade e das preferências particulares do seu criador, fica cada vez mais difícil encontrar uma poética que una o seu tema ao mundo da experiência vivenciada. O artista moderno encontra-se diante de um dilema: ao mesmo tempo em que conquista um discurso estético autônomo, livre para rejeitar todas as formas de convenções tradicionais de código e conteúdo, sente a necessidade de fazer circular sua produção num ambiente social dominado pelas regras da troca capitalista. É preciso, portanto, captar um público – mas como construir uma empatia entre este público e um projeto estético novo?

De um lado, o indivíduo torna-se o único princípio validador de qualquer projeto estético, e o artista portanto é absolutamente livre para articular seu programa; de outro lado, o projeto individual deve pelo menos possuir o potencial de tornar-se a semente para um projeto social – ou seja, captar uma massa seguidora – para que se torne visível no mercado de bens simbólicos, e isto implica que a estreita ligação entre artista e audiência seja de alguma forma reestabelecida.²²

¹⁹ Ibidem, p.54.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, p.63.

O preço da liberdade estética foi a perda de uma identificação com o público, que deve ser reconstruída, reconquistada, ou reestruturada, de acordo com um novo projeto. Liberdade e invisibilidade andam de mãos dadas, e “a marginalidade do artista é ao mesmo tempo o seu triunfo e a sua derrota”.²³ Este foi um dos dilemas do artista moderno. A questão que surge é: de que maneira os artistas podem abolir o vazio existente entre o social e o estético sem renunciar à sua autonomia ou ceder completamente à mercantilização de seus produtos?

Esta questão relaciona-se com o modernismo e a cultura de massa, onde ocorreu uma forte mudança na estruturação da produção e difusão do conhecimento, com o desenvolvimento do linótipo, o decréscimo no preço dos jornais – primeiro meio de comunicação de massa da modernidade – graças aos anúncios publicitários, e o aumento de leitores, devido ao movimento de escolarização que caracterizou o final do Segundo Império e os primeiros anos da República francesa. A literatura popular sofreu um considerável desenvolvimento no período, pois a crescente força do mercado e da lógica capitalista, bem como dos avanços da tecnologia gráfica e de impressão tornaram possível o decréscimo do preço dos livros, em decorrência da diminuição dos custos de produção: surgem assim os primeiros fenômenos literários, os *best sellers*. Os custos de produção mais baixos, a introdução dos anúncios e uma legislação mais liberal de regulamentação da imprensa contribuíram para a expansão do jornal e dos periódicos, que tiveram seu apogeu nas décadas que marcaram o nascimento dos primeiros grupos literários, entre os anos de 1870 e 1880. Soma-se a isto a questão da linguagem, que também sofreu modificações no seu entendimento:

(...) mesmo a linguagem, longe de tornar a realidade imediatamente acessível, como o escritor realista procurou fazer por meio de estratégias retóricas, o que Roland Barthes chamou de ‘efeito de realidade’, encontra-se dividida pelo mundo, o seu duplo inacessível, e infinitamente dividida por si mesma, um sistema construído por diferenças mais do que por identidades.²⁴

O produto literário, também, atende a uma condição dupla: deseja a consagração estética e a receptividade por parte da crítica, mas por outro lado é um objeto de troca regulado pelas leis de oferta e procura do mercado capitalista. Se a autonomia de criação artística constitui, de certa forma, um refúgio em relação aos campos de poder, ela também marginaliza o artista, que não consegue divulgar e tornar público o seu trabalho. Tais complicações haviam sido diagnosticadas por Anatole Baju: “o perigo é transformar o artista em um produtor, submeter a ‘outras’ verdades da arte (desinteresse, prazer) àquelas do mercado; e ainda, o esplêndido isolamento da torre de marfim, a nostalgia por uma nobreza de sangue, é uma alternativa válida?”.²⁵ Na cultura burguesa, a medida do sucesso do produto está no lucro obtido e no elogio público, duas faces da mesma moeda. Mas o oposto também pode ocorrer: o sucesso advém do lucro não-existente ou mínimo do produtor, que procura negar a validade da autoridade do mercado em determinar o que é ou não é um sucesso. Trata-se de uma oposição, discutida por Pierre Bourdieu, entre economia e capital simbólico. Mas somente por meio de um público é que a obra de arte pode realizar-se:

Isto explica por outro lado um curioso fenômeno: é precisamente no momento em que a legitimação de um escritor é inversamente proporcional ao sucesso que nós testemunhamos uma proliferação de textos extraliterários que discutem, explicam, justificam e promovem os projetos estéticos e literários deste ou daquele grupo.²⁶

²³ Ibidem, p.62.

²⁴ Ibidem, p.6-7.

²⁵ Ibidem, p.64.

²⁶ Ibidem, p.64.

Neste sentido, a produção de manifestos é vital para aumentar a visibilidade de certo grupo, enquanto a obra literária ou artística, românticamente confinada em seu “espaço próprio”, pode transformar a necessidade de uma circulação limitada da poética da vanguarda num aumento de capital simbólico:

A emergência do manifesto estético no século XIX está intimamente relacionada com as transformações no mercado artístico e literário que fez com que escritores e artistas passassem a depender de um novo público. A obra de arte não é mais capaz de mediar sua própria mensagem ou intenção, estando em necessidade de um discurso metaestético para cumprir esta função intermediária, como pode ser visto em numerosos textos programáticos publicados no período.²⁷

A relação artista-público é sempre ambígua: de um lado, o artista necessita validar o caráter autônomo da obra de arte; de outro, precisa legitimar um projeto cultural por meio da formação de um público específico no interior de um grupo maior de leitores de massa, aspecto que irá caracterizar o Futurismo, por exemplo. Como já foi dito aqui, na modernidade, a estética estabeleceu-se como uma esfera autônoma de experiência. A transição da sociedade feudal para a sociedade burguesa girou em torno da “invenção” do sujeito individual, cuja relação com o corpo social é determinada não pelos caprichos de nascimento ou linhagem, mas pelas conquistas individuais, quantificáveis em termos econômicos, no espaço público. A emergência de uma produção de massa, bem como de uma recepção de massa, assim como a comunicação de massa, assinalam uma profunda transformação na noção de estética como uma experiência unitária que conecta o indivíduo à comunidade. Se a autonomia entre arte e experiência tornou-se institucionalizada, separando assim o artista da multidão, no que consiste a práxis do manifesto moderno?

A práxis do manifesto moderno

O manifesto é um dos textos mais representativos de um tempo e de um espaço próprios da modernidade. Isso posto, uma análise do manifesto moderno implica na discussão acerca dos elementos que caracterizam a sua comunicação, que se faz de forma específica. Sua textualidade procura ir além dos limites do próprio texto, que gera outros discursos, que possui a urgência de ser colocado em prática. Trata-se da necessidade premente de inserir-se no presente, seu *locus* por excelência. Porém, Puchner observa que a modernidade possui uma temporalidade específica que plasma-se de forma especial no manifesto. Esta temporalidade é caracterizada por

(...) rupturas e novos começos que não obstante continuam a ser confrontadas com um passado que nunca está abandonado completamente. Esta temporalidade, com todas as suas tensões e contradições, surge na filosofia iluminista e na declaração política, no primitivismo modernista, na poesia da vanguarda, nos contos modernistas, mas em nenhum outro lugar de forma tão sucinta e notável como no gênero do manifesto.²⁸

Assim, o manifesto é um gênero que representa as esperanças, fantasias, desejos e contradições da modernidade. Encontrar uma definição para o manifesto moderno ainda é algo desafiador: mesmo quando refazemos o percurso histórico do manifesto, persistem as dificuldades para encontrar uma definição entre os autores contemporâneos: Claude Abastado afirma que encontrar uma única definição para manifesto significa tolher seus múltiplos aspectos; o manifesto é mutável e “não existe

²⁷ N, op. cit., p. 176.

²⁸ PUCHNER, op. cit., p. 7.

como um absoluto”.²⁹ Daniel Chouinard também assinala o espaço indeterminado do manifesto – em algum lugar entre teoria e prática, palavra e mundo, texto e ato. Trata-se de uma categoria muito aberta, o que permite a Vincent Fournier definir os manifestos como “prefácios ou obras teóricas”, produzidos por escritores.

Mas, de forma geral, o que faz de um texto um manifesto? Seu tom agressivo, impositivo? Sua popularidade? Sua repercussão positiva, ou, pelo contrário, sua recepção negativa? Suas ideias polêmicas? Sua divulgação *ad nauseam*? Seu clamor por mudanças? Somigli observa:

A classificação de um texto como um manifesto depende dos resultados pragmáticos que a sua inserção em um determinado campo (político, estético, religioso, etc.) de relações provoca. Em outras palavras, um manifesto não precisa clamar por mudança de maneira explícita, desde que sua função de ruptura se torne evidente como uma consequência dos efeitos que ele tem sobre o espaço (...). Se o manifesto situa-se num espaço entre arte e vida, talvez seja possível considerá-lo como um gênero que questiona os contornos destes limites, e chama a atenção para um entendimento mais complexo do texto como evento e da textualidade do evento.³⁰

Somigli reforça as ideias apresentadas por Abastado no que concerne ao caráter múltiplo do manifesto: não possuindo um *locus* único, o gênero permite uma nova relação entre texto e leitor, entre linguagem e meio, entre reflexão e ação. Tais reflexões só podem ser estudadas à luz do contexto do capital, que modifica drasticamente o manifesto da modernidade com aquele da pré-Revolução Industrial. Para compreender a práxis do manifesto moderno, ressaltamos os já citados estudos de Claude Abastado, em seu artigo “*Introduction à l’analyse des manifestes*”. Neste texto, Abastado procura realizar uma discussão geral sobre o gênero manifesto, na tentativa de delimitar seu objeto, bem como refletir sobre os desafios que tal empresa apresenta.

O autor afirma, logo de início, que o manifesto possui, tal como Proteu, múltiplas formas. Se isto é plausível, como pode ser possível a obtenção de uma unidade que o caracterize enquanto gênero? E onde reside esta unidade? Abastado afirma que os manifestos são “textos, em geral breves, publicados em brochuras, jornais ou revistas, em nome de um movimento político, filosófico, literário, artístico (...)”.³¹ O manifesto se opõe ao apelo, à declaração, à petição e ao prefácio: o apelo convida à ação sem propor um programa; a declaração afirma uma posição sem pedir adesão aos destinatários; a petição é uma reivindicação pontual assinada por todos os que a fazem; o prefácio acompanha um texto que ele introduz, comenta e justifica. A partir desta diferenciação feita pelo autor, é possível notar que a existência de um texto programático e o pedido de uma adesão a ele são elementos que determinam, num texto, o seu caráter de manifesto. A isto se juntam outras obras não textuais que adquirem uma função de manifesto: é o que Abastado chama de “efeito manifesto”: obras literárias, pinturas, filmes, canções e até mesmo atos terroristas são recebidos como manifestos.³² Cada caso deve ser analisado em seu contexto e nas relações que estas produções estabelecem com seu público.

Todas estas observações contribuem para a afirmação de que o manifesto “não existe no absoluto”,³³ pois os limites entre as distinções de manifesto, apelo, declaração, etc., são frágeis e cambiantes, pois estão sujeitas às circunstâncias históricas e à recepção dos textos, como eles

²⁹ ABASTADO, Claude. “Introduction à l’analyse des manifestes”. Paris: *Littérature*, n°39, 1980, p. 23.

³⁰ SOMIGLI, op. cit., p. 27.

³¹ ABASTADO, op. Cit., p.3.

³² Vale lembrar, no caso específico do Futurismo, a tela de Carlo Carrà *Manifestação Intervencionista (Manifestazione interventista)*, de 1914.

³³ *Ibidem*, p.5.

são lidos e interpretados. Logo, Abastado defende a ideia de que as definições são escorregadias, embora não deixe de apresentar a sua: “Por extensão, nomeia-se ‘manifesto’ todo texto que toma violentamente uma posição e institui, entre um emissor e seus receptores, uma relação injuntiva flagrante”.³⁴ E completa: “chama-se ‘manifestos’ todos os textos programáticos e polêmicos, quais sejam as formas”.³⁵

Quanto à forma dada aos manifestos, ela depende muito das modalidades de comunicação. A partir do século XIX a opinião pública alarga-se junto com o eleitorado e a imprensa se constitui em um “quarto poder” – os jornais, os prefácios de antologias poéticas ou de romances, o palco dos teatros servem então de tribunas para a ação do manifesto. Jornais, revistas e panfletos tornam-se os suportes frequentes do gênero.

De acordo com Abastado, o manifesto se forma por meio das relações complexas entre o saber, o poder e o desejo. Tal texto mostra um saber, teórico ou prático, a proclamação de um credo filosófico, uma estética, uma linha política: ele possui, em algum grau, uma propensão didática:

se ele é uma obra literária ou musical, uma tela ou um filme, ele se oferece como uma experimentação, ele atualiza um projeto: ele põe em prática uma nova escrita, uma nova forma de arte; os textos de escolta assumem então uma função didática. Mas frequentemente, dentro do campo literário, um manifesto é ao mesmo tempo um programa e a sua aplicação (como por exemplo, os manifestos dada ou surrealistas).³⁶

Acreditamos que esta observação de Abastado pode também ser aplicada aos manifestos futuristas, que neste caso, são textos autoconscientes, pois exploram conscientemente sua linguagem, seu suporte físico, sua tipografia, na construção contínua e impermanente de sua estética.

O manifesto também é um ato de legitimação e de conquista do poder: poder simbólico – moral e ideológico – junto com a dominação política ou hegemonia estética. Os manifestos marcam a história das ideologias e permitem a sua periodização. Eles fundam datas, e, neste sentido, assinalam as mudanças de poder político e social. Neste cenário, a situação do manifesto é uma situação precária, pois, uma vez que sua mensagem seja absorvida de forma satisfatória, a marginalidade se transforma em norma, institui uma nova ortodoxia, enfim, “entre a consagração e o esquecimento, entre a vertigem e o naufrágio, se encontra uma terceira armadilha: a recuperação, forma latente de sucesso”.³⁷ Eis uma contradição que todo manifesto, em algum momento, tem de enfrentar: quando a mensagem do manifesto é bem recebida, quando sua proposta é assimilada, enfim, quando o manifesto “se realiza”, ele perde seu propósito, transformando-se em fonte histórica, um documento do passado:

Em um sistema político liberal e um contexto intelectual aberto, a mensagem de um manifesto passa, mas é muito rapidamente fagocitada, diluída nas contradições da ideologia dominante que se torna sua substância e tira o seu vigor: a ruptura proclamada é interpretada como um vínculo histórico, o discurso inaugural como um episódio numa controvérsia infinita; a bomba desarmada torna-se uma peça de museu e um pedaço de antologia.³⁸

³⁴ Ibidem, p.4.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem, p.50.

³⁷ Ibidem, p.6.

³⁸ Ibidem.

Esta questão aplica-se especialmente no caso do Manifesto do Partido Comunista de Marx e Engels.³⁹ Como manter o manifesto “vivo”, no tempo presente, afastando-o do risco de ser superado, historicizado, e assim pondo um fim ao projeto do Comunismo, um projeto do futuro que precisa ser continuamente vivido no presente? A solução encontrada por Engels foi redigir diversos prefácios para as várias edições e traduções do Manifesto. O texto de 1848, enfim, conseguia atravessar a História sem historicizar-se, preservando seu frescor, e, assim, a atualidade de seu projeto.

Assim, quando se estuda hoje um manifesto do passado, estamos todos analisando um cadáver dissecado, uma “bomba desarmada”, como afirmou Claude Abastado; o teor provocatório e revolucionário dos manifestos já não possui mais força de impacto; historicizados à exaustão, alguns adquiriram um caráter de estranheza, transformando-se numa espécie de circo literário de curiosidades, extra-significados de um conteúdo original.

Por fim, os manifestos também são máquinas de desejo, pois estruturam e afirmam uma identidade, sendo o ato fundador de um sujeito coletivo, mas não institucionalizado, um grupo animado pelas convicções comuns e o desejo de ação. A análise da enunciação, neste sentido, é bastante significativa e explica o ritual de autodestinação dos escritos do manifesto: os signatários informam e veem neles uma imagem espelhada. Trata-se de uma busca de identidade e do desejo de reconhecimento. É por este motivo que o manifesto, embora possa se distanciar do ambiente cultural no qual está inserido, não rompe totalmente com ele; a ruptura total com a cultura significaria a perda de ressonância em um público:

O manifesto nunca rompe totalmente com o seu ambiente cultural, ao mesmo tempo em que toma distância dele. Ele é uma lacuna, mas, para se afirmar, implica uma norma. Ele proporciona forma e proclama, em face de uma ideologia reconhecida, o pensamento latente de um público virtual; ele serve como um ressoador. Ele oscila entre uma conformidade que torna possível a comunicação e os efeitos de surpresa ou de escândalo.⁴⁰

Trata-se, portanto, de um delicado equilíbrio entre conformismo e polêmica, entre o tom amistoso e a violência argumentativa existente nos manifestos. Esta dualidade relaciona-se com a condição do artista e a sociedade capitalista já apresentada por Somigli e discutida neste artigo: é necessário que o manifesto seja inteligível no contexto social da modernidade, acatando determinadas regras de mercado para que possa espalhar seu tom provocatório. Ser amistoso permite ao manifesto ser rebelde; ser “conformista”, ou seja, compreender a práxis da sociedade capitalista, permite ao manifesto difundir-se em seu público. Isso explica a publicação do primeiro manifesto futurista num jornal francês, bem como outras ações.

³⁹ Em sua obra *Poetry of the Revolution – Marx, manifestos and the avant-gardes* (2006), Martin Puchner defende a ideia de que o manifesto de 1848 é o paradigma de todos os manifestos do século XX, incluindo aqueles feitos pelas vanguardas. Embora Puchner apresente importantes considerações sobre a presença do texto de Marx e Engels na formulação de uma poética do manifesto no contexto da modernidade, é necessário utilizar tais considerações com cautela, pois, se os autores alemães de fato contribuíram na estruturação moderna do gênero, tal participação não é um elemento determinante para uma análise do manifesto, nem assegura, de forma automática, a adesão do gênero a uma ideologia socialista. Sobre esta questão, Perloff observa que “De fato, foi a retórica curiosamente misturada do Manifesto Comunista, o seu próprio preâmbulo com algo de um poema em prosa, que preparou o caminho para a transplantação do discurso poético para o político que encontramos no manifesto futurista, e depois no dada e no surrealista. “*Ein Gespenst geht über Europa – das Gespenst des Kommunismus*” (“Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo”), eis o paradigmático lance de abertura – uma espécie de *frisson* verbal – que os futuristas adaptariam aos seus propósitos” (PERLOFF, M. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 155).

De fato, o texto de Marx e Engels estabeleceu a estrutura do manifesto moderno, e este formato serviu de modelo, total ou parcial, para diversos escritores, como, por exemplo, F. T. Marinetti. Isto em termos de estrutura. O tom do manifesto de Marx e o desenvolvimento das ideias, a ordem de apresentação das mesmas (revisão histórica, análise do panorama atual, proposta de ação, enumeração programática), a constatação da necessidade de mudanças urgentes e radicais, é relevante para as várias experiências do modernismo. O que é relevante, aqui, é notar a importância do olhar histórico como ponto de partida para uma renovação.

⁴⁰ ABASTADO, op. cit., p. 8-9

Todos estes elementos atribuem ao manifesto um caráter fortemente “impaciente”, como afirma Puchner; uma impaciência em desfazer os limites entre discurso e ação, palavras e revolução, uma impaciência consigo próprio, entre ser ação e texto ao mesmo tempo. Puchner observa que todo manifesto (inclusive artístico) possui um tom político, ou, pelo menos, deve adotar uma “voz política”, ou seja, um elemento de apelo, de urgência, direto e breve. Este chamado, este “grito”, coloca o gênero como ponto de referência para outros textos e ações. Isso acontece devido ao manifesto ser o responsável pela reconstrução de uma experiência:

Se um manifesto (...) torna-se um ponto de referência, é porque ele desconstrói e reestrutura um campo ideológico: ele traz à luz, por meio do sistema que denuncia, as contradições lógicas, as distorções entre os dados da experiência e o significado que lhe damos; ele modifica a perspectiva, baseia-se em outros axiomas e novos valores, e restitui à experiência uma coerência.⁴¹

A análise estrutural dos manifestos permite reconhecer as estratégias e compreender os seus efeitos. É necessário, ao analisarmos a práxis do manifesto, atentar para o uso dos tempos verbais, marcadamente o imperativo e o subjuntivo; o uso de neologismos, de intimidações e exortações implica num vocabulário exclamativo, de um texto que se dirija diretamente ao leitor: assim, a utilização dos pronomes “nós”, “vocês”, “vós”, reforça o caráter coletivo do projeto modernista. Tais pronomes definem um emissor, um destinatário e um programa, construindo uma relação de identificação, bem como também constroem um sistema mais complexo, misturando emissor e receptor. Trata-se de um recurso para fortalecer a mensagem por meio da construção de uma identificação entre aquele que lê o manifesto e aquele que o escreve.

A escrita dos manifestos desconstrói os modelos canônicos, e opera uma reestruturação do campo discursivo. “Assim, eles constituem uma formação discursiva específica – proteuiformes, certo, mas onde as constantes funções ditam as estratégias e atribuem, a cada época da história da escrita, um lugar na ordem do discurso”.⁴²

O autor recorda as considerações de Derrida ao abordar o manifesto como um suplemento estético, um texto que preenche lacunas:

o manifesto opera como um ‘suplemento’, famosamente descrito por Jacques Derrida em *On Grammatology*. Enquanto a obra de arte é em si uma plenitude, uma unidade autocontida que encontra sua justificativa em si mesma (e, como já foi visto, no limite não precisa de público – somente de um produtor), o manifesto como um suplemento, ao não invocar a identidade da obra de arte, ‘super-acrescenta’ algo à obra de arte externamente, ele ‘intervém ou insinua-se *no lugar de*; ele preenche, como alguém que preenche um vazio’ – o vazio resultante da ruptura na relação entre artista e público”.⁴³

Em suma, o manifesto moderno é constituído por um caráter de impermanência e impaciência, termos que em grande parte colaboram para sua definição, bem como atribuem a ele um sentido; sua estética, que também é sua arte, está imersa num ato comunicativo que transcende o limite do emissor e do receptor, do meio e da mensagem. Em seu caráter mutável, dionisíaco, jamais definitivo, mergulha na multiplicidade de experiências características da modernidade, e é voluntariamente engolido por elas.

Recebido em: 08/08/2015
Aprovado em: 22/11/2015

⁴¹ Ibidem, p.9.

⁴² Ibidem, p.11.

⁴³ Ibidem, p.65.