

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

ROGER FARIAS DE MELO

PROLEGÔMENOS ANTE UMA TEORIA DO MANIFESTO

SÃO PAULO

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

ROGER FARIAS DE MELO

PROLEGÔMENOS ANTE UMA TEORIA DO MANIFESTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Piason Natali

De acordo,

SÃO PAULO

2022

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

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

M517p Melo, Roger
 Prolegômenos ante uma teoria do manifesto / Roger
Melo; orientador Marcos Natali - São Paulo, 2022.
70 f.

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

1. Manifesto. 2. Teoria dos gêneros. 3. Estudos da
performance. 4. Desconstrução. 5. Literatura e Ética.
I. Natali, Marcos, orient. II. Título.

Dedicado aos meus pais, Maria José e Mario Roza.

Agradecimentos

Ao Marcos, meu orientador favorito até aqui. Aprendo muito contigo e a admiração é sincera. Obrigado pela paciência, principalmente.

Aos funcionários do departamento, em especial a Rosely, por todo o apoio.

À Viviane Nogueira, a melhor. Obrigado pela presença, interlocução, paciência e carinho.

À Denise, minha professora favorita. Um abraço imenso e obrigado por tanto.

À Carmel Ramos, pela interlocução gentil, pelas coisas que contigo aprendi, grande amiga.

Ao Saulo Alberton, o melhor conselheiro, o melhor amigo.

À GIRA, minha galera favorita. Por todas as vezes em que estudamos juntas.

Aos colegas da Ouriço, nosso grupo de literatura e ética.

À Tessa Lacerda e demais colegas do seu grupo de estudo. Pelas poucas mas marcantes trocas que tive com vocês e que, como se pode ver, ajudaram-me a pensar.

Agradecimento especial à Lea Tosold e Mariana Ruggieri, pelas melhores indicações bibliográficas e pela generosidade que foi a arguição de qualificação. Aquele era um momento bem difícil, vocês foram muito sensíveis.

À Marta Amoroso e Pedro Cesarino, pelas aulas de etnologia e antropologia das formas expressivas. Também agradeço ao Roberto Zular por tantas aulas que foram importantes.

À Capes, pela bolsa que foi fundamental.

Resumo

A presente dissertação é fruto de uma investigação acerca daquilo que se chama, desde antiguidade à era moderna, de manifesto. Sua estrutura é composta por dois capítulos, nos quais discuto, de formas distintas, a noção de historicidade do gênero (as distintas formas com que teóricos descreveram aquilo que seria "antiguidade" e "modernidade" do gênero). Em comum, ambos os textos têm a intenção de propor as bases para uma pesquisa futura, indisciplinada em relação à teoria literária, que seguiria uma hipótese aventada já por outros teóricos do gênero: a de que, a partir das noções expostas de gênero híbrido e plasticidade formal, uma teoria positiva do manifesto seria também aquela que teria um encontro com os estudos da performance.

Palavras-chave: Manifesto; Teoria dos gêneros; Estudos da performance; Gêneros do discurso; Literatura e Ética.

Abstract

This thesis is the result of an investigation into what is called, from antiquity to the modern era, the manifesto. Its structure is composed of two chapters, in which I discuss, in different ways, the notion of historicity of genre (the different ways in which theorists described what would be the "antiquity" and "modernity" of gender). In common, both texts intend to propose the basis for future research which, undisciplined in relation to literary theory, would follow a hypothesis already suggested by other theorists of the genre: that, from the exposed notions of hybrid genre and formal plasticity, a positive theory of the manifesto would also have an encounter with performance studies.

Key words: Manifesto; Genre theory; Performance studies; Genres of discourse; Literature and Ethics

*I recommend this: estimate it
Don't false advertise, there's no need for pretendin'
To be someone you're not when you can't hide you're feeling
Your true feelings! 'Cause you can't hide your true feelings
Actin' like a Willie when you're just a Sir William
'Cause you're hollow on the inside 'cause you got no fillings
You got to estimate yo' fate, yes, you in touch
You wanna be down, but your crew is all illin'
My city's Motown, my crew is Slum Village
Macknickalous niggas don't give a fuck about image
We bustin' jams on the ceilin'*

(J Dilla + Baatin + T3 + Slum Village)

Sumário

Agradecimentos	5
Resumo	6
Abstract	7
Prolegô 1: Plot	10
i. introdução.....	10
ii. disposições genéricas.....	10
iii. das condições materiais.....	14
iv. reocupações da forma	16
v. skit - calma lá.....	20
vi. cadeia textual.....	25
vii. efeito ou função manifesto	27
viii. vestigial	29
Perguntas.....	30
Prolegô 2: Antes de começar	31
i. sentido de texto	31
ii. dois modos de lidar com o comentário crítico	34
iii. gênero híbrido	38
iv. da tricotomia à dicotomia	41
v. da espectrologia	44
vi. nem uma coisa nem outra.....	47
vii. performance, da formalidade à informalidade	48
viii. mostuário de modos de hibridização	50
ix. à guisa de conclusão: práxis alternativa a ars poética	53
Bibliografia	54

Prolegô 1: Plot

i. introdução

Um inventário de definições é o que espero de uma introdução ao manifesto. Até então tendo sido melhor descrito do que definido enquanto gênero (discursivo), ou forma (evidente), é objeto de pouca crítica e intento de teorização quando o comparamos ao ensaio (filosófico em especial), ou ainda a petição (enquanto forma jurídica).

É amplo e variado com relação à forma e ao conteúdo. Façamos o recorte sócio-histórico ou propriamente semiológico. Como veremos a seguir, seu caráter híbrido e a fim da contaminação (forma e conteúdo) é adequado ao palco teórico desde os estudos literários ou das análises do discurso, até a historicização das vanguardas estéticas e políticas modernistas, sobretudo aquelas que produziram e foram produzidas mediante o manifesto¹.

ii. disposições genéricas

Em *Manifestoes*, Janet Lyon resgata a etimologia do termo que, derivado de uma composição latina entre *manus* e *fectus*, pode ser traduzido literalmente como “mão hostil”². Desde essa reconstituição etimológica, Mary Ann Caws explica que “originalmente, o manifesto era uma prova evidente apresentada em tribunal para chamar a atenção”³.

Lyon ainda nos lembra que *manifestation* era como se denominavam os discursos sobre princípios teológicos, ou ainda os relatos acerca de uma revelação divina, desde o século XII na atual região da França, até o XVII, quando o impacto da

¹ O escritor diz estar consciente da distinção entre ‘a fim’ (finalidade) e ‘afim’ (semelhança), mas não especifica o porquê dessa escolha, não elabora o motivo. Lacunar como de praxe, disse apenas um “pô vc já sabe que eu sou kantiano...”, quando perguntado. Bem, ficará desse modo ao leitor. Sobre uma suposta alusão a uma ‘economia libidinal’, haja vista a insistência nesse *a fim*, que por vezes pode ser intercambiável pela expressão cotidiana “to *afimzão* de ti” (sic), nada respondeu.

² LYON, Janet. *Manifestoes: Provocations of the modern*. London: Cornell University Press, 1999, p. 14

³ CAWS, Mary Ann (Org). *Manifesto: A century of Isms*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2001, p. xix .

manifestation era ainda considerável, principalmente entre os leigos profetas ingleses⁴.

Tais manifestações tinham a característica de se apropriarem da linguagem e retórica marcial, como se uma guerra ou disputa contínua estivesse sendo travada. Contudo, a *manifestation* ocorria ao modo de uma pregação, contendo vastas profetizações religiosas que eram assim proclamadas, já durante o século XVII inglês, fundamentalmente pelos cristãos milenaristas⁵.

Desde esse início, enquanto prova ou marcador de um importante evento que alcança o patamar de “declaração de importância pública”, até aquilo que chamaremos de manifesto na modernidade, encontra-se nas formas de manifesto a permanência de uma “deliberada manipulação da opinião pública [public view]”, bem como sua função (não só religiosa) enquanto “documento de uma ideologia”, elaborado para convencimento e conversão⁶.

///

Na verdade, o que tentaremos expor a seguir é como a hibridização ou plasticidade formal é intensa, e como o manifesto se vale, para a sua reprodução, das disputas políticas que ocorrem no interior de uma determinada sociedade a qual por vezes ela descreve. Desde esse cenário em que provêm suas polêmicas e temas sempre renovados, o manifesto é continuamente reelaborado através de sua contaminação com formas literárias e jurídicas presumivelmente “menores” que faziam e fazem parte de sua constituição até então.

É isso que Claude Abastado nos propõe ao fazer aquilo que chamaremos de *definição negativa* do gênero: “O ‘manifesto’ se define em oposição ao ‘apelo’, à ‘declaração’, à ‘petição’ e ao ‘prefácio’”. Em outras palavras, a fim do *apelo* porque convida à ação sem que se proponha um programa; da *declaração* porque estas

⁴ LYON, Janet. Op. Cit., p. 13.

⁵ Ibidem. Vale ressaltar que, além das duas fontes citadas, não encontrei estudos onde essa “antiguidade” do termo e seu uso era melhor elaborada. Provavelmente eles existam, ainda que eu não tenha tido acesso. Isso porque, no caso de Caws, o manifesto enquanto evidência de tribunal é resgatado a partir do *Oxford Universal Dictionary for Historical Principles* (Oxford: Clarendon Press, 1955), o qual também não pude consultar. Se vale de justificativa, essa pesquisa foi realizada, em sua maior parte, durante a pandemia do Coronavírus, onde o acesso a bibliotecas foi interrompido quase que absolutamente (com razão). Enfim, isso apenas para dizer também que essa pesquisa, de modo geral, talvez só tenha ocorrido graças à pirataria.

⁶ CAWS, Mary Ann (Org). p. ix.

afirmam posições sem a espera de participação dos destinatários; da *petição* porque esta é uma reivindicação pontual assinada por todos que a endossam; do *prefácio* porque este é acompanhado por um texto que ele introduz, comenta e justifica.⁷

Com o propósito de traçar uma história social do manifesto, Jeffrey Encke apresenta a possibilidade de manufatura de um texto como as *95 Teses* de Martinho Lutero – considerado pelo crítico como parte de uma “pré-história” do “gênero” manifesto — por meio da relação entre política e religião por ora projetada, no sentido que deveria ser desenvolvido e incrementado ao longo das próximas gerações. Logo, tanto o texto de Lutero quanto os manifestos modernistas teriam em comum, “proclamação”, como ressalta Encke. Assim, esta seria a espécie de enunciado feito público *para* ou *contra* um soberano ou autoridade que, por sua vez, ocupa na modernidade protagonismo da profecia anteriormente ocupado pela entidade divina⁸.

Diagnóstico histórico semelhante é encontrado em Martin Puchner: “Quando o manifesto se volta contra o estado e sua autoridade, apela precisamente a essa autoridade alternativa à revelação religiosa”. A concordância entre Encke e Puchner vai além do diagnóstico, uma vez que ambos operam com a distinção entre pré-história e história do gênero. Os escritos de Lutero também fazem parte dessa anterioridade em Puchner⁹, desse momento em que o gênero era ainda instável, carente de algo como a organização em série, ou formação.

Da estabilização enquanto necessidade para a ideia de gênero, vemos que o manifesto pode superá-la apenas de modo precário¹⁰ e inabitual, uma vez que “la variedad de los géneros es tan extensa como la de las esferas de la acción humana”¹¹. Talvez apenas com a assumpção da complexidade entre teoria e prática que é

⁷ ABASTADO, Claude. Op. Cit., p. 3.

⁸ ENCKE, Jeffrey M. *Manifestos: A Social History of Proclamation*. (Tese), Columbia University, 2003, p. 6; 10.

⁹ “I will mention only two central scenes where this type of revelation intersects with the prehistory of the manifesto, *both occurring when the invocation of the scripture becomes a revolutionary act*: during the Reformation in Germany, in the debate between Martin Luther and Thomas Münzer about the Swabian peasant riots; and during the Puritan Revolution in England, in the writings of Gerrard Winstanley and the group called the Diggers”. PUCHNER, Martin. *Poetry of the revolution: Marx, Manifestos, and the avant-gardes* Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 24. (Grifo meu)

¹⁰ “*La situation manifestaire est, par nature, précaire*. La réussite transforme la marginalité en norme, institue une nouvelle orthodoxie, fait succéder à l'esprit de conquête le souci de maintenance (...)” ABASTADO, Claude. Op. Cit. 6.

¹¹ MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1994, p. 11.

constitutiva ao modo de representar o manifesto, bem como dessa sua lealdade incondicional aos atos de manifestar, uma definição positiva de manifesto possa ser esboçada.

Mangone e Warley são aqueles que melhor se aproximaram dessa proposição formal: “desde una perspectiva amplia podríamos definir manifiesto como un escrito em el que se *hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico*”¹². Das suas condições de existência, “podría decirse que para que haya manifestación, o simplemente efecto de manifestar, *no se necesitan* las condiciones socio-históricas requeridas para la producción de textos (orales, escritos y en algunos casos no lingüísticos) que *toman posición en forma violenta* y son profundamente programáticos y polémicos”¹³.

Se uma pré-história do gênero é vasta e no limite incomensurável, cabendo ao teórico ou crítico selecionar sua(s) cena(s) mais significativa(s), de acordo com a relevância/impacto paralelo e relativo do acontecimento histórico definidor e definitivo para sua elaboração, faz-se necessário adotar um marco genérico.

Esse seria a princípio o *Manifesto Comunista*. Nisso Enckel e Puchner estão de acordo, mas já não exatamente Carlos Mangone e Jorge Warley – digo a respeito de uma história moderna e uma pré-história do gênero. Os primeiros, Enckel e Puchner, a produzem por meio do recurso à anterioridade histórica, uma vez que tentam propriamente uma historização das formas de manifesto. Já Mangone e Warley, talvez por se aproximarem tanto de uma teoria crítica quanto da semiótica discursiva, tentam produzir categorias para sua descrição e análise discursiva.

Não sendo válida a afirmação a priori sobre a relação do gênero com a transformação histórica, ainda que haja transformação histórica do gênero e da forma, como veremos. Era 2006 quando Puchner lançou *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the avant-gardes*, e é notável já em suas primeiras páginas o receio de identificar de imediato o manifesto enquanto *um* gênero. Dispensando dá-lo como um dado, há cautela do crítico na sua identificação: em suma, são certamente *várias* as gerações de manifesto.

¹² Idem., p. 18. (Grifo meu)

¹³ Idem., p. 19. (Grifo meu)

A palavra ‘Gênero’ evoca uma metáfora biológica de uma genealogia, de parentesco e geração, de transmissão de características e traços específicos através do herdado. Logo, é inútil procurar uma *única linhagem* na qual o manifesto ainda não tenha se aglutinado numa forma reconhecível¹⁴.

Conduta teórica salutar, de modo que desloca a generalidade de um centro ao chamar à cena a amplitude e variedade dos elementos que o comporiam em gerações possíveis.

iii. das condições materiais

Dizer que não são necessárias as condições sócio-históricas para algo como a manifestação pode significar bastante coisa, disso estou ligado. Por isso reconstruo o argumento de Mangone e Warley a fins da contextualização da proposição, bem como da instrumentalização posterior, que definitivamente intenta uma melhor descrição desse fenômeno, que nos interessa igualmente.

Começemos lembrando a definição ampla de manifesto por eles, já anteriormente citada, na qual “podríamos definir *manifiesto* como un escrito en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito (...)”¹⁵. Logo em seguida, introduzem uma relação entre o autor [do manifesto] e a instituição a qual esse *necessariamente* figura como “contestador”, e disso decorre o seguinte paradoxo, para aquele que investiga o manifesto enquanto seu objeto de estudo: como refletir sobre esse gênero a partir de uma definição acadêmica, uma vez que é a partir dessa tensão posicional entre autor (do texto, mas também de uma ação) e instituição (não necessariamente literária) que se torna possível ao manifesto se atualizar?

Até aqui, Mangone e Warley apresentam um conflito que é sobretudo institucional, que poderíamos utilizar para pensá-lo também em termos de um conflito

¹⁴ Tradução e grifo meus ao seguinte trecho: “While the etymology of the word ‘genre’ evokes the biological metaphor of a genealogy, of parentage and begetting, of passing on special features and traits through inheritance, it is futile to search for a single lineage where the manifesto has not yet coalesced into a recognizable form” PUCHNER, Martin. Op. Cit., p. 12.

¹⁵ MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge. *El manifiesto*. Op. Cit., p. 18.

entre escritor-produtor (autor) e instituição literária. Poderíamos, sim, realizar esse movimento, mas não é necessário.

Quanto a isso, reconhecemos que a relação entre manifesto e instituição é de outra ordem de complexidade, para dizer o mínimo. Não sendo, portanto, passível ou mesmo interessante a analogia entre esses que seriam, no limite, dois sistemas distintos.

///

Ao esmiuçar as condições de possibilidade da manifestação, os autores primeiro declaram a não-necessidade de condições sócio-históricas requeridas (sejam elas quais forem) para a produção de proclamações, contestações, ou manifestações (no caso, enquanto o produto social adjudgado ao texto que inicialmente não tinha a intenção de *ser assim*), pois [refrão] “en toda época hubo manifestación y efecto o función manifiesto”. Porém, quando exposta ao foro público (“*el mercado, utilizado al mismo tiempo como espacio de reunión, feria de intercambio de valores y reconocimiento público de la comunidad*”), até mesmo o silêncio absoluto [o nada] pode passar ao *vozarrón* [barulhentíssimo] *mercantil*”¹⁶. Essas seriam, portanto, as condições materiais para que a sociedade desenvolva seu modo ou atitude de manifestar.

Para Mangone e Warley, é após a conquista desses territórios pelo capitalismo mercantil, seguida da “aparición de una intelectualidad que impone una nueva razón, la burguesa” que outros gêneros, que fraternizam tematicamente com os futuros manifestos, podem se desenvolver: um desses casos seria o relato utópico que pode ser definido também como “*manifiestos-programas que hacen hincapié en expectativas, predicciones o profecías a partir de una lectura de la historia, algo que realiza sintéticamente todo manifiesto de la era moderna*”¹⁷. Desse caso, os autores ainda mencionam que, junto à aparição do ensaio, também os panfletos dos revolucionários burgueses e românticos comporiam, com o relato utópico, alguns dos veículos adequados para a disputa ideológica.

¹⁶ Idem., p. 20.

¹⁷ Ibidem. Grifo meu.

iv. reocupações da forma

“Descritos quase sempre de maneira breve e despreocupada”, é como Kathi Weeks traz a subteorização do manifesto em voga. Entendido pela autora como um gênero paradigmático da modernidade, ao manifesto é atribuída a característica tonal de um ser “completamente autoritário e irreparavelmente masculinista”¹⁸.

Weeks mantém interlocução com escritas que tratam dos manifestos, como a de Janet Lyon citada acima. Em “The Critical Manifesto: Marx and Engels, Haraway, and utopian politics”, texto fundamental para a presente pesquisa, são apresentados os deslocamentos entre *Manifesto Comunista* e *Manifesto Ciborgue* a partir da categoria de plasticidade formal. Como parte de uma mesma linhagem ou geração, o último é visto menos como negação do primeiro do que como uma reocupação da forma.

“Talvez o tempo do manifesto seja enquanto ele puder funcionar como uma provocação utópica”¹⁹. Os dois manifestos considerados pela autora teriam essa duração por capturarem desenvolvimentos — o capitalismo industrial moderno para Marx e Engels e o capitalismo pós-industrial para Haraway — que só bem posteriormente poderiam ser lidos enquanto meras descrições empíricas. Nesse sentido, a antecipação dos processos sociais é uma alternativa comum que colabora com a criação de arsenais críticos mas também afetivos que objetivam a transformação social daquilo que é por eles anunciado.

A investigação de Weeks acerca das rupturas ocorridas no espaço do tema (tempo) e da forma dá atenção particular à característica genérica de “voz distintiva”, ou simplesmente a persistência de um problema (de intervalo e altura) tonal bem como modal (do *como*, ou sua qualificação) que compreende tanto a enunciação provocativa quanto a proclamação (em geral, pouco solene) nesses dois manifestos.

Em busca de contribuir para a compreensão do papel paradigmático de *Manifesto Comunista*, Weeks, em suma, afirma esse como “pedra de toque” para a escrita de Haraway. Assim, é nesse contexto que aquela reocupação da forma, já

¹⁸ WEEKS, Kathi. “The Critical Manifesto: Marx and Engels, Haraway, and Utopian Politics”. In_. *Utopian Studies* v. 23, n. 2. 2013, p. 216. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.5325/utopianstudies.24.2.0216>

¹⁹ Idem., p. 228.

mencionada anteriormente, ganha relevância: enquanto interlocução com um modelo canônico do gênero.

Sobre as propriedades dessa voz distinta, Caws, em prefácio a *Manifesto: a century of isms*, mais vasta antologia de manifestos modernistas produzidos no norte global, apresenta-a como “peculiarmente raivosa, ou completamente enlouquecida. Sempre em oposição a algo, particular ou geral, não deve ser apenas marcante, mas erguer-se de pé [*to stand up straight*]”²⁰. Em outra parte, a autora afirma que “o manifesto é por natureza um gênero barulhento [*loud genre*], ao contrário do ensaio”²¹.

Ainda acerca da voz distintiva e sua fácil conversão em deliberado falocentrismo a fim da generalidade, Caws retoma trechos do *Manifesto futurista* de 1909 de F. T. Marinetti, onde essa relação é latente tanto no gesto formal (raivoso e autoritário), quanto por meio da imagem que metaforiza a conquista no texto, a ereção²². Para a autora, esse é só um dos casos em que o gênero se expressa como “a ocasional coincidência entre forma e função”²³. Assim, sua forma tonal enquanto texto “exortativo, contraditório, intimidador, rápido”²⁴.

Ainda no tema, trago agora o *Manifesto Aceleracionista* (2013) de Alex Williams e Nick Srnicek, vastamente comentado por Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro em *Há mundo por vir?*.

Trata-se do que dizem as autoras sobre a proclamação aceleracionista: a “retórica do ‘Manifesto’ sugere um curioso falocentrismo macho-adolescente, com suas repetidas referências a uma ‘*maximal mastery*’, a um futuro que deve ser ‘*cracked open*’, a um *hard-edged anti-humanism* e por aí a fora”²⁵.

²⁰ CAWS, Mary Ann (Org). Op. Cit., p. xix.

²¹ Idem., p. xx.

²² A autora usa como exemplo a reiteração “Erect on the summit of the world, once again we hurl defiance to the stars!”, algo como “ereto no topo do mundo, mais uma vez lançamos desafio às estrelas” em retradução automática. Sobre o argumento de Caws, cf. Idem., p. xx. Já esse excerto, bem como a versão completa do manifesto fundante do futurismo italiano, cf. Idem., p. 189.

²³ Idem, p. xx.

²⁴ Idem, p. xxi.

²⁵ DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Cultura e Barbárie, 2014, p. 74. O que me chama a atenção no comentário de Danowski e EVC, além do reconhecimento do falocentrismo no alvo da crítica, é o engajamento das autoras na polêmica, movimento

Em *Espectros de Marx*, especialmente no quarto capítulo intitulado “Em nome da revolução, a dupla barricada”, Jacques Derrida apresenta aspectos pertinentes para uma melhor exposição dessa herança que Marx e Engels teriam legado aos modos de manifestação que a seguem historicamente²⁶. Legado, como já se pôde perceber até aqui, tão intenso quanto extenso seja nas manifestações políticas de cunho propositivo, seja nas estéticas, o manifesto figura tanto como gênese quanto mostruário (não catálogo) poético dos movimentos.

Nesse livro, como se sabe, Derrida estabelece uma interlocução direta tanto com o texto engels-marxiano, os marxismos do século XX (principalmente aquele francês e althusseriano), como também com o texto polêmico e motivador da sua situação de escrita, a saber, *O fim da história* de Francis Fukuyama, publicado pela primeira vez em 1989.

Se no *Manifesto Comunista* de 1848 é projetada uma unidade entre o pensamento e o movimento dos trabalhadores, “às vezes em forma messiânica ou escatológica”, suas re/apropriações formais historicamente posteriores, seja por parte de movimentos conservadores, neoconservadores ou propriamente fascista (basta apenas novamente mencionar o caso do futurismo italiano), já deixam exposta uma ferida nesse que seria projeto de unificação entre uma teoria e uma prática revolucionária para Engels e Marx. Derrida, trazendo à tona os conceitos de trauma e trabalho de luto, conceitos afins ao “boom” da psicanálise freudiana no século XX (para Derrida, também “século do marxismo”), propõe que, dessa ferida exposta (e desse trabalho de luto, ainda em processo) que é negada por vários dos movimentos que buscam assimilar, interiorizar ou fundir-se ao movimento comunista do século anterior sob o motivo da autenticidade, uma “tarefa interminável” (assim como é o trabalho de luto) possa surgir a fim de não mais denegar o trauma que essas

pouco comum naquela literatura secundária que teoriza sobre o manifesto, onde o distanciamento crítico do fenômeno é assumido enquanto necessário.

²⁶ “O título desta palestra nos obrigaria a falar antes de tudo sobre Marx. Sobre o próprio Marx. Sobre seu testamento ou sua herança. E sobre um espectro, a sombra de Marx, o *revenant* cujo retorno tantas vezes hoje tentam conjurar”. DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the New International*. Trad. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994. p. 96. As traduções que apresento dessa obra derridiana são, na verdade, retraduações a partir dessa versão de Peggy Kamuf, em inglês. Essa escolha — de preterir a tradução brasileira da obra, que existe — é justificada assim: a versão de Kamuf é a que tenho em minha coleção (bem pequena) privada, e era nessa edição precária que fiz anotações e grifos, bem como tenho uma relação mais próxima de modo geral. Caso haja qualquer má-leitura ou má-retradição, a culpa é, obviamente, toda minha.

manifestações dos fascistas do totalitarismo teriam marcado naquele projeto de unificação²⁷.

Isso porque “o século do ‘marxismo’ terá sido [também] o do descentramento técnico-científico e efetivo da terra, da geopolítica, do *anthropos* em sua identidade onto-teológica ou suas propriedades genéticas, do *ego cogito*”²⁸. Os espectros de Marx, em suma, chegam à cena a partir desse estágio (meados dos anos 1990) da contemporaneidade, eles são também Marx e “talvez, antes de qualquer outra coisa, os fantasmas que o habitam”²⁹ até então, ainda que Marx não pudesse prever ou mesmo ter se ocupado desses problemas supostamente externos ao seu tempo.

Assim, o manifesto enquanto gênero discursivo, enquanto ato e modo de proclamação específica ou geral, encontraria, segundo alguns dos autores já citados, uma fonte e uma forma moderna no *Manifesto Comunista* de Engels e Marx. Tal fonte é formal e, por isso mesmo, não poderia guardar consigo nenhum conteúdo moral que pudesse ser uma demanda própria do discurso manifesto — este que, no limite, pode demandar inclusive a sua autodestruição (princípio antinômico do gênero) enquanto ideia em prol de uma realidade a ser vivida.

Já teria sido sintomática, portanto, a primeira publicação do *Manifesto Ciborgue* de Donna Haraway no periódico *Socialist Review* ainda em 1985 no contexto desta nossa investigação formal, isso se ficássemos apenas detidos ao título, esquecendo todo o corpo do texto que, como sabemos, extrapola os binarismos e uma lei da pureza do gênero.

Porém, antes que fosse necessário adentrar o emaranhado que é o primeiro manifesto de Haraway para que possamos verdadeiramente expor os pontos de interlocução e confrontação formal com o *Manifesto Comunista*, valeria a pena dizer

²⁷ DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx*. Op. Cit., p. 98.

²⁸ Ibidem. A seguir, trecho em inglês, de onde cito e/ou parafraseio, acrescentando um itálico na sentença final, não citada ou parafraseada: “The century of ‘Marxism’ will have been that of the techno-scientific and effective decentering of the earth, of geopolitics, of the *anthropos* in its onto-theological identity or its genetic properties, of the *ego cogito* — and of the very concept of narcissism whose apoias are, let us sai in order to go too quickly and save ourselves a lot of references, the explicit theme of deconstruction. This trauma is endlessly denied by the very movement through which one tries to cushion it, to assimilate it, to interiorize and incorporate it. In this mourning work in process, in this interminable task, the ghost remains that which gives one the most to think about — and to do. *Let us insist and spell things out: to do and to make come about, as well as to let come (about).*”

²⁹ Ibidem.

algo sobre o que Mariana Ruggieri me contou na ocasião da qualificação deste trabalho e que só depois disso fui atrás de saber³⁰:

Durante os anos 1980, Haraway, já professora do programa de História da Consciência na Universidade da Califórnia, Santa Cruz, orientou o PhD da teórica e artista Sandy Stone, autora de *Empire Strikes Back: a posttranssexual Manifesto*, publicado pela primeira vez em 1987.

Esse ensaio de modo-manifesto, além da sua elaboração crítica e teórica que foi fundamental para a consolidação para o que se tornou os estudos transgêneros e queer, é uma resposta a uma polêmica transfóbica decorrente de um artigo de Janice Jaymond chamado *The Transsexual Empire* de 1978, onde esta acusa Stone, entre outras, de apresentar-se “como mulher”. Bom, caso haja interesse sobre essa polêmica, a qual não irei desenrolar, cf. *The Transgender Studies Reader*, em especial a introdução de Susan Stryker e Stephen Whittle ao texto de Stone³¹. O que busco assinalar com tudo isso é simples: apenas a hipótese de que, para além de uma reocupação daquela forma-modelo (*Manifesto Comunista*), o *Manifesto Ciborgue* é informado por essa polêmica própria a alguns dos feminismos daquela década, onde a questão da identidade ou unidade de si, como sabemos, é também fundamental.

v. skit - calma lá

Até aqui, vemos a existência de ao menos três mananciais distintos para o manifesto, que antecederam, tanto para Lyon quanto para Puchner, o estabelecimento desse enquanto gênero como o conhecemos na modernidade.

³⁰ O recuo a seguir não serve só a uma citação, mas a um segmento destacado do texto.

³¹ STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen (eds). *The Transgender Studies Reader*. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 221-235.

Sistematicamente, temos: 1) a já exposta *manifestation*, produzida e circulada em espaços religiosos; 2) o manifesto enquanto forma de evidência jurídica,³² e 3) os textos de função propriamente política que permaneceram, até a Primeira Guerra, sendo nomeados como manifesto³³. Enquanto o primeiro era restrito aos profetismos e às revelações divinas, já o segundo enquanto evidência-prova em um litígio judicial, o último, que se refere a uma comunicação *autorizadas por aqueles em autoridade* – seja pelo estado, pelos militares ou pela igreja – visavam permitir aos seus súditos o conhecimento das leis e intenções soberanas³⁴.

Do conhecimento desses mananciais compreendemos a torção realizada pelo *Manifesto Comunista* para o estabelecimento de um novo gênero, que se opõe radicalmente a uma comunicação desde um soberano até seus subalternos. O manifesto a partir de então, seja ele autodenominado ou não, precisará, para Lyon, “anunciar a própria participação, embora discursiva, em uma história de luta contra as forças opressoras.”³⁵

Diferentes teóricos que versaram sobre o manifesto realçam, como algumas de suas características, uma retórica de urgência resultante de crise lógica, que exige estratégias que passam da crítica à maioria política e sua hegemonia em um determinado campo da política e saber, chegando à criação de uma mitopoética através da prática especulativa utópica³⁶.

Como artifício discursivo para o trato do tempo, estão a condensação do passado e presente, com vias de aceleração da crise do período histórico propondo uma utopia, a qual o manifesto vem revelar, projetando uma narrativa e uma reestruturação da linguagem crítica bem como do imaginário para a disputa de um

³² CAWS, Mary Ann. Op. Cit., p. ix

³³ “This usage continues into the twentieth century, where World War I was declared by Emperor Franz Joseph through a text called “Manifest.” PUCHNER, Martin. Op. Cit., p. 12

³⁴ Adaptação com grifo meu para “It is a communication, authored by those in authority, by the state, the military, or the church, to let their subjects know their sovereign intentions and laws.”. *Ibidem*.

³⁵ LYON, Janet. Op. Cit., p. 10.

³⁶ Sobre a crise lógica, podemos citar “Introduction à l'analyse des manifestes” de Claude Abastado (In_ *Littérature*, 30, 1980, p. 9): “Si un manifeste — ou en général un système de pensée — fait date, c'est qu'il déconstruit et restructure un champ idéologique : il met à jour, dans le système qu'il dénonce, des contradictions logiques”. Sobre a necessária abertura à especulação, cf. PUCHNER, Martin. Op. Cit. 16

futuro: “O passado e o presente, domados por meio dessa compressão narrativa, são ainda neutralizados pelo foco em um futuro que é imanente.”³⁷.

Outra constante genérica é uma desnaturalização da força opressora constituída através da exposição do seu esgotamento ou de suas contradições que, desde as primeiras linhas, muitas vezes de grande efeito retórico, o manifesto busca provocar. Puchner sintetiza brevemente tal processo, mostrando a passagem da crítica àquilo que está naturalizado, até a sua torção especulativa rumo a outra possibilidade de vida:

O que a ordem dominante chama de "progresso", o manifesto visa expor como aberração ou mito ou oportunismo hegemónico; ao que a ordem dominante se apoia como "o real", "o natural", "o concebível", o manifesto contrapõe-se com as suas próprias versões do "o possível", "o imaginável" e "o necessário".³⁸

“Se a natureza é injusta, mudemos a natureza!”: é assim que o coletivo Laboria Cuboniks termina seu *Manifesto Xenofeminista*, de 2015, que desde então repercute gerando novos agenciamentos na arte, filosofia e nas práticas políticas e teóricas, especialmente dentro dos feminismos³⁹. De forma análoga, opera a famosa frase de encerramento do *Manifesto Ciborgue*: “prefiro ser uma ciborgue a ser uma deusa”⁴⁰.

Focando o manifesto de Haraway, há na sua sentença final a ressonância de algo que atravessa e amplia o escopo dessa analogia. Novamente, não uma, mas

³⁷ WEEKS, Kathi. Op. Cit., p. 222.

³⁸ PUCHNER, Martin. Op. Cit. 16.

³⁹ Cf. CUBONIKS, Laboria. *Xenofeminismo: Uma política pela alienação*. Trad. Inaê Diana Lieksa. 2015. Disponível em: http://www.laboriacuboniks.net/20150612-xf_layout_web.pdf. Um exemplo de apropriação do manifesto xenofeminista estaria no álbum “*We Want Neither Clean Hands Nor Beautiful Souls*”, lançado em 2018, de Serena Butler, artista que, em seu resumo biográfica para o site Resident Advisor, é apresentada da seguinte forma: “Serena Butler is a virtual illusion and fe/male reality at the same time. S>H/E was never born, S>H/E besides in a male host even if is gender-abolitionist.”. Disponível em: <https://www.residentadvisor.net/dj/serenabutler/biography>

⁴⁰ HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In_. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 99..

várias linhagens podem ser retomadas. Há trabalhos que pensam, por exemplo, as contribuições que a teoria do Ciborgue teve tanto para uma metodologia crítica como para a própria epistemologia⁴¹.

No que se restringe ao impacto dentro dos desenvolvimentos teóricos feministas, teríamos, como exemplo, os manifestos e teorias acerca do Ciberfeminismo, que tem a filósofa Sadie Plant como uma das suas grandes expoentes, até propriamente o *Xenofeminismo*⁴². Todas essas posições levam consigo o desenvolvimento, por vias diversas e por vezes contraditórias, do problema advindo da crítica radical à ideia de natureza enquanto exterioridade pura, destacada daquilo que chamamos de cultura.

Com tudo isso exposto, ainda é como se continuássemos tendo poucos indícios para identificar o manifesto, ao menos quando tentamos forçar uma definição enquanto gênero literário. Isto, em parte, deve-se à sub teorização acerca do tema. No entanto, questionamos também a necessidade de suprir essa falta plenamente, a falta de uma teoria do gênero literário manifesto, como se além de necessária ela pudesse ser condizente a respeito do nosso objeto, o manifesto. Talvez aqui o questionamento de Rita Felski faça sentido e tenhamos que nos perguntar também: A crítica *precisa* suprir suficientemente todas as suas suspeitas?⁴³

Nesse ponto, concordamos quando Felski diz que a teoria queer realiza um confronto com a “soberania da suspeita” através da desconstrução da noção de identidade e do carisma da negatividade⁴⁴. Em “Saberes localizados”, com sua ironia crítica de praxe, Haraway coloca que “o autoconhecimento exige uma tecnologia semiótica-material relacionando significados e corpos. A autoidentidade é um mau

⁴¹ Cf. GAVIN, Rae. “The Philosophical Roots of Donna Haraway's Cyborg Imagery: Descartes and Heidegger Through Latour, Derrida, and Agamben”. In_. *Human Studies* n. 37, v.4. 2014, p. 505-528. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24757308>; WILSON, Matthew W. “Cyborg geographies: Towards hybrid epistemologies”. In_. *Gender, Place and Culture* n. 16. 2009, p. 499-516. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24757308>

⁴²Cf. WILSON, Emma E. Cyborg Anamnesis: #Accelerate's Feminist Prototypes. In_. Platform: Journal of Media and Communication, 6.2. Disponível em: https://platformjmc.files.wordpress.com/2015/10/wilson_platformvol6-2_2015.pdf; ou mesmo HESTER, Helen. *Xenofeminism*. Cambridge: Polity Press, 2018.

⁴³ “(...)the insufficiencies of critique demand that it be magnified and multiplied, cranked up a hundredfold, applied with renewed vigor and unflagging zeal.” FELSKI, Rita. *The limits of critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015, p. 8.

⁴⁴ FELSKI, Rita. Op. Cit., 30.

sistema visual. A fusão é uma má estratégia de posicionamento”⁴⁵. Isto para, pouco depois, negar a presunção de objetividade e racionalidade universal dizendo que “a política e a ética são a base das lutas pela contestação a respeito do que pode ter vigência como conhecimento racional”⁴⁶.

Já no *Manifesto Ciborgue*, Haraway compreende a construção de identidade como sempre fadada a limitações, que decorrem da impossibilidade de estabilização orgânica. Por isso a proposição do ciborgue não como uma identidade, mas sim como “uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como *um recurso imaginativo* que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos”⁴⁷.

Criticando teorias e práticas políticas calcadas no reconhecimento através de identidades orgânicas, ligadas a invenções de supostas doutrinas da experiência, Haraway propõe que a prática revolucionária necessita mais da criação de afinidades eficazes do que “*imaginar* possíveis unidades políticas”⁴⁸. Para a autora, as identidades “naturais” são mais autoritárias do que aquelas não o são, como por exemplo as ideias de “consciência de classe, de raça ou de gênero”, que, apesar de serem admitidas pela autora como duras conquistas, foram essas também “impostas pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado”⁴⁹.

Sendo assim, a identidade, nesse contexto de estrutura centrada, seria aquilo que só é produzido *a partir do desejo do outro*⁵⁰. Na citação abaixo, fica nítido o sentido que a autora dá, tanto à crítica da identidade, quanto ao desejo de unidade na política, que pressupõe a inserção em uma estrutura ainda centrada:

A luta teórica e prática contra a unidade-por-meio-da-dominação ou contra a unidade-por-meio-da-incorporação implode, ironicamente, não apenas as justificações para o patriarcado, o colonialismo, o humanismo, o positivismo, o essencialismo, o

⁴⁵ HARAWAY, Donna. "Saberes localizados". Trad. Mariza Corrêa In_. Cadernos Pagu, 1995, p. 25.

⁴⁶ *Idem.*, p. 194.

⁴⁷ HARAWAY, Donna. "Manifesto ciborgue". Op. Cit., p. 37. (Grifo nosso)

⁴⁸ *Idem.* p. 51 (Grifo nosso)

⁴⁹ *Idem.*, p. 47.

⁵⁰ *Idem.*, p. 55.

cientificismo e outros “ismos”, mas também todos os apelos em favor de um estado orgânico ou natural.

vi. cadeia textual

Até aqui, concordamos que no gênero “a relação artista-público é sempre ambígua”⁵¹, por exemplo, o artista necessita tanto validar o caráter autônomo da obra de arte quanto 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”⁵². A ambiguidade se dá, entre outras coisas, pela confusão de fronteiras entre autonomia e heteronomia, haja vista que a liberdade, categoria sobretudo estética na modernidade, pode ser simultaneamente expressa e incorporada na atualidade da espetacularização do “*locutor como estadística, en su sentido etimológico: aquel sujeto perteneciente a esa clase que se supone especialmente dotada para ejercer las funciones del Estado*”⁵³. O manifesto, então, é também uma realidade duplamente mediada pelo recurso da obscuridade discursiva — que pode ir do anúncio publicitário à insuperável literatura e além⁵⁴.

Desde esse perfil de oratória adequada ao estadista, em *A Máquina Performática*, Aguilar e Cámara se referem a uma “tradição alternativa” da literatura brasileira que já estaria presente na “Dialética da Malandragem”, de Antonio Candido⁵⁵.

Se essa tradição alternativa é caracterizada pela comicidade que foge às “esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e amoralidade de certas expressões populares”⁵⁶ — que não ingenuamente atualiza a discursividade hegemônica ao se desvincular no plano do estilo de uma “retórica liberal, com seu

⁵¹ BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. “O manifesto como poética da modernidade”. In_ *Literatura e Sociedade*, v. 21, São Paulo. 2015, p. 13.

⁵² Idem., p. 13.

⁵³ MANGONE, Carlos; Warley, Jorge. *El discurso político: del foro a la televisión*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1994.

⁵⁴ NÚÑEZ, César A. “La subversión iluminada”, p. 91.

⁵⁵ AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A Máquina Performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 62.

⁵⁶ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In_. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (8), 1970, p. 88.

floreio beletrista costumaz” —, manifesta-se originalmente tanto em Pedro Malasartes, no nível folclórico, quanto em Gregório de Matos e “suas expressões rutilantes”⁵⁷.

Como sabemos, em seu ensaio, Candido atrela *Memórias de um Sargento de Milícias*, bem como outras “expressões máximas” do modernismo, a saber, *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*, a essa discursividade alternativa, sempre-já implicada àquela que seria a sua imagem positiva⁵⁸.

Retornando ao motivo do comentário de Aguilar e Cámara, em Antonio Candido se detecta nessa “tradição alternativa” não só uma outra retórica “fora do beletrismo, mas os campos sonoros que ficam de fora do que ele mesmo [Candido] chamou de *formação* da literatura nacional”⁵⁹.

Assim, a “prosa seca e cortante” dos dois manifestos de Oswald de Andrade com seu “senso de humor e ironia”, fugiria dessa retórica estabelecida de floreio beletrista. Para além dos seus princípios “estéticos, éticos e políticos”, os manifestos *Pau Brasil* e *Antropofágico* são lidos, dentro desse campo discursivo amplo e comum, como “peças de oratória estratégicas para contrapor o predomínio de uma retórica oca e rasteira que sobrevivia desde a época da Colônia”⁶⁰.

Um “estilo pobre” e tropeçado contra a oratória opulenta e rica de figuras: é ainda nessa chave que Aguilar e Cámara propõem a elaboração de uma “tradição balbuciante” da literatura brasileira que, tanto em Drummond quanto em Graciliano Ramos, existiria em oposição àquela profusão retórica opulenta e rigorosa de Rui Barbosa e Coelho Neto, que é manifesto também no motivo da crítica de Sívio Romero a uma suposta “gagueira machadiana”⁶¹.

Daquela torção realizada pelo *Manifesto Comunista* para o estabelecimento de um novo gênero — um intento decerto a fim da classicidade — que iria doravante se opor radicalmente a uma comunicação vertical gentil-cortesã a fim da manutenção da autoridade, há ainda algo a acrescentar nesse contexto.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ “Com muito menos virulência e estilização do que os dois livros citados, o de Manuel Antônio pertence a um entrocamento dessa linha, que tem várias modalidades.” Ibidem.

⁵⁹ AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. Op. Cit., p.. 67.

⁶⁰ Idem., p. 62.

⁶¹ Idem., p. 68.

Uma tradição da manifestação, se pensarmos nesses termos, seria também aquela da voz distintiva que, ao ser inscrita em manifesto, passou a operar também como uma estratégia posicional a fim da dissidência de gênero, não apenas de sua manutenção. Gênero, aqui, é discursivo mas não só.

Isso que chamo de torção do gênero, é descrito por Abastado a partir da relação entre manifesto e desconstrução. Antes de citá-lo, lembremos que, anteriormente, falamos dos teóricos que definiam o *Manifiesto Comunista* como um marco moderno para seu gênero, sendo assim uma espécie de molde para os que o sucedem historicamente. Enfim, para Abastado, “a escrita de um manifesto desconstrói modelos canônicos. Um estudo intertextual reconhece nelas citações mascaradas ou distorcidas, imitações de paródias, uma polêmica que envolve a significação da linguagem e visa, mais fundamentalmente, *o sistema linguístico e as categorias de pensamento*”⁶².

vii. efeito ou função manifesto

A edição a que tive acesso de *El manifiesto: un género entre el arte y la política*, de Carlos Mangone e Jorge Warley, data de 1994 e é parcial. Nela, um pdf pirata, constam apenas a apresentação e o primeiro capítulo. Esses são também os autores de *El discurso político del foro a la televisión*, publicado no mesmo ano.

Mangone e Warley descrevem o manifesto por meio de uma contaminação crítica entre a análise do discurso (sobretudo bakhtiniana) e a teoria crítica (afim à frankfurtiana) atenta às formas sócio-históricas do fenômeno manifesto e suas correspondências. Contaminação crítica desde a lei de pureza dos gêneros, é claro.

Assim, dispondo a contextualização do gênero bem como do anúncio dos elementos para sua análise semiológica, os autores dizem que “*podrían rastrearse en los manifiestos las formas más tradicionales de la argumentación (...) a fines de este trabajo resulta más pertinente y productivo vincular el nivel de la argumentación con el de la dimensión polémica*”.

⁶² ABASTADO, Claude. Op. Cit., p. 11. Grifo meu.

Se ocorre a ideia de uniformidade ao manifesto na modernidade, ela deriva até segunda ordem do *Manifesto Comunista*. Em sua maioria, o modo-manifesto integraria em seu sistema de alusões e referencialidades que conduzem, sobretudo *na forma*, a uma discursividade exterior ao próprio texto⁶³ de onde assegura sua autenticidade enquanto realidade vivida, seja por disposição à inscrição social através da serialidade da forma (a qual sequência textual, a qual discussão e a qual esfera de atuação social o presente texto seria manifesto).

A impossibilidade prescritiva do seu funcionamento específico enquanto obra a partir de uma distinção frente às leis de funcionamento cotidiano da linguagem, diante das quais o manifesto seria um parente degenerado (isso que poderia, sim, ser evidenciado através do formalismo literário transferido à análise de um manifesto qualquer) no limite, demonstraria apenas a impossibilidade de definir positivamente o manifesto senão pela descrição da sua totalidade (incomensurável), o que, em termos práticos, tornaria a dedução transcendental das categorias presumíveis ao fenômeno literário sempre-já inadequadas perante o manifesto.

///

“Efecto o función manifiesto” é como Mangone e Warley chamam o produto social do texto que inicialmente não teve essa intenção. “Função de manifesto” é como Abastado define o modo de identificação hesitante do manifesto a formas de discurso específicas. Os primeiros trazem à tona o *modo* e o *efeito* da recepção na sobredeterminação de um texto presumivelmente dado, mas carregam consigo a intenção enquanto abstração real de um sujeito alienado. Já Abastado, que hesita, faz uso da função para dar conta da complexidade que é a assumpção imediata de um sujeito alienado.

⁶³ “En definitiva, el sistema de alusiones a una discursividad exterior al propio texto es, pues, un modo de construcción — renovado, sin duda— de ‘efecto de realidad’ Se establece una suerte de ‘saga’ textual, en la que los nombres y los enunciados remiten a un exterior aparentemente ‘sólido’, estable, respecto del cual el ‘comprimido’ trabaja y que — como dice Maples Arce— ‘higieniza’”. NÚÑEZ, César A. “La subversión iluminada”, In_. AGUILERA, Osmar Sánchez (eds). *Manifiestos... de manifiesto*. Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938. Cidade do México: Bonilla Artigas Editores. 2016, p. 92.

viii. vestigial

Isso tudo para dizer que as formas que compõem o manifesto são e não são literárias, são e não são convencionais (a indeterminação bota em perspectiva a atualização do manifesto enquanto revolta, contra a ilusão afetiva própria à “literatura engajada”). Eu sei que eu posso ter te irritado agora, mas sejamos francos que isso não é também muito difícil. Seguinte, esse é também um possível tom próprio ao manifesto, expresso na linhagem que mais tenha vingado por aí, a da “voz distintiva” ou a da voz masterizada pronta para a reprodução em qualquer aparelho de som, do mais simples ao mais complexo, sem perder a autenticidade. Depois, talvez teríamos de dar conhecimento também a um local, ponto ou posição de onde elas provêm.

“No limite, é o gênero dêitico por excelência: OLHE!, diz. AGORA! AQUI!”⁶⁴, certamente há motivo, ainda que não tenha sentido (também no sentido de direção). A função do manifesto, a princípio, é referir-se também ao momento de sua enunciação (o tempo do manifesto é o da crise) e o dêitico não só o evoca com veemência, mas faz ser apresentada a contiguidade entre enunciador, ideias, as condições de sua possibilidade enunciativa enquanto implicadas também ao enunciatário (não é possível a assumpção de um sujeito alienado aqui).

///

Não tem sentido em si, senão uma função: o gênero barulhento faz do excesso artifício para “dar a conocer opiniones o sentimientos, entonces, con la intencionalidad pragmática concreta de la constitución de otro poder mediante determinados recursos formales y efectos discursivos específicos”⁶⁵. Mangone e Warley também aproximam-no da “literatura de combate”, este gênero que “se aproxima al discurso militar”⁶⁶.

E certamente está disposto à polêmica. Mangone e Warley escrevem uma seção inteira elaborando o que chamam de “elementos de semiología para el análisis de manifiestos”, onde descrevem as suas técnicas de refutação, desmistificação,

⁶⁴ CAWS, Mary Ann. Op. Cit., p, xx

⁶⁵ MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge. *El manifiesto*. Op. Cit., p. 19.

⁶⁶ Ibidem.

evocação da realidade, além das figuras de agressão a partir de discordâncias estilísticas, da injúria e da concessão retórica.⁶⁷

Perguntas

Se é notável, hoje, a necessidade de uma adjetivação que se acople ao termo manifesto, como visto ao dizermos “manifesto religioso”, “manifesto político”, “manifesto artístico”, ou mais especificamente, “*Manifesto futurista*” e “*Manifesto antropofágico*”, há casos, no entanto, em que o manifesto é a própria acoplagem, como no caso de uma “carta manifesto”, um “álbum manifesto”. Haja vista sua capacidade de disseminação e reprodução por mídias e suportes distintos, além do seu potencial de ser incorporado e apropriado sem qualquer tipo de permissão expressa, o manifesto é uma forma discursiva altamente híbrida e permutável por outras. Ao observarmos a amplitude de utilizações do termo e sua ocorrência, principalmente no discurso verbal, é certamente papel da teoria literária ter sua parcela de contribuição para a compreensão desse fenômeno, ainda que seja essa contribuição limitada à disciplina.

Enfim, as perguntas que concluem: como podemos conhecer e saber que *isto*, por exemplo, é ou não um manifesto? Manifestos, além de gerar agenciamentos diante do real, podem também alterar as metáforas e figuras discursivas usadas e, em suma, alterar algo relevante na linguagem? E, por fim, se os manifestos alteram algo na linguagem e no imaginário ao tornar visíveis relações ainda não-vistas, conseguiriam eles, um dia, se manifestarem plenamente na vida?

⁶⁷ Idem., p. 59-64.

Prolegô 2: Antes de começar

O sujeito desta pesquisa é o manifesto, seus objetos e formas, considerados enquanto realidade (comum) prescrita ou como limite (compressor) da experiência da normalidade. Visibilidade e legibilidade (dois dos modos de intelecção que figuram próximos à média, i.e., a vida como pode conhecer, ou para fugir da discussão econômica: o modo de representação capitalista enquanto regime parcial-inclusivo daquilo que chamaremos de modo de representação das instituições liberais) podem, em composição em/no sujeito, exigir e abster-se (in/diferença, sempre-já posicionada, ainda que reste dúvida acerca de sua velocidade) de funções específicas — o que tentarei definir como módulo⁶⁸.

i. sentido de texto

JORGE

O manifesto é um texto?

A VOZ DO ESCRITOR

É claro bro , \ , , /

O texto é seu único *lugar?* – não necessariamente. “*Son textos que remiten inmediatamente a otros lugares, un sitio ‘provisorio’*”⁶⁹. Pode ou não ser o lugar, o texto. A realidade se impõe na forma de alternativa; o que se decide quando se formaliza uma condição de trabalho é algo da ordem da fidelidade, trata-se na decisão de aceite (se essa um dia foi possível, desconheço) justamente da fé e resignação. Um manifesto toma partido em algo, com relação a algo, em oposição a.

⁶⁸ Primeira distinção: reclamar e/ou privar(-se) (d)a função legítima. Exigir ou abster-se de uma função específica diante daquilo que se presume chamar por totalidade.

⁶⁹ NÚÑEZ, César A. “La subversión iluminada”, In_ AGUILERA, Osmar Sánchez (eds). *Manifiestos... de manifiesto*. Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938. Cidade do México: Bonilla Artigas Editores. 2016, p. 87

No limite, todos os meios e produtos podem ser empregados. A repetição lembra o trauma, mas o princípio não era o da despossessão, ainda que tenha nela se concentrado enquanto incondicionalidade. Um primeiro paradoxo parece vingar para o autor de um manifesto, “que se apresenta necessariamente como “contestatario” frente a las instituciones: efetuar uma reflexão sobre o gênero discursivo a partir de una definición académica”⁷⁰.

///

Uma vez, escrevi alguns parágrafos sobre a performatividade no *Manifesto Comunista*. Esse que não é um dos “melhores momentos” da obra de Marx e Engels, mas sim seu texto que mais *circulou* e foi alvo de consideração: o que distingue e desloca o manifesto para fora do órgão ou corpo da obra, lugar próprio da justificação das ideias, a evidência, são os atos de linguagem *lançados* desde um “*futuro anterior*”, de onde é possível alegar que a sua autoridade será *oferecida* pelas mudanças que o texto anuncia.⁷¹

Decerto seu caráter profético não se expressa apenas no decorrer de tempo até seu acontecimento: a obsolescência do texto perante sua finalidade proclamada e reivindicada (também antes e depois) do *manifesto*; finalidade tão querida e esperada. Aí está o problema do círculo encerrado, uma vez que ele não se encerra (ainda que tente) com a significação (ideia).

Ter finalidade indeterminada sempre-já na sua condição de existência, faz do manifesto alguém com caráter duplamente soterrado pelo real: é uma forma informal do ponto de vista jurídico (nada), e modular no que diz respeito a sua concatenação (conduta + vontade) atual, mais vasta ou mais restrita.

Uma forma dobrada de tempo se expressa por meio dele, então. “Seu funcionamento como mito”, como algo que “desfaz o tempo” para reformulá-lo, o configura como um “sonho de palingênese”⁷². Para essa configuração recursiva do

⁷⁰ MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge. Op. Cit., p. 18.

⁷¹ PUCHNER, Martin. *Poetry of the revolution: Marx, Manifestos, and the avant-gardes* Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 24. (Traduções minhas, menos quando especificado)

⁷² “Un manifeste est produit et reçu (les deux perspectives sont liées) comme acte de parole, *comme texte de rupture et de fondation*. Il fonctionne comme un mythe: il défait le temps, refait l'histoire. Il est un rêve de palingénésie, prophétise des lendemains chanteurs : il annonce la «bonne nouvelle».” ABASTADO, Claude. “Introduction à l'analyse Des Manifestes”, In_. *Littérature*, Les manifestes n. 39, 2018, p. 6. (grifo do autor) Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2128 (visitado 07/01/2020).

tempo, seriam os atos de linguagens lançados desde um “futuro anterior”, como Puchner propõe, um bom descritor pela capacidade dada ao manifesto de implicação perante as condições de existência *política* do mesmo.

Aquela excluída da teoria dos atos de linguagem de Austin, a “teatralização”, particularmente influente nos estudos da literatura dramática, retorna na análise do manifesto enquanto assombração por seu caráter indeterminável.⁷³

O manifesto pode acionar “uma remodelagem da temporalidade na qual o passado é descrito ou como a ‘não-vida’ (*Manifesto dada 1918*), ou tratar acerca da gestação de uma verdadeira vida (*Manifesto comunista*)”⁷⁴. Há muito a se conhecer acerca da função específica que a vida enquanto termo, no manifesto, é disputada. Enquanto módulo de bipartição do termo (ambivalência e equidistância), a vida vê, é vista, são as vidas tão diversas e até mesmo incoerentes.

A palavra *texto*, por sua vez, movimenta-se em torno da acepção semiológica, “isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais”, como sombras, ruídos, fumaças, figuras delineadas por luzes etc.⁷⁵. Alguém veria a necessidade de ressaltar que após essa definição de *texto* baseada na tricotomia do signo de Peirce, Cohen quase sempre prefere articular seu argumento através de dicotomias que destoam, a princípio, dessa escolha teórica.

Em “La subversión iluminada: estética y finalidad en el primer manifesto estridentista”, importante ensaio acerca também das limitações de que uma leitura crítica imanentista sobre o gênero manifesto deveria estar ciente e implicada, César A. Núñez afirma que “su mismo carácter programático [dos manifestos] los hace ser —en sentido peirciano— más índices que símbolos”⁷⁶.

⁷³ “Perhaps there was something unauthorized and therefore preposterous about the manifesto that Austin did not like, something projective and uncertain, something theatrical and ostentatious whose merits and effects would appear only, if ever, in the future.” PUCHNER, Martin. *Poetry of the revolution*. Op. Cit., p. 24.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ COHEN, Renato. Op. Cit., p. 29.

⁷⁶ NÚÑEZ, César A. “La subversión iluminada”, In_. Op. Cit., p. 87.

ii. dois modos de lidar com o comentário crítico

Em um texto de 1970 chamado “Loucura e sociedade”⁷⁷, Foucault realça a importância que o estruturalismo levado a cabo por Lévi-Strauss teve para a formalização dos principais problemas de sua própria obra. Segundo esse, Lévi-Strauss, ao dar relevância às estruturas negativas das sociedades estudadas, teria *revelado*, em seu processo analítico, os “quadrados cinzas e azuis claros”⁷⁸ de um tabuleiro de xadrez no qual a vida em sociedade se organizaria. A partir disso, um objeto de estudo, seja ele qual for, não viria à tona somente através do estudo daquilo que seu sistema de relações afirma, mas sobretudo através daquilo que nele é negado ou não-dito.

Primeiro, podemos adentrar brevemente na problemática da noção de estrutura entre o estruturalismo e o chamado pós-estruturalismo. Para Geoffrey Hartman, um crítico ligado a essa última corrente, a crítica literária passa continuamente por processos de institucionalização e normatização das chamadas realidades objetivas, às quais a crítica se volta, regularmente, com intuito de subvertê-las⁷⁹. Sendo assim, diferentemente de uma crítica de motivação estritamente estruturalista, que ambicionava até então um distanciamento crítico efetivo do fenômeno literário, vemos, em *Criticism in the Wilderness*, que Hartman pretende positivar tais intersecções, afirmando inclusive que a crítica literária não se distancia dos procedimentos presentes nas práticas artísticas mais radicais ou de vanguarda⁸⁰.

De maneira oposta, Northrop Frye buscava se distanciar do comentário crítico. Segundo ele, este seria contaminado por “juízos em que os valores não se baseiam na *experiência literária*, mas que são sentimentais ou derivados de preconceito político ou religioso”⁸¹. O comentário crítico, nesse caso, está para a obra como um mero suplemento ou incremento pessoal. E, nesse sentido, Frye divergiria

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. “Loucura e Sociedade”. In_ *Ditos e Escritos v. I*. Trad. Manoel Barros da Motta São Paulo: Forense Universitária, 2010.

⁷⁸ Idem., p. 259.

⁷⁹ “The process of institutionalization or the normalization called ‘objective reality’ is what is focused on: though not, always, to subvert it. Subversion can be one aim, as in much avant-garde criticism; yet today, on the whole such criticism, whether in the form of radical art or advanced commentary, seeks to remove the naiveté of formalization rather than to challenge its necessity.” HARTMAN, Geoffrey H. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*. Londres: Yale University Press, 1980, p. 197.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ FRYE, Northrop. *Fábulas da identidade*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. p. 19. (Grifo meu)

de Hartman, haja vista que este, vendo o comentário crítico *como* literatura, define o ensaio crítico da seguinte forma: “o ensaio crítico é crítico: temos permissão para sobreviver, ainda que não tenhamos permissão para substancializar nossas ilusões”⁸². Ou seja, o crítico apresenta-se também como uma questão a ser mantida e que necessita, no mínimo, justificar a si mesmo continuamente através de artifícios aparentemente *necessários*, de uma coerência muito mais frágil do que, por exemplo, a suspensão do descrédito dentro da ficção. No entanto, ainda assim seria relevante realçar a necessidade da crítica de alçar meios de autopreservação para que possa continuar a ser.

O ensaio, gênero em que a intersecção entre literatura e crítica se faz mais evidente, segundo Hartman, pelas marcas de identidade deixadas durante sua escrita, é aproximado ao poema pelo autor: “*escrito porque escrever faz parte da heráldica contemporânea da identidade*. Muitos escritores leem apenas para escrever, não para descobrir se é necessário acrescentar seu testemunho. O mesmo pode ser verdade para o ensaísta.”⁸³.

Se Frye questiona os “juízos sentimentais [que] geralmente se baseiam ou em categorias não existentes ou em antíteses”⁸⁴, é porque neles encontramos um artifício costumeiro dos comentários críticos, que se afirmam através de categorias fundadas dentro do mesmo sistema literário. É indo além de Frye que, a fim de alargar essa compreensão das categorias fundadas como um problema teórico pungente, passamos do estruturalismo na crítica e teoria da literatura ao chamado pós-estruturalismo e uma teoria das ciências humanas.

Derrida, por exemplo, demonstra profunda objeção pela reprodução de centralidades, origens e fundamentos, que, para ele, furtam das ciências humanas tanto a apreensão da forma e dos movimentos do mito, quanto a interpelação direta

⁸² Ibidem. (Grifo nosso)

⁸³ HARTMAN, Geoffrey H. *Criticism in the Wilderness. Op. Cit.*. p. 197. (Grifo nosso)

⁸⁴ “Juízos sentimentais geralmente se baseiam ou em categorias não existentes ou em antíteses (“Shakespeare estudou a vida; Milton, os livros”) ou em reação visceral à personalidade do escritor. O mexerico literário que faz a reputação dos poetas subir e descer numa bolsa de valores imaginária e pseudocrítica..”. *Idem., ibidem.*

acerca da “violência que consistiria em centrar uma linguagem descritiva de uma estrutura a-cêntrica”⁸⁵.

Frye também compreende, no âmbito da crítica, um modo de operação similar ao do mercado financeiro, onde ações sobem e descem em determinados períodos por questões próprias às movimentações político-econômicas, bem como do pensamento especulativo que tenta se orientar através de *indícios*. Frye, desse modo, ambiciona através dessa comparação a destituição do valor daquilo que ele chama de “crítica inexpressiva”⁸⁶. Esta, segundo ele, ao não corroborar com a construção de uma estrutura sistemática de conhecimento acerca da literatura, nos oferece quando muito uma filiação falsa entre críticos e investidores do mercado.

Frye, no entanto, ao passo em que se coloca contra o lugar do crítico investidor *de obras e artistas*, permanece apoiado na figura de um sujeito transcendental: uma espécie de crítico verdadeiro. É este, em sua teoria, que poderia assegurar a possibilidade de um saber sistemático e objetivo do fenômeno literário.

Em suma, Frye deseja não mais comentários imbuídos de preconceções, mas uma crítica presumivelmente não-dogmática que estaria disposta a investigar a experiência literária a fim de rastrear a sua identidade oculta. Sua contradição, porém, está principalmente ao deixar demonstrados os seus parâmetros *a priori* do que seria um bom texto literário, como ao colocar que: “o estudo de obras de arte medíocres, por mais vigoroso que seja, permanece obstinadamente uma forma aleatória e periférica de experiência crítica”⁸⁷. Nesse sentido, a aproximação em relação ao fenômeno literário deve priorizar uma *versão do mito* da boa literatura, em detrimento de outras⁸⁸. Aos olhos de Frye, as “medíocres” obras estão aquém de uma literatura em sua plena presença.

⁸⁵ “Não há unidade ou origem absoluta do mito. O foco ou a fonte são sempre sombras ou virtualidades inapreensíveis, inatualizáveis e em primeiro lugar inexistentes. Tudo começa com a estrutura, a configuração ou a relação. O discurso sobre esta estrutura a-cêntrica que é o mito não pode ele próprio ter sujeito e centro absolutos. Deve, para apreender a forma e o movimento do mito, evitar a violência que consistiria em centrar uma linguagem descritiva de uma estrutura a-cêntrica.” DERRIDA, Jacques. “A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. In_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 418.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Idem., p. 19.

⁸⁸ Quando falamos da primazia de uma “versão do mito”, referimo-nos analogamente à discordância que Eduardo Viveiros de Castro tem com relação a Lévi-Strauss: “Para Lévi-Strauss, as *Mitológicas* são uma espécie de versão [do mito] que engloba todas as outras versões, pois [esta] é capaz de dar conta de todas as outras e

De todo modo, é assim e à sua maneira que Frye nos propõe uma outra crítica literária. Esta, diferentemente de um mero trabalho de comentário, estaria calcada na observação da literatura “não somente como algo que se complica no tempo, *mas que se espalha num espaço conceitual a partir de algum centro oculto*”⁸⁹.

A princípio, os distintos regulamentos implícitos do que pertenceria ou não ao campo relacional da literatura correspondem a uma demanda de coerência que, no caso, buscam compreender o fenômeno literário de modo mais adequado. Dizendo com Derrida deve haver, nessa insistência de uma coerência na contradição, a expressão da “força de um desejo” sobre o que seria identificado como literário se expressa⁹⁰.

Ainda para Derrida, as trocas significantes ocorridas em uma estrutura operam como metáforas, *suplementando* um centro virtual⁹¹. Busco aqui o auxílio de Paul Preciado e sua leitura do conceito derridiano de suplementariedade, utilizado pelo autor para formulação de sua teoria da contrassexualidade. Sendo assim, o suplemento pode ser compreendido como um ente ou agente que complementa e perverte – simultaneamente – o estabelecimento do sistema, ao qual o suplemento se acopla e simultaneamente desmitifica/desnatura seu suposto ordenamento e harmonia⁹².

Com isso, ao agente que se pretende incluir dentro de uma estrutura relacional centrada, dizemos ser inevitável a passagem por dois momentos: o reconhecimento e apropriação, que ocorrem quase que ao mesmo tempo, pela estrutura fundada. Em parte, esse argumento se faz mais visível se lembrarmos do Frantz Fanon descrevendo a relação de reconhecimento do preto antilhano por e pelo seu colonizador, como se, dada a maneira que o sujeito colonizado, esse jamais tornado indivíduo, torna-se humano somente através de uma torção ocorrida

de si mesma; coisa com a qual eu justamente não concordo. Parto do princípio de que elas são só *mais uma versão*.” LAGROU, Elsjé; BELAUNDE, Luisa Elvira. “Do mito grego ao mito ameríndio: Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro”. *Sociologia & Antropologia* v. 1 n. 2. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752011000200009&lng=en&nrm=iso..

⁸⁹ *Idem.* p. 19. (grifo nosso)

⁹⁰ Talvez aqui, ao invés de desejo, coubesse melhor a palavra “vontade”. DERRIDA, Jacques. “A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. In_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 408.

⁹¹ *Idem.*, 409.

⁹² PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1, 2014, p. 25.

simultaneamente entre reconhecimento do outro e desse outro para o reconhecimento de si:

O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação. É deste outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor e sua realidade humana. É neste outro que se condensa o sentido de sua vida.⁹³

Dispomos, assim, os problemas ocultos que perpassarão esta pesquisa. Agora, passamos a definir melhor o que podemos chamar de manifesto, e os porquês de o *Manifesto Ciborgue* nos parecer ser importante diante do exposto.

iii. gênero híbrido

Antes de ser aquilo que se é: definitivamente foi um começo. Mas a que custo? Seria inexplicável anunciar a reconstituição do corpo sem se voltar à matéria em-si em sua forma evidente; pouco explicaria também assumir integralmente e sem ressalvas essa condição (necessária e insuficiente) acerca dos modos de ser.

Parte do que quero mostrar com o manifesto se relaciona ao gênero textual comum às vanguardas estéticas e políticas da modernidade, aquelas que tomam emprestados aspectos formais (como modelo) daquele que seria o grande referencial genérico, o *Manifesto Comunista*⁹⁴. Outra, diz respeito ao gênero discursivo a fim da proclamação e das formas de enunciação por ela e nela geradas.

⁹³ “O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação.” FANON, Frantz. “O preto e Hegel”. In_. *Pele negra, máscara branca*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 180.

⁹⁴ Acerca da importância do *Manifesto Comunista* como referência formal para a escrita genérica posterior (incluindo os manifestos das vanguardas artísticas modernistas), cf. PUCHNER, Martin. *Poetry of the revolution: Marx, Manifestos, and the avant-gardes* Princeton: Princeton University Press, 2006. O texto de Puchner é provavelmente o mais utilizado pelos demais teóricos que trataram do manifesto como “a fim da literatura”, posicionamento crítico que esta dissertação tentará dar conta. Um exemplo, tanto do uso de Puchner por outros produtores de literatura secundária quanto da definição de um gênero na modernidade a partir do texto de Marx e Engels, está na nota 39 de BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. “O manifesto como poética da modernidade”.

Diante disso, acerca do *Manifesto Comunista*, pode ser interessante ressaltar suas funções (múltiplas) performativas, i.e. estética, política, etc. que são articuladas, no gênero, enquanto confronto a fim da reforma ou destituição de uma linha do tempo hegemônica, bem como da posicionalidade sempre sintomática dessa extensão epistêmica da historicidade a fins da substituição por parte daqueles sujeitos que, sim, têm a posse atual dos seus inícios e fins.

///

Podemos deslocar esse problema de finalidade até o problema do gênero: para César A. Núñez a questão do gênero não é de ordem propriamente hermenêutica (a relação de cada manifesto a partir do seu sentido com seu gênero correspondente), mas de descrição historiográfica por parte do escritor de literatura secundária que mais cataloga do que demonstra a uniformidade das filiações que estima recompor: “lo que la interpretación crítica discute no es tanto el sentido de los manifiestos mismos sino la serie en la que habrán de leerse. Lo que está en cuestión es sobre todo a qué *cadena textual corresponde determinada proclama*.”⁹⁵

Ainda sobre a finalidade do gênero manifesto, Kathi Weeks disse que “o *Manifesto [Comunista]* ajudou a semear as sementes – na forma de um marxismo ortodoxo – de sua própria destruição como gênero”⁹⁶. Aqui temos um novo dado: o que pode ser definido como manifesto é de modo geral seu endereçamento a uma hipotética desintegração pela autorrealização (um princípio sobretudo ascético do ponto de vista da norma temporária a que se refere, se não fosse, mais do que isso, propriamente teológico-político).

Contudo, vimos até aqui que a hibridicidade é um dos descritores genéricos do *manifesto*, quando considerado enquanto objeto de estudo formal pelos produtores de literatura secundária acadêmica aqui considerados. É importante ser cuidadoso

In *Literatura e Sociedade*, v. 21, São Paulo, 2015, p. 16. Nela, a autora relativiza a compreensão de Puchner ao dizer que o *Manifesto Comunista* não é “um elemento determinante para uma análise do manifesto, nem assegura, de forma automática, a adesão do gênero a uma ideologia socialista”, bem como concorda que, em termos de estrutura, “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”.

⁹⁵ NÚÑEZ, César A. “La subversión iluminada”, In *AGUILERA, Osmar Sánchez (eds). Manifiestos... de manifesto*. Op. Cit., p. 84.

⁹⁶ WEEKS, Kathi. “The Critical Manifesto: Marx and Engels, Haraway, and Utopian Politics”. *Utopian Studies*, 24(2), 2013, p. 217. Disponível em: muse.jhu.edu/article/523313.

nessa circunscrição, reconhecê-la nos limites desse paradoxo que seria, como diz Mangone e Warley, o investimento total e cego em uma definição acadêmica do manifesto. Importa sobretudo porque com isso é reconhecido também que as ditas condições necessárias para a manifestação, através dessa forma, não serão por si suficientes.

Hospedo-me nessa forma, junto aos seus intermediários (entre produtor e consumidor), pois afinal é apenas por conta dessa partição que deliberadamente integro que posso estar hábil a responder.

Antes que retomemos um gosto pela *morphé*, Osmar S. Aguilera fala de um “duplo efeito” que as vanguardas latino-americanas teriam logrado no quesito constituição do manifesto: duplo porque são tanto *veículos* quanto *produtos* expressivos das vanguardas⁹⁷. Ruiria já daí a inflexão de uma volubilidade integral, caso restringíssemos o entendimento do módulo a uma autorrealização da vontade. O que busco dizer é que tal duplicidade é transitória e sempre-já inautêntica e inabitual, pois o confronto não pode integrar a normalidade, tanto é que o manifesto sobre isso também polemiza.

Parece razoável dizer que as vanguardas se constituem tanto por manifesto quanto em manifestos, e que isso não necessariamente incorre em uma explicação suficientemente ontológica acerca das vanguardas.

Ao esmiuçar as condições de possibilidade da manifestação, Mangone e Warley primeiro declaram que as condições sócio-históricas para a produção de proclamações, contestações, ou manifestações (no caso, enquanto o produto social abjugado ao texto que inicialmente não tinha a intenção de *ser* assim), não são necessárias para que haja manifestação. Ou ainda acrescentaria que são condições no máximo insuficientes para sua própria catalogação, caso seja esse o seu propósito.

⁹⁷ “La fragmentariedad, la resistencia a formar sistemas cerrados, la asimilación recíproca entre géneros discursivos, la tendencia a difuminar o borrar fronteras entre literatura y no-literatura (o arte y vida), y el cuestionamiento de la racionalidad usual, son algunos rasgos presentes en el manifiesto que ilustran de inmediato el doble efecto de las vanguardias sobre la constitución del mismo, como vehículo expresivo y también como producto textual suyo”. AGUILERA, Osmar Sánchez. “Para volver a empezar (un prólogo, en vez del manifiesto). In_ AGUILERA, Osmar Sánchez (eds). *Manifiestos... de manifiesto*. Op. Cit., p. 19.

“En toda época hubo manifestación y efecto o función manifiesto.” Porém, quando exposta ao foro público (“el mercado, utilizado al mismo tiempo como espacio de reunión, feria de intercambio de valores y reconocimiento público de la comunidad), até mesmo o silêncio absoluto [o nada] pode passar ao *vozarrón* [barulhão] *mercantil*”⁹⁸.

Nesse sentido, o espaço comum das ideias (de modo geral: espaço público) é onde o manifesto, ou o efeito de manifestar, acontece sempre diferente e inabitualmente, aquilo que, em suma, é contra a indiferença.

iv. da tricotomia à dicotomia

“O manifesto constrói em seu entorno suas próprias condições de recepção, instrui o público sobre como responder ao que é ouvido, lido ou visto”, diz Caws⁹⁹. Tal construção das condições de recepção é comum também à performance, como se sabe, mas a contiguidade a fim do seu aspecto indicial não obstrui sua simbolização: como vimos, um “manifesto” era também uma *evidência* usada em tribunal “para chamar a atenção”, lembra a autora¹⁰⁰.

Trago um livro importante para essa etapa da formulação teórica, o *Performance como linguagem*, de Renato Cohen. Essa escolha não é arbitrária, e diz respeito a uma aproximação do manifesto (agora enquanto gênero discursivo) com a linguagem performativa, bem como da sua atualização em uma expressão cênica.

Ainda no início do livro, Cohen nos apresenta uma fórmula descritiva da performance: $P = f(s,t)$ ¹⁰¹. A partir dessa forma básica, o autor compõe outras que a desdobram, a fim de compreender principalmente a especificidade da performance (seu modo de produção, circulação, etc.) com relação tanto às formas de teatro alternativo existentes durante os anos 1970/80 em nível global, quanto ao teatro convencional, i.e., aquele “*modelo estético*” que se apresenta, de modo geral, em

⁹⁸ MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge. Op. Cit., p. 20.

⁹⁹ CAWS, Mary Ann. Op. Cit., p. xxiii.

¹⁰⁰ Idem., p. ix.

¹⁰¹ Cortando caminho: P (performance), F (função), s (espaço), t (tempo).

“edifícios-teatro” e é calcado na tríade atuante-texto-público¹⁰² e o distanciamento (convencional) entre as funções que cada um realiza em cena. Pondo em perspectiva sem mais me alongar, basicamente a leitura de Cohen vai esboçando um sentido de performance enquanto forma a fim do evento, ou acontecimento, que o leva paralelamente não só ao *modo* estético mas sobretudo ao *modo* ritual. Por isso, “modelo mítico” é onde situa Cohen o *happening* e a performance, quando o distanciamento (espacial e temporal) dos entes não é claro como outrora¹⁰³.

Voltando à fórmula $P = f(s,t)$, nela a performance é igual a uma função de espaço e tempo. “Para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local”¹⁰⁴, logo, faz-se necessário definir o que é tempo e espaço. Cohen compreende-os de modo bastante amplo, ainda que derivado dos três axiomas da cena, “a tríade básica (atuante-texto-público) sem a qual ela não tem existência”¹⁰⁵.

Logo, a determinação espacial se corresponde a “qualquer lugar que acomode atuantes e espectadores e não necessariamente edifícios-teatro”; já a temporal, exposta de forma igualmente branda, não é por fim exemplificada, mas apresentada por meio da referência ao trabalho do encenador estadunidense Bob Wilson, que faz “experiências com a relação espaço-tempo”, “espetáculos de 12 a 24 horas de duração”, tendo trabalhos que duram sete dias e consistem “basicamente numa experiência de tempo”.¹⁰⁶

Se na amplitude das definições de Cohen encontramos a função generativa entre tempo e espaço em dupla implicação – usa-se o espaço na definição do tempo, usa-se o tempo na definição do espaço, haja vista a implicação que a função de ambos tenta esclarecer.

¹⁰² COHEN, Renato. Op. Cit. 123 (grifo meu).

¹⁰³ Tal distinção é modular e exemplificada também por meio da transformação do *público* (espectador da expressão cênica) em *participante* (não mero assistente); do atuante (que representa) no atuante que “‘vive’ o papel e não ‘representa’”. Podemos dizer que na relação estética existe uma representação do real e na relação mítica uma vivência do real”. Idem, 122.

¹⁰⁴ Idem, p. 28.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Em nota, Cohen ressalta que o trabalho de Bob Wilson não pode ser classificado como *performance*, ainda que haja “uma aproximação entre seu processo de criação e trabalho e o processo dos artistas da *performance*”. A obra que dura sete dias é *Ka Mountain Guardenia Terrace*, apresentada no Festival de Xlraz, em 1972. Idem, p. 29 (grifo do autor).

Dessa série de distinções surge um tópico comum à performance e outras formas artísticas contemporâneas, “hibridez” da/na linguagem artística. A hibridez, enquanto questão da performance, pode ser apresentada pela associação que lhe é própria a duas formas historicamente *anteriores*, a saber, “a *forma estética* (cênica), que implica o espectador, e a *forma ritual*, onde o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição como assistente”. Há ainda mixagem da performance via sua filiação com a “família das artes plásticas, caracterizando-se por ser uma evolução dinâmico-espacial dessa arte estática”¹⁰⁷.

Em particular, “a performance não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), ao contrário do teatro tradicional”¹⁰⁸. Com isso, entendemos a contiguidade entre manifesto e performance no que diz respeito aos procedimentos, principalmente aqueles que buscam a horizontalização no teatro alternativo descrito por Cohen, ou em Caws, em que o manifesto é compreendido enquanto um “gênero alternativo” e que sempre “pode ser redefinido; fazendo a cada momento a sua própria definição”¹⁰⁹.

Esse aspecto híbrido à linguagem-performance se assemelha à plasticidade formal do manifesto ao longo da sua história (moderna) enquanto gênero alternativo, por isso mesmo mais a fim da experimentação (formal, mas dos modos de produção também), que a faz “difícil e inoportuna” para aquele que busca um modo de integração entre as artes. Para Cohen, por fim, essa particularidade da performance tem a ver com sua “característica dionisíaca (no sentido de se escapar do rótulo e da forma caracterizante)”¹¹⁰.

Ao trazer à tona a proposição de Cohen sobre a performance, não busco reproduzi-la ou aplicá-la a minha proposição acerca do manifesto, muito pelo contrário. A exposição de suas categorias tem por fim ressaltar a constituição da *hibridez* por meio da performance, bem como expor a linguagem híbrida que é a performance para Cohen, ainda que sua fórmula descritiva $P = f(s,t)$, essa sim, sirva até aqui como gancho para a minha formação (precária) do módulo.

¹⁰⁷ Ibidem. (grifo meu)

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ CAWS, Mary Ann. Op. Cit., p. xxviii.

¹¹⁰ COHEN, Renato. Op. Cit., p. 29.

v. da espectrologia

É expressa na forma pela evidência de paralelismos que, em conjunto ao conteúdo de tendência à partição da experiência via esquema (imagem precária da ideia) e dicotomia (modo de classificação categórica e binária, ainda que variável). Do paralelismo, vale ressaltar a tendência à contraposição via intertextualidade.

A consideração final do texto de Abastado parece caminhar no sentido dessa nossa consideração, ainda que o autor não realize, na sua introdução aos estudos do manifesto, aquilo que estima em sua conclusão: “um estudo intertextual reconhece nelas citações mascaradas ou distorcidas, imitações de paródias, uma polêmica que envolve a significação da linguagem e visa, mais fundamentalmente, o *sistema linguístico e as categorias de pensamento*”.¹¹¹

É o demonstrativo da reestruturação do campo ideológico: o manifesto só acontece enquanto fenômeno social, e isso é tão claro quanto temporário, apesar ou à revelia da autoridade à qual ele se opõe. O que confortavelmente não *precisa* (a indiferença apenas) ou não *deve* (se a ilusão de linhagem *ainda* vinga) responder formalmente a um manifesto é a autoridade.

As conversas de corredor, a sessão de confirmação dos pactos de lealdade ao começo de uma disciplina obrigatória do programa de pós, as fofocas e piadas, ou até mesmo o convite, podem ser todas ocasiões, em geral informais, de suspensão da lei de pureza do gênero. Mas a atualização deste que seria um princípio antinômico do gênero, isto é, seu princípio de contaminação, consiste também de uma hipótese de que a “mutação já ocorreu, que ela é irreversível”¹¹².

Isso podemos entender melhor quando Mangone e Warley dizem ocorrer nos manifestos modernistas “una revalorización del género épico”. Pois, para os autores, tanto o manifesto quanto o discurso épico compartilham de “la absolutización del

¹¹¹ ABASTADO, Claude. Op. Cit., p. 11. Grifo meu.

¹¹² DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx*. Op. Cit., p. 103.

mundo, la coherencia ideológica, *la división antinómica*, la conciencia de participar de una gesta histórica”¹¹³.

///

Gosto de como os organizadores de *Manifiestos... de manifiestos* o classificam: gênero-sintoma das vanguardas latino-americanas. A pertinência do risco de contaminação, assimilação, fagocitação, etc., no e do manifesto enquanto sempre já acoplado a qualquer genealogia, leva ao limite a variabilidade que, longe de olhares eugenistas, sempre existiu ao largo da ideia de absoluto e totalidade, bem como de integração nacional.

Se compreendemos o manifesto enquanto gênero literário e assim negligenciamos seus aspectos sintomáticos intrínsecos, que tensionam a possibilidade e a necessidade da disposição em série, a fim de uma genealogia e da ideia de obra literária; à compreensão das vanguardas como fenômenos socioliterários restaria um déficit analítico acerca dos dispositivos contra-institucionais do manifesto (sua dupla função). Por exemplo, quando este opera “como un epítome de los rasgos más distintivos de esos polémicos e renovadores movimientos no sólo en su condición de vehículo y depósito de las concepciones literarias que intentaban imponerse por entonces”, i.e., o aspecto metaliterário, “(...) como sino también en su condición de fruto o producto textual de esas mismas concepciones” que, no limite, borram as fronteiras entre literatura e não-literatura, bem como de arte e vida¹¹⁴.

Dialogando agora com Derrida, diria que um gênero-sintoma é uma atualização daquilo que são dois dos seus fundamentos: 1) a *lei de pureza*, ou a *lei do gênero* (a advertência: “não misture os gêneros”, ou uma promessa: “não irei misturar os gêneros”); 2) o *princípio de contaminação*, i.e., aquilo que confronta a pureza enquanto axioma típico do gênero supostamente *natural*¹¹⁵.

¹¹³ MANGONE, Carlos; Warley, Jorge. *El manifiesto*. Op. Cit., p. 35.

¹¹⁴ AGUILERA, Osmar Sánchez. “Para volver a empezar”. In_. Op. Cit., p. 19.

¹¹⁵ “Se um gênero é o que ele é, ou se ele deve ser o que ele está destinado a ser em seu *telos*, então, favor ‘não misturar os gêneros’, não *devemos* misturar os gêneros, *deve-se não* misturar os gêneros. (...) E se acontecer deles se misturarem, por acidente ou transgressão, por descuido ou erro, então isso deve confirmar, visto que falamos de ‘mistura’, a pureza essencial de sua identidade”. DERRIDA, Jacques. “A lei do gênero”. Trad. Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. In_. *Revista Tempo, Espaço, Linguagem* (TEL), 2019, p. 253. Outra nota: apesar desse texto de Derrida ter, sim, me informado, não tenho nenhuma intenção ou compromisso com esse texto em específico, no que tange seus interlocutores e suas categorias.

Ainda sobre o sintoma, Derrida em certo ponto de *Espectros de Marx* lembra que o *Manifesto Comunista* de 1848 é também a encarnação final do fantasma comunista, a “real presença do espectro, portanto, seu fim espectral”¹¹⁶.

As formas discursivas que em Marx e Engels aparecem apenas de modo vestigial, via alusões que a um complô antecipado antes de sua manifestação: “todas as potências da velha Europa unem-se numa Santa Aliança para conjurá-lo”, ou quando há a pergunta: “Que partido de oposição, por sua vez, não lançou a seus adversários de direita ou de esquerda a pecha infamante de comunista?”¹¹⁷.

Disso, seguem os autores com o propósito de anunciar “abertamente, ao mundo inteiro” aquilo que os comunistas teriam efetivamente como seu “modo de ver, seus objetivos e suas tendências, opondo um manifesto do próprio partido à lenda do espectro do comunismo”¹¹⁸. Derrida aponta que sua forma, “científica e filosófica”, “é, a princípio, não-religiosa, no sentido de uma religião positiva; não mitológica, e por isso não nacional”, uma vez que “não há nacionalidade ou nacionalismo que não seja (...) místico em sentido amplo”¹¹⁹.

Para Derrida, no *Manifesto*, Marx e Engels realizam tanto um diagnóstico quanto um prognóstico desse sintoma comunista. O diagnóstico seria “o medo do fantasma comunista efetivamente *existir*”¹²⁰, e um prognóstico que “na forma performativa do chamado”, vai transformar a lenda do espectro não na “realidade de uma sociedade comunista, mas na sua outra forma de evento real (entre a forma lendária do espectro e sua encarnação absoluta) que é o *Manifesto do Partido Comunista*”¹²¹.

¹¹⁶ DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx*. Op. Cit., p. 103.

¹¹⁷ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Osvaldo Coggiola (org.). São Paulo: Boitempo, 2010, p. 39.

¹¹⁸ DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx*. Op. Cit., p. 103.

¹¹⁹ Idem., p. 91.

¹²⁰ Idem., p. 103

¹²¹ Ibidem.

vi. nem uma coisa nem outra

Uma hipótese no mínimo interessante é apresentada por Cohen quando este tenta esquematizar as transformações desde o teatro convencional até a arte da performance. Se naquele a “verticalização do processo criativo é hierárquica e autoritária”¹²², na performance apresenta-se uma modificação importante quanto à atribuição de funções ao encenador: “o trabalho [na performance] passa a ser mais individual”¹²³.

É a expressão do artista que verticaliza todo seu processo criativo, dando sua leitura de mundo, e só a partir daí criando “um texto (no sentido signico), seu roteiro e sua forma de atuação”¹²⁴.

Desse modo, brota a semelhança do trabalho de um performer àquele do artista plástico, bem como do romancista e do músico que, em grande parte, escreve e compõe seus próprios trabalhos¹²⁵.

Além desses dois polos distintos, há ainda a aparição de um processo intermediário. Seria esse o modo de verticalização particular como vemos no teatro alternativo, no qual a figura principal, o “encenador”, decide “o processo de criação e a linguagem a ser utilizada: se mímica, se ritual, drama, se teatro de bonecos, etc.”¹²⁶ Nesse caso, o encenador costuma ter também a função de preparação de atores, que pode indiciar não apenas uma tendência à horizontalização, como ainda a precariedade de recursos para uma organização do trabalho nos moldes do teatro convencional institucionalizado.

Talvez por isso, ou apesar disso, Cohen considere a atribuição de funções no teatro alternativo como mais “colaborativa” que aquela do teatro convencional (que o autor às vezes alterna na denominação, chamando-o de “teatro comercial”¹²⁷). Para o autor, o “ápice desse processo” de criação coletiva é identificado nos happenings¹²⁸, onde a distância hierárquica entre encenador e colaborador é reduzida ainda mais.

¹²² COHEN, Renato. Op. Cit., p. 99

¹²³ Idem, p. 100.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Quando nesse sentido, o argumento de Cohen pouco parece ajudar a esclarecer os processos que tenta descrever, uma vez que “comercial” tem pouco valor distintivo.

¹²⁸ Ibidem.

Isso pode apontar um caminho, é claro, para uma complexificação não apenas da condição em que o trabalho artístico se dá e sobre seu valor “social”, bem como da sua relação, cada vez mais precária (até que por meio da recusa, uma vez que sabemos que a instituição não é, nem nunca foi, um espaço irrecusável por parte do artista, seja ele engajado ou presumivelmente “alienado”), com uma instituição que o assegure minimamente.

Entre a verticalização do processo criativo e sua horizontalização, como podemos ver, há não apenas um processo que vai do trabalho colaborativo (teatro alternativo e happening) ao trabalho mais individual, ainda que colaboradores sejam por vezes indispensáveis (performance), mas também o distanciamento desses dois procedimentos com relação a um terceiro: o teatro convencional, verticalizado e hierarquizado, nas palavras de Cohen. Por fim, ainda que seja incapaz de discorrer de modo mais atento sobre essas passagens, transições ou alternâncias, elas parecem dizer respeito também a uma tensão acerca do discurso centrado das mídias institucionais, algo que, como vimos, encontra paralelo também nos modos de se manifestar que estudamos até aqui.

vii. performance, da formalidade à informalidade

Nessa seção, pretendo continuar a explorar como os estudos da performance podem expandir o escopo de compreensão do nosso objeto, o manifesto. Para isso, continuarei a interlocução com o *Performance como Linguagem* de Cohen, sobretudo a fim de expor como a performance também é uma linguagem híbrida a fim da inserção das ideias frente a estruturas institucionais regulatórias do espectro possível de funções sociais. Não obstante, trago também o ensaio “Realidades oscilantes: Observações sobre o teatro contemporâneo”, de Frithwin Wagner-Lippok.

///

Ao longo da obra de Cohen podemos observar a distinção gradual desde o teatro convencional até a arte da performance, que está ligada, sim, à necessidade do atuante habitar a informalidade para sua produção artística (seja por falta de resguardo institucional, ou por restrição dessa a novos formatos cênicos menos verticalizados), como também a uma fuga, no sentido de que tais instituições não são

necessárias e suficientes para uma expressão cênica compreendida de modo irrestrito.

Mais do que a constatação desse aspecto irrestrito (e indeterminável) da performance, há nos limites da informalidade que são as condições da expressão cênica de um artista de rua que borra, nos limites do que a crítica pode determinar, a separação entre arte e vida; e aquela performance que, institucionalizada, pode inclusive agir em direção a uma remontagem de um teatro formalista: “o performer trabalha em cima de suas habilidades, sejam elas físicas, como, por exemplo, o homem que engole bolas na Praça da Sé (e aquilo é uma performance), ou totalmente intelectuais, como o espetáculo *Hamlet* de Stuart Sherman, em que ele representa Shakespeare de uma forma completamente esquemática, conceitual”¹²⁹.

No escopo dessas variantes, há também a questão da função social e do reconhecimento social do trabalho do performer, que, em relação ao ator-intérprete, guarda diferenças significativas. “Um palco de experiência, ou de tomada de consciência para utilização na vida”¹³⁰, é como distinguia Cohen, por volta dos anos 1980, a performance do trabalho mais ou menos reconhecido do ator-intérprete convencional, daquele teatro a que o autor se refere como convencional ou “ilusionista” (o último, como se pode imaginar, encontraria uma linha de fuga desde, ao menos, o desenvolvimento da técnica de distanciamento brechtiano)¹³¹.

"O atuante não tem, como no teatro ilusionista, somente a personagem para mostrar, terá também que se ‘mostrar’”¹³², por isso a performance precisa ser algo de “especial”, pois ela é, sim, um espetáculo. Sobe-se ao palco para se mostrar de *forma* ou *como algo* diferente, sejam elas habilidades pessoais ou mesmo idiosincrasias particulares. Como exemplos, o autor oferece “a capacidade de Meredith Monk de emitir sons estranhos, a linguagem mímica de Denise Stoklos e (...) Nina Hagen que

¹²⁹ “A forma de construção do espetáculo, apoiada na *mise en scène* e no imagético, faz com que o processo de construção seja gestáltico. Gestalt é forma, configuração. A performance remonta ao teatro formalista. O processo de criação geralmente se inicia pela forma e não pelo conteúdo, pelo significante para se chegar ao significado.” Idem. p. 106

¹³⁰ Idem., p. 105.

¹³¹ Na verdade, a troca de papéis de espectador para colaborador (no fundo já provocada por Brecht com o *Verfremdungseffekt*) representa um veículo frequente da arte performativa para promover uma oscilação de interpretações e deste modo permitir experiências limítrofes (...) WAGNER-LIPPOK, Frithwin. "Realidades oscilantes: observações sobre o performativo no teatro contemporâneo". Trad. Mariana Maia Simoni e Heidrun Friedel de Oliveira. In_. *O Percevejo*, v. 2, n. 2. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2010, p. 9.

¹³² Idem., p. 103.

funde ópera clássica com ritmos *new wave* e consegue modular uma voz de 'bruxa' até uma de 'garotinha' (...)"¹³³.

Nessa travessia, a performance passa a fazer alusão a um fenômeno que deve ser entendido de modo positivo, "dada sua capacidade de gerar hipóteses"¹³⁴. Seja pelo "abandono dos significantes (verbais), junto com a especulação sobre seus significados e a observação de fenômenos formais mais "silenciosos", o que levado ao extremo leva à "limitação da performance em sua forma mais pura"¹³⁵. Pouco depois, propõe que tais exemplos de performance remontam ao teatro formalista. Pois é nesses últimos exemplos de performance que "o processo de criação geralmente se inicia pela forma e não pelo conteúdo", que se parte do "significante para se chegar ao significado"¹³⁶. Apesar dessas distinções serem precárias e até mesmo forçadas, no sentido da separação rígida entre forma e conteúdo, seu esboço geral, o da sequencialidade de um fenômeno sobre o outro pode ainda ser útil a fim de elaborar quais são, exatamente, tais diferenças de predileção.

Sendo assim, mesmo com suas limitações, parece plausível dizer que "o processo de preparação do performer vai ser bastante distinto do trabalho do ator-intérprete."¹³⁷

viii. mostruário de modos de hibridização

"No próprio processo de propaganda do espetáculo, vai se veicular a imagem do artista e não uma coisa que ele vai "representar"¹³⁸, diz Cohen sobre a divulgação do significante, não do significado, ou da forma (evidente) de conteúdo intercambiável, no teatro convencional, mas não só dentro dessa esfera das artes dramáticas, ao menos atualmente, poderíamos arriscar a dizer.

Em Mangone e Warley, há a compreensão de que no *Manifesto dadá* de 1918, ao repudiar as tradições ao mesmo tempo em que se estima um texto que seja

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ WAGNER-LIPPOK, Frithwin. Op. Cit., p. 7.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ COHEN, Renato. Op. Cit., p. 106.

¹³⁷ Idem., p. 106.

¹³⁸ Idem., p. 103.

largamente difundido, teriam também construído "un espectáculo que hace ingresar al mundo del gran arte el escándalo de la publicidad", ainda que por meio de "'complicaciones' lógicas" como ao se expor "un caleidoscopio de imágenes y neologismos", a predileção pelas figuras da "hipérbole, el anatema, la interjección, la injuria"¹³⁹.

De modo curioso, em nota ao trecho em que diz que “o processo de preparação do performer vai ser bastante distinto do trabalho do ator-intérprete”, Cohen discorre mais sobre o que se nomeia enquanto preparação e trabalho, bem como o que se compreende, entre práticas cênicas distintas, enquanto uma “escala de preparação”. Se no corpo do texto o interesse é pela distinção entre “preparação” e “trabalho”¹⁴⁰, na nota de rodapé, o interesse se volta a pensar uma “escala de preparação” desde a arte da performance e até a intervenção¹⁴¹. O autor diz o seguinte: “é importante destacar que, ao contrário do que alguns pensam, existe toda uma preparação, às vezes meticulosa para uma performance. O que existe de ‘menos preparado’ é o que se chama de *‘intervención’*, que vem a ser um *‘ataque’* a um lugar *‘não determinado como espaço cênico de representación’*”¹⁴²

Tal relação é compreendida sob a lógica de que há um deslocamento entre o manifesto e a intervenção, logo são formas de manifestação indistintas, para além do fato de serem dois modos distintos de manifestar: um mais preparado (organizado, estima de coerência da ideia via forma-conteúdo) e outro menos (indescritível a priori; não sei se “espontaneidade” seria a palavra adequada). No mais, decerto caberia uma investigação mais acurada do que seria o ato ou efeito de intervir.

A exposição via escala, além de interessante naquilo que a imaginação teórica pode suscitar quando manifesta; também parece apontar, no sentido das ideias, àquilo que Mangone e Warley dizem ser uma das ações do manifesto (para os autores, ato ou efeito de manifestar, vale lembrar) que "promueve una situación de crisis que obliga a la reestructuración del campo ideológico"¹⁴³. O que está em jogo,

¹³⁹ MANGONE, Carlos; Warley, Jorge. *El manifiesto*. Op. Cit., p. 36-7.

¹⁴⁰ Vale dizer que, para Cohen, a performance não era àquela época vista socialmente como um trabalho, ao contrário do que ocorria até então com os profissionais que atuavam convencionalmente nos edifícios-teatro, como atores.

¹⁴¹ COHEN, Renato. Op. Cit., p. 104.

¹⁴² Ibidem. Grifo meu.

¹⁴³ MANGONE, Carlos; Warley, Jorge. *El manifiesto*. Op. Cit., p. 37.

logo, é o modo como manifesto seria tanto veículo quanto produto de um "acto de legitimación" caracterizado pela apresentação de uma 'identidad colectiva y una estrategia de conquista'¹⁴⁴.

Em relação àquela lei do gênero, a qual estipula a pureza enquanto ideal prototípico, a performance, como também o manifesto, pela sua disputa dentro do campo ideológico e em suas modalidades sociais, não são acontecimentos ou discursividades que saem ilesas ao foro público. Da transgressão que tanto a arte da performance quanto o manifesto teriam em comum, a desfiguração dos elementos canônicos, da relação autor-público e daquilo que, no espaço cênico (seja ele determinado enquanto tal, ou não), disporia a convencional distinção entre palco e plano — entre aquele que é o ativo (autor) e passivo (público) — ambos se arriscam diante das diferenças e fronteiras sociais, a fim da demonstração de sua violência imanente. Em Mangone e Warley, o conteúdo semântico de uma definição acadêmica do manifesto teria que lidar com seu próprio paradoxo. Assim, no limite dessa definição positiva que serviria apenas enquanto esboço inicial acerca do objeto, o "*Manifiesto* es dar(se) a conocer determinados valores que serán interpretados en un espacio denominado habitualmente *público*, donde se juega el carácter de su circulación y recepción"¹⁴⁵.

O próprio teatro, como supõe Wagner-Lippok, "sequer teria surgido sem o ato de transgredir uma fronteira mágica" que o indivíduo particular seria distinto e separado (como na presunção da alienação) do grupo coletivo¹⁴⁶. Já do performativo (e não apenas da arte da performance) que visa o reencantamento do mundo, o manifesto é um dos seus herdeiros. "Se o Iluminismo desmoronou nos 'pares conceituais dicotômicos' de procedimentos racionais, pela colisão destas dicotomias"¹⁴⁷, poderíamos sugerir que o manifesto, por sua relação com o performativo, também opera através dessa ruína atual de um modo de pensar o social pós-Iluminista.

Por fim, ainda sobre a transgressão e confrontação formal dentro do social, pode-se relacionar a performance que, para Cohen, estaria expressa pela "releitura

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Idem., p. 18

¹⁴⁶ WAGNER-LIPPOK, Frithwin. Op. Cit., p. 10.

¹⁴⁷ Ibidem.

contemporânea a partir de uma mixagem (*mixed-based*) das ideias da modernidade”¹⁴⁸, esta que pode ser constatada também nos manifestos modernistas, onde as vanguardas se posicionam contra os modelos canônicos, a fim de reestruturá-lo em “una genealogía que legitima la aparición del movimiento”¹⁴⁹.

ix. à guisa de conclusão: práxis alternativa a ars poetica

Talvez o manifesto como a formalização daquilo que só é incomum à lealdade: a temporalidade. “*O poema é temporário*”, foi o que Viviane me disse. O que pode significar, por exemplo, àquele que ama incondicionalmente o poema, a literatura, o cinema, o tio que vende coentro e tempero na feira, dizer que é *x é temporário*?

Tão estreita quanto incondicional (apesar ou à revelia da lei do gênero), a temporalidade leva consigo uma lealdade ao princípio — não só da lei, mas também de sua gênese. Não mais como seu axioma típico, mas como a demonstração (ingenuamente incomum) do inimaginável, i.e., a impureza.

Se há uma performance que retoma a tradição do teatro formalista, não podemos dizer isso, com tanta segurança, do manifesto, ao menos sob as condições de um gênero manifesto. Detido ao aqui-agora, o efeito ou função de um manifesto ultrapassa e muito, como já dissemos várias vezes até aqui, sua restrição a um corpo textual em sua forma evidente e socialmente reconhecida, ainda que possa — e muitas vezes consiga — fazer do fenômeno sócio-literário um pátio para a disputa não apenas ideológica, mas também daquilo que seria fruto de uma práxis literária alternativa, “*acaso la más fiel, la más sintomática, respecto de los principios que animaron a esos movimientos, ya desde su arremetida frontal contra la institución social del arte y su idea burguesa de la obra correspondiente*”¹⁵⁰.

Da revolta que é destilada no modo-manifesto, restaria de modo vestigial, sua oposição ante o que seria um discurso “autocongratatório, racional e comedido”

¹⁴⁸ COHEN, Renato. Op. Cit., p. 108.

¹⁴⁹ MANGONE, Carlos; Warley, Jorge. *El manifiesto*. Op. Cit., p. 40.

¹⁵⁰ AGUILERA, Osmar Sánchez. “Para volver a empezar (un prólogo, em vez del manifiesto). In_. AGUILERA, Osmar Sánchez (eds). *Manifiestos... de manifiesto*. Op. Cit., p. 19.

promovido por uma *ars poetica*, diante do qual o manifesto seria “um ato desmesurado, irracional e inadequado”¹⁵¹.

Bibliografia

ABASTADO, Claude. “Introduction à l’analyse des Manifestes”, In_. *Littérature*, Les manifestes n. 39, 2018, pp. 3-11. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2128.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A Máquina Performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AGUILERA, Osmar Sánchez (eds). *Manifiestos... de manifiesto*. Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938. Cidade do México: Bonilla Artigas Editores. 2016.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. “O manifesto como poética da modernidade”. In_ *Literatura e Sociedade*, v. 21, São Paulo. 2015

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In_. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (8), 1970.

CAWS, Mary Ann (Org). *Manifesto: A century of Isms*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CUBONIKS, Laboria. *Xenofeminismo: Uma política pela alienação*. Trad. Inaê Diana Lieksa. 2015. Disponível em: http://www.laboriacuboniks.net/20150612-xf_layout_web.pdf.

CULL, Laura; DADDARIO, Will (eds). *Manifesto Now! Instructions for Performance, Philosophy, Politics*. Bristol: Intellect Books, 2013.

¹⁵¹ CAWS, Mary Ann. Op. Cit., p, xx.

DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Cultura e Barbárie, 2014,

DERRIDA, Jacques. "A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas". Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. In_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. "A lei do gênero". Trad. Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. In_. *Revista Tempo, Espaço, Linguagem (TEL)*, 2019

_____. *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the New International*. Trad. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.

ENCKE, Jeffrey M. *Manifestos: A Social History of Proclamation*. (Tese), Columbia University, 2003

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Francisco Mesquita, Salvador: EDUFBA, 2008.

FELSKI, Rita. *The limits of critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015

FERREIRA DA SILVA, Denise. *Sobre a diferença sem separabilidade*. São Paulo: Catálogo 32º Bienal de São Paulo, 2016.

FRYE, Northrop. *Fábulas da identidade*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GAVIN, Rae. "The Philosophical Roots of Donna Haraway's Cyborg Imagery: Descartes and Heidegger Through Latour, Derrida, and Agamben". In_. *Human Studies* n. 37, v.4. 2014, p. 505-528. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2475730>

HARAWAY, Donna. "Situated Knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective". In_. *Simians, Cyborgs, and Women: The reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991, pp. 183-201.

_____. HARAWAY, Donna. "Saberes localizados". Trad. Mariza Corrêa In_. *Cadernos Pagu*, 1995

_____. *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

_____. "Manifesto ciborgue". In.: *Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Trad. e org. de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, pp. 33-118.

HARTMAN, Geoffrey H. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*. Londres: Yale University Press, 1980.

LAGROU, Elsje; BELAUNDE, Luisa Elvira. "Do mito grego ao mito ameríndio: Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro". *Sociologia & Antropologia* v. 1 n. 2. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752011000200009&lng=en&nrm=iso.

MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1994

_____. *El discurso político: del foro a la televisión*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1994.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Osvaldo Coggiola (org.). São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. "Manifesto do Partido Comunista". Trad. Marcus Vinicius Mazzari. *Estudos Avançados*, 12(34), 1998, pp. 7-46. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141998000300002>

_____. "Manifest der Kommunistischen Partei". In_ *Karl Marx und Friedrich Engels Werk*, v. 4., Mai 1846 - März 1848. Berlin: Dietz Verlag, pp. 459-590.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1, 2014.

PUCHNER, Martin. *Poetry of the revolution: Marx, Manifestos, and the avant-gardes*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the artist: Manifesto writing and european modernism 1885-1915*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen (eds). *The Transgender Studies Reader*. Nova Iorque: Routledge, 2006

TZARA, Tristan. *Sete manifestos DADA*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Edições.

_____. "Proclamation without pretention". In_ CAWS, Mary Ann (Org). *Manifesto: A century of Isms*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2001, p. 310.

WAGNER-LIPPOK, Frithwin. "Realidades oscilantes: observações sobre o performativo no teatro contemporâneo". Trad. Mariana Maia Simoni e Heidrun Friedel de Oliveira. In_. *O Percevejo*, v. 2, n. 2. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2010.

WEEKS, Kathi. "The Critical Manifesto: Marx and Engels, Haraway, and Utopian Politics". *Utopian Studies*, 24(2), 2013. Disponível em: muse.jhu.edu/article/523313.

WILSON, Emma E. Cyborg Anamnesis: #Accelerate's Feminist Prototypes. In_. *Platform: Journal of Media and Communication*, 6.2. Disponível em: https://platformjmc.files.wordpress.com/2015/10/wilson_platformvol6-2_2015.pdf

WILSON, Matthew W. "Cyborg geographies: Towards hybrid epistemologies". In_. *Gender, Place and Culture* n. 16. 2009, p. 499-516. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24757308>