

²⁰ Rama, A. *Antología de El Techo de la Ballena*. Caracas, Fundarte, 1987, p.16.

²¹ Jitrik, N. "Notas sobre la vanguardia latinoamericana. Papeles de trabajo", in: *La vibración del presente*. México, FCE, 1987, pp.63-64.

²² A este respeito, Silviano Santiago assinala, na história da recepção que o Modernismo teve na crítica brasileira, três fases e estabelece, além disso, suas relações com a produção contemporânea. Cf. "Fechado para balanço", in: *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp.75-93.

²³ Pizarro, A. e Russotto, M. "Les discours anthropophages de l'avant-garde latinoaméricaine", in: *Lendemains*. Berlín, nº27, 1982, p.94.

²⁴ Sarlo, B. "Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires", in: Belluzzo, A. M. de M., *op.cit.*, p.37.

²⁵ Sarlo, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p.52.

²⁶ *Martín Fierro*. Buenos Aires, año I, nº4, mayo 15 de 1924, pp.1-2. Também em *Martín Fierro (1924-1927)*, antol. e pról. de B. Sarlo. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969, p.27; HV:272-273; NOT:134-135; GV:35-38 e JS:112-114.

²⁷ Andrade, O. de. *Manifesto antropófago*, *op.cit.*

O MANIFESTO COMO GÊNERO DISCURSIVO. MANIFESTOS DA VANGUARDA EUROPÉIA E LATINO-AMERICANA

Nunca fomos catequizados.

Oswald de Andrade, *Manifesto antropófago*

*Pour lancer un manifeste il faut vouloir A.B.C.
foudroyer contre 1. 2. 3.*

*s'énerver et aiguïser les ailes pour conquérir et répandre de
petits et de grands a. b. c.*

*signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue,
irréfutable, prouver son nonplusultra et soutenir que la nouveauté
ressemble à la vie comme la dernière apparition d'une cocotte prouve
l'essentiel de Dieu. [...] ■ Imposer son A.B.C. est une chose naturelle, –
donc regrettable. [...] ■ J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis
pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes,
comme je suis aussi contre les principes [...]*

Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*

*La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité
pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le
mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas
gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.*

F. T. Marinetti, *Manifeste du Futurisme*

 **Preparar!**

A noção de manifesto como gênero discursivo

Em sua abarcadora e minuciosa obra, Marc Angenot caracteriza o manifesto como gênero demonstrativo adjacente ao panfleto e à polêmica, escritos com os quais o manifesto compartilha a brevidade e o caráter de interpelação. Neste sentido, são características funcionais comuns a estes três gêneros: a tomada de posição de seu(s) assinante(s);

o conseqüente requerimento perante o público de aderir ou de explicitar o desacordo; o cariz performático do discurso, que significa a assunção de um risco e expressa um juramento ou promessa por parte do(s) signatário(s); e a presença de momentos agonísticos ou refutativos. Trata-se, pois, de um discurso axiomático cuja estruturação demonstrativa exhibe um carácter “manifesto”; um escrito “où l’on pose un modèle stratégique explicitant les relations essentielles de la pratique à laquelle le texte et l’énonciateur collectif se réfèrent”.¹

Também Renato Poggioli, sensível à importância do manifesto no período das vanguardas, distingue, no prólogo a sua *Teoría del arte de vanguardia*, as noções de “manifesto” e “programa”. Com efeito, alude aos manifestos como “documentos consistentes en preceptos de índole artística y estética”; enquanto que os programas seriam “las declaraciones ideológicas más generales y más vastas, visiones de panoramas de conjunto”. Este deslinde, esclarecedor em termos teóricos, tem, no entanto, uma aplicação prática bastante problemática, na medida em que, na práxis escriturária vanguardista, manifesto e programa se articulam, na maioria dos casos, indissolúvelmente. Para resolver esta contradição teórica entre manifesto e programa, a definição proposta por Abastado resulta mais operativa porque tende uma ponte em direção à pragmática discursiva destes textos. Segundo Abastado, o manifesto “actualise un projet [...]; [il] est à la fois un programme et sa mise en œuvre”.³

Na outra grande obra teórica sobre a vanguarda com que contamos, Peter Bürger, ao referir-se à categoria de obra e à sua problematização desde os movimentos de vanguarda, exemplifica esta problematização com os *ready mades* assinados por Duchamp, caracterizando-os como produtos nos quais “el acto de provocación mismo ocupa el puesto de la obra”.⁴ Esta mesma afirmação poderia fazer-se com relação aos manifestos da vanguarda, posto que se os manifestos são interpretados apenas como declaração de princípios ou enumeração preceptiva dos valores estéticos defendidos por um grupo ou autor individual, perdem boa parte do seu poder questionador da instituição social da arte.⁵ Perdem, também, seu valor como obra individual enquanto são submetidos a um cotejo com as produções posteriores de seus assinantes, se exige uma coerência ideológica entre ambas as produções e se interpreta o manifesto como simples promessa de uma “obra” posterior. Pelo contrário, interpretados historicamente (segundo o modelo de análise da

obra de arte vanguardista de Bürger), revelam-se como meio privilegiado de ataque ao fenômeno da arte no seio da sociedade burguesa.

Antes que Bürger, Mario de Micheli, ao referir-se aos manifestos dadaístas, já apontava que, posto que o dadaísmo surgiu no cenário artístico após o cubismo, o futurismo e o abstracionismo, são reconhecíveis em sua “arte” elementos dos movimentos precedentes, no entanto, estes elementos são utilizados como materiais para o exercício de uma crítica de base negativista (contra o positivismo em que ainda apostavam os movimentos precedentes). Por esta razão, segundo de Micheli, os dadaístas “no ‘crean obras’: fabrican objetos”. Dito de um outro modo, a suprema contribuição do dadaísmo para a arte moderna não está tanto na “obra” artística (no sentido a ela atribuído até mesmo pelos movimentos de vanguarda precedentes), mas no “significado polémico del procedimiento”⁶; exposto, em toda a acepção da palavra e de maneira privilegiada, no *Manifeste Dada 1918*.⁷ Da mesma maneira, o manifesto constitui-se em obra de vanguarda por excelência na medida em que articula uma proposta estética crítica (a antiarte) e, ao mesmo tempo, é sua práxis (gesto polémico e contestatário).

Contudo, Marjorie Perloff, quem dedica ao manifesto um capítulo do seu belíssimo e perspicaz livro *O momento futurista*, de acordo com Giovanni Lista na avaliação que este faz dos mais de cinquenta manifestos futuristas nos termos d’ “a problemática da precedência do projeto em relação à obra, da metalinguagem em relação à criação”, hesita:

A novidade dos manifestos futuristas italianos [...] é a sua atrevida recusa em permanecer no plano expositório ou crítico, e a sua compreensão de que o pronunciamento de grupo, suficientemente estetizado, aos olhos da audiência de massa, quase pode tomar o lugar da obra de arte prometida.⁸

Retomando o já citado ensaio de Claude Abastado – introdução a uma publicação importante sobre o manifesto como gênero discursivo –, nele o autor estabelece deslindes entre o manifesto e outros gêneros e especifica as características e funções dos manifestos da vanguarda histórica. Estritamente no que diz respeito à extensão, formato, circulação, teor discursivo e destinatário(s) deste escrito, Abastado considera que

le terme [manifeste] s’applique [...] à des textes, souvent brefs, publiés soit en brochure, soit dans un journal ou une revue, au nom d’un mouvement politique, philosophique, littéraire, artistique.

[...] Un manifeste a toujours pour effet de structurer et d'affirmer une identité. C'est l'acte fondateur d'un sujet collectif. [...] Cet intenté explique le rituel d'auto-destination des écritures manifestaires: les signataires y informent et contemplant en elles une image spéculaire.⁹

Assim, no que se refere à relação existente entre o destinatário do manifesto e a construção de uma identidade, podemos afirmar que o desejo de delineamento de uma identidade está presente na maioria destes textos, mesmo quando, paradoxalmente, o sujeito coletivo público, alheio ao grupo de assinantes e ao qual essa identidade diria também referência, não o esteja. Em outras palavras, no próprio enunciado do manifesto aparecem claramente definidos como interlocutores os perfis de (id)entidades literárias e artísticas, muito mais do que a construção discursiva representativa de um público receptor mais amplo; o destinatário por excelência do manifesto é a arte como instituição.

Adrian Marino ressalta também, com Angenot e Abastado, a brevidade e o objetivo polemizador característicos do manifesto. Citando a Tzara, para quem “[le manifeste] est une forme littéraire dans laquelle on peut comprimer beaucoup de nos sensations et de nos pensées”, conclui que “[le manifeste est une] forme concise, forme efficace, forme militante...”¹⁰.

Continuando neste esforço de caracterização do manifesto enquanto gênero discursivo, no já citado artigo introdutório ao número monográfico de *Littérature*, Abastado também o define por contraste tipológico e funcional com o prefácio e o relato.

Com relação ao primeiro, o autor propõe que manifesto e prefácio podem compartilhar sua funcionalidade programática e polêmica, embora as formas de surgimento e circulação de ambos sejam diferentes. Um exemplo paradoxalmente clássico da referida funcionalidade programática é o “Prefácio” a *Cromwell* de Victor Hugo¹¹, que assume um discurso de etapas heróicas (solidão criadora, incompreensão estética), privilegia a vida sobre as instituições – características estas comuns aos manifestos vanguardistas – e é consciente de seu lugar marginal. Com efeito, a referida funcionalidade explica que incluamos em nosso *corpus* textual prefácios de obras individuais e coletivas, por considerar que, estrategicamente, acabaram desempenhando a função programática e polêmica reservada ao manifesto.

No que diz respeito à comparação entre manifesto e relato, Abastado propõe que ambos os gêneros compartilham a função de lugar pri-

vilegiado de leitura. Assim, o relato seria o lugar privilegiado de leitura do imaginário de uma cultura, enquanto que o manifesto seria o lugar de leitura da pragmática de uma sociedade, na medida em que expressa suas tensões ideológicas, suas relações polêmicas e as lutas pela conquista do poder simbólico. Estas características estão presentes em muitos manifestos da vanguarda latino-americana, mas serão especialmente evidentes nos estridentistas após 1922, no da revista *Martin Fierro* e no *Antropófago*.

Abastado também compara o manifesto com o relato utópico e o mito. Segundo este autor, o pensamento manifestário tem em comum com o relato utópico o amálgama de projetos filosófico, político e estético: o desejo de instaurar uma nova vida, alterar a ordem social e praticar novas formas de arte ou, em outras palavras, o desejo de conquista do poder simbólico, o domínio político e a hegemonia estética; ao passo que, com o mito, o manifesto teria em comum o tratamento maniqueísta da temporalidade, estreitamente relacionado com a noção do novo como absoluto. Neste sentido, o passado aparece caracterizado no manifesto como tempo da não-vida ou como tempo de gestação da verdadeira vida (por exemplo, no manifesto do grupo porto-riquenho *noísta*), ou ainda, dentro de uma visão cíclica da história, como um tempo de inocência e pureza primitivas que o futuro deve reconquistar (seria o caso do *Manifesto antropófago*).

Seguindo esta linha de análise comparatista do manifesto com outros gêneros discursivos, Mangone e Warley o comparam também com o relato utópico dos séculos XV e XVI e com o ensaio dos séculos XVII e XVIII. Segundo os autores, o manifesto tem em comum com o relato utópico a explicitação de expectativas e profecias “a partir de una lectura de la historia”; enquanto que compartilha com o ensaio sua funcionalidade como “arma ideológica” anterior aos panfletos revolucionários do século XIX:

El manifiesto es literatura de combate. Es literatura en tanto presupone la utilización de recursos formales más o menos estabilizados. Es de combate porque se construye a partir de una necesidad de intervención pública. Los manifiestos se producen por las urgencias de la lucha pública y se “escriben” desde un modelo genérico.¹²

Na leitura da história, o manifesto põe o acento nos aspectos críticos que demandam de maneira premente uma reestruturação do campo ideológico. Levando até o limite a representação discursiva das ten-

sões históricas, o manifesto será, em termos de Marino, “la ‘forme’ par excellence de l’art de la négation et du renversement” ou, mais ainda, chegará a ser “la forme vide d’une négation”.¹³

Apontar!

Aspectos formais e efeitos de sentido do manifesto enquanto gênero discursivo e dos manifestos da vanguarda européia

Coerente com a caracterização do manifesto enquanto gênero de uma “literatura de combate”, dada por Mangone e Warley, este escrito aproxima-se do discurso militar. Isto explica a presença nestes textos de lexemas, imagens retóricas, núcleos temáticos comuns a um espaço bélico e que, na modernidade, aparecem como formulação do discurso característico da vanguarda.

Entre os aspectos formais¹⁴ e efeitos de sentido enumerados por diversos críticos e que contribuem a esta caracterização e funcionalidade do manifesto estão:

- a) a situação enunciativa de um emissor que espetaculariza seu lugar de enunciação;
- b) a posta em jogo de um ato de legitimação;
- c) a busca de uma identidade coletiva;
- d) uma estratégia de conquista (o que leva Abastado a concluir, em sua análise do *Manifeste Dada 1918*, “le manifeste efficace est toujours un ‘cheval de Troie’”¹⁵);
- e) elementos polifônicos próximos da dimensão polêmica, tais como a construção do outro como inimigo em uma guerra verbal;
- f) o uso de formas de argumentação mais ligadas às específicas da disputa polêmica (recorrência, entre outras, à refutação e à injúria);
- g) o recurso anafórico como componente didático do texto.

Além disto, do cotejo da bibliografia teórica citada e o *corpus* textual de manifestos da vanguarda européia que o leitor achará na bibliografia final, surgem como características freqüentes nos manifestos futuristas italianos:

- a) uma temática comum também a outros manifestos de vanguarda: a modernidade, simbolizada pela inovação tecnológica, o desenvolvimento dos meios de comunicação e transporte e a glorificação da velocidade e da força;

b) o motivo da epifania, que encontra sua correspondência em um discurso de caráter inaugural;

c) a inclusão de neologismos (sobretudo de termos técnicos), ausente na atividade intelectual anterior;

d) o culto à máquina, ausente também na atividade intelectual anterior;

e) o vitalismo como consagração da força (através da glorificação do esporte e da guerra), e o conseqüente desprezo pela “debilidade sexual e racial” (representadas respectivamente pela mulher e as colônias).

Ideologicamente oposto ao italiano, o Futurismo russo proporá uma arte revolucionária, expressada, em textos como *150 millones* ou *Canto a Lenin*, através de um discurso épico. Este discurso traduz a consciência de participação em uma gesta histórica que absolutiza o mundo articulando-o antinomicamente.

Por sua vez, o Dadaísmo será o movimento que produzirá os manifestos talvez mais enfáticos, declamados espetacularmente nos *cabarets*. Este gesto, significado e significante, porá em prática o escândalo como meio publicitário. Os meios expressivos deste escândalo – além do grito e da extravagância indumentária e da encenação¹⁶ – serão disparados pelo uso da hipérbole, numerosas interjeições, anátemas, injúrias, mofas, imagens chocantes. Como o Futurismo italiano, o Dadaísmo introduzirá em seus manifestos numerosos neologismos (em correspondência com a articulação de um discurso inaugural) e operará uma ressemantização em extremo criativa da língua recebida, no entanto, e apesar da proliferação de elementos renovadores, a sintaxe dos manifestos dadaístas será uma sintaxe simples, voluntariamente contrária a uma determinada idéia do racionalismo e das “complicações” lógicas.

O outro grande movimento de vanguarda europeu, o Surrealismo, arremeterá desmistificadora e sistematicamente, como o Dadaísmo, contra a instituição da arte e seu correlato, a autonomia da linguagem de arte como suposto burguês; exaltará, como a Revolução e o Futurismo russos, a ruptura inaugural; proporá uma legitimação cultural do inconsciente, o predomínio do onírico como temática poética, o culto do infantil, a ilusão da escrita automática e, em última instância, a hegemonia da poesia como gênero da “vida” e a anulação das fronteiras entre gesto artístico-práxis vital-totalidade social. Como o Dadaísmo, criará uma metalinguagem que explique o nome criado (manifesto de

1924) e introduzirá neologismos; diversamente do Dadaísmo, adotará uma atitude predicativa, através da adoção de uma palavra autoprotéica que parodia a palavra evangélica. Como o Futurismo, modelará um relato epifânico. Mais do que nenhum outro movimento de vanguarda, proporrá em seus manifestos uma releitura do sistema literário.

 **Fogo!**

Caracterização de meios e estratégias utilizados pelos manifestos e textos programáticos e polêmicos de vanguarda na América Latina

O título

O título dos manifestos, proclamas, editoriais de revistas, programas estéticos etc. funciona como síntese desse programa, como sua definição ou como um *slogan*, e adota, na maioria dos casos, uma forma publicitária, à maneira dos panfletos, cartazes ou letreiros.

Assim, o título levanta-se em grandes caracteres em uma folha volante – Actual N°1, Hoja de Vanguardia, Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce –, com uma grande foto do autor; é içado – BANDERA – em *rascacielos*; faz-se imperativo luciferino em *Non serviam*; toma corpo em *Anatomía de mi Ultra*; mostra consciência de si e da causa pela qual advoga em *Amauta*.

A importância do título é fundamental, posto que cifra o medular da proposta de cada grupo. Além de seu valor estratégico e performático instantâneo – *Gesto* – e da utilização eufórica dos meios mecânicos de reprodução tipográfica disponíveis que exibem, os títulos gritam – estridentismo – (à maneira como os jornaleiros vociferam as notícias diárias ou se anuncia a presença da máquina – *Klaxon* –), desde a altura – atalayismo, “Andamios de vida” –, os vértices – *Proa*, *Prisma* –, ou os estados e estares extremos – desvairismo, euforismo, ultraísmo, minorismo, *La extrema izquierda* – e escandalosos – *Manifiesto antropófago*. Outros agredem o público – *El hondero lanzó la piedra*, *Granizada* – e anunciam a mudança – *Switch* – a golpes de badalo – *Gong*. Outros ainda erigem-se socarronamente em máxima anti-autoridade – *Ligera exposición y proclama de la Anti-Academia nicaragüense*.

Materialmente, alguns utilizam explicitamente estratégias publicitárias correntes: circulam na forma de cartazes ou folhas volantes –

Actual - N°1, do Estridentismo mexicano; *Prisma*, do Ultraísmo argentino; *Cartel runrúnico*, no Chile – e acabam excedendo o grito singular e transformando-se em publicações periódicas.

O tom predominante é o da agressão (acústica, cromática, elétrica, física, atmosférica) e a mofa e questionamento de um sistema de valores culturais e políticos anquilosado. No entanto, é indubitável que quando se compara o poder de fogo da vanguarda latino-americana com o de grupos europeus empenhados em campanhas semelhantes – como o Dadaísmo, o Cubofuturismo russo ou o Surrealismo francês –, o teor dos manifestos, proclamas e textos programáticos da vanguarda latino-americana é de uma violência menor, sobretudo no que se refere à violência orientada diretamente ao público receptor. Assim, e a modo de exemplo, o efeito no destinatário da agressividade contida em títulos como *El hondero lanzó la piedra* (1924), de Evaristo Ribera Chevremont, e *Bofetada no gosto do público* (1912), dos cubofuturistas russos¹⁷, é menos direto e, pela mesma razão, menos contundente no primeiro que no segundo, na medida em que o segundo figura uma luta corpo a corpo com o público para obrigá-lo a abandonar a automatização na leitura, enquanto que a *performance* do primeiro introduz um distanciamento físico espacial entre enunciador e destinatário. O porquê desta relação menos direta entre enunciador e receptor (sobre a que voltaremos mais adiante) pode ser, em parte, o caráter difuso da idéia de quem desempenharia, na sociedade latino-americana, o papel de um público leitor mais amplo. Com efeito, em uma estrutura social tão fortemente polarizada como a latino-americana, o destinatário privilegiado do discurso vanguardista continuava sendo a mesma “minoría seleta”, letrada, recortada e (in)formada pelo Modernismo em Hispano-América e pelo Simbolismo e o Parnasianismo no Brasil¹⁸. O perfil de um público mais numeroso e diversificado aparece bastante borrado na maioria dos manifestos da vanguarda latino-americana, quando não como uma descoberta a ser feita, nos casos de *Terra roxa... e outras terras* e *A revista*. Em consequência, o papel da burguesia, como alvo privilegiado dos ataques da vanguarda européia, é desempenhado, nos manifestos da vanguarda latino-americana, seja por poetas passadistas e a burguesia provinciana – Estridentismo, Ultraísmo, *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil* etc. –, seja pela “aristocracia intelectual” – Postumismo – ou pelo poder político – grupo minorista.

A organização do texto

Na organização do texto, um dos traços mais evidentes é a sua estruturção na base da enumeração. Como em *L'Antitradition futuriste* (1913), "manifeste=synthèse" de Apollinaire, em que se oferecem "rose" e "mer... de..." respectivamente a afetos e desafetos, a enumeração determina a mesma apresentação maniqueísta de afetos e desafetos no *Manifesto estridentista* de 1923, no *Manifesto de Martín Fierro* de 1924, no *Primer congreso de poetas de vanguardia* de 1928¹⁹; é a espinha dorsal da proposta do Estridentismo (Actual - N°1) e do Postumismo, em 1921, e resume a proposta do Euforismo, em 1922, entre outros. No caso particular de Actual - N°1, será utilizada como elemento aglutinante de propostas contemporâneas afins e expressivo do desejo cosmopolita do Estridentismo mexicano:

VII. Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, supematismo, cubismo, orfismo, [...] de "ismos" más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis [...] que resolviendo todas las ecuaciones del actual problema técnico, [...] ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma múltiple y poliédrica.²⁰

Uma forma paralela à da enumeração de afetos é o traçado de linhas de filiação ou listas de precursores, que invertem a direção da linearidade temporal e fundam genealogias surpreendentes:

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Oñ Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.²¹

A repetição anafórica de estruturas precedidas pela preposição *contra* – *Manifesto antropófago* – ou pela locução preposicional *frente a* – *Manifesto de Martín Fierro* –, assim como a reiteração, a modo de refrão, de asserções que adquirem o valor de *slogans*, acabam produzindo um efeito estilístico aliado "à une forte pulsion idéologique"²². Esta estratégia discursiva tem, pois, uma função publicitária e didática – o manifesto deseja divulgar e ensinar a proposta estética que veicula. Como neste exemplo:

A vitória, no caso, pertence à Arte Moderna.
Para consegui-la – guerra aos preconceitos artísticos. Liberdade e Alegria.
Guerra aos códigos literários, às fórmulas preestabelecidas. Guerra ao par-

nasianismo, ao gagaísmo, ao academismo, ao naturalismo da prosa, ao virtuosismo, ao conformismo, ao copismo, ao dicionarismo. Guerra aos "almofadinhas do soneto", aos gramáticos "ápteros", aos regionalistas sistemáticos. Guerra ao passadismo inatualizável. Guerra à estética absoluta, à arte oficial, à pintura de cópia. Guerra ao belo como o fim da arte.²³

As enumerações sintéticas dos novos materiais e técnicas podem adotar também um tom monocórdio, que facilita sua apreensão:

[...]
A síntese.
O equilíbrio.
O acabamento de carrosserie.
A invenção.
Uma nova perspectiva.
Uma nova escala.²⁴

Não é outro o efeito que produz a repetição paroxística e "encantatória" de uma mesma palavra:

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.²⁵

Ou o efeito ritualístico que Oswald de Andrade também obtém repetindo asserções que parodiam e invertem semanticamente a ladainha: "Nunca fomos catequizados"; ou "A alegria é a prova dos nove".²⁶

Nestes dois últimos exemplos ademais, a ênfase está posta, no plano do significado, em enunciados fragmentários que podem funcionar como alegoria da fragmentação operada pelos novos meios de (re)produção técnica e estética (tipográfica em geral e, no primeiro deles, cinematográfica) e cuja matéria está constituída tanto pelo que há de mais avançado em termos técnicos quanto por ditados populares ou falas quotidianas, enquanto que, no plano do significante, a ênfase se coloca na continuidade como efeito ou resultado dos processos possibilitados por esses mesmos meios. A este respeito, é importante destacar que se encontram diversas formas de fragmentação (além das citadas, o uso do espaço em branco, as onomatopéias e interjeições, a sintaxe entrecortada etc.), característica da obra de arte de vanguarda, amplamente difundidas na produção de manifestos, mas também na obra poética de List Arzubide e Maples Arce, no México, assim como na obra poética (poesia e prosa) de Oliverio Girondo, na Argentina, ou Oswald de Andrade, no Brasil, para citarmos só alguns. Por outra parte, e como veremos no próximo capítulo, essas formas de fragmentação podem ser entendidas

também como significativas, no plano dos discursos, da participação desigual que caracteriza a sociedade latino-americana tanto no plano objetivo dos recursos, quanto no da produção e consumo de bens simbólicos.

Voltando às formas que reveste a enumeração, podemos vê-la também funcionando como pauta de uma argumentação. Tal é o caso do editorial em que Mariátegui, desde a materialidade elementar de diversas classes de palavras (substantivos, adjetivos, advérbios), conclui:

[...] Confesamos, sin escrúpulo, que nos sentimos en los dominios de lo temporal, de lo histórico [...] Dejemos con sus cuitas estériles y sus lacrimosas metafísicas, a los espíritus incapaces de aceptar y comprender su época. El materialismo socialista encierra todas las posibilidades de ascensión espiritual, ética y filosófica. Y nunca nos sentimos más rabiosa y eficaz y religiosamente idealistas que al asentar bien la idea y los pies en la materia.²⁷

Semelhante à divisão maniqueísta de afetos e desafetos já mencionada é a enumeração em colunas paralelas de “etiquetas”, alusivas aos grupos de Boedo e Florida, realizada por Mariani em *La extrema izquierda*. Ao contrário do uso dado por Mariátegui, recém-citado, Mariani afirma com sarcástica irresponsabilidade que se trata de um “procedimiento cómodo y fácil” que pode ser utilizado “hasta desfallecer por falta de argumentos”²⁸.

Outra forma da enumeração reconhecida por Marino é a das fórmulas “quase algébricas”. Sabe-se que o Futurismo foi o movimento que utilizou mais extensamente esta formulação e também um dos mais conhecidos e de maior poder de deflagração de polêmicas entre os grupos de vanguarda latino-americanos e, antes, entre estes e os assim chamados “passadistas”. No entanto, embora vários movimentos de vanguarda na América Latina incorporassem *slogans* futuristas em seus manifestos, não aconteceu o mesmo com o uso das fórmulas. O questionamento das “complicações” lógicas efetuou-se através do uso de uma sintaxe simples, baseada em apenas sintagmas nominais ou estruturas frasais simples. Os manifestos assinados por Oswald de Andrade são um exemplo contundente desta (s)ele(i)ção; isto é, que embora a recepção do Futurismo por parte da vanguarda latino-americana tenha sido bastante ampla, o recurso a outro tipo de técnica de questionamento parece significativo da seletividade – consequência do conhecimento – com que a vanguarda latino-americana recebeu as inovações formais operadas pelos movimentos europeus de vanguarda em seu conjunto. Em par-

ticular, em Oswald de Andrade, a simplificação sintática pode interpretar-se como significativa de um questionamento do discurso lógico e bacharelesco enquanto trama de argumentos que encobrem razões e relações coloniais de apropriação²⁹.

Contudo, houve sim um poeta brasileiro que usou, embora raramente, este tipo de formulação; foi ele, além do mais, quem se ocupou de estudar mais seriamente os movimentos de renovação estética: Mário de Andrade; e com uma grande preocupação: o primitivismo. A fonte citada, não futurista, será o diretor de *L'Esprit nouveau*:

Lirismo + Arte = Poesia. Fórmula de P. Dermée. (N. do A.)

Esta fórmula será retomada por Mário mais tarde, em *A escrava que não é Isaura*:

Quem conhece os estudos de Dermée sabe que no fundo ele tem razão. Mas errou a fórmula. [...] Corrigida a receita, eis o marron-glacé: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia

em capítulo que se inicia com uma “conta de somar”: “Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de acção + necessidade de prazer = Belas Artes.”³⁰

As diversas modalidades da enumeração e a articulação expressa do entimema ao *topos* dão à retórica do manifesto um caráter de “continuidade explícita”³¹. Por outra parte, esta ênfase na utilização da enumeração de adversários e novíssimos precursores, de materiais e técnicas novas, de rótulos definidores, de fórmulas que condensam propostas estéticas contribui para polarizar o campo intelectual e para facilitar a apreensão das diversas propostas estéticas. Em palavras de Perloff, “a enumeração implica que os autores têm em mira os negócios, que os objetivos – todos eles partes da mesma verdade – a serem alcançados são práticos e específicos”.³² Contribui também para dar ao manifesto um estilo que Marino define como “le style de procès-verbal, de réquisitoire, calqué sur le modèle officiel”³³.

Paralelamente ao belicismo deste estilo de requisição, há no período um espírito de rebelião e oposição que se traduz na utilização de formas verbais do imperativo, metáforas combativas ou infamatórias, asserções negativas, injúrias, formas de exortação e invectiva, provocações, *boutades*, toda sorte de paradoxos, advérbios assertivos etc. Vejamos.

O modo imperativo agrega ao estilo de requisição a peremptoriedade no cumprimento do imposto. Assim, os estridentistas pautarão seu segundo manifesto em duas partes introduzidas por verbos em imperativo – “afirmemos” e “caguémonos” –, enfatizados pelo uso de versaletes, que cominam “a la juventud intelectual” a proclamar “como única verdad la verdad estridentista” e “defender nuestra vergüenza intelectual”³⁴.

No *Manifiesto de Martín Fierro*, o imperativo terá, além desta função, a de imitar o discurso publicitário:

¿Simpatiza Ud. con “MARTÍN FIERRO”?
¡Colabore Ud. en “MARTÍN FIERRO”!
¡Suscríbase Ud. a “MARTÍN FIERRO”!³⁵

No *Manifiesto euforista*, de Tomás L. Batista e Vicente Palés Matos, a obrigatoriedade volta-se para o próprio poeta:

El poeta debe ser para la humanidad un tónico y no un laxante.³⁶

Esta mesma função cominatória é cumprida também por auxiliares modais tais como “é preciso” ou “devemos”:

[...] Expulsamos a dinastía. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.³⁷

Contamos con la buena voluntad de todos los anti-académicos [...] para hacerle atmósfera a nuestro modo de sentir la nación y de expresar en formas de arte la esencia misma de la emoción paisana. Para ello es necesario...³⁸

Es preciso hacer notar esta diferencia entre la verdad de la vida y la verdad del arte [...]

El confundir ambas verdades es la principal fuente de error en el juicio estético. Debemos poner atención en este punto, pues la época que comienza será eminentemente creativa.³⁹

Com uma beligerância às vezes menor, o subjuntivo expressa o desejo coletivo e pode ganhar mais facilmente o assentimento de adversários e “não iniciados”:

Convenamos en que los libros de hoy son de poesía y ya no de poemas y que exigen la comunión atenta, fiel, de ojos y entendimiento...⁴⁰

Esta forma, contudo, é mais comum em textos de corte ensaístico e em grupos menos audaciosos e experimentais que os do período inicial das vanguardas, como é o caso dos “Contemporáneos” no México. Os textos programáticos ou declaradamente polêmicos do período prefe-

rem a “metáfora lancinante” ou denegridora como estratégia de comunicação mais direta com o público. Assim, *Martín Fierro* iniciará seu manifesto postando-se “frente a la impermeabilidad hipopotámica del ‘honorable público’”.

Por sua vez, vários grupos, coerentes com a necessidade de destruição e questionamento do instituído, optarão, no momento das definições e autodefinições, por asserções negativas. É o caso do Runrunismo no Chile:

EL RUNRUNISMO no es un movimiento estático [...] no es un movimiento isomorfo [...] el runrunismo no es un movimiento de adhesión laica [...] ... el runrunismo no se ofrece a los zoófagos
EL RUNRUNISMO NO ES UN ALIMENTO
EL RUNRUNISMO NO ES LO QUE UD. CREE⁴¹

Oposto ao caso renovador, mais do que vanguardista, de *Los Nuevos* na Colômbia, que antepõem reparos à sua revista (“No vamos a lanzar un manifiesto ni a formular un programa. Diremos, simplemente la razón de nuestra revista”⁴²), o Noísmo porto-riquenho incorpora radicalmente a negação com função afirmativa. Trata-se de um grupo de inspiração dadaísta, que publica seu manifesto – *Gesto* – em 1925. Nele sussurra:

LECTOR, UNAS PALABRITAS AL OÍDO
Nosotros mismos no sabemos lo que es el NOÍSMO.
El NOÍSMO no resuelve ningún problema estético, ni moral, ni social, ni político, ni económico. [...] Desde cualquier punto de vista el NOÍSMO no significa nada.⁴³

Na maioria dos casos, contudo, a negação esgrime-se como questionamento da crítica e, conseqüentemente, da institucionalização da arte, tanto desde os grupos mais agressivos quanto desde os menos polemizadores. Assim, Jaime Torres Bodet, do “grupo sin grupo”, “Contemporáneos”, protestará em “La poesía nueva”:

Nada más discutido que el espíritu de la poesía contemporánea. Discutido es casi un término cortés, porque, en realidad, lo que la crítica adversa o simplemente benévola ha hecho hasta hoy, con el material de la nueva poesía, es negarla.⁴⁴

Os excessos verbais, insultos, injúrias, ameaças e apelativos grosseiros aplicados aos que não participam no movimento de renovação

estética ou se erigem em “representantes ilustres del pasado” estendem-se por muitos dos manifestos⁴⁵:

MUERA EL CURA HIDALGO⁴⁶

CAGVÉMONOS: Primero: [...]

Segundo: En don Felipe Neri del Castillo, fonógrafo interpretativo del histerismo primaveral tergiversado, que hace catrinas, pulque con cenizas de latines para embriagar a sus musas rezanderas [...], y en algunos estanquilleros literarios, como don Delfino C. Moreno y don Enrique Gómez Haro.⁴⁷

A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. [...] Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros.⁴⁸

Como antes o fizera o Futurismo italiano, o Estridentismo mexicano e o Euforismo porto-riquenho oporão ao valor positivo da força do músculo, o negativo da debilidade feminina, infantil e romântica.

Outra forma privilegiada de expressão do espírito de contradição e destruição do período é o paradoxo, que socava toda pretensão de certeza e torpedeia o conservadorismo cultural:

La materia es inmortal porque se destruye a cada instante. EVOLUCIÓN. DADÁ destruirá a DADÁ.⁴⁹

Não é outra a matéria de que estão feitas as pedras da *Granizada* de José Antonio Ramos Sucre: “El bien es el mal menor”, ou “La incertidumbre es la ley del universo”, ou “Los apellidos ilustres son patentes de corso”, ou ainda “Lo único decente que se puede hacer con la historia es falsificarla”.⁵⁰

Em última instância, o que o uso do paradoxo acaba expondo é a confusão dos dogmas estéticos desejada pelos movimentos de vanguarda mas que, paradoxalmente também, constituiu-se em instrumento de negação de muitos deles. Com efeito, ao questionar a arte como instituição e, conseqüentemente, propor ou adotar toda sorte de estratégias de inversão (discursiva e comportamental ou, pelo menos, performática), muitos destes movimentos (os que desejaram se perpetuar) pagaram o preço de sua contemporaneidade, isto é, caíram em uma das “armadilhas” da modernidade: a contradição. Cada nova curva na espiral significa construção e destruição e pode não significar nada.

Por isto quiçá, quando aplicada aos dogmas estéticos precedentes ou contemporâneos, a inversão adota muitas vezes, em lugar da forma de um paradoxo, a ligeireza da *boutade*. Assim, com relação à tradição, *Klaxon* proporá:

paradoxo - boutade - negação -
inverte

[...] Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais.⁵¹

No Modernismo brasileiro, quem mais praticou esta forma corrosiva do institucionalizado foi talvez Oswald de Andrade. A modo de exemplo, no fragmento dedicado à relação da arte com os novos meios de reprodução técnica – fotografia, fonografia, estatuária – em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, arrematará:

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.⁵²

A *boutade* será também a forma de relação privilegiada entre os membros do movimento de vanguarda nicaragüense e a pesada figura de Rubén Darío, sinônimo de Modernismo hispano-americano e emblema do que deve ser execrado pela vanguarda.

A *boutade* aplica-se também a questionar os dogmas ou posições estéticas de movimentos contemporâneos. Este será o caso do *Manifesto del grupo sin número y sin nombre* (México, 1929), que ironiza a proliferação de grupos de nomes ribombantes e manifestos coletivos em série. E o de Jorge Basadre, no Peru, quem cedo (1928) conclui:

A veces se anhela que lo más pronto posible venga la “post vanguardia”.⁵³

Enquanto meio lúdico de destruição, a *boutade* não supõe necessariamente a vingança do destruído, isto é, seu retorno. Proporcionalmente também, o efeito questionador e destrutivo da *boutade* será sem dúvida menor que o do paradoxo.

Outras formas de inversão, como estratégia de ataque inicial dos movimentos de vanguarda, foram as propostas de um antigosto, uma anti-arte ou uma antiliteratura. Inicialmente, esta estratégia resultou esteticamente produtiva. Mas realizações posteriores, de grupos que adotaram como bandeira esta antiliteratura (como o movimento da antipoesia, por exemplo), acabaram retomando formas do realismo precedente junto com as novas formas do coloquialismo e do prosaísmo.

Como vimos, o discurso polêmico dos manifestos, proclamas e textos programáticos da vanguarda articula uma linguagem violenta e precisa. Segundo Marino, a violência é a que dá o tom a este discurso, enquanto que pela precisão se traduzem os objetivos perseguidos, no entanto, o uso da violência verbal e simbólica pode ter outras funções

além das já observadas. Com efeito, pode ser uma maneira de exorcizar o passado, como na proposta antropofágica de retorno às origens indígenas brasileiras para fundar sobre essa base um primitivismo moderno e que supere as contradições da sociedade patriarcal, ou como no primeiro manifesto⁵⁴ publicado pelo movimento que propulsava a reforma universitária em Córdoba (Argentina), no dia 21 de junho de 1918:

Hombres de una república libre, acabamos de romper la última cadena que, en pleno siglo XX, nos ataba a la antigua dominación monárquica y monástica. [...]

La rebeldía estalla ahora en Córdoba y es violenta porque aquí los tiranos se habían ensoberbecido y era necesario borrar para siempre el recuerdo de los contra-revolucionarios de Mayo.⁵⁵

Aliada à violência verbal e simbólica está a tendência à hipérbole, expressão cabal da “disposição ao exagero, ao paroxismo, à veemência”, em opinião de A. Marino. Com esta disposição ao exagero e à “ação”, os redatores d’ *A Revista* queixam-se da falta de público e do excesso de escritores nestes termos:

... falta-nos desde a tipografia até o leitor. Quanto a escritores, oh! isso temos de sobra. (Assim Deus Nosso Senhor mandasse uma epidemia que os reduzisse à metade!)⁵⁶;

os estridentistas ameaçam:

Apagaremos el sol de un sombrero⁵⁷;

e Oswald de Andrade deseja:

Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.⁵⁸

O ápice da disposição ao exagero e ao espetáculo estará constituído pelo grito, forma extrema e elementar da função fática da linguagem. O grito é a hipérbole acústica (e cromática) que os estridentistas escolherão para definir-se. Como “grito primario del hombre”, “primer verso del recién nacido”, os poetas chilenos Martín Bunker e Alberto Rojas Giménez denominarão “Agú” sua efêmera escola poética. A combinação tipográfica de maiúsculas e versaletes e os sinais de exclamação cumprirão também esta função em várias proclamas e manifestos (*Actual - N.º 1*, *Klaxon*, estridentista, *Martín Fierro*).

Uma outra forma de violência e de expressão do espírito de contração do período é a constituída pelas diversas manifestações de inversão dos códigos estéticos e sociais preestabelecidos. A presença de anti-heróis na literatura do período – bárbaros, loucos e ainda o homem comum imerso em sua vida cotidiana intrascendente – atua como meio de crítica social.

¡Vivan los locos, los atrevidos, los aeroplanos, las azoteas, el jazz-band, las coquetas y los vagos!⁵⁹

O humor, expressado em diversas modalidades (negro, pseudocientífico, doutrina surrealista do humor objetivo) e figurações (ironia, riso, *blague*, mofa, sarcasmo⁶⁰, paródia, caricatura, grotesco, *boutade*), esgrime-se como meio de refutação e negação social e estética. Estratégias que demonstram o espírito lúdico e a vocação espetacular dos movimentos de vanguarda, mas que também são utilizadas como forma de distanciamento (*ostranenie*) e questionamento dos preceitos estéticos e cujo objetivo é a desautomatização na recepção da obra de arte.

A paródia aplica-se sobretudo ao questionamento de discursos legitimados, como o evangélico:

Somos un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad.⁶¹
En un principio la emoción fue.
[...]
Hoy sólo queda la palabra sobajada y sobajada,
Lunar postizo, colorete.⁶²

A caricatura deleita-se em causar o maior dano possível a amigos e inimigos, enquanto a eficácia polêmica da ironia se faz sentir sobre dogmas gastos e personagens que os encarnam. Huidobro as reúne na caracterização da poesia precedente ao Creacionismo, em seu manifesto *Non serviam*: “Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra...”⁶³; e ironiza seus adversários contemporâneos: “Pero a Vasseur toca la gloria de ser el primer futurista... ¡qué gloria!”⁶⁴.

O riso pode surgir tanto no momento da recepção:

[...] FELIZ AÑO NUEVO.
VIVA EL MOLE DE GUAJOLOTE!⁶⁵,

quanto estampado no próprio manifesto: *Gesto*, a “Incitación del Grupo ¡No!” abre-se e fecha-se com a onomatopéia de uma gargalhada.

Baseadas em supostos ou implícitos do discurso, as idéias, enfim, teatralizam-se:

—¿Se emociona Ud. en endecasílabos?⁶⁶

em um período que pôs em voga novamente gêneros populares de representação teatral, como o circo e o teatro de marionetes, e na adoção, por parte do autor do manifesto, do que Perloff chama a arte da improvisação, como “postura performática que deixa espaço para o acidente e a surpresa”.⁶⁷

Outra forma de teatralização é o uso da citação⁶⁸. O tratamento e funções desta técnica podem variar. Com efeito, pode se apresentar em sua forma canônica – entre aspas e com a referência a um autor –, com a função de estabelecer uma filiação entre um novo movimento de vanguarda e movimentos ou autores precedentes:

“Un automóvil en movimiento, es más bello que la victoria de Samotracia”. A esta eclatante afirmación del vanguardista italiano Marinetti [...], yuxtapongo...⁶⁹

Pode também apresentar-se em forma de estilo direto e com a mesma função de estabelecimento de uma filiação ou com o valor de um argumento de autoridade:

Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. [...] O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.⁷⁰

Neste mesmo manifesto oswaldiano aparece outro uso da citação: sua apresentação mascarada ou oculta na enumeração de elementos e técnicas de vanguarda tomados de *Les peintres cubistes* de Apollinaire. Esta mesma forma de citação é adotada por vários grupos em seus manifestos quando se trata de elementos tomados do Futurismo italiano. As razões da adoção desta estratégia podem ser o mais amplo conhecimento de que gozavam ambos os movimentos entre os *connaisseurs* e o público leitor de suplementos literários na América Latina; e/ou uma forma lúdica e moderna de subversão da autoridade que Apollinaire e Marinetti representavam em relação ao Cubismo e ao Futurismo respectivamente. Significativamente, não acontecerá o mesmo posteriormente com os manifestos dos grupos surrealistas e a figura de André Breton.

Em outras ocasiões, a citação faz-se paródia, caracterizando uma prática antropofágica sobre a cultura herdada ou o que Abastado define

como a “*déconstruction des modèles canoniques [et] facteur puissant de l'évolution de l'écriture*”. A função da citação paródica pode ser tanto o questionamento, pelo humor, da herança cultural, quanto a ressignificação de elementos culturais que se preservam da destruição. Assim, a busca de uma identidade nacional e a determinação de suas origens levará Oswald de Andrade a concluir:

Tupy, or not tupy that is the question.⁷¹

Esta pergunta pelas origens estará presente na maioria dos movimentos de vanguarda na América Latina. Tanto pelas origens coletivas nacionais quanto pelas do próprio grupo. A resposta a ela pode dar-se através de definições do movimento (“*Agú es la Verdad. [...] Agú está?*”); ou sua estética⁷³.

A pergunta pelas origens e a afirmação do novo fundam nos manifestos o uso de um discurso inaugural que não exclui, às vezes, um retorno ao passado. O manifesto *Gesto* inaugurará uma era, a Era Noísta; assim como o *Manifesto antropófago* cifrará simbolicamente como referência temporal inaugural a devoração do bispo Sardinha. Este caráter inaugural dos movimentos de vanguarda levará Uslar Pietri a referir-se a suas produções como a um “arte recién nacido”⁷⁴. Em algumas propostas estéticas, a afirmação do instante ou do presente como absoluto temporal se traduz em uma afirmação ou do novo ou do atual, expressada através de uma proliferação de neologismos – Estridentismo, por exemplo –, e na afirmação paralela de um tempo futuro, da utopia, da concretização das profecias e certezas da modernidade – Estridentismo, Postumismo, Antropofagia, entre outros.

NOTAS

¹ Angenot, M. *La parole pamphlétaire*. Paris, Payot, 1995, pp.60-61.

² Poggioli, R., *op. cit.*, p.18.

³ Abastado, C., *op. cit.*, p.5.

⁴ Bürger, P., *op. cit.*, p.113.

⁵ A respeito de seu “Portagarrafas” (1914) dizia Duchamp que “A palavra *ready-made* veio a mim naquele momento, e parecia bastante conveniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e que não se encaixavam em nenhum dos termos aceitos no mundo artístico. Foi por isso que fiquei tentado a fazê-lo. [...] É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo

tempo, numa ausência total de bom ou mal gosto". (Cf. Cabanne, P. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo, Perspectiva, 1987, p.80 (ênfase nossa), e Dachy, M. *The Dada Mouvement, 1915-1923*. New York, Rizzoli, 1990, p.73). Por sua vez, Béhar e Carassou acrescentarão: "En exposant des ready-made [...] Dada entendait proclamer qu'il n'existe pas de différence entre les 'œuvres' d'art et les objets de la vie de tous les jours." (Cf. Béhar, H. e Carassou, M. *Dada: histoire d'une subversion*. Paris, Fayard, 1990, p.83).

⁶ de Micheli, M. *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*. Córdoba (Argentina), Ed. Universitaria de Córdoba, 1968, pp.148-152. As citações correspondem à p.150.

⁷ *Dada*. Zurich, nº3, in: *Dada, 1916-1922, Zurich-Paris*. Paris, Jean Michel Place, 1981, pp.142-144. As traduções deste manifesto circulantes em português e espanhol seguem a edição, posterior, das *Ceuvres complètes* de Tzara.

⁸ Cf. Perloff, M. "Violência e precisão: o manifesto como forma de arte", in: *O momento futurista*. São Paulo, Edusp, 1993, pp.151-204. As citações correspondem às pp.169 e 160, respectivamente (grifo nosso).

⁹ Abastado, C., *op. cit.*, pp.3 e 7.

¹⁰ Marino, A. "Le manifeste", in: Weisgerber, J. (dir.). *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, vol. II, p.825.

¹¹ Há uma versão em português em Hugo, V. *Do Grotesco e do Sublime. Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. São Paulo, Perspectiva, s.d.

¹² Mangone, C. e Warley, J. *El manifiesto, un género entre el arte y la política*. Buenos Aires, Biblos, 1994, p.9.

¹³ Marino, A., *op. cit.*

¹⁴ A respeito das figuras retóricas utilizadas em diversos manifestos, com exemplos, cf. <http://www.cafe.umontreal.ca/genres/n-manif.html>

¹⁵ Abastado, C. "Le 'Manifeste Dada 1918': un tourniquet", in: *Littérature*. Paris, nº39, oct. de 1980, p.46.

¹⁶ J. Leenhardt aponta como característica das estratégias utilizadas pelos movimentos de vanguarda a sua leveza e mobilidade, por oposição às estratégias utilizadas pelo mercado intelectual até então, centradas no grande público e precisando de um grande dispêndio de recursos e um forte aparato de produção. Cf. "Vers une sociologie des mouvements d'avant-garde. Maturation historique des conditions d'apparition des avant-gardes", in: Weisberger, J. (dir.), *op. cit.*, pp.1059-1072; a citação corresponde à p.1065. Leveza e mobilidade, acrescentamos, condizentes com o caráter muitas vezes efêmero dos *ismos*.

¹⁷ Reprod. em GMT:127-128.

¹⁸ Utilizamos o termo "(in)formada" por considerá-lo mais pertinente para designar a relação que os autores desse período estabeleceram com seu público através da imprensa. O uso deste meio ampliou efetivamente o espectro do público leitor de obras literárias. No entanto, e paradoxalmente, mostrou o fracasso do projeto modernizador em termos de formação desse mesmo público, na medida em que os valores estéticos imperantes entre o público continuaram a ser os precedentes. Uma tematização privilegiada deste paradoxo (entre a "pobreza sarcástica del poeta" e a "opulencia ignorante" do público, em termos de A. Rama) aparece em "El rey burgués" de Rubén Darío. Cf. Rama,

A. "Prólogo" à *Poesía* de R. Darío. Caracas, B. Ayacucho, 1977; e Ramos, J. "Límites de la autonomía", in: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, FCE, 1989, pp.82-111. Por sua vez, J. Leenhardt sublinha a este respeito que "l'utilité et la reconnaissance par l'opinion publique deviennent la condition primordiale de la liberté du travailleur intellectuel placé sur le marché culturel". Cf. Leenhardt, J., *op. cit.*, p.1063.

¹⁹ Neste texto sobre um congresso apócrifo, Mariblanca Sabás Alomá enumera afetos e desafetos em estilo telegráfico: "cayeron heridos de muerte para siempre poemas juan de dios peza bonifacio byrne josé santos chocano leopoldo lugones resultado práctico primer congreso de vanguardia [...]". Reprod. em NOT:324.

²⁰ Fragmento da folha volante *Actual - Nº1*, lançada na Cidade do México em dezembro de 1921. Reproduzido em LMS:44; HV:90; NOT:104 e JS:165.

²¹ Andrade, O. de, *Manifesto antropófago*, *op. cit.* Reproduzido em GMT:354.

²² Marino, A., *op. cit.*, p.826.

²³ Inojosa, Joaquim, *A arte moderna*, reprod. em GMT:334. Fragmento de uma carta-manifesto de 5.VII.1924.

²⁴ Andrade, O. de, *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, *op. cit.*, reprod. em GMT:328.

²⁵ Andrade, O. de, *Manifesto antropófago*, *op. cit.*, reprod. em GMT:355.

²⁶ *Id.*, *ibid.*, GMT:355-356 e 358-359, respectivamente.

²⁷ *Aniversario y balance* [de *Amauta*]. Publicado originariamente em *Amauta*. Lima, año III, nº17, set. de 1928, pp.1-3. A citação corresponde à p.3. Reprod. em NOT:319 e JS:310.

²⁸ Mariani, R., *La extrema izquierda*. Publicado originariamente em *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, org. por P.-J. Vignale e C. Tiempo. Buenos Aires, Minerva, s.d., pp.X-XI. Reprod. em NOT:230; GV:219 e JS:474.

²⁹ A única "soma" utilizada por Oswald de Andrade em seus manifestos aparece no *Manifesto Antropófago*, significativamente, ao se referir a "O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a pro-curiósa [sic]", in: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, anno I, nºI, maio de 1928, p.7. Também em GMT:358.

³⁰ Andrade, M. de, *Prefácio interessantíssimo à Paulicéia Desvairada* [1922], in: *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias completas)*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d., p.23. *Id.*, *Obra imatura*. 3.ed. São Paulo, Liv. Martins Ed.-Itatiaia, 1980, pp.205 e 203, respectivamente. Também em GMT:300 e 303, respectivamente. Sobre a recepção do Futurismo em Hispano-América, ver Osorio, N. *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas, CELARG, 1982. Sobre a recepção do Futurismo na América Latina, ver JS:368-373. Sobre a recepção do Futurismo no Brasil, ver Fabris, A. *O futurismo paulista*. São Paulo, Edusp, 1994. Sobre a poética que M. de Andrade desenvolveu por esses anos a partir de suas leituras da revista *L'Esprit nouveau* e comentários sobre obras de seus contemporâneos hispano-americanos, ver Antelo, R. "Desvairismo e criação pura", in: *Na ilha de Marapatá*. São Paulo, Hucitec, 1986, pp.1-67; e Rodríguez Monegal, E. *Mário de Andrade / Borges: um diálogo dos anos 20*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

³¹ Angenot, M., *op. cit.*, p.61.

³² Perloff, M., *op. cit.*, p.176.

- ³³ Marino, A., *op. cit.*, p.826.
- ³⁴ Folha mural lançada em Puebla, em 1º.I.1923. Reprod. em LMS:49-50; HV:94-95; NOT:125-126 e JS:170-171.
- ³⁵ *Manifiesto de Martín Fierro*, *op. cit.*, p.2. Reprod. em HV:273; NOT:135; GV:37-38 e JS:114.
- ³⁶ Batista, T.L. e Palés Matos, V., *Manifiesto euforista*. Publicado originariamente em *El Imparcial*. San Juan de Puerto Rico, 1º.XI.1922, p.3. Reprod. em LHA:228; HV:115; NOT:123; GV:173 e JS:188.
- ³⁷ Andrade, O. de, *Manifiesto antropófago*, *op. cit.*, p.7. Também em GMT:360.
- ³⁸ *Ligera exposición y proclama de la Anti-academia nicaragüense*, lançada em Granada (Nicarágua) em 1931; reproduzida em *El pez y la serpiente*, *op. cit.*, pp.24-26. A citação corresponde à p.25. Também em HV:160 e NOT:377.
- ³⁹ Huidobro, V., *La creación pura*. Publicado originariamente em *L'Esprit nouveau*, nº7, abr. de 1921, pp.769-776. Reproduzido em *Obras completas* de V. Huidobro. Santiago, A. Bello, 1976, t.I, pp.718-722. A citação corresponde à p.720. Também em HV:211; NOT:94; GV:80 e JS:82.
- ⁴⁰ Ortiz de Montellano, B., *Suma de poesta*. Publicada originariamente em *CONTEMPORÁNEOS*, vol.4, nº12, mayo de 1929, p.143. Também em HV:101.
- ⁴¹ Originariamente publicado como cartaz no Chile, em abril de 1928, o *Cartel runrúnico* está reproduzido em NOT:326-327.
- ⁴² Editorial da revista *Los Nuevos*, cuja publicação se inicia em Bogotá em 6.VI.1925. Reprod. em NOT:156.
- ⁴³ *Del Noísmo - Gesto*, publicado originariamente em *El Imparcial* de San Juan de Puerto Rico, em 17.X.1925, p.2. Reprod. em LHA:242 e NOT:164.
- ⁴⁴ Publicado em seu livro *Contemporáneos: notas de crítica*. México, Herrero, 1928, pp.25-29. Reprod. em HV:98.
- ⁴⁵ Sobre o uso destes meios de agressão em um manifesto político da época, ver *Primer manifesto político* (1927), de A. C. Sandino, in: Mangone, C. e Warley, J., *op. cit.*, pp.65-68. Neste manifesto, Sandino refere-se à oligarquia nicaragüense como "ocas de cenegal" e ao exército norte-americano como "gleba de morfinómanos".
- ⁴⁶ *Actual - Nº1*, *op. cit.*. Reprod. em LMS:41; HV:87; NOT:101 e JS:162.
- ⁴⁷ *Manifiesto estridentista*, *op. cit.* Reprod. em LMS:50; HV:94-95; NOT:125-126 e JS:170-171.
- ⁴⁸ *Id.*, *ibid.*
- ⁴⁹ Edwards, J. (pseud. de Joaquín Edwards Bello), *Espiral*, texto que precede seu livro *Metamorfosis*, de "composiciones ultraístas y dadaístas" (Chile, 1921). Reprod. em NOT:85. A propósito do paradoxo estrutural que formula o *Manifiesto Dada 1918*, ver C. Abastado, "Le 'Manifiesto Dada 1918': un tourniquet", *op. cit.*, pp.39-46.
- ⁵⁰ Publicado originariamente em *Elite*, Caracas, año I, nº4, 10.X.1925, p.4. Reprod. em HV:169-171 e NOT:160-161.
- ⁵¹ *Klaxon*. São Paulo, nº1, 15.V.1922. Reprod. em GMT:296.
- ⁵² Andrade, O. de. *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil*, *op. cit.* Reprod. em GMT:328.

- ⁵³ Basadre, J. *Divagación sobre literatura reciente*, publicado em seu livro *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Lima, 1928. Reprod. em NOT:314.
- ⁵⁴ É interessante ver neste manifesto como se conjugam um imaginário libertário e romântico (contemporâneo das idéias fundacionais das nações americanas: grilhões, a hora americana, revolução-liberdade-democracia-direitos vs. vergonha-monarquia-Igreja-tiranía-contra-revolução); o iluminismo endêmico nas instituições de ensino desde Andrés Bello ("altos espíritus", "maestros [como] creadores de verdad, de belleza y de bien"); metáforas organicistas ("el ensanchamiento vital de los organismos universitarios"); e o emblema moderno do novo. Sobre a idéia e função da universidade nas recém-fundadas nações americanas, cf. Bello, A. "Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile", in: *Antología fundamental del ensayo venezolano*. Caracas, Monte Ávila, 1983, t.I, pp.71-87.
- ⁵⁵ Folha volante lançada em 21.VI.1918, em Córdoba (Argentina). Reprod. em NOT:60.
- ⁵⁶ Publicado em *A Revista*. Belo Horizonte, nº1, jul. de 1925. Reprod. em GMT:336.
- ⁵⁷ *Manifiesto estridentista*, *op. cit.* Reprod. em LMS:50; HV:95; NOT:126 e JS:171.
- ⁵⁸ Andrade, O. de. *Manifiesto antropófago*, *op. cit.*, p.3. Também em GMT:354.
- ⁵⁹ *Del Noísmo - Gesto*, *op. cit.* Reprod. em LHA:245; NOT:165 e JS:196.
- ⁶⁰ Ainda no segundo prefácio a *Serafim Ponte Grande*, em 1933, e mesmo renegando tanto desta como de quase todas as suas obras anteriores e, ambigualmente, do experimento modernista, Oswald de Andrade resgata: "Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo." Também em 1944, em "Meu Testamento" (depoimento dado a Edgard Cavalheiro), sustenta "O sarcasmo, a cólera e até o distúrbio são necessidades de ação e dignas operações de limpeza, principalmente nas eras de caos, quando a vasa sobe, a sublitteratura trona e os poderes infernais se apossam do mundo em clamor." In: *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro, Ariel, 1933, e *A utopia antropofágica*, *op. cit.*, p.53, respectivamente.
- ⁶¹ *Somos*, publicado originariamente em *válvula*, Caracas, nº1, ene. de 1928. Reprod. em HV:175; NOT:278 e JS:202.
- ⁶² *Primer manifesto 'Agú'*, de Juan Martín (pseud. de Martín Bunster) e Zain Guimel (pseud. de Alberto Rojas Giménez), publicado em *Claridad*, Santiago, año I, nº6, 13.XI.1920, p.7. Reprod. em NOT:81.
- ⁶³ Huidobro, V. *Non serviam*, lido no Ateneu de Santiago do Chile em 1914. Reprod. em suas *Obras completas*, *op. cit.*, p.715. Também em HV:204; NOT:34; GV:94 e JS:73.
- ⁶⁴ Huidobro, V., *El futurismo*, publicado originariamente em *Pasando y pasando...* (Chile, 1914). Reprod. em suas *Obras completas*, *op. cit.*, p.700. Também em NOT:44.
- ⁶⁵ *Manifiesto estridentista*, *op. cit.* Reprod. em LMS:50; HV:95; NOT:126 e JS:171.
- ⁶⁶ *Primer manifesto 'Agú'*, *op. cit.* Reprod. em NOT:81.
- ⁶⁷ Perloff, M., *op. cit.*, p.186. Paradoxalmente, a respeito da recepção do *Manifiesto futurista* de Marinetti, de 1909, B. Mitchell diz: "Ce document extravagant amusa le public de la capitale, qui ne le prit pas au sérieux", *op. cit.*, p.99 (grifo nosso).
- ⁶⁸ Ver, a respeito, Compagnon, A. *La seconde main, ou le travail de la citation*. Paris, du Seuil, 1979 (especialmente, as *séquences* V e VI).
- ⁶⁹ *Actual - Nº1*, *op. cit.* Reprod. em LMS:42; HV:88; NOT:102 e JS:163.

⁷⁰ Andrade, O. de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, op. cit. Reprod. em GMT:327.

⁷¹ Andrade, O. de. *Manifesto antropófago*, op. cit., p.3. Também em GMT:353.

⁷² *Primer manifesto 'Agu'*, op. cit. Reprod. em NOT:82.

⁷³ Cf. *La poesía*, fragmento de uma conferência de V. Huidobro no Ateneu de Madrid, em 1921. Publicada como prólogo a *Temblor de cielo* (Madrid, 1931) e reprod. em suas *Obras completas*, op. cit., pp.716-717. Também em HV:206-208; NOT:89-91 e GV:94-98.

⁷⁴ Ver Uslar Pietri, A. *La vanguardia, fenómeno cultural*, NOT:272-274. A citação corresponde à p. 273.

A VALORIZAÇÃO DO POPULAR NO PERÍODO DAS VANGUARDAS HISTÓRICAS NA AMÉRICA LATINA

lo que menos se improvisa es la cultura
José Vasconcelos, *Memorias*, t.II, p.16

La poésie doit être faite par tous. Non par un.
Lautréamont, *Poésies II*, p.306

Neste capítulo mostraremos algumas perspectivas polêmicas gerais formuladas no período de surgimento e auge dos movimentos de vanguarda na América Latina, através da problematização de um aspecto pouco tratado pela crítica especializada e que constitui o objeto de estudo deste trabalho: o da valorização do popular. Para tanto, discutiremos as referências ao assunto presentes na bibliografia teórica sobre a vanguarda e adotaremos, no que diz respeito aos conceitos de cultura e cultura popular, a perspectiva traçada pelo culturalismo inglês e por estudos de antropologia cultural e crítica literária no âmbito latino-americano.

Para começar, se observarmos a noção de valor do ponto de vista da sociologia literária como sujeita a variáveis ideológico-estéticas e históricas, é possível perceber em diversos manifestos, programas e outras obras produzidos pelos movimentos de vanguarda na América Latina uma operação deliberada de valorização do popular. Esta operação, como veremos, dá-se tanto no sentido de procurar a incorporação do popular ao sistema (uma operação que daria continuidade a um relativismo estético, pelo qual a noção de valor estabeleceria um dentro/fora do sistema e os movimentos de vanguarda funcionariam como introdutores ou tradutores do popular para esse sistema, contra o qual, paradoxalmente, eles teriam se insurgido), quanto, mais radicalmente, com o intuito de promover a ruptura da dicotomia entre arte "alta" e "cultura popular" (e, conseqüentemente, expondo o caráter variável, histórica e socialmente, da noção de valor estético). Na medida em que, no consumo de bens simbólicos, o valor não é percebido como relativo, a segunda postura, mais radical, é melhor condizente tanto com o problema que