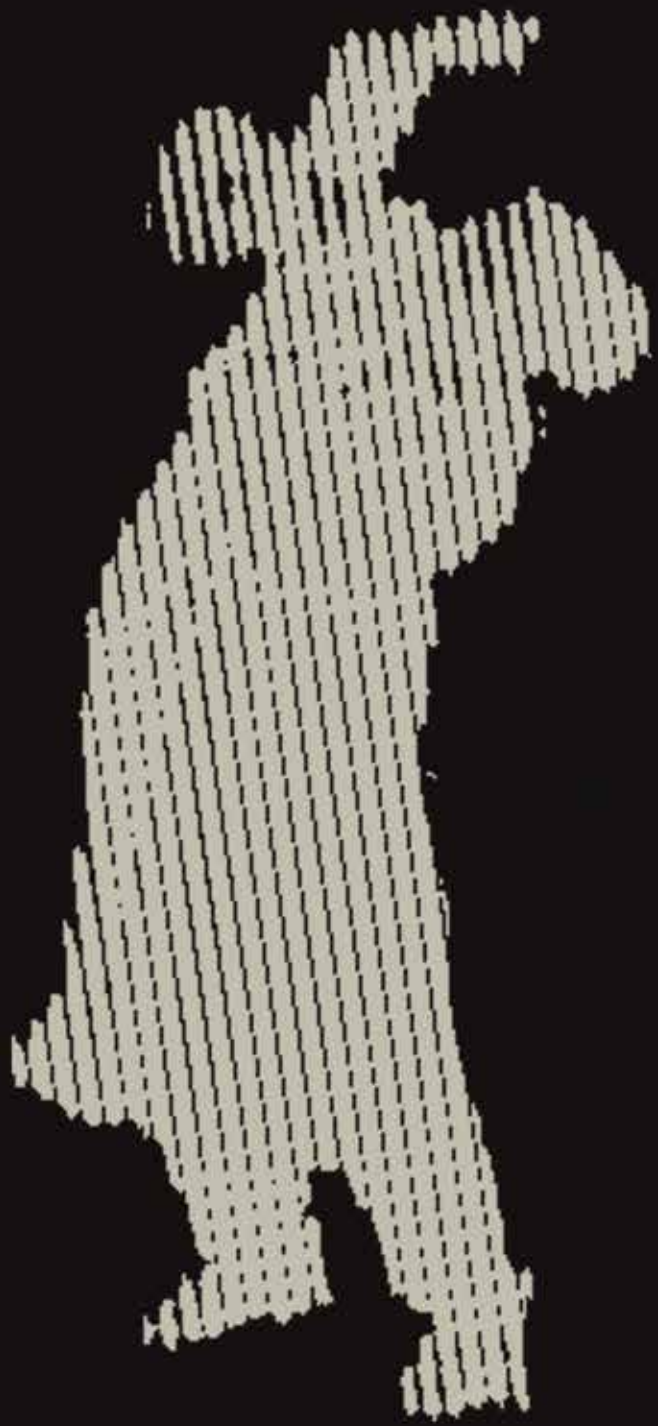
MANIFESTOS INSULARES



VALDIR HEITKOETER DE MELO JUNIOR

MANIFE
INSULA
PALAVRA E IMAG
DISCURSO DE CA
INCERTEZA EM M
DE JULIAN ROSE

ESTOS
ARES

EM COMO
OS E
ANIFESTO,
FELDT

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

Valdir Heitkoeter de Melo Junior

MANIFESTOS IN*SULARES*

PALAVRA E IMAGEM COMO DISCURSO DE CAOS E INCERTEZA EM *MANIFESTO*, DE JULIAN ROSEFELDT

CURITIBA
2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

Valdir Heitkoeter de Melo Junior

MANIFESTOS INSULARES

PALAVRA E IMAGEM COMO DISCURSO DE CAOS E INCERTEZA EM *MANIFESTO*, DE JULIAN ROSEFELDT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha 1, Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Prof.ª Dra. Maria Cristina Mendes

CURITIBA
2023

Valdir Heitkoeter de Melo Junior

MANIFESTOS IN*SULARES*

PALAVRA E IMAGEM COMO DISCURSO DE CAOS E INCERTEZA EM *MANIFESTO*, DE JULIAN ROSEFELDT

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Heitkoeter de Melo Junior, Valdir
MANIFESTOS INSULARES: PALAVRA E IMAGEM NO DISCURSO DE CAOS E INCERTEZA EM MANIFESTO, DE JULIAN ROSEFELDT / Valdir Heitkoeter de Melo Junior. -- Curitiba-PR,2023.
176 f.

Orientador: Maria Cristina Mendes.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Manifesto. 2. Texto e Imagem. 3. Caos e Incerteza. 4. Julian Rosefeldt. I - Mendes, Maria Cristina (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

Valdir Heitkoeter de Melo Junior

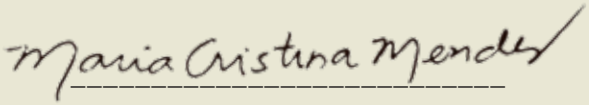
MANIFESTOS INSULARES

PALAVRA E IMAGEM COMO DISCURSO DE CAOS E INCERTEZA EM *MANIFESTO*, DE JULIAN ROSEFELDT

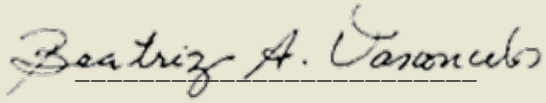
Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 18/08/2023.

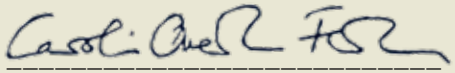
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



Profa. Dra. Maria Cristina Mendes
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Carolin Overhoff Ferreira
Membro Externo (PPGHA – UNIFESP)

Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história.

Walter Benjamin

EAS

FIGURA. 01

Episódio Situacionista.
Fonte: Julian Rosefeldt, *Manifesto*, 2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora orientadora Maria Cristina Mendes, pela confiança, generosidade e atenção com que aceitou o desafio dessa jornada, pelas conversas que me ensinaram tanto e por sua sensibilidade em saber compartilhar caminhos.

Agradeço à professora Beatriz Avila Vasconcelos e à professora Carolin Overhoff Ferreira por aceitarem compor a banca avaliadora, pela leitura atenta e pelas inestimáveis contribuições feitas durante a etapa de qualificação dessa pesquisa, sempre que releio as anotações ou relembro suas falas, me impressiono com o quanto se pode aprender ao ouvir o outro.

Agradeço à Débora Fernandes, pela cumplicidade e amor cotidianamente partilhados, por ser infalível em sua capacidade de me inspirar, pelos cafés compartilhados, por ter sido, muitas vezes, a primeira pessoa a me ouvir quando uma ideia nova brotava. Agradeço, principalmente, por ter sido a pessoa responsável por ter apresentado para mim o *Manifesto*, deixo aqui registrada a memória de sua fala insistente: "você precisa assistir esse filme!".

Agradeço à minha mãe, Lucélia de Souza Melo. Agradeço ao meu pai, Valdir Heitkoeter de Melo. Os maiores incentivos vieram de vocês, os primeiros livros que li ainda estão comigo, não mais na escada de casa, onde eu me sentava para ler, mas em minha memória. Obrigado por tanto.

Agradeço a todos os professores do mestrado, pela dedicação e paixão em ensinar, os aprendizados que tive ao longo desse período foram valiosos. Agradeço em especial o professor Eduardo Tulio Baggio, pela fluidez em proporcionar imersões em teorias do cinema, pela inesquecível aula no centro da cidade de Curitiba, momento em que nos ensinou a arqueologia dos tempos de ouro das salas de cinema paranaense. Agradeço uma vez mais à professora Beatriz Avila Vasconcelos, pela sensibilidade e indescritível didática que transformou todas as suas aulas em um evento imperdível.

Agradeço a todas e todos os colegas de mestrado, pelas trocas entusiasmadas e a construção de laços, principalmente durante o período de aulas remotas devido à pandemia, foi fundamental para mitigar a sensação de solidão que a pesquisa impõe. Agradeço aos amigos e amigas, Dani Durães, Ana Paula Málaga, Kelvin Cigognini e Dan Rojas. Agradeço especialmente o querido amigo Giovanni Comodo, sua amizade é um presente quew o mestrado trouxe. Agradeço à Thaiane Toledo, amiga que tanto compartilhou comigo os momentos de dúvida e angústia, as alegrias e avanços e as melhores estratégias de resiliência.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, por meio de concessão de bolsa, recurso sem o qual esta pesquisa não seria possível. Assim, agradeço a UNESPAR e a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação – PRPPG pelo incentivo e solicitude com que me auxiliaram nessa jornada. Agradeço novamente a UNESPAR pela oportunidade de estudar em uma universidade pública, com ensino gratuito e de qualidade.

RESUMO

A obra cinematográfica *Manifesto* (2015), dirigida por Julian Rosefeldt, é o objeto de análise desta dissertação, cujo objetivo é destacar quais as possíveis contribuições desta obra para refletirmos sobre a contemporaneidade. Criado a partir de mais de cinquenta textos-manifesto, a obra é constituída por uma narrativa disruptiva, com Cate Blanchett interpretando treze personagens distintas em cenas urbanas, tais como professora de ensino primário, apresentadora de jornal e repórter. O primeiro capítulo da dissertação apresenta um levantamento histórico das aplicações e do desenvolvimento do manifesto enquanto um gênero artístico-literário, é dividido em cinco partes: o contexto histórico, sua etimologia e primeiros registros (SOMIGLI, BORTULUCCE, LYON E PUCHNER); as características aforizante e mutável do gênero manifesto (MUSSALIM, MAINGUENEAU E ABASTADO); os manifestos e a relação entre arte e política (CERTEAU); a modernidade e o papel dos manifestos (TELES); as vanguardas artísticas e os manifestos enquanto ferramenta discursiva (BAUMAN). O segundo capítulo, dedicado à análise fílmica, é dividido em seis partes: a transposição do formato de videoinstalação para o longa-metragem (LJUNGBÄCK), a concepção poética do caos e da incerteza (BURCH, DELEUZE E GUATTARI); a perspectiva de interpretação sob a noção de palimpsesto (GENETTE, KRISTEVA); as teorias da adaptação cinematográfica e Manifesto (HUTCHEON, SANDERS E STAM); os aspectos estéticos evocados na intertextualidade entre imagem e texto (AUMONT, BURCH, DELEUZE, DIDI-HUBERMAN E FLUSSER); a interpretação da discursividade sob a perspectiva de sua organização composicional e potência de fruição (BAKHTIN, BRAIT E RANCIÈRE). O terceiro capítulo visa discutir possíveis aproximações entre os discursos representados em *Manifesto* em face dos problemas e crises recentes que conferem contornos distópicos à contemporaneidade, uma tentativa de estabelecer paralelo com a recente situação pandêmica e a dificuldade em imaginar o futuro. Menos volumoso que os capítulos anteriores, o terceiro e último é o arremate das ideias, discussões e levantamentos realizados e divide-se em duas partes: os desafios da comunicação em tempos de crise (HAN e LJUNGBÄCK); efeitos da pandemia sobre a crise da comunicação e perspectivas para imaginar o futuro (BERARDI, WISNIK, FLUSSER e RANCIÈRE).

PALAVRAS-CHAVE: *Manifesto*; Texto e Imagem; Caos e Incerteza; Julian Rosefeldt

ABSTRACT

The cinematographic work *Manifesto* (2015), directed by Julian Rosefeldt, is the object of analysis of this dissertation, whose objective is to highlight the possible contributions of this work to reflect on contemporary times. Created from more than fifty manifesto texts, the work consists of a disruptive narrative, with Cate Blanchett playing thirteen different characters in urban scenes, such as a primary school teacher, newspaper presenter and reporter. The first chapter of the dissertation presents a historical survey of the applications and development of the manifesto as an artistic-literary genre, it is divided into five parts: the historical context, its etymology and first records (SOMIGLI, BORTULUCCE, LYON E PUCHNER); the aphorizing and mutable characteristics of the manifest genre (MUSSALIM, MAINGUENEAU AND ABASTADO); manifestos and the relationship between art and politics (CERTEAU); modernity and the role of manifestos (TELES); the artistic vanguards and manifestos as a discursive tool (BAUMAN). The second chapter, dedicated to film analysis, is divided into six parts: the transposition of the video installation format into feature film (LJUNGBÄCK), the poetic conception of chaos and uncertainty (BURCH, DELEUZE E GUATTARI); the perspective of interpretation under the notion of palimpsest (GENETTE, KRISTEVA); film adaptation theories and Manifesto (HUTCHEON, SANDERS AND STAM); the aesthetic aspects evoked in the intertextuality between image and text (AUMONT, BURCH, DELEUZE, DIDI-HUBERMAN AND FLUSSER); the interpretation of discursiveness from the perspective of its compositional organization and power of fruition (BAKHTIN, BRAIT E RANCIÈRE). The third chapter aims to discuss possible approximations between the discourses represented in *Manifesto* in the face of recent problems and crises that give dystopian contours to contemporaneity, an attempt to establish a parallel with the recent pandemic situation and the difficulty in imagining the future. Less voluminous than the previous chapters, the third and last is the conclusion of the ideas, discussions and surveys carried out and is divided into two parts: the challenges of communication in times of crisis (HAN and LJUNGBÄCK); effects of the pandemic on the communication crisis and perspectives for imagining the future (BERARDI, WISNIK, FLUSSER and RANCIÈRE).

KEYWORDS: *Manifest*; Text and Image; Chaos and Uncertainty; Julian Rosefeldt

SUMÁRIO

22 Balizas Introdutórias

26 Ficha técnica

32 **PRIMEIRO CAPÍTULO: Manifesto, a insurgência de um gênero**

49 1.1 - Enunciado Aforizante / Proteus

64 1.2 - Uma engrenagem entre arte e política

71 1.3 - Quebrar ciclos, construir horizontes: manifestos e a modernidade

89 1.4 - Manifestos de arte: um aceno das vanguardas artísticas

104 **SEGUNDO CAPÍTULO: Caos e Incerteza**

108 2.1 - Videoinstalação x Longa-metragem

123 2.2 - O caos

138 2.3 - Episódio Situacionista

149 2.4 - Errâncias

187 2.5 - O caráter palimpsestuoso de *Manifesto*

203 2.6 - A decadência das vanguardas: narrativas do vazio a partir do Movimento Dadá

220 2.7 - Atravessamentos: trajetórias da palavra e da imagem

250 **TERCEIRO CAPÍTULO: Manifestar, comunicação em tempos de crise**

258 3.1 - Insulados pela pandemia, o manifesto silencioso

285 **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

298 **LISTA DE FIGURAS**

302 **REFERÊNCIAS**

BALIZAS INTRODUTÓRIAS

O velho mundo está morrendo, o novo tarda a nascer, e, nesse claro-escuro, surgem os monstros.
Antonio Gramsci

Esta dissertação apresenta uma análise que tem como objeto de estudo o filme *Manifesto* (2015), do artista e diretor alemão Julian Rosefeldt. Proponho uma reflexão sobre as contribuições que esta obra oferece ao basear seu roteiro em mais de cinquenta textos de manifestos diferentes, uma reorganização e mescla de diferentes discursos, espécie de colagem textual que compõe uma narrativa disruptiva e não-linear ambientada em cenários do cotidiano contemporâneo.

Com uma extensa carreira artística no campo audiovisual, Rosefeldt dedica-se a criar videoinstalações. A primeira delas, *Detonation Deutschland*, foi lançada em 1996; desde então foram pelo menos 21 obras produzidas e expostas em diversos países, a última, recém-lançada em 2022, é o longa-metragem *Euphoria*. Dentre esses trabalhos, *Manifesto* é o primeiro a ser desdobrado em dois formatos diferentes, o que possibilitou uma ampla divulgação por meio de canais de *streaming*, salas de cinemas e até mesmo em mídia física

(*DVD*). Com a diversificação das mídias o filme pôde alcançar outros públicos, uma vez que o formato de videoinstalação restringe o acesso a determinados locais de exposição e visitação. É o caso do Brasil, onde a videoinstalação não foi exposta, mas o formato de longa-metragem foi disponibilizado em diversas mídias, o que possibilitou que eu tivesse acesso ao filme.

Em *Manifesto*, treze personagens conduzem núcleos narrativos distintos, todos são interpretados por Cate Blanchett, responsável por assumir diferentes personas que reapresentam manifestos artísticos e políticos em um contexto contemporâneo. A narrativa visual é composta por personagens e cenários comuns ao cotidiano, entre outros, uma professora em sala de aula, uma repórter em transmissão ao vivo, uma operária que se desloca até o trabalho e um sem-teto que vaga erraticamente por construções abandonadas. Essa narrativa visual é contrastada pela narrativa textual, os manifestos são arranjados em espaços e personagens improváveis, como o manifesto da *Pop Art* escrito por Claes Oldenburg, intitulado *I am for an Art...* (1961), utilizado como referência no núcleo narrativo onde uma família com aspecto conservador realiza uma espécie de oração antes de servir o jantar. O contraste fica evidente a partir do momento em que a personagem da mãe, que é quem conduz a suposta oração, não profere passagens religiosas de qualquer natureza, mas, sim, o texto de Oldenburg.

Esse caráter disruptivo da narrativa será explorado ao longo de todo o filme, o que sugere uma polissemia na produção de sentido através dos discursos apresentados. A partir dessa fratura entre texto e imagem visualizo a problemática que norteia esta pesquisa. Partindo da premissa de que as declarações dos manifestos em diferentes períodos e contextos

reverberam e produzem correspondências com o que vivemos no século XXI, indago: quais as possíveis contribuições de *Manifesto* (2015) para refletirmos sobre a contemporaneidade? Outra questão se desdobra dessa fratura: como a dinâmica entre as esferas da arte, política e vida se modificou desde o período das vanguardas artísticas?

Outras questões orbitam a fundamentação da problemática da pesquisa e fornecem esteio para a análise que visa considerar o caráter dialógico entre os enunciados visuais e textuais: de que forma a construção de sentido a partir da relação entre imagem e texto é explorada em *Manifesto*? Afinal, o que é um manifesto? Pensar a criação de um manifesto, ou resgatar seus preceitos escritos em outro momento histórico, faz sentido para o contexto social e artístico contemporâneo? Qual a intenção de Julian Rosefeldt ao resgatar esses textos e apresentá-los em cenas cotidianas? Em busca de construir um percurso investigativo que forneça material para as discussões oriundas das problematizações apresentadas, a dissertação constitui-se de três capítulos.

O primeiro capítulo, intitulado **MANIFESTO, A INSURGÊNCIA DE UM GÊNERO**, procura mapear as origens do manifesto enquanto forma de expressão textual, seu desenvolvimento e aproximação com o campo artístico-político, recorrendo à coleta de dados com base em bibliografia sobre o tema, a partir de Lucas Somigli, Janet Lyon, Martin Puchner e Beatriz Bortulucce.

No segundo capítulo, **CAOS E INCERTEZA**, inicio a análise fílmica com atenção para os diferentes aspectos dos suportes utilizados – videoinstalação e longa-metragem - e suas

principais diferenças. Observo principalmente a composição temática e conceitual do *Manifesto*, opto em dar destaque para o Prólogo e o Episódio Situacionista, respectivamente os dois primeiros blocos narrativos do filme, por entender que estes fornecem a espinha dorsal da crítica imbuída na obra. É também no segundo capítulo que se desencadeia o estudo sobre as inúmeras camadas discursivas que constituem o filme, desse modo, conduziu-se uma discussão sobre o caráter *palimpsestuoso* e a possibilidade de observá-lo como um trabalho de adaptação cinematográfica. Nessa etapa, contribuem com a análise teórica Hugo Ljüngback, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mikhail Bakhtin e Guy Debord.

No terceiro e último capítulo: **MANIFESTAR, OUTROS MODOS DE COMUNICAÇÃO EM TEMPOS DE CRISE**, tendo reunido uma série de reflexões sobre o tema, os conceitos, o processo de criação, a estrutura narrativa e discursiva, enfim, a fase de análise mais teórica do filme *Manifesto*, como ponto de culminância do percurso de pesquisa, proponho observar as possíveis contribuições dessa obra audiovisual à luz de problemas e crises urgentes da história recente, em especial, a pandemia de COVID-19. Sublinho como base para esse capítulo Jacques Rancière, Byung-Chul Han, Guilherme Wisnik, Franco Berardi e Vilém Flusser.

FICHA TÉCNICA

MANIFESTO

Manifesto é uma obra cinematográfica, escrita e dirigida por Julian Rosefeldt. Planejada e construída inicialmente para ser uma videoinstalação, Manifesto também foi adaptada para a versão longa-metragem, uma demanda que Julian Rosefeldt assumiu[1] desde o início de sua produção, devido a obrigações ligadas ao financiamento de produção da videoinstalação.

No formato de videoinstalação, *Manifesto* conta com 13 telões espalhados no espaço expositivo num único ambiente. Filme em cores, 26 canais de som (sendo 13 estéreos). Gravado em HD (*High-Definition*), proporção de enquadramento 16:9. As 13 telas são reproduzidas em looping simultaneamente. No formato longa- metragem, o que muda substancialmente é o caráter unificado e linear, onde os 13 vídeos estão reunidos, reorganizados e apresentados no tempo

1 Conforme afirmado por Julian Rosefeldt em entrevista para o canal do YouTube da Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki. Entrevista intituladaManifesto: Artworkbecomesmovie completa disponível: https://www.youtube.com/watch?v=uPo0kAVzAN0

de 01 hora, 38 minutos e 28 segundos.

Manifesto foi co-comissionado pelo ACMI – Centro Australiano de Imagem em Movimento, pela Galeria de Arte do Estado de Nova Gales do Sul, que fica em Sydney, também pela *Nationalgalerie – Staatliche Museenzu Berlin* e o *Sprengel Museum Hanover*. O trabalho é co-produzido pela *Burger Collection Hong Kong* e pela *Ruhrtriennale*. Foi realizado graças ao suporte do *Medienboard Berlin-Brandenburg* em cooperação com *Bayerischer Rundfunk*[2].

2 Informações fornecidas pelo próprio diretor, Julian Rosefeldt, disponíveis em seu site oficial. Fonte: https://www.julianrosefeldt.com/film-and-video-works/manifesto-_2014-2015/installation_views/ Acessado em 15 de abril de 2022.

FIGURA 02

Pôster do filme *Manifesto* (2015), Disponível em: https://cineclick.uol.com.br/criticas/manifesto

JULIAN ROSEFELDT

Nasceu em Munique, Alemanha, em 1965. Estudou arquitetura em Munique e em Barcelona, onde obteve o título de Mestre em Artes em 1994. Entre 2009 e 2010 foi professor convidado na Universidade Bauhaus de Weimar, na área de Arte e Mídia. Desde 2010 é membro da *Bayerische Akademie der SchönenKünste*, no Departamento de Filme e Arte Mídia, em Munique. Desde 2011 é também professor da disciplina de Mídia Digital Baseada no Tempo na *Akademie der BildendenKünste*, em Munique. Vive e trabalha em Berlim. É representado pelas galerias *KönigGalerie*, Berlim; Barbara Gross Galerie, Munique; e *Galería Helga de Alvear*, Madri.

Apesar de sua formação inicial ser em Arquitetura, os trabalhos de Rosefeldt desenvolveram-se principalmente no âmbito artístico, através da linguagem audiovisual. Outros trabalhos cinematográficos realizados por Julian Rosefeldt são: *In the Land of Drought* (2015-2017), *The Swap* (2015), *Deep Gold* (2013), *American Night* (2009), *Requiem* (2007), *News* (1998), entre outros[3].

3 Todas as obras cinematográficas listadas, entre outros trabalhos, estão disponíveis no site oficial do artista/diretor.

CATE BLANCHETT

Nasceu em Melbourne, Austrália, em 1969. Em 1992 formou-se em Teatro pela *NIDA – National Institute of Dramatic Art* em Sydney. Seus primeiros prêmios como atriz foram no teatro, área de atuação na qual ganhou destaque pela peça *Oleanna* (1993) e como Ofélia, em *Hamlet* (1994-1995). No cinema, sua primeira atuação como protagonista foi com o filme *Oscar and Lucinda* (1997), dirigido por Gillian Armstrong. Cate Blanchett é também produtora e redatora. Recebeu o prêmio do Oscar de melhor atriz coadjuvante interpretando Katherine Hepburn no filme *O Aviador* (2004), e de melhor atriz ao interpretar Jasmine no filme *Blue Jasmine* (2013). Recentemente foi nominada ao Oscar de melhor atriz por interpretar Lydia Tár no filme *TÁR* (2023).

Em Manifesto, Cate Blanchett interpreta 13 personagens diferentes, todos com características bastante distintas, como, por exemplo, o sotaque, técnica de caracterização de extrema dificuldade.

PRIMEIRO CAPÍTULO

MANI-
FESTO

INSURGÊNCIA
E UM GÊNERO

PRIMEIRO CAPÍTULO

MANIFESTO: A INSURGÊNCIA DE UM GÊNERO

Vai muito longe, a escrita... Até que acabe. Às vezes é insustentável. De repente, tudo ganha um sentido em relação ao que se escreve, é de enlouquecer.

Marguerite Duras

Em junho de 2020, durante o período de isolamento social em decorrência da pandemia de COVID-19, assisti pela primeira vez ao filme *Manifesto* (2015), do diretor alemão Julian Rosefeldt. Lembro que, assim que o filme acabou, fiquei um tempo em silêncio, atônito. Meus pensamentos estavam agitados, em pouco mais de uma hora e meia de duração, o filme trouxe uma torrente de manifestos compilados, a maioria deles inéditos para mim. Além disso, sustentava-se sob a neblina de pensamentos a impressão de que o filme se comunicava com o momento de incerteza que a pandemia intensificou de maneira inimaginável, era como se traduzisse de

modo amplo as fragilidades calcadas pela crise e asseverasse o pensamento compartilhado por Franco Berardi (2020, p.13) de que enfrentamos também "uma crise da capacidade de imaginar o futuro''.

Essa capacidade de imaginar o futuro é exposta em *Manifesto*, ao retomar textos de cinquenta manifestos artísticos, literários e políticos, Julian Rosefeldt apresenta trechos que talvez não tenham perdido seu significado , isto é, que podem ser compartilhados à guisa de refletir as crises do século XXI. Após tomar conhecimento do volume de textos trabalhados por Rosefeldt, intrigava-me o fato de que textos de autorias e épocas distintas pudessem estabelecer uma estrutura discursiva propícia à mescla. Além disso, outra questão surgiu logo no início da pesquisa: como é possível que esses textos, a maior parte deles escritos na primeira metade do século XX, consigam comunicar-se e traduzir angústias e preocupações relativas às crises contemporâneas?

A comunicação entre manifestos de diferentes períodos e a contemporaneidade pode ser avaliada por diferentes espectros, um deles é a própria estrutura narrativa elaborada por Rosefeldt, a qual tensiona os discursos dos manifestos por meio de um arco narrativo não-linear e com diferentes personagens e situações. Em entrevista concedida pelo diretor a Sergej Timofejev, ele explica que "queria deixar claro o quão relevante esses textos são no mundo de hoje. É por isso que eu quis transferi-los para os dias de hoje também visualmente" (ROSEFELDT, 2018).

Mencionei minha reação ao fim do filme *Manifesto*, silêncio e espanto, porque, para mim, a

compreensão do que é um manifesto se modificou completamente. Antes de assistir ao filme, os manifestos situavam-se em meu imaginário como expressões pontuais de algumas vanguardas artísticas, restritos a um número bem reduzido de exemplos com que tive contato, como o *Manifesto Dada* (1916) ou o *Manifesto Antropofágico* (1928). O filme de Rosefeldt, como mencionado acima, desloca esses diversos manifestos para um espaço diegético construído com a intenção de representar personagens e cenários contemporâneos. A potência discursiva, a referência a diferentes períodos históricos, a profundidade poética e a busca pela atemporalidade são algumas características a serem destacadas na narrativa elaborada por Rosefeldt, são percepções que deslocam a recepção do filme para outra questão fundamental: o que é um manifesto, esta palavra que é usada na forma singular e dá nome ao filme? Como se constitui esse gênero ou estilo textual, essa forma de expressão?

Sem a intenção de reduzir a definições ou esgotar o assunto, nesse primeiro momento da pesquisa, proponho esquadrinhar e contextualizar como o manifesto se instaura enquanto gênero literário e artístico. Apresento algumas concepções sobre o termo, dessa forma, ensejando que a contextualização do que é um manifesto sirva de esteio para discussões posteriores, tais como o capital simbólico e discursivo que o filme abarca.

A primeira abordagem, a fim de contextualizar o que é um manifesto, possivelmente a mais básica, utilizada também por Julian Rosefeldt nos segundos iniciais do filme, é a acepção dicionarizada:

> Ma.ni.fes.to (substantivo masculino): Declaração pública ou solene; justificativa de certos atos ou em que se baseiam certos direitos; programa político, religioso ou estético[4]. Ma.ni.fes.to (adjetivo): Inegável; que não se consegue negar; que não pode ser contestado nem ocultado: uma opinião manifesta; ponto de vista manifesto[5].

Em seu sentido etimológico, manifesto é uma palavra com três possibilidades semânticas. As classes gramaticais, substantiva e adjetiva, como mostramos acima, em descrição dicionarizada, e, além dessas duas, pode ainda ser utilizada a classe verbal: manifestar. O estudo etimológico dessa palavra aponta para essas três possibilidades a partir de diferentes origens na construção de seu sentido.

A função adjetiva, primeira acepção da palavra manifesto que abordo, data do fim do século XIV e sua descrição seria: "claramente revelado ao olho ou ao entendimento, aberto à visão ou à compreensão''[6] do Francês antigo *manifest* que significa "evidente, palpável''[7] do século XII. Este adjetivo possui também uma definição do latim manifestus, "claramente apreensível, claro, aparente, evidente"[8], como exposto por Vanessa Beatriz Bortulucce (2015, p.6): o sentido

---

4 Definição extraída do Silveira Bueno: Minidicionário da Língua Portuguesa (BUENO, 2000, p.395).

5 Definição extraída do dicionário eletrônico Dicio – Dicionário Online de Português. Disponível em: https://www.dicio.com.br/manifesto/ / acessado em: 06/06/2021 às 13:00hrs.

6 ETYMONLINE, Online EtymologyDictionary, disponível em: https://www.etymonline.com/word/manifest?ref=etymonline_crossreference#etymonline_v_6804 / Acessado em: 06 de Junho de 2021, às 14:30hrs. Tradução nossa: *"clearly revealed to the eye or the understanding, open to view or comprehension''.*

7 Ibidem.

8 Ibidem. – tradução nossa: "plainly apprehensible, clear, apparent, evident''

da palavra *manifestus*, a partir do latim, é resultado da junção de duas palavras, são elas: "*manus* (mão) e o adjetivo **festus*, ligado a raiz **fendere*; logo, o verbete assume um sentido primário de 'tomado pela mão', ou 'palpável'". Em síntese, a forma adjetiva da palavra manifesto significa exposto, revelado, evidente, palpável.

A segunda acepção, enquanto verbo, data também do fim do século XIV, alude ao sentido de "espalhar" ou "mostrar claramente" ou ainda, do latim '*manifestare*', descobrir, divulgar, revelar"[9]. Nota-se que o sentido empregado na forma verbal parece ser um desdobramento da forma adjetiva, uma vez que manifestar significa o ato de espalhar, divulgar, revelar.

Em sua forma substantiva, a palavra manifesto teria sido utilizada por volta de 1640 enquanto uma derivação do latim *manifestus*, ajustada ao italiano *manifesto* que descrevia "declaração pública explicando as ações anteriores e anunciando o motivo para as futuras"[10]. Desse modo, a forma substantiva da palavra manifesto surge como um modo de escrita difundida pelas linguagens modernas (SOMIGLI, 2009, p.30), como explica Bortulucce (2015, p.6):

> A palavra "manifesto" aparece em diversos contextos ao longo da história: de nome dado à listagem de produtos trazidos à alfândega, um dos significados mais antigos, passando por uma declaração especificamente ligada a códigos de cavalaria (significado predominante após o século XVII), denominando uma proclamação

9 Ibidem. – tradução nossa: "to spread"; "to show plainly"; "to discover, to disclose, betray".

10 Ibidem. – tradução nossa: "public declaration explaining past actions and announcing the motive for forthcoming ones".

> onde um partido ou um personagem de relevância social justifica sua conduta, defendendo-se das palavras de um oponente, ou adversário.

A partir da utilização para fins de justificativa ou argumentação contra um oponente ou para defender uma causa/situação, a palavra manifesto deixa de ser empregada apenas como verbo ou adjetivo e passa a ser uma ferramenta discursiva para declarações e atos políticos, o qual tem seu uso e formato de escrita moldado ao longo de séculos ao atribuir regras e características textuais específicas, as quais são fundamentais para a concepção do manifesto enquanto um gênero textual, como explica Bortulucce:

> Do século XVII até a primeira metade do século XIX, o manifesto situou-se no terreno específico da política, como uma declaração ou proclamação feita por líderes, por um Estado ou por um partido. Isso fez com que ele também pudesse ser utilizado como um instrumento de legitimação política. Neste sentido, o propósito do documento é tornar conhecido, para o público em geral, algum fato já estabelecido. É uma comunicação de "mão-única", validada pelo status do emissor (aquele que detém o poder civil e militar) e pelo contexto do texto, que deve ser de interesse público. Aos seus receptores é negada a possibilidade de uma resposta, de uma réplica. (BORTULUCCE, 2015, p.6)

Ao apresentar um fato como algo já estabelecido por meio de uma comunicação unilateral, observa-se que as descrições etimológicas citadas anteriormente, sejam na forma de verbo (expor, tornar palpável, revelar) ou adjetivo (revelado, exposto, palpável), a forma substantiva da palavra

manifesto absorve e aproxima-se do sentido verbal e adjetivo em sua estrutura comunicativa. Isto porque atribui ao manifesto (substantivo) a qualidade de revelação de algo, que imbui ao portador da mensagem a qualidade de retentor do fato que será exposto ao público receptor, conferindo-lhe autoridade. Dessa forma, o uso do manifesto por líderes e autoridades políticas e militares ao proclamar regras, decisões e notícias adquire um caráter de fato indiscutível que é garantido e alicerçado pela estrutura de comunicação de mão-única que reconhece o público receptor como ponto de destino da mensagem, mas dispensa sua participação na discussão.

A partir disso, é possível levantar uma questão: como o manifesto se tornou um gênero textual amplamente difundido pela vanguarda e deixou de ser apenas uma ferramenta de manutenção da autoridade de grupos ou líderes políticos ou militares? Para compreender essa mudança, é necessário antes observar que o contexto de uso dos manifestos até o século XVI, segundo Lucas Somigli (2009, p.38), representava a experiência de uma organização social e cultural considerada coesa até então. Para o autor, as guerras religiosas entre os séculos XVI e XVII causaram uma ruptura generalizada nas bases dessa organização e coesão social na Europa:

> O desaparecimento da autoridade transcendental, do 'poder divino' (...) conduza uma proliferação de discursos concorrentes que encontram sua justificativa em si mesmos, ou na eficácia de suas estratégias retóricas. Em um século marcado pela Revolução Gloriosa e a Revolução Francesa, o manifesto é um dos locais simbólicos que testemunham a emergência da burguesia como classe que legitima o poder político. (SOMIGLI apud. BORTULUCCE, 2015, p.7).

A afirmação de Somigli e Bortulucce aponta para os eventos históricos marcados por rupturas e crises que foram fundamentais para as bases de construção do manifesto enquanto gênero literário, afirmação que pode ainda ser adensada a partir do estudo feito por Janet Lyon (1999, p.16), o qual demonstra que os manifestos - e formas textuais similares aos manifestos - começam a aparecer mais frequentemente nos períodos históricos em que há um aumento das crises políticas e sociais que envolvem cidadania e subjetividade política. Durante o século XVII os manifestos tendem a modificar sua dimensão meramente informativa relacionada a um evento, fato ou lei, para passar a ter uma dimensão mais performativa que inclui o destinatário do discurso como alvo de persuasão:

> As definições posteriores – apoiadas por vários exemplos anteriores – deslocam a atenção da dimensão constativa do texto, ou seja, a distribuição de informações, para a performativa. Agora, o manifesto não mais simplesmente informa o público sobre os resultados das ações de seus governantes, mas passa a desempenhar uma função persuasiva: visa convencer seu público da justiça da causa do emissor e, portanto, em alguns casos, deve preceder as ações que pretende justificar, quase como um ataque preventivo à opinião pública, a fim de controlá-la uma vez que a ação seja tomada[11] (SOMIGLI, 2009, p.34).

11 Tradução nossa: *The later definitions – supported by several earlier examples – shift attention away from the constative dimension of the text, namely the distribution of information, and toward the performative. Now the manifesto no longer simply informs the public of the results of the actions of its rulers, but instead begins to play a suasive function: it aims at convincing its audience of the justness of the issuer's cause, and therefore, in some cases, it must precede the actions that it is meant to justify, almost as a preemptive strike on public opinion in order to control that opinion once action is taken.*

A persuasão da opinião pública reforça o apontamento visto anteriormente com Janet Lyon, os manifestos ganham força nos períodos de crise, ou seja, o poder de convencer quem recebe a mensagem é um artifício importante para manutenção de poder. Esse panorama só irá se modificar a partir da crise causada pelas guerras religiosas e as revoluções ocorridas nos séculos XVI e XVII, como, por exemplo, o caso da Inglaterra, onde o manifesto enquanto gênero discursivo político foi um importante recurso de disputas que resultaram em conflitos sociais e religiosos (SOMIGLI, 2009). O caso dos *Diggers and Levellers* na Inglaterra entre as décadas de 1640 e 1650, um movimento ruralista radical contra as leis de cerco, a pobreza e a fome generalizada são objeto de análise para Janet Lyon em seus estudos sobre manifestos:

> A Inglaterra nas décadas de 1640 e 1650 constitui uma das primeiras dessas conjunturas históricas. Nas palavras de G.E. Aylmer, "em nenhum outro lugar antes da década de 1760 ou mesmo antes de 1789 encontraremos a combinação de jornalismo radical e panfletagem, zelo ideológico, ativismo político e organização de massas que prevaleceu na Inglaterra de 1646-49. Os textos radicais produzidos pelos Levellers e Diggers nesses anos – o primeiro grupo lutando por reforma política, o segundo pela reforma agrária e econômica – abordavam centralmente o problema da autoridade soberana, desafiando implícita e às vezes explicitamente o princípio de que autoridade soberana poderia legitimamente residir em um "corpo" que não fosse o do povo[12] (LYON, 1999, p.16).

12 Tradução nossa: *England in the 1640s and 1650s constitutes one of the earliest of these historical conjunctures. In G. E. Aylmer's words, "Nowhere else before the 176os or even perhaps before 1789 do we*

A respeito desse movimento, Martin Puchner comenta que o primeiro documento a atribuir o termo manifesto foi criado pela ala mais radical da Revolução Puritana. Os *Diggers and Levellers* intitularam esse documento como "Um novo compromisso, ou, manifesto"[13], publicado em 1648. Puchner acrescenta que o movimento era composto também por:

> Grupos de soldados desmobilizados, exaustos pela guerra contra a Irlanda, famintos por uma sucessão de colheitas ruins e pressionados por impostos cada vez mais altos, expressavam demandas cada vez mais radicais que às vezes assumiam a forma de textos chamados de manifesto[14] (PUCHNER, 2006, p.16) .

Outro ponto importante apresentado na colocação de Lyon é a aparição do termo *pamphleteering* que, em sua tradução literal, quer dizer panfletagem, isto porque o panfleto como recurso de propaganda e difusão da mensagem representa uma importante transformação no uso do manifesto, algo que mais tarde se firmaria como uma característica do gênero. Além da panfletagem, Lyon menciona que o movimento *Diggers and Levellers*

---

find the combination of radical journalism and pamphleteering, ideological zeal, political activism, and mass organization that prevail in England from 1646-49" (quoted in Dow, 32). The radical texts produced by the Levellers and Diggers in these years-the former group agitating for political reform, the latter for agrarian and economic reform-addressed centrally the problem of sovereign authority, challenging implicitly and sometimes explicitly the tenet that sovereign authority could legitimately reside in a "body" other than that of the people.

13 Tradução nossa: *A new engagement, or, Manifesto.*

14 Tradução nossa: *Groups of disbanded soldiers who were exhausted by the war against Ireland, starved by a succession of poor harvests, and pressed for higher and higher taxes were voicing increasingly radical demands that sometimes took the form of texts called manifesto.*

utilizou também a música, principalmente o canto e poemas como outras formas de ampliar a transmissão das mensagens ao povo.

No livro *Manifestoes: provocations of the modern* (1999), Janet Lyon adota como ponto de partida o movimento *Diggers and Levellers* porque o período e o contexto histórico em que o movimento teve maior ação aglutinam características singulares para a formação do que viria a ser o gênero literário conhecido como manifesto. Para Lyon, o movimento representa uma organização social capaz de instaurar uma série de alternativas para tomada de ação e organização de grupos sociais que até aquele momento histórico não tinham voz para expressar suas vontades e necessidades, assim, encontram na escrita e divulgação de manifestos uma maneira de se destacar na corrente de discursos hegemônicos:

> Embora em 1648 "o povo" não fosse reconhecido ainda como uma força política distinta e ativa, nem ainda tivesse status legal concedido a grupos organizados para falar em nome do povo, o fato era que os dissidentes estavam reunindo e publicando tratados sob a presunção de liberdade de expressão em uma nova república[15] (LYON, 1999, p.21).

Os manifestos operam como meio de comunicação de uma causa, conforme o exemplo dos *Diggers and Levellers*, proporcionou às classes mais pobres e exploradas uma via para

15 Tradução nossa: *Although in 1648 "the people" were not yet acknowledged as a distinct and active political force, nor yet had legal status been granted to groups organized to speak on behalf of the people, the fact was that dissenters were assembling and publishing tracts under the presumption of freedom of expression in the new republic.*

expressar suas vontades e necessidades, e, assim, lutar contra imposições unilaterais por parte de autoridades e grupos hegemônicos.

A esse respeito, Somigli afirma que "o papel de um manifesto é o de opor um determinado discurso dominante com um contradiscurso capaz de substituí-lo, transferir o poder de definir o sujeito para o próprio sujeito" (2009, p.32).

A partir da criação desse contradiscurso, outros elementos são adotados, com frequência, para compor as bases do gênero manifesto, como a utilização do termo nós, uma referência à intenção de que os manifestos são escritos e disseminados para e em defesa um grupo específico:

> O poder da voz do povo – que seria, na Revolução Francesa, o domínio absoluto da "opinião popular" – é produzido e implantado pelos manifestos no uso pronome "nós". De fato, especialmente à medida que formas semelhantes ao manifesto ganham ampla inteligibilidade durante a Revolução Francesa, "nós" se torna não apenas uma nomenclatura de um grupo falante, mas também um dispositivo retórico para evocar audiências, para marcar distância no campo ideológico entre aquele público criado e seu opressor roteirizado[16] (LYON, 1999, p.23).

16 Tradução nossa: *The power of the people's voice - what will become, in the French Revolution, the absolute domain of "popular opinion" - is produced and deployed in the manifesto's use of the pronoun "we." Indeed, especially as manifesto-like forms gain wide intelligibility during the French Revolution, "we" becomes not only the nomenclature of a speaking group, but also a rhetorical device to evoke audiences, and to mark the distance in ideological ground between those created audiences and their scripted oppressor.*

Lyon destaca que a utilização do termo "nós'' não ratifica as demandas defendidas nos manifestos, não cria leis ou determina novos limites como uma imposição inexorável garantida pela força implicada no uso do "nós'' enquanto expressão dos interesses de um coletivo. Para ela (1999, p.24), o manifesto ocupa um espaço genérico distinto na área dos discursos públicos, pois aspira a uma forma concreta de trabalho cultural, mesmo que às vezes não execute de fato as demandas e ideais expostos por meio de seu discurso. Dessa forma, entende-se que os manifestos, para Lyon, não são ferramentas infalíveis, como uma carta coringa que funciona sobre toda e qualquer demanda. O destaque para o uso do termo "nós" denota a percepção estrutural e histórica que os manifestos adquiriram conforme sua utilização por diferentes grupos e interesses. A indeterminação do sujeito que escreve favorece a capacidade de aglutinação de um grupo de pessoas, ainda que ele tenha sido escrito por uma ou duas pessoas, trata-se, assim, de uma estratégia narrativa dentro da estrutura discursiva dos manifestos.

Sem a intenção de criar um perfil único e reduzir a amplitude da discussão sobre os manifestos, Lyon cita três características que distinguem o manifesto de outras formas de expressão linguística e explica como é possível, a partir disso, percebê-lo como um gênero. Primeiro, o manifesto é construído de modo a ser uma escrita abreviada, apaixonada e altamente seletiva ao narrar uma história de opressão que leva ao momento de crise. Segundo, envolve, com frequência, a enumeração rigorosa de reivindicações ou declarações sobre uma opressão sofrida por um grupo. Terceiro, o uso da retórica epigramática e declarativa, seja vaga como "burguesia" ou direcionada a uma pessoa especificamente (LYON, 1999, p.15). Essas três

características apontadas por Lyon aproximam-se teoricamente da descrição do que é o estilo na utilização da língua.

Para Mikhail Bakhtin, o estilo é um dos elementos composicionais de um enunciado e está atrelado ao uso de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais. Desse modo, tais recursos servem de base para construção de um enunciado estável dentro de uma cadeia de enunciados, o que resulta em um gênero discursivo (1997, p.279). Em um primeiro momento de análise, o estilo linguístico, caracterizado por Lyon enquanto um padrão verificável em diferentes manifestos, corrobora com a ideia de que os manifestos se enquadram como gênero discursivo a partir do estilo, o que se aproxima da ideia defendida por Bakhtin.

Enquanto gênero discursivo, um manifesto diferencia-se, por exemplo, de uma declaração, como citado por Carlos Ceia (2009): Em 1789 a Assembleia Nacional da França anexou à sua constituição a *Declaration dês droits de l'homme et du citoyen*[17], a qual pode ser associada à estrutura discursiva de um manifesto, porém, na visão de Ceia, foi com o *Manifesto do Partido Comunista*, publicado em 1848, que o conceito de manifesto se aproximou do formato que mais tarde seria explorado por inúmeras vanguardas artísticas, principalmente no século XX. A diferença entre uma declaração e um manifesto está em seu estilo, estrutura e, inclusive, na abordagem ideológica. Uma declaração afirma um dado já estabelecido, comunica uma resolução, uma mudança cristalizada. A declaração alude a um compromisso mútuo (LYON, 1999, p.27) que se autorrenova, em momentos de crise a declaração é utilizada como recurso

17 Ibid. – tradução nossa: *"Declaração dos direitos de homem e cidadão"*.

fixado, como um conjunto de regras e de memorandos que asseguram o compromisso fixado a partir da data de sua publicação, representa, portanto, uma mudança concreta das instituições e a garantia de sua manutenção. O manifesto, pelo contrário, funciona como uma retaliação às instituições, aos grupos hegemônicos ou às causas que afetam uma minoria, representa, portanto, o desejo pela mudança, a chamada do público para uma causa, a exposição das fragilidades e opressões.

1.1

ENUNCIADO AFORIZANTE / PROTEUS

A estrutura de um manifesto nos permite analisá-lo a partir das noções de estilo, tema e composição (BAKHTIN, 1997, p.279), elementos que contribuem para a formulação de um gênero literário, assim, cabe ainda observar o que faz de um texto um manifesto a partir de outras bases teóricas e considerações. Nessa etapa da pesquisa, a intenção é reunir diferentes referenciais que apresentem possibilidades para interpretar de que modo a aplicação de certos termos, certas construções frasais e sua relação entre locutor e interlocutor podem delinear um discurso com especificidades que permitam distinguir o manifesto de outras formas de texto.

Assim, encontro em *A Enunciação Aforizante: o caso do gênero manifesto* (2013), de Fernanda Mussalim, uma base teórica que contribui efetivamente com o estudo da estrutura textual do manifesto. De acordo com Mussalim, o enunciado aforizante seria um conceito introduzido

por Dominique Maingueneau[18], em que o autor compara a enunciação textualizante e a enunciação aforizante da seguinte maneira:

> Na enunciação textualizante, não nos relacionamos com Sujeitos, mas com facetas pertinentes para a cena verbal, em que a responsabilidade do dizer é partilhada e negociada. Na enunciação aforizante, por sua vez, o locutor não é apreendido por tais facetas, mas em sua plenitude imaginária, como uma instância que fala a uma espécie de auditório universal (MUSSALIM, 2013, p.470).

O locutor (autor) do texto, na enunciação textualizante propõe uma via de mão dupla, um diálogo com o interlocutor (o leitor). Por outro lado, a enunciação aforizante se posiciona unilateralmente, pois fala abertamente a um público ilimitado, ou, como mencionado, a um público universal. Outra proposição de distinção entre dois modos de enunciado é apresentada por Maingueneau e auxilia na compreensão desses conceitos:

> Um texto é uma rede de pensamentos articulados por meio das restrições de jogos de linguagem de diversas ordens: argumentar, narrar, responder a uma pergunta, maldizer... Na aforização, o enunciado pretende exprimir o pensamento de seu locutor, aquém de qualquer jogo de linguagem, nem resposta, nem argumentação, nem narração, mas pensamento, dito, tese, proposição, afirmação soberana... (MAINGUENEAU, 2010, p.13).

18 Dominique Maingueneau é professor de Linguística no Departamento de Língua Francesa da Universidade Paris IV-Sorbonne, atuando, principalmente, no domínio da análise do discurso. / (Editora Contexto). Disponível em: https://www.editoracontexto.com.br/categoria/autores/d1/dominique-maingueneau / Acessado em: 06 de junho de 2021 às 16:07hrs.

Maingueneau afirma que "a aforização [...] é uma forma de dizer puro, quase próxima de uma consciência'' (2010, p.14). A partir das concepções de Mussalim e Maingueneau, somadas às definições dicionarizadas, etimologia e descrição enquanto gênero literário, noto uma representação geral acerca do termo manifesto que o expõe enquanto um meio de expressão assertivo e aforizante. Assertivo porque representa uma expressão que postula novos modos de ver e entender um certo contexto, descreve os passos para construção do futuro e não teme romper com o passado.

O manifesto enquanto adjetivo seria algo claro, aparente e evidente; enquanto verbo um ato de descobrir ou revelar; descrições que reforçam o aspecto assertivo imanente ao manifesto. Seria, também, aforizante porque, dentre outras características elencadas por Maingueneau e Mussalim, é um discurso que pretende atingir um público amplo, caracteriza-se por uma fluência discursiva que se aproxima de um anúncio ou declaração em tom afirmativo, sem espaço para deambulações por parte do interlocutor.

Sobre os manifestos serem uma comunicação de mão-única, Somigli (2009, p.34) afirma que essa forma de expressão concedeu poder às pessoas que não tinham voz, única opção de contrarresposta em um sistema unívoco. Assim, o locutor é responsável por organizar um discurso que convença o maior número de ouvintes, o discurso deve ser organizado para que represente de forma precisa e coerente as pautas e demandas de um grupo, sem espaço para negociações ou revisões. Extrapola a dimensão meramente informativa, de constatação de regras, visa um discurso performativo para o convencimento e exerce uma função persuasiva.

As características estruturais de um manifesto - forma de discurso que visa falar em nome de um grupo – o tornam um signo ideológico, isto porque sua estrutura permite que tal forma de expressão seja evocada em diferentes períodos, por qualquer grupo e sirva de veículo para que suas demandas sejam ouvidas (LYON, 1999, p.29). Essa volatilidade, capacidade de transmutação e adaptação do manifesto em diferentes períodos e pautas é analisada por Claude Abastado a partir de uma metáfora com o mitológico Proteu.

Apresentado na *Odisseia*[19] como um deus do mar responsável por acalmar e cuidar de animais marinhos pertencentes a Poseidon, sua principal habilidade era a metamorfose, poderia se transformar em qualquer coisa que desejasse, desde animais marinhos ou terrestres, objetos ou elementos naturais, além disso, Proteu tinha o dom da profecia, tinha ciência do passado, presente e futuro (GRIMAL, 2005, p.398). Para Abastado, "os manifestos, portanto, são como Proteu - mutável, multifacetado, indescritível"[20] (1980, p.5).

Nesse ponto, a partir das características já mencionadas que visam esquadrinhar os manifestos como um possível gênero linguístico, encontro uma abertura para colocar em discussão como essas características, tais como sua volatilidade e mutabilidade, dificultam a sua delineação enquanto gênero. A análise de Abastado afirma o caráter múltiplo do manifesto, o que suscita a questão também apresentada por ele no início de sua análise: "o manifesto é um

19 Poema épico da Grécia antiga de autoria de Homero.

20 Tradução nossa: *Les manifestes, donc, c'estProtée - changeant, multiforme, insaisissable.*

bom objeto semiótico?"[21] (1980, p.3). Questão que também é apresentada por Bortulucce a respeito da falta de unidade para caracterizar o manifesto na qualidade de gênero: "como pode ser possível a obtenção de uma unidade que o caracterize enquanto gênero?" (2015, p.14).

Abastado parte dessas questões para formular uma tese do manifesto enquanto objeto de estudo semiótico e verificar se este pode ser interpretado como um gênero. Em sua análise, o autor parte da ideia de que a função pragmática dos manifestos é uma das premissas para compreender essa forma de expressão enquanto um gênero, entretanto, apenas a função pragmática do manifesto não seria suficiente para conferir unidade para um potencial gênero. Como citado anteriormente, Mikhail Bakhtin utiliza pelo menos três elementos de análise para delinear um estilo (recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais), por conseguinte, o estilo é verificado numa cadeia de enunciados recorrentes para então poder ser interpretado como um gênero discursivo. Por sua vez, Abastado parte para uma análise detalhada dos manifestos em busca de características que aprofundem a percepção desse tipo de texto/enunciado enquanto gênero. Uma relação complexa entre três elementos verificáveis em um manifesto é citada por Abastado: o saber, a potência e o desejo.

Primeiro ponto, o saber. Um manifesto exibe um saber teórico ou prático (ABASTADO, 1980, p.5). Um manifesto proclama um credo filosófico, uma estética e uma linha política de modo didático, independentemente se este é trabalhado numa forma textual, oral ou

21 Tradução nossa: L*es manifestes sont-ilsunbonobjetsémiotique?*

musical, sua organização tende para uma função didática. Essa afirmação é acompanhada pela ideia de que um manifesto é exposto como um programa onde sua implementação já é oferecida de acordo com passos a serem seguidos, assim, um manifesto estabelece ligação entre o discurso e a ação. O autor cita o *Manifesto Dada*, de 1918, e sugere que os autores aspiravam a novas formas de arte e sonhavam ao mesmo tempo em mudar vidas e perturbar a ordem social (ABASTADO, 1980, p.6), o que reforça seu caráter utópico. Esse caráter utópico também é comentado por Somigli (2009, p.45), ao afirmar que um manifesto "somente terá desempenhado sua função com eficácia apenas se e quando conseguir traduzir seu programa em ação, sua palavra em ação", isto é, quando, efetivamente, puder atuar como força de transformação.

Segundo ponto, a potência. Um manifesto seria um ato de legitimação e conquista de poder, porque rompe com a ideologia dominante e os valores consagrados (ABASTADO, 1980, p.6). Os manifestos se marginalizam em apelo a todos aqueles que se sintam marginalizados, acumulando assim uma força capaz de mobilizar e conquistar o poder de fato. Para Abastado, um manifesto é, por natureza, precário, é resultado dessa condição e dela adquire sua força.

O terceiro aspecto apontado por Abastado é o desejo. Um manifesto seria uma máquina de desejo, pois tem por efeito estruturar e afirmar uma identidade (ABASTADO, 1980, p.6). Como demonstrei anteriormente a partir do estudo de Janet Lyon, um manifesto tem como característica assumir o pronome "nós" com a finalidade de incluir um grupo e representar suas demandas a partir desse guarda-chuva pronominal, o que Abastado propõe, em

um sentido mais poético, é que um manifesto intermedia os desejos de um grupo, tem a capacidade de sintetizar um coletivo de vozes:

> É o ato fundador de um sujeito coletivo (mas não institucional): trata-se de fazer existir como entidade reconhecida um grupo que não está - ainda não - organizado em partido, seita, cenáculo, escola, capela. Um grupo movido por convicções comuns e desejo de ação[22] (ABASTADO, 1980, p.6).

Percebo que a estratégia de análise de Abastado consiste em isolar elementos constitutivos dos manifestos, uma vez que ele reconhece a dificuldade em delimitar uma unidade discursiva. Por esse motivo o autor menciona Proteu no início de sua análise, a metamorfose do personagem mitológico ocorre conforme uma necessidade, de acordo com Grimal (2005, p.398), Proteu poderia transformar-se na água ou o fogo, faculdade que "era-lhe particularmente útil, quando queria furtar-se às questões daqueles que o consultavam". Nesse sentido, um manifesto adapta-se conforme a necessidade daquele que elabora e organiza um discurso, o que sujeita a construção do texto a modificações estruturais. Somigli avalia que a análise feita por Abastado ressalta a dificuldade de elaborar uma descrição estrutural do manifesto, então, como solução, ele sugere "que elementos constantes que podem ser isolados são mais bem descritos como estratégias discursivas que servem à função polêmica e antagônica do gênero" (SOMIGLI, 2015, p.24).

22 Tradução nossa: *C'estl'actefondateur d'unsujetcollectif (mais non institutionnel) :ils'agit de faireexistercommeentitéreconnueungroupequi n'est pas - pas encore - organiséen parti, em secte, encénacle, enécole, enchappele. Un groupeanimé par des convictions communes et le désird'action.*

A análise de Abastado desdobra-se sobre elementos discursivos e estruturais dos manifestos que possam demarcar os limites que diferenciam o manifesto à guisa de unificá-lo enquanto gênero. Na sequência de sua análise, o autor menciona que o estudo semiótico do manifesto enquanto gênero pressupõe emprestar procedimentos de estudo da sociologia, história, além da própria estrutura de um manifesto. Para o autor, um manifesto, "seja político, filosófico ou estético, não pode ser interpretado fora de um contexto histórico que condiciona sua produção, sua recepção, seu significado" (ABASTADO, 1980, p.9). Isso reforça a perspectiva exposta por Janet Lyon a partir do caso dos Diggers and Levellers, em um momento histórico marcado por opressões e miséria, condicionou-se a criação de um movimento organizado que teve como uma de suas ferramentas o uso dos manifestos com objetivos bem definidos e que atendiam às demandas daquele momento.

A respeito do contexto de produção de um manifesto e do modo como isso afeta a percepção deste enquanto gênero textual, Somigli afirma que uma das formas de avaliar a dimensão implicada em um manifesto pode ser observada pela relação que ela estabelece com sua audiência: "em outras palavras, a presença do que Paolo Bagni chamou de 'o caráter relacional do conceito de gênero' – isto é, o processo de atribuição do gênero no processo mais amplo de recepção da obra" (SOMIGLI, 2015, p.24), assim, é o que a situa e a diferencia de outras produções e gêneros.

Outro ponto analisado isoladamente por Abastado é a contextualização histórica dos manifestos e suas diversas possibilidades de contribuição para a demarcação de períodos históricos.

> Na imperceptível mutação de ideias e mentalidades, servem de marcos, constituem acontecimentos, "fazem história". Desse ponto de vista, vale estudar o que H. R. Jauss chama de "horizonte de expectativa" das obras - que não se confunde com sua recepção, da qual é apenas um aspecto. Este é o sistema de referências culturais que possibilita a produção de uma obra e em relação ao qual esta obra - neste caso o manifesto - se situa: representações do imaginário, doutrina, valores morais, políticos ou estéticos, técnicas de escrita ou artísticas de composição (ABASTADO, 1980, p.8).

Ao considerar o horizonte de expectativa, ele sugere que por mais que uma das características de um manifesto seja a proposição de ruptura e mudança, um manifesto não rompe completamente com seu ambiente cultural, mas, sim, cria uma lacuna que propicia uma visão ampliada sobre o tema tratado para, então, poder organizar seu discurso para a reação conjunta do público. Nas palavras de Abastado (1980, p.8): "Oscila entre um conformismo que possibilita a comunicação e efeitos de surpresa ou escândalo"[23].

O último tópico apresentado em sua análise é o aspecto estrutural, o qual complementa

23 Tradução nossa. Ver. Original: *Il oscile entre une conformité quirend possible la communication et des effets de surprise ou de scandale.*

a abordagem de outros autores – já mencionados aqui - que utilizam desse tópico como uma importante linha de estudo para tentar delinear o manifesto enquanto gênero. Na visão de Abastado, a análise da estrutura discursiva permite reconhecer suas estratégias e efeitos, para isso, ele observa o uso repetido de certas unidades linguísticas, tratamentos específicos de enunciação e deslocamentos do campo discursivo.

A primeira observação é sobre a estrutura discursiva em um manifesto fazer uso frequente de enunciados injuntivos, isto é, pautados numa explicação, num método, como é o caso em um manual de instruções, uma receita culinária, editais ou bulas de remédio. Além disso, o autor chama a atenção para o uso reiterado de modais auxiliares, tais como "é necessário" e "deve-se" (1980, p.10). Os modos verbais mais utilizados são o subjuntivo, onde o verbo manifesta desejos ou hipóteses no tempo presente, passado ou futuro (exemplos: espero que; se fôssemos, quando agirmos); e o modo imperativo, onde o verbo manifesta vontades ou ordens de maneira afirmativa ou negativa (exemplos: levante-se; não permita).

Outro pronto examinado é a tendência a uma teatralização das ideias expostas num manifesto, como um tratamento especial do aparelho de enunciação (ABASTADO, 1980, p.10). Para ele, a forma elementar da comunicação linguística repousa sobre a dêixis pessoal (dêixis de pessoa), os pronomes pessoais. Trata-se de uma relação entre o "eu", o locutor, e um "tu", o destinatário. Do ponto de vista da linguística textual, a abordagem teórica sobre o conceito de dêixis está relacionada a "determinados constituintes linguísticos ao processamento da comunicação" (ROCHA; SILVA, 2020, p.4), a forma como a gramática intermedia a linguagem e o contexto.

Nesse sentido, Abastado cita o dêitico pessoal, os pronomes, porque considera que os manifestos se estabelecem de acordo com o contexto e para quem o enunciado se destina, para tanto, recorrem ao uso do pronome "nós" como uma forma de ligação permanente e mutável onde o interlocutor também assume a posição de actante, isto é, quem interage e age a partir do discurso emanado.

> Os deslocamentos entre "eu" e "nós" subdividem o emissor em um locutor - o signatário do texto - e um emissor - o grupo em cujo nome ele fala - sem realmente distingui-los. Para designar o destinatário é frequente encontrar junto aos pronomes da segunda pessoa que opõem a primeira pessoa e a não-pessoa, um "nós" que ora se refere a "eles", ora a "tu", ora "nós"; assim, o manifesto dirige-se sucessivamente àqueles a quem combate, a quem quer persuadir e ao próprio emissor (ABASTADO, 1980, p.10).

A esse respeito, Rocha e Silva (2020, p.4) explicam que a dêixis inscrita numa situação de comunicação aponta para elementos de contexto, a qual é observada a partir de sua relação externa, ou seja, a intermediação criada pelo enunciado:

> A deiticidade é externa, portanto, é percebida quando a enunciação é engatilhada para demarcar o referente e não os significados. No cenário mais atual, tendo por base a concepção de Referenciação cognitiva, a noção de um dêitico é atrelada à ideia de renovação e atualização dos referentes e, considerada como tal, do ponto de vista da situação enunciativa, envolve: contexto, negociação e conhecimentos de mundo compartilhados.

Desse modo, a afirmação de Abastado acerca da sucessividade do manifesto como um efeito da dêixis pessoal, onde os pronomes exercem uma ligação com o contexto externo ao discurso, alçando a emissão de sua mensagem tanto para o grupo que deseja mobilizar (aqui o autor/locutor inclui-se no grupo a partir do uso do pronome "nós"), como também àqueles que esse grupo mobilizado irá combater ("eles"), assim, a partir da estrutura do discurso de um manifesto, como o aspecto dêitico, reforça a ideia apresentada por Janet Lyon de que um manifesto é um potencial signo ideológico.

A análise considera ainda um último tópico distintivo para o manifesto enquanto gênero, a desconstrução de padrões canônicos em sua estrutura discursiva. De acordo com Abastado, seria possível realizar um estudo intertextual aprofundado que considere a ordem de citações mascaradas ou distorcidas, imitações paródicas (1980, p.11), a recorrência de neologismos, elementos discursivos que, na visão do autor, ecoam um trabalho de solapamento que prepara e delineia uma reestruturação do campo discursivo e instaura novas formas de expressão, portanto "um fator poderoso na evolução da escrita" (1980, p.11).

Ao citar novas formas de expressão, o manifesto pode ser interpretado como um ato espetacular pelo qual um indivíduo ou um grupo faz sua voz ser ouvida, ele considera formas não textuais com a função de manifesto, tais como filmes/videoarte/videoinstalação (o objeto de estudo desta pesquisa, Manifesto, de Julian Rosefeldt, é um exemplo); obras literárias; pinturas, como a obra de Carlo Carrà, "Manifestação Intervencionista", de 1914 (figura 3); canções e até mesmo atos terroristas (BORTOLUCCE, 2015, p.14), este último, é comentado por Lucas Somigli:

Com efeito, certos atos – por exemplo, um ato terrorista - requerem, a par de outros tipos de investigação, uma leitura retórica, uma interpretação em que os protagonistas do acontecimento e as suas consequências são lidos como se fossem signos linguísticos e como se funcionassem de acordo com os procedimentos semióticos que regem o discurso. Por exemplo, em um dos eventos mais traumáticos da história italiana recente, o sequestro de Aldo Moro em 1978 pelas Brigadas Vermelhas, a figura do estadista teve valor tanto denotativo quanto conotativo, pois não apenas significou diretamente suas próprias políticas e programas, mas também representava metonimicamente o 'sistema', o aparato do Estado, o partido ao qual pertencia e assim por diante. Não é por acaso que usamos uma metáfora linguística para definir tais atos: seu objetivo é "fazer uma declaração". Assim, certos produtos culturais e certos atos são interpretados como manifestos não em virtude de quaisquer homologias estruturais que os liguem, como objetos semióticos, a manifestos escritos, mas sim porque esses textos escritos ou proclamações, por um lado, e pinturas, composições de jazz, obras literárias ou mesmo ações terroristas, por outro, desempenham uma função semelhante (SOMIGLI, 2015, p.24).

FIGURA 03

Carlo Carrà,
Manifestação Intervencionista,
1914, pintura em têmpera,
caneta, pó de mica, papel machê
sobre papel cartão; Fonte: Artsy.

Novamente o caráter múltiplo, o Proteu evocado por Abastado, recobre-se de camadas a partir dessa ampliação para outras formas de expressão que não apenas a textual, o que, como discutido, torna o manifesto um gênero com margens imprecisas e difíceis de delinear.

Mesmo diante da dificuldade de delimitar as margens que distinguem o manifesto, Abastado defende que se trata de um gênero, porém, o faz de modo que a discussão permaneça aberta, pois o manifesto está sujeito ao contexto em que é criado, disseminado, recebido e absorvido. Ou seja, embora seja difícil delimitá-lo, trata-se de um gênero mutável especialmente em sua estrutura e dependente de seu contexto.

1.2

MANIFESTO: COMO ENGRENAGEM ENTRE ARTE E POLÍTICA

Apresentados aspectos distintivos a partir de estudos sobre o manifesto adequar-se como um gênero, essa abordagem teórica permite um recorte mais coeso para se discutir suas aplicações. Para compreender como os manifestos tornam-se uma ferramenta discursiva importante e recorrente em movimentos artísticos do início do século XX, os quais compõem maioria no trabalho de Julian Rosefeldt para elaboração do filme *Manifesto*, revisito a afirmação feita por Abastado sobre a periodização criada pelos manifestos e sua contribuição como elemento histórico, afirmação que é comentada por Vanessa Beatriz Bortulucce (2015, p.15):

> Eis uma contradição que todo manifesto, em algum momento, tem de enfrentar: quando a mensagem do manifesto é bem recebida, quando sua proposta é assimilada, enfim, quando o manifesto "se realiza", ele perde seu propósito, transformando-se em fonte histórica, um documento do passado.

Ao caracterizar a indissociabilidade do manifesto em relação ao contexto em que este é engendrado, os efeitos gerados estão intrincados ao meio em que sua mensagem é propalada, logo, a assimilação da proposta também depende do contexto. Isto afirma o metamorfismo do manifesto, sua adaptação e uso em diferentes contextos, mas também apresenta a contradição aludida por Bortulucce, já que o manifesto é criado a partir de uma causa em caráter urgente, tão logo os eventos posteriores à sua divulgação sejam assentados, independente do sucesso ou da falha das intenções projetadas no texto, o manifesto torna-se fonte histórica e tem seu potencial mobilizador dissolvido. Nas palavras de Abastado, numa disputa de narrativas entre os discursos hegemônicos e discurso marginalizado, o manifesto é fagocitado pela ideologia dominante, é cooptado rapidamente, diluído para tornar-se uma "bomba desarmada" (ABASTADO, 1980, p.6), pois um manifesto é imbuído de poder simbólico, o que representa uma ameaça ao discurso hegemônico.

Dessa forma, é possível afirmar que o vínculo de um manifesto com o contexto em que é produzido conduz sua disseminação a um caráter efêmero, enquanto durar a pauta da qual um manifesto é oriundo, maior será sua carga representativa. Assim, tão logo as mudanças no campo político, social e cultural ocorram, pode ser necessário reformular as demandas de um manifesto defendido por um determinado grupo. É possível que esse caráter de urgência e efemeridade reforce a defesa de que esse seja um gênero que desconstrói padrões canônicos, porque, por um lado, a ocorrência de um padrão estrutural discursivo nos permite afirmá-lo enquanto gênero, por outro, um manifesto é também volátil inclusive quando observamos

sua recepção. O que configura-se como mais um motivo para Abastado (1980, p.1), logo no início de sua análise, lançar a questão: "os manifestos são um bom objeto semiótico?"[24].

A questão proposta abre um leque de outras problemáticas, uma vez revelada a dificuldade em delinear o manifesto enquanto gênero e a especulação se este seria um bom objeto de estudo semiótico, consequentemente a análise sobre sua produção, circulação e recepção também estão sujeitas a variações que tornam essa forma de expressão um assunto complexo e extremamente instável. Constato como uma das causas dessa instabilidade a afirmação de que em um contexto de disputas narrativas os discursos hegemônicos tendem a assimilar e anular a força discursiva dos manifestos a fim de manter a posição de poder, pois, um manifesto é um ato concreto de legitimação de poder, representa o esforço pela transformação da marginalidade em norma (ABASTADO, 1980, p.6). Como destaquei anteriormente a partir das contribuições de Bortulucce, uma vez que as demandas de um manifesto são alcançadas, quando suas propostas são assimiladas, o manifesto torna-se uma fonte histórica e não mais representa uma força mobilizadora. Bortulucce complementa:

> [...] quando se estuda hoje um manifesto do passado, estamos todos analisando um cadáver dissecado, uma "bomba desarmada", como afirmou Claude Abastado; o teor provocatório e revolucionário dos manifestos já não possui mais força de impacto; historicizados à exaustão, alguns adquiriram um caráter de estranheza, transformando-se numa espécie de circo literário de curiosidades, extra-significados de um conteúdo original (BORTULUCCE, 2015, p.16).

24 Tradução nossa. Ver. Original: *Les manifestes sont-ils um bom objet sémiotique?*

O argumento de Bortulucce acompanha a premissa de que todo manifesto enfrenta uma contradição, como resultado da realização e assimilação do manifesto quando sua "mensagem é bem recebida" ele perde força. De fato, se considerar que um manifesto é elaborado como uma via comum aos discursos marginalizados num cenário de discursos hegemônicos e que tem como finalidade dar voz e visibilidade a demandas urgentes de um determinado grupo, tão logo a mensagem seja disseminada e assimilada, o manifesto terá cumprido seu objetivo primário.

Assinalo, porém, que é possível analisar o argumento de Bortulucce sob outra perspectiva, pois a sentença elaborada pela autora se desdobra para uma alusão de que após a perda dessa força de impacto (a capacidade mobilizadora e alarmada), resta aos manifestos tornarem-se documentos do passado, elementos históricos, muitos são "historicizados à exaustão" e, portanto, adquirem um "caráter de estranheza, transformando-se numa espécie de circo literário de curiosidades". Nas palavras de Bortulucce, quando estudamos um manifesto do passado, estamos diante de um cadáver dissecado, assim, propomos cotejar a afirmação da autora com a abordagem de Michel de Certeau sobre a escrita e os mortos:

> Por um lado, no sentido etnológico e quase religioso do termo, a escrita representa o papel de um rito de sepultamento; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função simbolizadora; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: "marcar" um passado, é

> dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está por fazer e, consequentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos. A arrumação dos ausentes é o inverso de uma normatividade que visa o leitor vivo, e que instaura uma relação didática entre o remetente e o destinatário (CERTEAU, 1982, p.104).

A concepção da escrita como rito de sepultamento, como sugere Certeau, aproxima-se da ideia de Bortulucce sobre restar aos manifestos serem elementos históricos, cadáveres dissecados. Mas Certeau propõe uma perspectiva diferente ao considerar a função simbolizadora da escrita, um poder para a sociedade situar-se por meio da linguagem entre passado e presente, o que surge como contrapeso ao argumento de Bortulucce sobre uma historicização exaustiva que sugere um desvanecimento ou banalização dos manifestos.

Tomo de empréstimo a colocação de Certeau com o intuito de observar a premissa adotada por Julian Rosefeldt para a produção do filme *Manifesto*, mencionada no início deste capítulo, trata-se de uma retomada de manifestos de diferentes períodos e contextos históricos à procura de representações que possam oferecer subsídios para refletirmos sobre o presente, entre consonâncias e dissonâncias que essa comparação possa provocar, Rosefeldt utiliza a narratividade que enterra os mortos como meio de compreensão e diálogo com o lugar e o tempo ocupados pelos vivos.

> Assim, pode-se dizer que ela faz mortos para que os vivos existam. Mais exatamente, ela recebe os mortos, feitos por uma mudança social, a fim de que seja marcado o espaço aberto por este passado e para que, no entanto, permaneça possível articular o que surge com o que desaparece (CERTEAU, 1982, p.104).

A escrita seria então essa espécie de túmulo de duplo sentido, onde o passado impossível de se fazer novamente encontra um meio de se articular com o presente através da linguagem. No caso dos manifestos, a disputa de espaço no campo narrativo entre os discursos marginalizados e discursos hegemônicos, instaura uma condição específica em que os manifestos não recorrem apenas à escrita, expandem-se para outras formas de expressão como o teatro, a música e a performance artística. Isso ocorre porque a forma de um manifesto depende dos métodos de comunicação adotados e assim podem auxiliar no objetivo que é atingir o maior número de pessoas, o público-alvo.

> No século XIX, a opinião pública cresceu proporcionalmente ao eleitorado e a imprensa tornou-se o "quarto poder"; a leitura e as representações dramáticas ocupavam a parte essencial do lazer: jornais, prefácios de coletâneas poéticas ou romances, os palcos dos teatros serviam então de plataformas para a ação manifesto. Hoje os meios eletrônicos são sem dúvida os canais de comunicação mais eficazes, mas na maioria das vezes estão nas mãos de quem já detém o poder político ou econômico (ABASTADO, 1980, p.7).

Esse apontamento é particularmente importante porque revela como as disputas de narrativa dependem totalmente dos meios de comunicação e as consequências intrincadas nesse processo, a emissão e a recepção da mensagem está sujeita a distorções ou anulamentos. Por esse motivo, retornamos à afirmação de Abastado de que os manifestos são fagocitados, isto é, são cooptados, engolidos pelo discurso dominante, porque assim é possível controlar e neutralizar os efeitos que o discurso marginalizado poderia provocar, tal como uma possível mobilização social em massa. Desse modo, o movimento natural parece ser a migração para outras formas de expressão que permitam a construção de discursos com potência para atingir o público-alvo.

1.3

QUEBRAR CICLOS, CONSTRUIR HORIZONTES: MANIFESTOS E A MODERNIDADE

O manifesto torna-se uma ferramenta discursiva que demarca o período moderno, antagoniza as promessas alimentadas pela narrativa do progresso e da utopia de um modelo de sociedade com liberdade, equidade e inclusão. Na visão de Janet Lyon (1999, p.10), os manifestos fazem parte de uma história sobredeterminada da modernidade que envolve o surgimento de esferas públicas e a ascensão do Estado moderno, os manifestos representam a abertura de espaço, uma ferramenta discursiva que abrange lutas de classes, política de gênero, identificação étnica e luta nacional.

No século XVIII, contudo, a prevalência e importância dos manifestos nos discursos burgueses e radicais indicam que uma vez que surgiram condições sociais nas quais os manifestos poderiam realmente atingir o supostamente ilimitado público volátil,

> então para o nosso propósito a forma atingiu a massa crítica da historicidade que nos permite ver isso retrospectivamente como um gênero distintivo do antagonismo social moderno. Podemos ver o manifesto, em outras palavras, como um padrão estabelecido na história dos conflitos políticos do período moderno[25] (LYON, 1999, p.30).

Ao partir do pressuposto de que o manifesto é um gênero com padrão estabelecido na história de conflitos políticos do período moderno, tal como vimos no exemplo citado por Lyon e por Puchner, os *Diggers and Levellers*, ou mesmo o *Manifesto do Partido Comunista*, então de que modo esse gênero aproxima-se da esfera artística? Quais circunstâncias influenciaram para que o manifesto passasse a integrar uma forma de expressão que compõe o leque de opções criativas para determinados grupos ou movimentos artísticos? Compreender o percurso constitutivo desse movimento de agregação do manifesto como forma de expressão, criação e representação de movimentos artísticos é fundamental para esta pesquisa, isto porque em meu objeto de estudo, o filme Manifesto, predominam as referências a manifestos de vanguardas artísticas do século XX.

---

25 Tradução nossa: *In the eighteenth century, however, the manifesto's prevalence and importance in bourgeois and radical discourses indicate that once the social conditions arose in which manifestoes could actually reach the putatively limitless, volatile public, then for our purposes the form had achieved the critical mass of historicity that allows us to see it retrospectively as the distinctive genre of modern social agonism. We may view the manifesto, in other words, as a touchstone in the history of political conflict in the modern period.*

No início do século XIX o manifesto estava se firmando enquanto um gênero discursivo, era utilizado para fins políticos e governamentais, tal como o *Manifesto do Partido Comunista* (1848), possivelmente o mais importante manifesto político escrito nesse período. Mas por que, então, o manifesto se torna um gênero discursivo para o campo da arte? Como Martin Puchner aponta, uma característica presente na estrutura dos manifestos é a teatralidade, um artifício de projeção de autoridade que o autor presume que tem, sem, de fato, tê-la. Esse recurso é utilizado na construção do *Manifesto do Partido Comunista*, como exposto por Puchner (2006, p.25), "o preâmbulo começa com a famosa invocação do 'Espectro do Comunismo', o qual Derrida e outros associaram com os fantasmas da história do teatro, em particular o fantasma do pai de Hamlet". Ainda que seja possível verificar o artifício da teatralidade na estrutura discursiva do *Manifesto do Partido Comunista*, sua intenção clara não era produzir um panfleto literário, mas sim um texto capaz de mobilizar o maior número de pessoas, assim, o recurso da teatralidade é bem-vindo para comover o público, mesmo que a finalidade do texto seja outra. Isso me conduz a outra questão: o contexto de produção e recepção, como citado anteriormente, é o fator mais determinante quando se idealiza um manifesto?

É possível observar o conceito de gênero a partir de seu caráter relacional, isto é, o processo de recepção de uma obra é o que permite situá-la em relação a outras produções textuais, a relação que um texto estabelece com o público, como já sublinhei anteriormente, depende de fatores ligados ao contexto em que a obra é inscrita.

Desse modo, Somigli expõe o que ele considera tratar-se do primeiro manifesto estritamente ligado ao campo literário, distanciando-se de outros campos, tais como o político ou econômico.

> Um exemplo dessa dinâmica é oferecido pelo suposto primeiro manifesto literário. Tentar identificar tal progenitor é, com certeza, uma versão um pouco mais interessante do velho dilema do ovo e da galinha, já que o termo começa a ganhar algum grau de legitimidade dentro do debate literário, subitamente outros textos poderiam ser adaptados como manifestos. Em todo caso, o primeiro texto sobre assuntos literários a comportar o rótulo de manifesto é, para o meu conhecimento (e, como mencionado, para Fournier também), o assim chamado 'Manifesto Simbolista' de Moréas, publicado em 18 de setembro de 1886 pelo *Le Figaro*, o que assim começou sua longa associação com polêmicas literárias[26] (SOMIGLI, 2015, p.25).

O que torna o manifesto de Jean Moréas particularmente interessante é a ambiguidade da classificação que o texto recebeu na data de sua publicação. Como exposto, o manifesto foi publicado no jornal *Le Figaro*, um dos mais antigos jornais da França, na ocasião o editor

26 Tradução nossa: *An example of this dynamic is offered by the putativefirst literary manifesto. Trying to identify such a progenitor is, of course, a slightly more interesting version of the old chicken and egg co-nundrum, since once the term began to gain some degree of legitimacy within the literary debate, suddenly other texts could be retrofitted as manifestoes. In any case, the first text on literary matters to bear the label of manifesto is, to my (and, as mentioned, Fournier's) knowledge, Moréas's so- called 'Symbolist manifesto,' published on 18 September 1886 by Le Figaro, which thus began its long association with literary polemics.*

LE FIGARO

SUPPLÉMENT LITTÉRAIRE

UN MANIFESTE LITTÉRAIRE

Depuis deux ans, la presse parisienne s'est beaucoup occupée d'une école de poètes et de prosateurs dits « décadents ». Le conteur du *Thé chez Miranda* (en collaboration avec M. Paul Adam, l'auteur de *Soi*), le poète des *Syrtes* et des *Cantilènes*, M. Jean Moréas, un des plus en vue parmi ces révolutionnaires de lettres, a formulé, sur notre demande, pour les lecteurs du Supplément, les principes fondamentaux de la nouvelle manifestation d'art.

FIGURA 04

Recorte do jornal *Le Figaro*, edição de 18 de setembro de 1866; Fonte: reprodução de Garbriella Giansante.

Auguste Marcade redigiu um prefácio para o texto de Moréas, o qual apresentava uma nota sob o cabeçalho (figura 4): "um manifesto literário" (SOMIGLI, 2015, p.25). Com efeito, o texto de Moréas repercutiu entre os críticos do jornal como uma entonação polêmica que, possivelmente, nem mesmo era a intenção de Moréas. Somigli cita ainda outro comentário de Marcade: "por dois anos, a imprensa Parisiense tem estado muito preocupada com a escola de poetas e escritores de prosa chamados 'decadentes'" [27] (MARCADE apud. SOMIGLI, 2015, p.26). Para Somigli, a imprensa desempenhou a função de legitimar uma disputa interna do meio literário e de vanguardas poéticas, o que se coaduna à afirmação vista anteriormente com Claude Abastado de que no século XIX a imprensa torna-se o quarto poder.

Importante destacar que a posição de Jean Moréas foi mencionada possivelmente destituída da intenção de polemizar ao publicar o texto Simbolista, porque não utiliza uma das principais características de um manifesto, o uso da retórica injuntiva ou sequer apresenta o Simbolismo como um movimento de ruptura, pelo contrário, o descreve como um movimento de continuidade, um desdobramento da história literária francesa, como podemos verificar por esse trecho do manifesto de Moréas:

> É que toda manifestação da arte chega fatalmente a se empobrecer, a se esgotar; então, de cópia em cópia, de imitação em imitação, o que foi pleno de seiva e de frescura se desseca e se encarquilha; o que foi o novo e o espontâneo se torna o

27 Tradução nossa: *for two years, the Parisian press has been very concerned with a school of poets and prose writers called 'decadents.*

> vulgar e o lugar comum. Assim o Romantismo, após soar todos os tumultuosos alarmas da revolta, após haver tido seus dias de glória e de batalha, perdeu sua força e sua graça, abdicou de suas audácias heroicas, se fez organizado, céptico e cheio de bom-senso; na honrosa e mesquinha tentativa dos Parnasianos, ele esperou falaciosos renovadores (MORÉAS, apud. TELES, 1997, p.62).

Evidencia-se que Moréas tinha confiança para afirmar como os rumos da arte deveriam seguir, preocupado com a legitimação de um projeto cultural já em andamento. Isso, de acordo com Somigli, é coerente com um impulso geral da poética vanguardista que enfrentava um momento complexo de transição de século em que é necessário legitimar novamente sua função, para isso, apela ao público burguês através dos meios de comunicação que lhe são próprios (em particular os jornais) numa tentativa de rearticular-se com o público e recuperar uma posição de prestígio.

Dessa forma, a classificação de um texto como um manifesto depende fundamentalmente do modo como ele é recebido pelo público, como mencionei outras vezes, sua inserção em um determinado campo, seja o político, estético ou religioso (SOMIGLI, 2015, p.27) será estabelecida pelo modo como o manifesto é repercutido no meio em que é divulgado. Algo que fica evidente com o exemplo do texto de Jean Moréas, no qual o autor inicialmente não tinha a intenção de intitulá-lo como manifesto. Por ocasião da edição do jornal, a divulgação ganha outra conotação, mais polêmica, com efeito, o texto é repercutido no meio literário como demarcação de uma posição distanciada de outras correntes artísticas. Moréas expressa

a intenção de ruptura com o passado e se lança como proponente do futuro, sem, no entanto, desprezar ou romper por completo com o passado (PUCHNER, 2006, p.70).

Martin Puchner comenta que o efeito dos manifestos políticos na esfera artística pode ser medido ao comparar os novos manifestos de arte e as polêmicas sobre a forma literária que marcaram os séculos XVIII e XIX, argumento que assumo como um dos indicativos da integração do manifesto como forma de expressão artística e não apenas expressão política. Além disso, Puchner também menciona o texto de Jean Moréas como uma referência histórica nos estudos sobre a inserção do manifesto como um recurso à esfera artística, o que endossa a asserção de Somigli de que o *Manifesto Simbolista* seja o primeiro manifesto artístico/literário.

> De fato, pode-se reconhecer nesse texto muitos traços familiares ao manifesto de vanguarda. Pertence ao mundo em que a arte é produzida coletivamente e onde declarações coletivas investem muita energia em rótulos como naturalismo, simbolismo, decadência, naturalismo, e muitas outras nomenclaturas menos conhecidas. O "Manifesto Simbolista" se situa em uma batalha entre dois ismos, anunciando a morte do naturalismo para pavimentar o caminho para uma "nova arte" chamada simbolismo. Assim como Marx e Engels se distanciaram do "socialismo utópico", Moréas também procura se diferenciar de suas "escolas" e ismos rivais. A batalha dos ismos é, portanto, produto de uma intensa ansiedade por influência. Uma das razões de o manifesto adquirir tamanha circulação é porque isso é uma boa arma nas lutas causadas por essa ansiedade, diferenciando um ismo do outro[28] (PUCHNER, 2006, p.70).

28 Tradução nossa. Ver. Original: *Indeed, one can recognize in this text many of the familiar traits of the avant-garde manifesto. It belongs to a world in which art is produced collectively and where collective declarations invest much energy in labels such as naturalism, symbolism, decadence, naturism, and many lesser-known coinages. The "Symbolist Manifesto" situates itself in a battle between two isms, announcing the death of naturalism to pave the way for a "new art" called symbolism. Just as Marx and Engels had distanced themselves from "utopian socialism," so Moréas seeks to differentiate himself from rival "schools" and isms.3*

O texto de Moréas expõe uma visão cíclica da arte, menciona o termo 'frescor', uma propriedade que se esgota, desseca e exige que algo novo tome seu lugar. Segundo essa perspectiva, Puchner argumenta que o posicionamento de Moréas sinalizava o que mais tarde seria um padrão operacional para outras escolas e vanguardas artísticas do século XX, a busca por romper com seu antecessor sob pretexto de que a arte evolui e segue um ciclo próprio. Em outras palavras, para Puchner, o que ocorreu nesse período "foi a historiografia revolucionária ditada pela forma do manifesto"[29] (PUCHNER, 2006, p.71), isto é, para ele, a historiografia dos manifestos marca muitos estudos sobre a vanguarda em que o padrão verificado é uma história de rupturas sucessivas balizadas por manifestos.

É válido ressaltar que o texto de Moréas não representa apenas um interesse em instaurar um padrão estético, mas também demarca uma posição de participação no domínio intelectual e cultural que cada vez mais orbitava as discussões políticas durante o século XIX, Somigli alerta que a relação entre o debate político e cultural é extremamente importante na disputa de narrativas que determinam o controle do poder, e explica:

The battle of the isms is thus a product of an intense anxiety of influence. One reason the manifesto acquires such currency is because it makes for a good weapon in the struggles caused by this anxiety, differentiating one ism from the next.

29 Tradução nossa. Ver. Original: *was the revolutionary historiography dictated by the form of the manifesto.*

> Ao exibir publicamente seu protesto contra a ameaça de medidas repressivas contra o mundo da produção cultural, os signatários transformam sua contestação em uma performance de seu poder simbólico, de sua autoridade para administrar e policiar seu próprio domínio. Se o destinatário explícito do manifesto é o governo, o destinatário implícito é o público em geral (burguês) do *Le Figaro*, em benefício de quem também essa demonstração de desafio é executada[30] (SOMIGLI, 2003, p.52).

Dessa forma, a classe intelectual, a classe artística, juntamente com a burguesia, ao articular uma oposição às forças políticas acaba por legitimar uma posição de interlocutor entre o poder político e a opinião pública. Assim, os manifestos intermediam o campo de produção cultural e outros campos, como o político. Para Somigli, o surgimento de grupos literários de várias escolas e grupos (2003, p.53) no fim do século XIX e no início do século XX na cena cultural europeia foi importante para a criação de um ambiente que conduziu a um questionamento sobre qual seria o papel do artista, de modo que assumisse uma posição capaz de se opor à ideologia dominante de produtividade e lucro financeiro.

30 Tradução nossa. Ver original: *By publicly displaying their protest against the threat of repressive measures against the world of cultural production, the signatories turn their remonstration into a performance of their symbolic power, of their authority to administer and police their own domain. If the explicit addressee of the manifesto is the government, the implicit addressee is the general (bourgeois) public of Le Figaro, for whose benefit also this display of defiance is executed.*

Aqui se apresenta outro fator relevante para a organização de grupos de artistas e intelectuais ter ocorrido durante esse período, a perda da aura coloca o artista numa condição comparável a qualquer outro produtor, a quebra da ideia do artista como uma ponte entre o divino e o terreno exige o que Somigli chama de "gesto de recuperação da aura"[31] a partir de outras narrativas que reconduzam o diálogo entre o artista e o seu público.

> Na passagem da recepção coletiva da obra na arte sacra para a fruição individual na sociedade burguesa, em que tanto o momento da produção quanto o da recepção são reduzidos a um nível puramente privado, o grupo – a reunião de uma série de artistas em nome de um programa estético comum – torna-se uma estratégia fundamental para resistir à assimilação da obra do artista à de qualquer outro produtor. Mas essa diferença agora tem que ser ela mesma produzida. Estamos diante de uma crise crucial de legitimação: na ausência de uma noção socialmente compartilhada do que é e faz uma obra de arte, cabe aos próprios artistas se engajarem no processo de renegociação de tal função[32] (SOMIGLI, 2003, p.54).

31 Conceito elaborado por Walter Benjamin, a perda ou deslocamento da aura está associada a uma série de transformações sociais, interfere no modo de perceber e transmitir a realidade a partir da massificação de informações, sobretudo em relação às imagens. Para ver mais, consultar o livro "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica".

32 Tradução nossa: *In the transition from the collective reception of the work in sacral art to the individual fruition in bourgeois society, in which both the moment of production and that of reception are reduced to a purely private level, the group – the coming together of a number of artists in the name of a common aesthetic pro- gram – turns into a fundamental strategy to resist the assimilation of the work of the artist to that of any oth- er producer. But this difference now has to be itself produced. We are in the presence of a crucial legitimation crisis: in the absence of a socially shared notion of what a work of art is and does, it is up to artists themselves*

A importância dos grupos literários nesse momento de recondução do diálogo entre artistas e público está no fato de que através desses grupos os artistas atingiam um campo mais amplo, principalmente ao recorrer aos jornais e revistas, veículos de comunicação que à época já eram importantes para os movimentos literários como vitrine para novos públicos. Com isso, ao mesmo tempo em que muitas escolas e movimentos artísticos competiam discursivamente entre si pela afirmação de suas ideias, também ganhavam espaço na esfera política e cultural para negociar e marcar oposição aos princípios de legitimação da sociedade burguesa. Para Somigli, a função dos manifestos nesse cenário pode ser descrita em dois níveis que ocorrem de modo simultâneo:

> Primeiro, como já discutido, eles servem para diferenciar o campo da produção cultural de outros domínios sociais e para legitimar sua autonomia. Em segundo lugar, no âmbito restrito da produção artística, eles servem para articular a identidade dos vários grupos de indivíduos que, assinando o manifesto ou assumindo o nome que ele propõe, afirmam explicitamente sua fidelidade a ele, e trazem para ele o valor simbólico capital associado a seus nomes (e, por sua vez, participação no capital simbólico do grupo)[33] (2003, p.55).

---

to engage in the process of renegotiating such a function. The literary group is thus the institution.

33 Tradução nossa. Ver. Original: *First, as already discussed, they serve to differentiate the field of cultural production from other social domains, and to legitimate its autonomy. Second, within the restricted field of artistic production, they serve to articulate the identity of the various groups of individuals who, by either signing the manifesto or assuming the name which it proposes, explicitly affirm their allegiance to it, and bring to it the symbolic capital associated with their names (and, in turn, share in the symbolic capital of the group).*

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 27 LE NUMÉRO : 15 CENTIMES SAMEDI 2 OCTOBRE 1886

LE

DÉCADENT

LITTÉRAIRE

Directeur-Rédacteur en Chef ANATOLE BAJU

Secrétaire de la Rédaction PIERRE VERLAINE

LES MANUSCRITS NE SERONT PAS RENDUS

ANNONCES, la ligne... 1 fr.
RÉCLAMES... 2 fr.
Rien n'est reçu au bureau du journal

PARAISSANT LE SAMEDI

RÉDACTION & ADMINISTRATION
8bis, RUE LAMARTINE

TOUT — SOUS LA RAILLERIE. — A. B.

ABONNEMENTS
Paris : 3 mois 3 fr., 6 mois 6 fr., un an 10 fr.
Départements : 6 mois 7 fr., un an 13 fr.

SOMMAIRE

Anatole Baju ..... Le Décadent.
Albert Aurier ..... La Nuit de Mai.
Paul Verlaine ..... Madame Aubin.
René Ghil ..... L'Instrumentation.
Édouard Moreau ..... Crépuscule d'hommes.
Anatole Baju ..... Jeanneck et cuyon.
Raymond ..... La Marquise de Sade.
Gustave Hinon ..... Maladroits.
Hadir Hir ..... Théâtres.
Dix Lorette ..... Sport.

Le DÉCADENT

Il n'y a que six mois, le *Décadent* se commençait, mais dès printemps dernier faisait son apparition.

Humble, il n'inspira d'abord que des sourires narquois ; plusieurs quotidiens même paraphrasèrent à son occasion le distique connu :

Il vivra ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

Mauvais prophètes. Les roses éclatées se penchent vers la terre et le vent, après avoir semé tout leur parfum, laissent dans des nonchalances de pourpres leurs pauvres tiroirs morts ; les pâleurs exquises violâtres pensantes les rétines grisâtres des hommes surpassés ; le soleil mûrit terrible accroît sensiblement l'obliquité de ses rayons ; les jours enfermés baissent, baissent à l'approche de l'hiver ; nous, dans la nature, témoignons d'une prodigité rapide : le *Décadent*, lui, depuis sa création, n'a fait que suivre une marche ascensionnelle. Aux jeunes qui compassionnent d'abord exclusivement sa rédaction sont venus se joindre des écrivains déjà connus, pour les deux Maîtres, ces princes de la littérature moderne, Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé.

Avec une pareille collaboration, notre journal voit son succès définitivement assuré. Le temps n'est en effet plus où nous ne pouvions plus l'imprimer nous-mêmes. Le public ne pouvait qu'y gagner. Dans les conditions où nous le composions, il nous était impossible d'arriver à une impression parfaite.

Je ne m'écrierai pas ici, comme [illegible], qu'il y a là-dessous tout un parti pris et je me réserve de le traiter pour l'ennui. Sois dit en passant que les principaux rédacteurs étaient usant de composer leurs articles et de tirer le journal eux-mêmes.

Si le *Décadent*, malgré l'infériorité de sa composition matérielle, la médiocrité de ses ressources, notre inexpérience dans le journalisme et un dépit des critiques trop souvent malveillantes dont il a été l'objet, a pu, non seulement se maintenir, mais s'élever constamment, à quoi devons-nous attribuer son succès ?

C'est à l'idée qu'il défend.

En France, une idée ne meurt pas avant d'avoir existé ce qu'on est en droit d'en attendre. Nous devons bien honneur à ce grand public patient, le premier d'entre tous — pas celui qui s'ennuie devant M. Ohnet — d'avoir compris le *Zahadoc* et de lui avoir fait un accueil si large, si sérieux, si flatteur.

Oui, c'est une idée que nous défendons, étrange, extraordinaire, extravagante et en apparence, mais au fond juste, nécessaire, inéluctable, féconde ; c'est elle qui doit briser tous les liens qui nous rattachent au passé en déblayant les voies de l'avenir et préparer la régénération profonde de notre société agonisante.

Une littérature, philosophique et sociale ensemble. C'est la suppression des règles, ces carcans du génie, la prédominance du bon goût, le seul criterium possible en matière d'Art, et l'aliénation la plus éclatante de l'Esprit sur la Matière et de l'Intelligence sur le Nombre.

Le programme de l'École décadente a été défini à cette même place et sera amplifié en ses moindres détails par les écrivains des diverses nuances dont chacun a la responsabilité des idées qu'il émet. Décadents proprement dits, Symbolistes et Quintessents doivent se coudoyer ici dans une noble contradiction. Le *Décadent* est l'organe de l'ensemble et non d'une secte particulière.

C'est à ce titre qu'il doit son succès. Presque tous les échos de la France ont retenti de son nom et l'Europe entière lui a répercuté. Il convient de dire que les articles des journaux en langue de Paris, Bruxelles, Rome, Pétersbourg, Vienne, Londres, Leipzig, New-York ont été généralement dictés sur le ton de la plus sincère ironie. Cela nous encore à notre avantage : si on eût pu nous comprendre, nous nous serions trompés.

Nous devons cependant rendre cette justice à plusieurs de nos Critiques ; quelques-uns sont sincères. Entre autres, M. Xavier Lemaire, de la Justice. Dans les articles hebdomadaires qu'il consacre aux Décadents, absence totale du ton railleur stupide qu'on rose aux Jeunes sans trop savoir pourquoi et volontiers, sinon désir, d'apprécier à leur juste valeur les écrivains de la nouvelle Ecole.

Quant aux autres, la plupart, aveugles de préjugés et ne tenant nul compte de notre persévérance et de nos efforts, ne nous ont d'abord considérés qu'au point de vue des effets qu'ils pouvaient tirer d'une chronique sur nous. Malgré tels ils ont aussi de faire rire la galerie à nos dépens. Heureusement ils se sont vite aperçus de leur aberration et aujourd'hui leur raillerie est presque disparue. Ils nous sont carrément hostiles en attendant qu'ils nous deviennent sympathiques.

Parmi les défauts qu'ils ne cessent de nous imputer, il en est un dont je veux faire remonter ici toute l'inanité. Ils nomment que nous acceptons quelque peu décidément. Nous n'enseignons rien d'autre morale que notre légende, disait-on, de protéger un prédécesseur de l'école naturaliste.

Eh bien ! si quelqu'un nous définissait une vierge, c'est que cette vierge est belle, c'est par amour de l'art, de cette beauté suprême que nous cherchons dans tout et non par un instinct aveugle de bestialité grossière. Le Beau, l'idéale perfection, cette sorte impalpable des êtres et des choses, ne doit-il pas être le but de toute notre existence, et pourrait-on nous en vouloir de prendre où il se trouve quand il n'a que lui-même pour objet ?

Lorsque Pierrot, la sébile courtisane amicale, se montre dévoué par les regards de toute l'assistance des filles d'Eleusis lui en rient au vent et paraît dans une nudité splendide aux yeux d'un peuple entier, puis plonge dans la mer grisâtre les marmoréennes formes qu'elle venait de montrer, qui donc eut tenu d'impudicité cet acte de générosité grandiose ? De frénétiques acclamations éclatèrent dans toutes les poitrines ! *L'Idée* d'un tel spectacle de siècle en siècle, devant les mêmes immortelles que ce spectacle unique inspira aux peintres et aux poètes de la Grèce.

ANATOLE BAJU.

LA NUIT DE MAI

LE MAGE

O Poète, tu veux, je me suis faite belle
Pour te plaire, aujourd'hui ; et, selon ton désir,
J'ai laissé flotter ma chevelure rebelle
Sur mon dos, pour que tu le baises à loisir !

Regarde : le peignoir que tu vois m'enveloppe,
Celui de soie noir aux broderies enchanteurs,
Le peignoir ainsi, dont flottant l'ampleur drape
Et la corybjante, parfums saisissants !

O mon Poète, sois que ton cœur me tiraille,
J'ai baisé mon corps nu, tout nu, sous le peignoir ;
J'ai brisé chaque agrafe et l'étoffe qui taille
Montre mon torse, blanc dans le sombre noir !...

Oh ! viens, mon vieil ami Barbe et mon vieux Démosthène !
Sois le vieux aigle, mon cœur bat à se briser !
Je veux t'aimer ! Viens-en ! Je veux bien m'apprivoiser :
Poète, prends ton luth et vas donner un baiser !

LE POÈTE

La nuit est belle et le ciel clair comme une dague ;
La lune met aux choses des teintes de dorure ;
Le vent murmure autour un hymne vague ;
Un bon parfum s'épand de nos seins adorés ;

FIGURA 05

Exemplar digitalizado da edição de 2 de outubro de 1886 da revista literária *Le Décadent*; Fonte: reprodução da internet

Os princípios de legitimação são responsáveis por estruturar o campo artístico na segunda metade do século XIX, assim, Somigli argumenta que dois princípios opostos se destacam. Por um lado, tem-se a legitimação com base no lucro econômico e aclamação popular como medidas do sucesso, onde a criação artística associa-se à ideia de produto, ou seja, uma arte ligada aos propósitos e princípios burgueses, o qual considera que quanto mais amplo o campo de poder, em que o capital econômico é o parâmetro, maior a efetividade do empreendimento. Por outro lado, os trabalhos artísticos que encontram sua legitimação e sucesso num processo avesso ao campo econômico adotam que o componente que mede seu sucesso é precisamente sua mínima ou não-existente margem de lucro (SOMIGLI, 2003).

Nesse caso, outras instituições entram em cena para avaliar o trabalho artístico e indicar o sucesso do artista, como é o caso de artistas já legitimados com capital simbólico e que endossam ou adotam a produção de um artista menos conhecido, além disso, os jornais e revistas, cada vez mais utilizados como veículo de divulgação de novos artistas e movimentos artísticos, cumpriam parte nesse processo de legitimação através de editores vanguardistas, ou de merchants que investiam na reputação de um ou outro artista.

A revista *Le Décadent* (figura 5), criada em 1886 por Anatole Baju, representa um marco importante para compreendermos a influência de revistas e jornais no processo de mediação entre os artistas e o público, além disso, expõe as disputas de narrativa em busca de legitimar suas ideias e conquistar capital simbólico.

De acordo com Somigli, a escolha do termo 'decadente' para a revista foi uma estratégia

perspicaz de Baju, uma vez que o termo já circulava no meio literário e artístico e representava um estilo antitradicionalista. Não por coincidência, no mesmo ano da primeira publicação do *Le Décadent*, como vimos anteriormente, Jean Moréas publicava seu Manifesto Simbolista.

A criação do jornal parece ter marcado o início do declínio da influência Decadentista, o qual seria substituído pela produção poética ligada à corrente do Simbolismo. Para Gabriella Giansante (2018, p.7), "a notoriedade do simbolismo francês é igualada ou talvez superada pela falta de conhecimento real desse movimento dentro da corrente mais ampla do decadentismo"[34]. Ainda que o jornal de Baju tenha ocorrido em curta duração, as contribuições ao campo literário não podem ser desprezadas, pois a oposição entre decadentistas e simbolistas é interpretada historicamente como fator de legitimação de ambas as escolas, a disputa pelo capital simbólico e definição de um padrão estético construiu um ambiente profícuo autodeterminante, pois, é precisamente a circulação repetitiva dos termos que ajudou a projetá-los na consciência do público.

O projeto decadentista defendido por Baju propunha a destruição e derrubada de estilos anteriores, considerados pelo autor como ultrapassados, o objetivo de tal desconstrução era preparar um terreno livre, amplo e fecundo para novas formas de expressão artística vislumbradas no alvorecer do novo século. Somigli cita a publicação em 1892 do panfleto *L'anarchie littérarie*, onde Baju reafirma o decadentismo como um projeto imbuído apenas de negatividade e destruição. Contraditoriamente, mesmo com as insistentes e repetidas afirmações de Baju sobre o decadentismo visar apenas a destruição, os poucos anos de

34 Tradução nossa: *La notorietà del Simbolismo francese è pari o forse superata dalla mancanza di una vera conoscenza di questo movimento interno ala piùampia corrente del Decadentismo.*

publicação decadentista serviram para articular respostas às questões impostas pela modernidade. A respeito disso Somigli aponta (2003, p.67): "contra as declarações iniciais do próprio Baju, isso acabou por ser um projeto eminentemente construtivo e até mesmo político, uma vez que procurou articular uma resposta às questões sociais e políticas levantadas na modernidade"[35].

Ao defender a força destrutiva do decadentismo, Baju afirma que uma transformação inelutável (SOMIGLI, 2003, p.74) afeta a todas as instituições criadas pelo ser humano, o que ressalta como um dos motivos para decadência moderna. Dessa forma, Somigli analisa que o que é considerado destrutivo para o tecido social revela-se benéfico para o indivíduo (2003, p.75), o qual pode explorar e refinar suas preferências e desejos diante de uma sociedade que não oferece mais padrões bem estabelecidos de moral e ética.

Um dos principais tópicos defendidos pelos decadentistas é a negação à lógica materialista, responsável por construir um *self* em torno do artista onde os valores de acumulação e lucro traduzem-se em uma estética industrial que interfere na criação artística, em outras palavras, reveste-se de uma lógica de produção em massa onde a cultura e a estética tornam-se um produto, um objeto quantificável em que o sucesso é medido pela sua capacidade de venda a um público genérico. A esse respeito, Somigli argumenta que:

> A cadeia associativa é clara e inequívoca: o escritor de "literatura industrial" escreve para um público de massa e está preocupado com as recompensas

35 Tradução nossa: *In this sense, and contra Baju's own initial statements, this turned out to be an eminently constructive and even political project, since it sought to articulate a response to the social and political questions raised by modernity.*

> materiais oferecidas pelo campo literário: muitos leitores e sucesso financeiro. O escritor decadente, por outro lado, obedece às leis internas da produção artística, nas quais o objeto "belo" encontra sua justificativa em si mesmo, de modo que o sucesso público é desnecessário e potencialmente perigoso na medida em que traz para o âmbito da arte outras leis[36] (SOMIGLI, 2003, p.76).

Novamente, evidencia-se o debate sobre a confluência do campo político, econômico e estético. Os esforços de Baju em defesa de preceitos do decadentismo desnudam uma problemática transversal que atravessa diferentes esferas sociais, em resumo, o campo estético está associado ao "quarto poder", como citamos anteriormente, a imprensa (os jornais, as revistas, os panfletos). Assim, a opinião pública é pautada por esses meios e pode modificar-se radicalmente. De acordo com Somigli, a relevância da estética enquanto um valor individual está associado à transição da sociedade feudal para a burguesa:

> A transição da sociedade feudal para a burguesa é um dos pivôs da 'invenção' do sujeito individual, cujo relacionamento com o corpo social é determinado não pelos caprichos de nascimento e linhagem, mas pelas conquistas individuais, quantificável em termos econômicos na arena pública[37] (SOMIGLI, 2003, p.77).

---

36 Tradução nossa: *The associative chain is clear and unambiguous: the writer of 'industrial literature' writes for a mass public and is concerned with the material rewards offered by the literary field: a large readership and financial success. The decadent writer on the other hand obeys the internal laws of artistic production, in which the 'beautiful' object finds its justification within itself, so that public success is both unnecessary and potentially dangerous insofar as it brings into the precinct of art the laws of its other.*

37 Tradução nossa: *The transition from a feudal to a bourgeois society pivots on the 'invention' of the individual subject, whose relationship with the social body is determined not by the vagaries of birth and lineage, but by the individual achievements, quantifiable in economic terms, in the public arena.*

O movimento decadente seria uma reação, uma espécie de contra-ataque ao processo de reorganização de relações que associam o campo artístico, político e econômico. Ou seja, o artista decadente assume a ideia de que precisa lutar contra os princípios legitimadores externos à estética, princípios ligados às esferas sociopolítica e socioeconômica que impõem por meio de sua estrutura de poder um sentido mercadológico sobre a arte, onde volume de consumo e consequente lucro representa sucesso. Segundo a proposta decadente, o artista então voltaria sua criação para si mesmo, num tempo próprio, sua relação com um público é assumidamente indiferente, já que interessa primeiro a relação subjetiva do artista, o movimento criador e a própria obra criada. Como consequência, uma crise no âmbito da recepção é instaurada, o artista teria perdido sua capacidade em articular-se com o público, ao mesmo tempo, a produção de conteúdo para as massas corria a todo vapor, assim, o movimento natural era encontrar uma forma que reconduzisse o processo de comunicação estética e o público, encontrar uma ligação entre arte e consumo sem que a subjetividade do artista se corrompesse pela lógica do mercado. É precisamente a procura de uma solução para essa lacuna que os movimentos de vanguarda irão se ocupar.

1.4

MANIFESTOS DE ARTE: O ACENO DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

A vanguarda é um termo derivado do *Avant-garde*, quer dizer, posto avançado, ponta-de-lança da primeira fileira de um exército em movimento. Zygmunt Bauman define assim a vanguarda, esse primeiro pelotão que tem a missão de preparar o terreno para o restante do exército. Aquilo que é praticado no presente por uma pequena unidade avançada será mais

tarde repetida pelas demais, "o conceito de vanguarda transmite a ideia de espaço e tempo essencialmente ordenado" (BAUMAN, 1998, p.121) já que o próprio termo avant-garde remete a algo que se movimenta para frente.

Demonstrei anteriormente que na virada do século XIX para o XX ressoava a problemática resultante das discussões propostas pelos movimentos Simbolista e Decadente, o início do novo século abria-se para que novos grupos artísticos colocassem suas narrativas em campo. O *Le Figaro*, mesmo jornal que publicara o texto simbolista de Jean Moréas, volta a ser palco para uma das publicações mais emblemáticas nos estudos de vanguardas artísticas do início do século XX: em 20 de fevereiro de 1909 o jornal publica três colunas em sua primeira página, o título *Fundação e manifesto do futurismo*[38], redigido e assinado por Filippo Tommaso Marinetti (figura 6).

38 Tradução nossa: *"Fondazione e manifesto del futurismo"*

LE FIGARO

SOMMAIRE

Le Futurisme

Échos

Le complot Caillaux

FIGURA 06

Primeira página do jornal *Le Figaro*, de 20 de fevereiro de 1909; Fonte: domínio público.

O *Manifesto Futurista* é apresentado como o primeiro a utilizar a estrutura textual de um manifesto com intuito puramente artístico, direcionado a esse propósito, diferentemente do que ocorreu com o texto de Jean Moréas, onde um adendo da edição do jornal atribui ao texto a classificação de manifesto sem que esta fosse uma premissa do autor. Marinetti tinha a intenção clara de se utilizar da estrutura discursiva do manifesto para expor suas ideias. Lucas Somigli comenta que o Futurismo é o primeiro movimento com uma ideologia artística e extra artística global (SOMIGLI, 2003, p.93). Puchner, por sua vez, aponta que:

> Após a publicação do assim chamado Manifesto Simbolista de Moréas, foram mais vinte e três anos antes que os manifestos de arte programática se anunciassem como tal e, assim, abraçassem abertamente a herança fundamental e revolucionária do gênero. A primeira pessoa a empregar sistematicamente esse título e a produzir um extenso número de autodeclarados manifestos, foi o antigo poeta simbolista Filippo Tommaso Marinetti, começando com o *Manifesto Futurista* em 1909[39] (PUCHNER, 2006, p.72).

Marinetti intencionalmente utiliza-se da terminação "ismo" como forma de popularizar o movimento, o Futurismo então surge como uma forma inaugural para os demais movimentos

39 Tradução nossa: *After the publication of Moréas's so-called "Symbolist Manifesto," it was another twenty-three years before programmatic art manifestos would announce themselves as such and thus openly embrace the foundational and revolutionary inheritance of the genre. The first person to systematically employ this title and to produce a large number of self-declared manifestos was the former symbolist poet Filippo Tommaso Marinetti, beginning with his Manifesto of Futurism (1909).*

que empregaram o uso do ismo (PUCHNER, 2006, p.72). Além de uma escolha técnica, a questão do título e assinatura do texto é analisada por Puchner como fator responsável pelo sucesso do manifesto enquanto gênero que seria replicado por outros movimentos artísticos.

> Uma vez que o poder de se auto autorizar do manifesto foi lançado, isso se tornou viciante. Centenas de manifestos futuristas repentinamente apareceram por toda a Europa, anunciando a vinda a si mesmo de um novo gênero. Futurismo ensinou a todos como o manifesto funciona, e todos os subsequentes movimentos tirariam proveito dessa lição[40] (PUCHNER, 2006, p.73).

Outro aspecto que reforça a importância do *Manifesto Futurista* é que conforme se popularizava no meio artístico a prática de escrever manifestos, era notável um retorno insistente ao discurso fundamental propalado por Marinetti: a busca por inovação e ruptura com o passado. De fato, é como se as ações e discursos adotados pelos movimentos Simbolista e Decadente tivessem aberto caminho para algo novo, é importante lembrar que o desejo de ruptura com o passado já compunha o discurso desses grupos que antecederam o Futurismo, porém, a força e estruturação necessária para promulgar algo novo utilizando-se como meio o manifesto só veio a se concretizar com a publicação de Marinetti em 1909.

Os motivos para isso ter acontecido somente em 1909 podem ser observados a partir dos

40 Tradução nossa: *Once the self-authorizing power of the manifesto was launched, it became addictive. Hundreds of futurist manifestos suddenly appeared all over Europe, announcing the coming to itself of a new genre. Futurism taught everyone how the manifesto worked, and all subsequent movements would profit from this lesson.*

elementos composicionais apresentados por Marinetti, ou mesmo a própria conjuntura social, o início de século de que tanto projetavam e falavam os simbolistas e decadentistas havia, enfim, começado. Puchner (2006) chama a atenção para o fato de que o movimento simbolista não explorou mais afundo o uso do manifesto e, portanto, não adquiriu força para promover as rupturas que idealizava porque a doutrina estética do Simbolismo seria diametralmente oposta à linguagem e estrutura do manifesto. Do ponto de vista composicional, a retórica de ruptura e a afirmação de uma nova era, principalmente para a cultura e arte, assim como o enaltecimento da velocidade, dos avanços tecnológicos e científicos são características que se destacam:

> 3. Tendo a literatura até aqui enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco. 4. Nós Declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia. (MARINETTI apud. TELES, 1997, p.91).

Ainda que Marinetti tenha se esforçado em elaborar um ideal estético e cultural arraigado nos avanços tecnológicos, o movimento futurista não conseguiu resolver o problema da lacuna criada entre o artista e o público, entre a prática artística e o consumo, como expõe Somigli:

> Embora o problema da diferença qualitativa entre a obra de arte e os produtos serializados da tecnologia nunca seja totalmente resolvido por uma prática artística que finalmente não quer rejeitar completamente a validade do julgamento estético, não há dúvida de que Marinetti adaptou rapidamente as técnicas de distribuição de produtos de massa às obras elaboradas por ele e por seus companheiros futuristas[41] (SOMIGLI, 2003, p.162).

O que Somigli sugere é que Marinetti e os futuristas não pretendiam restabelecer uma ponte entre a criação artística e o público por outra via que não fosse a do consumo segundo uma lógica positivista. Na verdade, o ideal futurista acolhe o sistema de distribuição de produtos em massa e os avanços tecnológicos como resposta para a crise estética instaurada na virada do século. Janet Lyon argumenta que o projeto de Marinetti indicava uma tentativa de "saturar o mercado econômico da vanguarda com os produtos do futurismo" (1999, p.83).

Em contrapartida, é possível analisar a estratégia futurista em abraçar a lógica de produção em massa e uma hipervalorização da velocidade como parte de uma cadeia onde o público de massa não é um problema, além disso, essa estratégia de ampla difusão das ideias futuristas é outro motivo para o movimento ser mencionado como uma importante chave de virada para a história da arte, a concatenação do discurso simbólico com a atuação programática

41 Tradução nossa: *While the problem of the qualitative difference between the work of art and the serialized products of technology is never fully resolved by an artistic practice that is finally unwilling to reject completely the validity of aesthetic judgement, there is no question that Marinetti quickly adapted the techniques of distribution of mass products to the works elaborated by himself and by his fellow futurists.*

em diferentes centros culturais da Europa foi uma estratégia ambiciosa, mas com resultados inéditos para aquele momento.

O trem, salienta Somigli, foi um dos símbolos do futurismo não apenas porque representa o avanço da tecnologia moderna, associado à ideia de velocidade e dinamismo (2003), mas também porque foi um meio de transporte muito utilizado para circulação do movimento em si. Isso é particularmente importante porque, ao fazer isso, o futurismo buscava afirmar sua imagem pública, além de utilizar o meio de transporte mais rápido que conectava as cidades, os futuristas valeram-se do telégrafo para manter contatos com outros artistas, agentes culturais e veículos de imprensa de diferentes locais. Assim, o movimento futurista consegue ampliar sua zona de influência para grande parte do continente Europeu, tornando-se uma espécie de atração quando uma exposição ou a participação de um artista futurista era anunciada em eventos culturais.

Parte desse apelo popular foi conquistada graças ao uso sistemático de manifestos, algo que inicialmente não era explorado como uma ferramenta com potencial, como explica Puchner, conforme mais e mais manifestos eram escritos e divulgados, mais a sua popularidade e utilização se tornavam peça central da organização do movimento futurista:

> Um reconhecimento gradual da centralidade do manifesto, se não uma compreensão conclusiva de seu domínio sobre a arte, finalmente emergiu após vários anos de escrita frenética de manifestos entre os futuristas. Por exemplo, Marinetti não apenas começou a encorajar outros futuristas a escrever

> manifestos, mas também exerceu influência direta sobre sua formulação. Em carta de 1913, lecionou a Gino Severini sobre a "arte difarmanifesti" (arte de fazer manifestos), insistindo na habilidade de encontrar os nomes e rótulos certos, enfatizando a importância da brevidade e do rigor econômico da expressão e exigindo que o manifesto apresente suas ideias "em plena luz, não em meia-luz"[42] (PUCHNER, 2006, p.75).

Com isso, destaco estratégias que fazem com que o manifesto se torne uma ferramenta ideal para criar e ratificar a identidade coletiva e os preceitos construídos em torno de movimentos vanguardistas, simultaneamente, o uso recorrente do manifesto também reforça padrões estruturais de discurso que corroboram sua posição enquanto gênero. Ao propor o levantamento dessas informações e abordagens teóricas a respeito dos manifestos, sua origem, contexto histórico, aplicação e recepção, além das teorias que escrutinam sua posição no escopo teórico dos estudos de gênero, pretendo estabelecer uma fundamentação para as discussões do segundo capítulo desta pesquisa.

Cabe ainda sublinhar um outro ponto fundamental a ser analisado a partir do *Manifesto*

---

42 Tradução nossa: *A gradual recognition of the centrality of the manifesto, if not a conclusive understanding of its dominance over art, finally emerged after several years of hectic manifesto writing among the futurists. For example, Marinetti not only began to encourage other futurists to write manifestos but also exerted direct influence over their formulation. In a letter from 1913, he lectured Gino Severini on the "arte di far manifesti" (art of making manifestos), insisting on the skill of finding the right names and labels, stressing the importance of brevity and economic tightness of expression, and demanding that the manifesto present its ideas in "full light, not in half light."*

Futurista. Embora seja possível reconhecer a relevância histórica alcançada pelo movimento futurista devido às suas contribuições e influências no campo da arte, como a popularização do uso do manifesto – e com isso reforçar as linhas estruturais que assentam o manifesto enquanto gênero discursivo -, a capacidade de articular-se em diferentes polos culturais, a força narrativa para instaurar um novo projeto estético, ainda assim é possível analisar sob outra perspectiva alguns aspectos que compõem o primeiro *Manifesto Futurista*, assinado por Marinetti em 20 de fevereiro de 1909. Acredito que reside aí, nessa análise sob outra perspectiva, um ponto chave que contribuiu para construção do problema de pesquisa e a análise voltada para o filme *Manifesto*.

As ideias expostas por Marinetti não se traduzem apenas como uma ode à velocidade e à tecnologia, como se costuma propagar superficialmente. Em alguns pontos do texto o tom adotado é extremo e radical, pode-se argumentar que a ruptura tão desejada e conclamada pelos Simbolistas e Decadentistas enfim encontrava no Futurismo sua melhor versão, capaz de articular essa ruptura por meio da total destruição de pontes com o passado ou premissas de herança cultural. Quando se afirma que o tom adotado é extremo, não se trata de uma figura de linguagem, tampouco de uma ruptura simbólica, trata-se de adotar medidas, estratégias aplicáveis à realidade para promover mudanças em busca de um objetivo. Assim, Janet Lyon cita um termo utilizado pro Lauren Shumway para descrever a forma discursiva adotada pelas vanguardas nesse período como “stylistic terrorism” (terrorismo estilístico), onde o topos fundamental dos manifestos de vanguarda é a necessidade de determinar a forma de produção cultural, assumindo uma posição injuntiva em que todas as demais formas de produção cultural do mesmo período

são excluídas ou taxadas como negativas (SHUMWAY apud. LYON, 1999, p.82).

Nesse sentido, gostaria de destacar dois pontos do Manifesto Futurista, os tópicos números 9 e 10, escritos por Marinetti:

> 9. Nós queremos glorificar a guerra – a única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas ideias que matam, e o menosprezo à mulher.
>
> 10. Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias (MARINETTI apud. TELES, 1997, p.92).

A ideia de ruptura com o passado é levada ao extremo, o *Manifesto Futurista* é direto ao elogiar a guerra, uma ode à destruição, à ideia de higiene do mundo alimentada por uma visão positivista e protofascista da sociedade. Nove anos após o lançamento do primeiro *Manifesto Futurista*, Marinetti funda o *Partido Futurista* com o lançamento o *Manifesto do Partido Futurista Italiano*, o que simboliza uma mudança na atuação do movimento ao separar os ideais artísticos e estéticos do político. A visão protofascista explorada no primeiro manifesto, de Marinetti, seria reafirmada, agora, de maneira declarada e aberta, como aponta Lima (2012, p.32): "Marinetti dá início à sua fase de política conservadora e finalmente, em 1922, após a marcha sobre Roma, se associa oficialmente ao fascismo".

A respeito do menosprezo à mulher e à chamada para destruição do feminismo, Janet Lyon

tece um argumento importante:

> A crescente participação de mulheres nos projetos de vanguarda dos primeiros anos do século exerceu uma dupla pressão sobre o discurso institucional da crítica e sobre o discurso revolucionário com o qual as facções de vanguarda inglesa posteriormente se anunciaram. Os manifestos futuristas de Marinetti foram o impulso para o discurso polêmico adotado pelos vorticistas ingleses; e Marinetti delineou deliberadamente o gênero como um – talvez até o – código proeminente de valor estético e social. Sua reativação das diretivas republicanas de gênero em seus manifestos revolucionários – manifestos dirigidos, pelo menos supostamente, às "massas" excluídas da esfera pública literária – inequivocamente pretendia invocar uma revolta pública plebeia contra "o velho" e anunciar uma nova esfera pública não mediada pelas tradições corruptas de um antigo regime literário e artístico. Nos manifestos de Marinetti, as mulheres são viciadas na paixão do amore e, portanto, ameaçam a pureza revolucionária e a integridade do "homem novo" defendido por seu movimento; Veneza, cidade dos museus e da auto veneração, é uma velha prostituta doente; o próprio governo liberal ao qual as mulheres sufragistas apelam para a implementação de direitos universais - é um aparato ideológico de intermediação com o qual nenhum novo homem ou mulher deveria se envolver[43] (LYON, 1999, p.88).

43 Tradução nossa: *The increasing participation of women in the avant-garde projects of the century's opening years exerted a double pressure on the institutional discourse of criticism, and on the revolutionary*

O terrorismo estilístico mencionado por Lyon se expande para uma determinação de regras e idealizações que estão além do campo estético, evidencia a relação intrínseca de um projeto estético e político que cumpre parte do modus operandi da participação dos movimentos de vanguarda no início do século XX. Dessa forma, observa-se que alguns preceitos e ideias expostas no *Manifesto Futurista* publicado em 1909 são questionáveis e execráveis quando o colocamos em contraste com os avanços alcançados em discussões e pautas importantes para o tecido social contemporâneo, para citar apenas dois exemplos: a participação das mulheres em todas as esferas da sociedade; o combate à onda fascista que voltou com toda a força em diversos países, incluindo o Brasil.

No início deste subcapitulo cito a definição de vanguarda defendida por Bauman, para ele o conceito de vanguarda presume a ideia de um espaço e tempo, essencialmente ordenado, "num mundo em que se pode falar de avant-garde, 'para frente' e 'para trás' têm, simultaneamente, dimensões espaciais e temporais" (1998, p.121), portanto, a ideia de vanguarda não faz sentido

discourse with which factions of the English avant-garde subsequently announced themselves. Marinetti's futurist manifestoes were the impetus for the polemical discourse adopted by the English vorticists; and Marinetti deliberately staked out gender as one-perhaps even the-prominent code of aesthetic and social value. His reactivation of republican gender directives in his revolutionary manifestoes-manifestoes directed, at least putatively, to "the masses" excluded from the literary public sphere-unmistakably was meant to invoke a plebeian public revolt against "the old" and to herald a new public sphere unmediated by the corrupt traditions of a literary and artistic old regime. In Marinetti's manifestoes, women are addicted to the passion of amore and therefore threaten the revolutionary purity and integrity of the "new man" advocated by his movement; Venice, city of museums and self-veneration, is a diseased old whore; liberal government itself to which suffragist women appeal for the implementation of universal rights-is an ideological apparatus of intermediacy with which no new man or woman should involve herself or himself.

no mundo pós-moderno porque, para Bauman, o "mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada" (BAUMAN, 1998, p.121). Ao reconhecer que historicamente os manifestos foram uma importante ferramenta de articulação das vanguardas artísticas, desdobro a reflexão de Bauman para o estudo sobre os manifestos enquanto gênero discursivo que é explorado como base para a criação do filme *Manifesto*, o objeto de análise desta pesquisa. Constato que o diretor Julian Rosefeldt resgata trechos de inúmeros manifestos, inclusive diversos textos do movimento futurista, e expõe esses discursos que compõem sua narrativa em contraste com cenários e personagens alocados na contemporaneidade, distanciado do contexto original de publicação dos manifestos.

Diante disso, questiono se é possível estabelecer paralelo entre os discursos dos manifestos, principalmente os manifestos artísticos de vanguarda do século XX, e os discursos que sustentam discussões e questões sobre problemas da contemporaneidade. Em algum sentido os manifestos artísticos de vanguarda comunicam-se com a sociedade contemporânea? Os manifestos abordados por Rosefeldt marcam distância ou se aproximam de questões pertinentes à contemporaneidade? Tratarei destas questões no segundo capítulo, a partir de uma análise fílmica sobre o longa-metragem *Manifesto*, sob a hipótese de que o trabalho do artista e diretor alemão Julian Rosefeldt oferece uma visão sobre problemas recentes em paralelo com os discursos dos manifestos, onde ora estes se aproximam e produzem sentido na narrativa visual, ora se distanciam, produzem estranhamento e rompem com ela.

SEGUNDO CAPÍTULO

CAOS E
NCER-
TEZA

SEGUNDO CAPÍTULO

CAOS E INCERTEZA

O capítulo anterior reúne informações com teor mais histórico e expositivo, com o objetivo de contextualizar as características culturais, estéticas e formais que constituem o manifesto enquanto forma de expressão, gênero literário e seu potencial discursivo. Com efeito, espera-se que esse primeiro momento da pesquisa seja a base que dará profundidade às discussões teóricas e analíticas almejadas para o segundo capítulo.

Considero importante pontuar essa organização e metodologia de trabalho porque a pesquisa muitas vezes percorre caminhos pouco óbvios, o que remete à descoberta. Em muitos momentos percebi que estava descobrindo algo totalmente novo. Em outros casos, foi imprescindível o redescobrir, o ato de desmontar aquilo que está cristalizado, foi assim que notei que seria importante retomar alguns conceitos básicos sobre o que é um manifesto, portanto, foi necessário retomar essa lacuna e então poder dar sequência à análise do filme *Manifesto*. Experiência similar talvez tenha ocorrido para o próprio Julian Rosefeldt, o diretor

menciona em entrevista[44] que a ideia para produzir o filme surgiu durante sua pesquisa para um outro trabalho, o filme *Deep Gold* (2013/2014), e por acaso descobriu dois manifestos, dali em diante muitas outras leituras sobre manifestos seriam feitas, resultando no mote para construção de *Manifesto*.

44 Entrevista concedida por Julian Rosefeldt à Aswathy Gopalakrishnan, disponível em: https://dhruvam.wordpress.com/2020/07/30/interview-german-artist-and-filmmaker-julian-rosefeldt/

2.1

VIDEOINSTALAÇÃO X LONGA-METRAGEM

Em seus primeiros minutos, *Manifesto* (2015) abre o diálogo sobre a crise, expõe uma versatilidade discursiva entre palavra e imagem e convida o espectador a pensar o caos e a incerteza como condições inerentes ao ser humano e seu meio. A construção narrativa entre palavra e imagem apresenta-se ora consonante, ora dissonante narrativamente – como mostrarei mais adiante -, o que abarca uma carga de complexidade na montagem entre o textual e o imagético, algo que se verifica como uma de suas principais características ao longo do filme: uma narrativa não-linear e disruptiva que o tempo todo reforça a premissa caótica e incerta, sendo imprevisível dizer para onde os próximos blocos e personagens irão nos levar.

Essas características estão relacionadas ao fato de que *Manifesto* foi planejado para ser uma videoinstalação, antes de ser um filme. Exposta pela primeira vez na ACMI – Centro

Australiano de Imagens em Movimento[45], em Melbourne, Austrália, na videoinstalação, os treze personagens interpretados por Cate Blanchett são divididos em treze telões diferentes dispostos todos em um único espaço (figura 6), o áudio dos vídeos é reproduzido de maneira simultânea na galeria, o que confere ao trabalho uma cacofonia e uma sensação de imersão em um espaço caótico onde não se sabe ao certo qual personagem está dizendo cada frase[46]. Além disso, é importante mencionar que cada um dos treze telões exibe respectivamente um episódio distinto, são eles: 1. Prólogo; 2. Episódio Situacionista; 3. Episódio Futurista; 4. Episódio Arquitetura; 5. Episódio Vorticismo/ Blue Rider/ Expressionismo Abstrato; 6. Episódio Estridentismo/ Criacionismo; 7. Episódio Suprematismo/ Construtivismo; 8. Episódio Dadaísmo; 9. Episódio Surrealismo/ Espacialismo; 10. Episódio Pop Art; 11. Episódio Fluxus; 12. Episódio Arte Conceitual/ Minimalismo; 13. Episódio Filme/ Epílogo.

A transposição do formato de videoinstalação para longa-metragem exigiu que Rosefeldt reorganizasse esses blocos narrativos, ainda que a intenção não fosse criar uma narrativa linear - pelo contrário –, os personagens, que antes tinham cada qual uma tela (figura 7) e um tempo de exibição mais curtos, passam a integrar um plano unificado de cenas sob o formato de longa-metragem, portanto, o diretor realiza um processo de recorte e colagem do próprio trabalho, alternando as sequências que antes eram separadas em telões individuais.

---

45 Tradução nossa: *''ACMI – Australian Centre for the Moving Image''*.

46 Recomendo o vídeo feito pelo *Hirshhorn Museum* (Washington, DC, Estados Unidos), intitulado *"Rosefeldt's 'Manifesto' @ HirshhornMuseum"*, para uma apreensão destas descrições acerca da videoinstalação. Link de acesso para o vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=EWmTuYso7lQ

FIGURA 07

The Israel Museum, Jerusalem, January–November 2019. Fonte: julianrosefeldt.com

Isso tudo, ainda, sob a premissa de preservar a característica caótica, não-linear e disruptiva que é o traço mais marcante sob o formato de videoinstalação.

A respeito disso, Hugo Ljungbäck acrescenta que é possível situar *Manifesto* como um filme experimental, porque segue certas estratégias e técnicas tradicionais desse gênero cinematográfico, como "linguagem apropriada, narração em off, estrutura não-narrativa, abordagem direta do espectador, performatividade, autorreflexão e duração"[47] (LJUNGBÄCK, 2018, p.136).

Dentro dessa proposta experimental, Ljungbäck observa que a transição para a versão longa-metragem "estabeleceu uma cadeia causal direta de eventos entre dois dos canais da videoinstalação e, portanto, uma relação narrativa"[48] (LJUNGBÄCK, 2018, p.139). Trata-se do Prólogo (cena do fusível em chamas) e o Episódio Situacionista (núcleo narrativo do personagem Sem-teto). Enquanto videoinstalação, o núcleo narrativo do Prólogo apresenta um fusível em chamas, ao aproximar-se do fim da exibição desse episódio um fade out para uma tela escura é utilizado para recomeçar sua exibição em um looping silencioso. Já na versão longa-metragem a imagem do fusível em chamas conecta-se narrativamente com a imagem dos fogos de artifício no início do núcleo narrativo do Episódio Situacionista. Esse é o único momento em que dois episódios da videoinstalação são montados para construir

47 Tradução nossa: *Appropriated language, voice-over narration, non-narrative structure, directly addressing the spectator, performativity, self-reflexivity, and duration.*

48 Tradução nossa: *More interestingly, the feature film has also established a direct causal chain of events between two of the video installation channels, and thus a narrative relationship.*

um elo narrativo imagético, ao longo de todo o filme (versão longa-metragem) isso não se repete, os cortes entre um episódio e outro são secos e não encontram correspondência visual ou textual que permita a construção de uma linha narrativa.

Outro ponto destacado pela análise de Ljungbäck a respeito da transição de um formato para o outro, diz respeito à utilização de créditos iniciais e sequência de títulos, algo que não ocorre sob o formato de videoinstalação, uma vez que essas informações estão dispostas no espaço da galeria (como texto curatorial em painéis ou parede, além das etiquetas) ou em panfletos distribuídos pelo espaço expositivo (figura 8).

A trilha sonora criada pelos músicos e compositores NihlsFrahm e Ben Lukas Boysen especialmente para *Manifesto* é outro elemento que foi incorporado ao filme apenas em sua versão longa-metragem, mudança que é comentada por Ljungbäck como uma das principais diferenças entre os dois formatos:

> Embora a música certamente conceda unidade para os canais de vídeo separados, também remove o espectador dos espaços meditativos e silenciosos que Rosefeldt construiu na instalação e nos quais somos encorajados a habitar e permanecer por alguns minutos[49] (LJUNGBÄCK, 2018, p.139).

A unidade propiciada pela trilha sonora fica mais evidente nos momentos em que o silêncio

49 Tradução nossa: *While the music certainly lends a unity to the separate video channels, it also removes the spectator from the meditative, silent spaces which Rosefeldt has constructed in the installation, and which we are encouraged to inhabit and stay in for a couple of minutes.*

FIGURA 08

Caderno com textos do filme *Manifesto*, material distribuído no espaço expositivo do Museu de Jerusalém, cortesia de Francisco Benvenuto.

seria predominante, como é o caso do Episódio Futurista que exibe um imenso galpão de bolsa de valores, Blanchett interpreta uma corretora. Na versão para videoinstalação todo o Episódio Futurista tem duração de dez minutos, a cena se inicia com uma visão panorâmica que mostra inúmeras filas de computadores e pessoas trabalhando, aos poucos a câmera inicia uma aproximação até a personagem da Corretora, toda essa ação dura cerca de seis minutos em silêncio, até que a narração em *off* feita por Blanchett tem início. Na versão para longa-metragem, o tempo de duração do Episódio cai para pouco mais de três minutos, desses, dois minutos são ocupados pela narração de em off e o minuto restante é preenchido pela música.

Todo o material que compõe a videoinstalação tem duração de aproximadamente 130 minutos. Um dos resultados da reedição para versão longa-metragem é o tempo reduzido para 94 minutos. Com isso, é importante mencionar que alguns textos são modificados nesse processo, dos treze episódios, apenas três permanecem integrais nos dois formatos de exibição: a personagem Punk no Episódio Estridentismo/ Criacionismo, a personagem da Marionetista no Episódio Surrealismo/ Espacialismo, e a personagem da Professora no Episódio Filme (LJUNGBÄCK, 2018, p.139). Ao observar essas mudanças, a perspectiva de análise sobre o longa-metragem ganha novos atributos a serem considerados, a relação entre espectador e obra são completamente diferentes de acordo com o formato exibido: enquanto na videoinstalação o espectador tem um tempo para refletir e assimilar a mensagem transmitida, no longa-metragem o fluxo contínuo de mensagens aglutina um grande volume

de informações.

Nesse sentido, Ljungbäck aponta que Rosefeldt parece ter organizado os episódios para a versão longa-metragem de forma a criar conexões narrativas através das visualidades entre um bloco e outro, o que contribuiria, juntamente com a música, para criar uma fluidez para a experiência do espectador. O fato de Rosefeldt não ter optado por fazer a versão longa-metragem sob a configuração de uma antologia, isto é, com cada episódio separado como uma narrativa única a partir de subtítulos, reforça a premissa apresentada por Ljungbäck de que o diretor pode ter tentado criar outras formas de conduzir a narrativa num plano sequencial adequado aos parâmetros usuais de longa-metragem.

> Em vez disso, Rosefeldt optou por impor uma narrativa aos episódios coletivos, entrelaçando-os tematicamente, metaforicamente ou visualmente. O filme corta das pilhas de lixo na usina de incineração para o local destruído da festa punk-rock; de uma escada em espiral giratória a duas garotas que giram brincando na floresta; uma inclinação ascendente na cena da corretora da bolsa que nunca dorme corta para uma inclinação ascendente em um bairro rural adormecido (LJUNGBÄCK, 2018, p.140).

As imagens (figuras 9 e 10) descritas por Ljungbäck demonstram o cuidado de Rosefeldt e do editor Bobby Good[50] ao elaborar a montagem das sequências do longa-metragem. Segundo esse exemplo, seria o caráter dividual da imagem cinematográfica, conceito defendido por Gilles Deleuze, responsável por conferir uma medida comum àquilo que não tem, ou seja, os quadros, ainda que sejam parte de um todo, estão inseridos num campo imagético que é o quadro, o "conjunto não se divide em partes sem mudar a cada vez de natureza: não se trata do divisível nem do indivisível, mas do 'dividual'"(DELEUZE, 2018, p.33), o que, segundo Deleuze, tem como efeito a desterritorialização da imagem, já que tanto uma gota de água como uma montanha podem ser imagens numa mesma proporção de enquadramento. Assim, Rosefeldt opera um jogo de re-decupagem que procura em diferentes núcleos narrativos dispositivos temáticos ou visuais que os costurem.

50 Bobby Good é um editor de filme que vive e trabalha em Berlim, ele colaborou como editor em outros trabalhos de Julian Rosefeldt, tais como *Deep Gold* (2014) eIn the *Land of Drought* (2017).

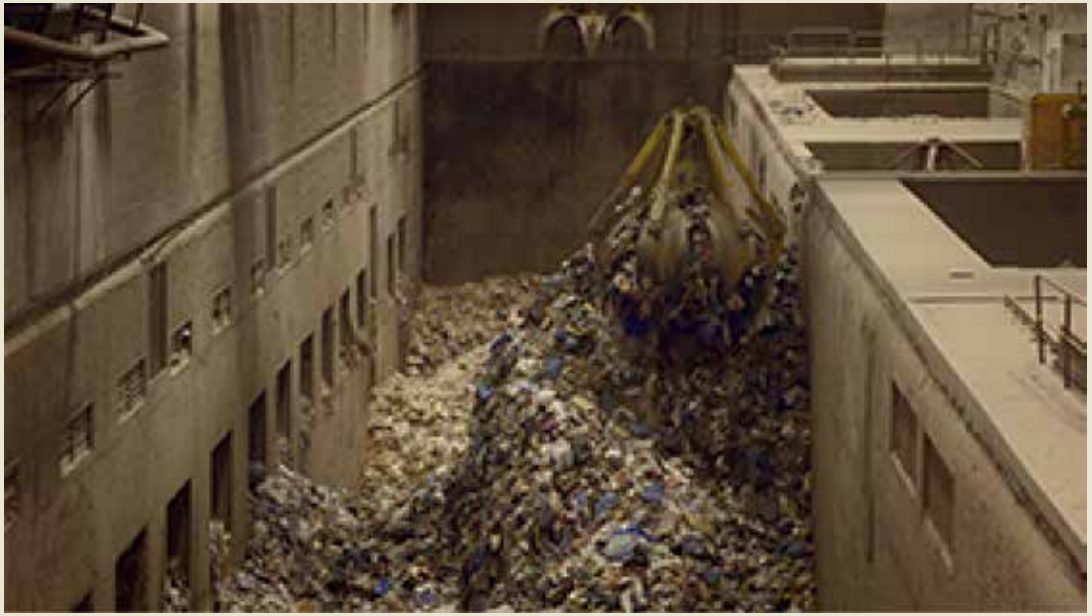


FIGURA 09

Frames do filme *Manifesto* (2015), montagem feita pelo autor.

04.09.2012 15:15:44

FIGURA 10

Frames do filme *Manifesto* (2015),
montagem feita pelo autor.

No caso da sequência que mostra a pilha de lixos na indústria de incineração que corta para a sequência de uma mesa com restos de comida, garrafas, latinhas vazias e guardanapos usados, a conexão entre um bloco narrativo e outro se dá no campo simbólico, ambos são representações do lixo, porém, as sequências foram gravadas em diferentes planos. Na incineradora a sequência termina com um plano aberto que evidencia a dimensão e o volume do lixo acumulado, na festa punk a sequência inicia-se num plano fechado que evidencia os detalhes. Por outro lado, nas sequências da bolsa de valores e do bairro adormecido a conexão narrativa encontrada por Rosefeldt ocorre puramente no âmbito estético e formal, as linhas verticais e horizontais da arquitetura são exploradas na composição do enquadramento.

As diferenças entre a videoinstalação e o longa-metragem estão diretamente relacionadas ao espectador e aos modos de recepção, assim, a comparação entre os dois formatos não visa determinar qualitativamente seu resultado, mas, sim, evidenciar suas diferenças. Sinalizar tais diferenças cumpre um importante aporte teórico para discussões posteriores, pois, mesmo que o formato longa-metragem seja o foco da análise, não podemos ignorar as contribuições contidas no formato de videoinstalação.

2.2

O CAOS

No princípio era a escuridão. A dificuldade em imaginar o princípio recai sobre o abismo da escuridão, essa vaga que tudo devora, sem profundidade ou horizonte. Essa natureza informe é apresentada para, logo depois, cessar em sua descrição, uma vez que sua condição esvaziada de forma, profundidade e volume erige um desafio imenso, imaginar um cenário anterior à existência de tudo o que conhecemos. Inventar vazios, imaginá-los. O anterior ao ser.

Diferentes obras literárias e artísticas foram criadas com o intento de atender à tarefa de descrever o princípio, as quais, com frequência, conduzem a uma névoa de mistério permanente. No primeiro parágrafo do *Genesis*, que dá início ao texto bíblico, encontro uma descrição onde a Terra, antes de sua criação, era sem forma e vazia, as trevas cobriam um abismo. A resposta à escuridão que tudo indefinia vem logo no segundo parágrafo, o primeiro elemento a ser criado, por meio de uma ordem divina, é a luz.

Em *Metamorfoses*, obra de Ovídio[51], o estado anterior à criação de tudo o que há no universo era um composto de dispersão e confusão dos elementos, estado esse que foi denominado Caos. De origem grega, kháos(χάος) denomina o vazio e o abismo primordial[52]. O primeiro verso da obra de Ovídio guarda semelhanças com o livro de Genesis:

> Antes de haver o mar e as terras, e o céu que cobre tudo, a natureza inteira tinha a mesma aparência, chamada Caos; massa bruta e informe, que não passava de um peso inerte, conjunto confuso das sementes das coisas (OVÍDIO, 1983, p.11).

Essa massa bruta e informe coloca o caos como um estado sem gênese, opaco e sem possibilidade de vida; somente com a separação dos segmentos que antes eram confusos foi possível a criação de toda forma de vida. Ovídio, então, sugere a negação do caos, pois a existência da vida depende da superação desse estágio, seguida da criação de uma organização destes elementos que resultaram no cosmos. Assim, caos e cosmos representam eras distintas na história do universo, sendo opostos por natureza.

Na obra *Teogonia* de Hesíodo[53] essa oposição é pensada de outra forma, no panorama mitológico sobre a criação do universo e da vida, sem o caos não seria possível o cosmos, portanto, um complementa o outro, como explica Winfried Menninghaus (1996, p.128): "os

51 Ovídio (Públio Ovídio Nasão), 42 a.C – 18 d.C, foi um poeta latino, nascido na Sulmona, região da Itália. Figura entre os principais poetas da Roma antiga, colocado ao lado de outros como Heráclito e Virgílio.

52 Pierre Grimal, "Dicionário da Mitologia Grega e Romana", 2005, p.73.

53 Hesíodo é considerado o poeta grego mais antigo, junto de Homero. A obra citada, Teogonia – A origem dos Deuses data dos séculos VIII e VII a.C.

descendentes do Caos e de Gaia não se isolam simplesmente em duas séries opostas, mas se entrelaçam em vários momentos", o que pressupõe uma bipolaridade positivo/negativo que é interdependente, tal como a dualidade luz do dia/ escuro da noite, fenômenos que eram interpretados como filhos e netos desses primeiros deuses geradores.

Interessa-me este percurso errático de tentativas de equilíbrio entre caos e ordem, certeza e incerteza, posto que nosso objeto de estudo, o filme *Manifesto* oferece elementos discursivos e narrativos que servem como ponto de esteio para esta discussão. Esse esforço pela organização e busca de sentido para as coisas que preenchem o horizonte cotidiano, retorna, com frequência, ao seu ponto zero, o caos. Todavia, não sendo possível desgarrar-se por inteiro do caos primordial, é inevitável prosseguir, como um rio que ignora as razões de ser de sua nascente, numa torrente mesclada de caos e ordem.

Em *Manifesto*, o princípio também se engendra na escuridão. O primeiro quadro do filme encontra-se num estado "máximo de rarefação" (DELEUZE, 2018, p.31), expressão utilizada por Gilles Deleuze para determinar um conjunto vazio, onde o quadro está totalmente branco ou preto. Na acepção dicionarizada, rarefação é um substantivo feminino que indica a diminuição de espessura ou densidade, portanto, ao comparar esta acepção à aplicação feita por Deleuze, pode-se supor que quanto menos elementos visuais se apresentam na tela, menor a sua densidade, o que Noel Burch também se dedicou a pensar como "ausência de imagem" (1973, p.73). Burch ainda considera que o quadro preto ou branco deixa de ser somente um intervalo que marca passagem de um bloco de cenas para outro e passa a ser

utilizado como elemento estrutural e narrativo. A possibilidade de se construir uma narrativa a partir do uso estrutural da tela preta é vista na cena inicial de *Manifesto*, num estado máximo de rarefação, o que propicia um mergulho no abismo da escuridão que é adensado pela trilha sonora, uma vibração grave que preenche o escuro com uma atmosfera misteriosa.

Antes que seja possível perder-se imerso no desconhecido da escuridão, Rosefeldt joga com as narrativas do princípio criador divino: surge do lado inferior direito da tela uma mancha alaranjada, em câmera lenta, a luz fraca agita-se e começa a ganhar volume (figura 11). Inevitável mencionar que esta sequência guarda semelhanças com as versões do princípio da vida e do universo pelas narrativas vistas anteriormente em *Genesis*, Hesíodo e Ovídio. Esta é a versão do princípio em *Manifesto*, a superação do caos primordial e sua escuridão, acontece por meio da criação da luz. Em tons alaranjados propositalmente desfocados, é difícil deduzir uma forma ou a natureza dessa luminosidade. Poderia ser a representação de uma explosão, um fósforo aceso, uma fogueira ou mesmo o *big-bang*.

Durante 45 segundos, é possível ver, diante de uma imagem rarefeita, a variação informe e luminosa que se anuncia no canto do quadro e compõe uma narrativa sobre o caos e o princípio. O primeiro manifesto do filme é introduzido através de uma narração em *off*, pelo tom austero de Cate Blanchett, o espectador é interpelado pela frase: Tudo o que é sólido desmancha no ar (MANIFESTO, 2015)[54].

54 Tradução nossa: *All that is solid melts into air.* (MARX, ENGELS, 2008, p.15)

A primeira frase do filme faz parte do *Manifesto do Partido Comunista*, lançado em 1848 por Marx e Engels. Em poucos segundos de fala e de continuidade da cena, gradativamente as formas luminosas se deslocam em câmera lenta em direção ao centro do quadro, o foco da imagem começa a se tornar mais nítido, o que permite deduzir que são faíscas de uma chama de fogo: trata-se de um pavio em combustão. Esse é o primeiro elo narrativo entre imagem, som e texto. A pólvora, elemento sólido, por meio da combustão, torna-se elemento gasoso, evaporando no ar, uma metáfora visual ajustada para a primeira frase do filme. Embora seja perceptível a intenção narrativa que alia imagem e texto, pode-se destacar um desdobramento discursivo nesta primeira cena. Basta olhar para o restante do texto do *Manifesto do Partido Comunista* de onde esse trecho foi extraído:

> As relações rígidas e enferrujadas, com suas representações e concepções tradicionais, são dissolvidas, e as mais recentes tornam-se antiquadas antes que se consolidem. Tudo o que era sólido desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e as pessoas são finalmente forçadas a encarar com serenidade sua posição social e suas relações recíprocas (MARX & ENGELS, 2008, p.16)

A visão de Marx e Engels prenunciava que as relações humanas tornar-se-iam cada vez mais desgastadas devido à aceleração vertiginosa do sistema capitalista que se implementava e passava a agir sobre as mais diversas esferas sociais. Neste caso, a solidez não diz respeito apenas ao caráter material, mas a uma capacidade de organização social que se sustente com base em crenças, tradições, costumes, culturas e hábitos. Algo que à época já demonstrava

FIGURA 11

Prólogo. Julian Rosefeldt,
Manifesto (2015).

uma mudança abrupta na sociedade rumo a uma homogeneização desses campos que colaboram na construção da organização social, indo na contramão de um ideal mais coletivo e ao mesmo tempo mais plural em suas características.

A continuação do conjunto inicial em *Manifesto* constrói um prelúdio que paira sobre todos os outros blocos do filme: uma atmosfera de incerteza e caos. A narração em *off* continua:

> Para lançar um manifesto você deve querer: ABC fulminar 1, 2, 3, para voar em uma era e afiar suas asas para conquistar e disseminar pequenos abcs e grandes abcs; para assinalar, gritar, blasfemar, para provar seu non plus ultra; para organizar a prosa em uma forma absoluta e irrefutável de evidência. Eu sou contra a ação. Eu sou a favor da contínua contradição: pela afirmação também. Eu não sou a favor ou contra e eu não devo explicações porque eu odeio o senso comum (MANIFESTO, 2015, 00:01min:20seg)[55].

O segundo texto pertence ao *Manifesto Dada*, escrito por Tristan Tzara, em 1918 - voltarei a falar dele no Capítulo 2. Cada vez mais nítida, enquanto ouço a narração em *off*, a imagem em câmera lenta revela por completo o pavio em chamas. Importante destacar, a visualização das chamas proporcionada pelo recurso da câmera lenta é uma escolha técnica de Rosefeldt

55 Tradução nossa: *To put out a manifesto you must want: ABC to fulminate against 1, 2, 3; to fly into an age and sharpen your wings to conquer and disseminate little abcs and big abcs; to sign, shout, swear; to prove your non plus ultra; to organize prose into a form of absolute and irrefutable evidence. I am against action; I am for continuous contradiction: for affirmation, too. I am neither for nor against and I do not explain because I hate common sense.*

que amplia o tempo da cena inicial e ao mesmo tempo permite uma contemplação detida nos detalhes da profusão das chamas e das faíscas que emanam do pavio, algo que seria difícil ao olho humano acompanhar, pois em questão de segundos o pavio queimaria e a experiência visual findaria. A respeito da temporalidade fílmica Jacques Aumont e Michel Marie argumentam:

> O que no filme surge ao primeiro contacto como mais resistente à análise é o tempo: o facto de o filme passar no projector cujo fluxo, imparável, da projecção não controlamos, ao contrário do que acontece com um livro que folheamos (2004, p.38).

O deslocamento da imagem em câmera lenta prossegue, enquanto a narração, por sua vez, tem um ritmo mais rápido e em tom declaratório. O terceiro texto/manifesto da sequência inicial declara: "Estou escrevendo um manifesto porque eu não tenho nada a dizer"[56] (MANIFESTO, 2015, 02min:00seg). Julian Rosefeldt utiliza um trecho de Literature and the rest (1920) de Philippe Soupault. Em colaboração com André Breton e Louis Aragon, Soupault criou a revista *Littérature* (1919), reconhecida como expressão de um momento pré-surrealista (TELES, 1997, p.171). O manifesto de Soupault, publicado na 13ª edição da revista *Littérature*, em maio de 1920, é um texto que tem como maior traço de expressão a negação da racionalidade e da intelectualidade como características de distinção ou superioridade: "Os mais culpados são

56 Tradução nossa: *I am writing a manifesto because I have nothing to say.*

aqueles que se divertem se levando a sério"[57] (SOUPAULT, 1920, p.7). De acordo com Teles (1997, p.170), a vanguarda Surrealista buscava "a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais". Assim, mesmo quando Soupault utiliza a escrita para dar corpo ao seu manifesto, o faz por meio da contradição, negação da lógica, uma solução aos moldes da premissa surrealista de negação das idealizações e da racionalização.

É com esta passagem, também, que vejo diferentes textos se complementarem, isto porque o *Manifesto Dada*, que precede o manifesto de Soupault, já havia mencionado a contradição como um de seus objetivos ou condição. Noto a busca pelo contraditório em *Manifesto* como mais um elemento discursivo que aprofunda a sensação de caos e incerteza. O próprio Philippe Soupault destaca a contradição como parte de seu manifesto:

> Todas essas pessoas que estão aqui não terão nem coragem de assobiar para expressar seu desgosto. Tenho coragem de assobiar e gritar que esse manifesto é idiota e cheio de contradições, mas depois me consolaria dizendo que essa literatura famosa, a flor dente-de-leão que nasceu no diafragma dos cretinos, é ainda mais burra[58] (SOUPAULT, 1920, p.8).

57 Tradução nossa: *"Les plus coupables sont ceux quis'amusent à se prendre au sérieux".*

58 Tradução nossa: *Tousces gens qui sont ici n'auront même pas le courage de siffler pour exprimer leur dégoût. Moi, j'ai le courage de siffler et de crier que ce manifeste est idiot et plein de contradictions, mais je me consolerais tout à l'heureen me disant que cette fameuse littérature, la fleur de pissenlitqui est née dans le diaphragme des crétins, est encore plus bete.*

Nesta mesma edição da Revista *Litteráture* encontram-se ensaios e manifestos dadaístas, assinados por Francis Picabia, Hans Arp, Paul Elouard e Tristan Tzara, o que destaca a importância da revista para a época, ao reunir escritores e artistas em suas diferentes proposições e ideias. No *Manifesto Dadá*, de Tzara, uma espécie de receita para criar um manifesto é vista no excerto: "para lançar um manifesto é preciso querer: A.B.C., fulminar 1, 2, 3 [...]" (TELES, 1997, p.137), em seguida destaca-se o arranjo feito por Rosefeldt, colocando a frase de Soupault logo após a primeira passagem dadaísta. Essa montagem amplia a contradição para os demais manifestos que serão apresentados na sequência do filme: por que criar um manifesto se não tenho nada a dizer?

Em outra passagem do *Manifesto Dadá* que não foi utilizado por Rosefeldt, Tzara, assim como Soupault, afirma que: "[...] redijo um manifesto e não quero nada, eu digo, portanto, certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios" (TELES, 1997, p.137). A contradição é utilizada por Tzara e Soupault como um artifício de construção de paradoxos, escrever um manifesto para declarar que é contra manifestos tem por finalidade provocar e romper com as narrativas lineares. O fato de estes dois textos comporem o primeiro núcleo narrativo do filme indica que Rosefeldt os escolhe especificamente para enfatizar a contradição como recurso narrativo para representar o caos. Dando continuidade ao texto, Rosefeldt retoma trechos do *Manifesto Dadá* apontando para uma representação da condição solitária do artista:

> Eu falo apenas por mim, já que eu não desejo convencer; Eu não tenho o direito de arrastar os outros para o meu rio, nem obrigar ninguém a me seguir e todos praticam sua arte do seu próprio modo, se ele souber o prazer que se eleva como flechas até as camadas astrais, ou aquela outra alegria que desce até as minas das flores-cadáver e férteis espasmos. Alguém pensa ter encontrado uma base psíquica comum à toda humanidade?[59] (MANIFESTO, 2015, 00:02min:05seg).

Nessa adaptação de texto para filme, Rosefeldt inverte a ordem do texto e ajusta as frases para conduzir a narrativa para um fim com ênfase no caos e incerteza. Pela voz de Cate Blanchett, que até então proferia as sentenças de maneira declaratória, a narração diminui o ritmo e ouve-se uma última frase quase sussurrada, em tom enigmático, "como alguém espera colocar ordem no caos que constitui essa infinita e informe variação – o homem?"[60] (MANIFESTO, 2015, 00:02min:05seg). Percebo essa diferença estrutural no texto ao comparar a tradução do Manifesto Dada feita por Teles:

> Acredita-se haver encontrado a base psíquica comum a toda humanidade? [...] Como querer ordenar o caos que constitui esta infinita e informe variação: o

59 Tradução nossa: *I speak only of myself since I do not wish to convince; I have no right to drag others into my river, oblige no one to follow me and everyone practices his art in his own way, if he knows the joy that rises like arrows to the astral layers, or that other joy that goes down into the mines of corpse-flowers and fertile spasms. Does anyone think he has found a psychic base common to all mankind?*

60 Tradução nossa: *"how can one expect to put order into the chaos that constitutes that infinite and shapeless variation – man?".*

> homem? [...] Eu falo sempre de mim já que não quero convencer, eu não tenho direito de arrastar outros em meu rio, eu não obrigo ninguém a me seguir e todo o mundo faz a sua arte à sua maneira, se ele conhece a alegria que sobre em flechas para as camadas astrais, ou a que desce das minas de flores de cadáveres de espasmos férteis (TZARA apud TELES, 1997, p.139).

A partir desta comparação, presumo que a escolha de Rosefeldt é destacar na última frase do prólogo uma alusão ao caos e à variação infinita de formas enquanto condição irreversível da humanidade, algo que fica explícito não somente pela estrutura textual e o arranjo de referências destes três manifestos, mas também visualmente, com a luminosidade desfocada e informe que, ao decorrer da cena, revela-se um pavio em plena combustão. O prólogo se firma como a ponta de lança para os demais blocos do filme, uma lança afiada em caos e incerteza.

Ao considerar o caos e a incerteza características imanentes em *Manifesto*, em ambos os formatos (longa-metragem ou videoinstalação), respeitando-se, por certo, suas especificidades de suporte e exposição, noto que cada núcleo narrativo, dentre os treze criados, é pleno de possibilidades de interpretação. Nos dois núcleos mencionados anteriormente, Prólogo e Episódio Situacionista, há uma riqueza de referências textuais que me permite avançar em discussões sobre caos e incerteza, temas destacados para compor a vértebra de todo o filme. Em menos de dez minutos de filme Rosefeldt coloca em discussão pelo menos oito manifestos[61] diferentes.

---

61 *Manifesto of the Communist Party*, Karl Marx / Friedrich Engels (1848), *Dada Manifesto* 1918, Tristan

O que se evidencia nessa transposição dos manifestos para o cinema contemporâneo é que estes cenários e personagens são representações que denotam uma constante desordem, num rumo incerto. O oposto disso, um possível arranjo ou ordem, presume uma reorganização de objetivos, um desejo de mudança que é uma das bases dos manifestos enquanto potência discursiva, como afirma Martin Puchner (2002, p.451), trata-se de ''um gênero profundamente insatisfeito consigo mesmo, desesperado por promover mudanças que estão além da linguagem e que mudem o mundo de fato''.

Deste modo, é reforçada a contraposição entre as cenas que representam o mundo atual e os textos dos manifestos, pois esse desejo por mudança mencionado por Puchner aparece em *Manifesto* como potência discursiva. Entretanto, uma potência natimorta, como se os manifestos se assemelhassem aos fogos de artifício, são desejos por mudança que ardem, queimam, avançam rapidamente em direção ao céu, explodem, fazem alarde e iluminam, mas tudo isso por um breve momento, insuficiente para a complexidade e monumentalidade dos próprios anseios e objetivos.

Tzara (1918), *Literature and the Rest*, Philippe Soupault (1920), *White Manifesto*, Lucio Fontana (1946), *Draft Manifesto*, John Reed Club of New York (1932), *Manifesto*, Constant Nieuwenhuys (1948), *Manifesto of Suprematists and Non-Objective Painters*, Aleksandr Rodchenko (1919), *Situationist Manifesto*, Guy Debord (1960).

2.3

EPISÓDIO SITUACIONISTA

A transição da primeira sequência (Prólogo) para a segunda (Episódio Situacionista) ocorre por meio da aceleração dos quadros, - isto é, gradativamente sai da reprodução em câmera lenta -, as chamas do pavio se intensificam, o barulho farfalhante da combustão aumenta e um zunido proveniente do lançamento dos fogos de artifício marcam essa passagem.

Como já mencionado, treze personagens conduzem diferentes núcleos narrativos, todos interpretados por Cate Blanchett. O primeiro personagem a aparecer é um Sem-teto puxando um carrinho com objetos, acompanhado de um cão que ladra (figura 12), ele avança claudicante da esquerda até o centro do quadro enquanto observa a cena em segundo plano, onde um grupo de três senhoras está acendendo fogos de artifício. Vale lembrar, a explosão dos fogos de artifício é o elemento temático e visual explorado por Rosefeldt como entrelaçamento narrativo entre o Prólogo e o Episódio Situacionista. No último plano do quadro, quase imperceptível, uma criança e uma segunda pessoa tentam fazer uma pipa subir ao céu. Um conjunto de

elementos e personagens que não dialogam, não parecem compor ou ter intenção em compor a representação da mesma realidade narrativa. Cada um dos personagens em cena executa uma ação independente, os sons se misturam entre o cão que ladra, os gritos de empolgação das senhoras e os fogos de artifício. Novamente, o caos ainda latente do pavio em chamas é transmutado e exposto em um cenário mais amplo, agora com personagens que têm ao fundo construções abandonadas enquanto são envoltas pelo verde que se dissolve na paisagem.

Após uma transição que mostra diversos nomes de autores dos mais de cinquenta manifestos abordados no filme, a cena seguinte inicia no mesmo ambiente do bloco anterior, agora a partir de uma visão panorâmica (figura 13) que mostra um parque industrial abandonado, ruínas de galpões corroídos pelo tempo, tonalizados por um verde pálido e acinzentado de musgo e demolição.

Em meio a este cenário, o enquadramento panorâmico aproxima-se aos poucos do Sem-teto, personagem que reiteradamente aparece entre um bloco de cena e outro e, também, é aquele que inicia e encerra o filme[62]. Diante dessa escolha de montagem, pode-se supor que esta figura ocupe o lugar de síntese entre todos os demais personagens criados e dirigidos por

62 A montagem do filme apresenta este personagem em quatro momentos diferentes ao longo de toda a duração do filme, sendo as seguintes minutagens correspondentes ao núcleo narrativo do Errante: Primeira aparição: 00h.02min.50seg. – 00h.03min.31seg.; Segunda aparição: 00h04min.31seg. – 00h.09min.12seg.; Terceira aparição: 01h18min.54seg. – 01h.21min.22seg.; Quarta aparição: 01h.32min.43seg. – 01h.33min.33seg (MANIFESTO, 2015).

FIGURA 12

Episódio Situacionista.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

FIGURA 13

Episódio Situacionista.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

Julian Rosefeldt em *Manifesto*. A figura caótica do Sem-teto cumpre um papel importante em um plano narrativo que visa contrapor as ideias contidas nos manifestos a diferentes representações de cenas usuais ao cotidiano contemporâneo.

O efeito dessa contraposição entre ideal e real é a emersão da complexidade dos anseios e objetivos que poderiam significar uma mudança profunda em diferentes esferas da sociedade. Essa complexidade acaba por esmagar e sufocar os indivíduos, incapazes de mudar algo atuando sozinhos. Diante desse esmagamento, surge a loucura.

A loucura é um traço importante desse personagem que se caracteriza por ser uma figura desgrenhada que tem nas ruínas industriais sua morada, que caminha de modo trôpego, em tom de voz predominantemente arrastada, qual bêbado estivesse, suas falas ocupam o vazio do distrito industrial abandonado. Seu rosto carrega marcas de sujeira e ferimentos. As roupas são em tonalidades de verde acinzentado, combinando com a paisagem de árvores secas e construções úmidas e cobertas de musgo. Essas características compõem um personagem que representa um estado caótico, o humano transfigurado em um estado de miséria, deslocado de uma acepção de normalidade e bem-estar. A associação entre loucura e caos é abordada por Félix Guattari da seguinte maneira:

> Sempre a mesma aporia: a loucura cercada em sua estranheza, reificada para sempre em uma alteridade, não deixa de habitar nossa apreensão comum, sem qualidade, do mundo. Mas seria necessário ir ainda mais longe: a vertigem caótica, que encontra uma de suas expressões privilegiadas na loucura, é

> constitutiva da intencionalidade fundadora da relação sujeito-objeto. A psicose revela um motor essencial do ser no mundo. (GUATTARI, 1992, p.99)

A ideia de que o Sem-teto é também um louco é estabelecida por uma carga simbólica, contida nos traços característicos descritos anteriormente, mas, também, pela relação que este personagem estabelece com seu entorno. Ele caminha sobre ruínas, habita estas mesmas ruínas, seu rosto carrega um sofrimento incontido, marcas de dor, seus gritos não são ouvidos por mais ninguém no espaço diegético – assim como ocorre fora. Este último fator do espaço diegético esvaziado de possíveis interações coloca o espectador na condição de único ouvinte. Por este motivo, pode-se assumir que a alteridade mencionada por Guattari é o que ratifica a condição de louco, pois, no espaço diegético tudo conduz a crer que o personagem fala sozinho, em contrapartida, vemos e ouvimos sua condição e suas ideias.

O que completa a composição do louco é a vertigem caótica que é conduzida pelos textos dos manifestos. Com diferentes abordagens e objetivos em seus discursos, o Sem-teto profere estes textos sem que se conduza um diálogo prévio, uma causa para estas frases serem expressas – algo que se repete ao longo de todo o filme. A aparente descontinuidade dos argumentos é o mesmo motivo pelo qual um fluxo é estabelecido. Um fluxo caótico, sem ordenação ou contornos objetivos, mas potencialmente criativo. Guattari analisa este fluxo caótico como possibilidade de cristalização de novas e potentes ideias:

> O fato de que o doente psicótico seja incapaz de um restabelecimento heterogenético não desmente a riqueza de experimentação ontológica com a qual é confrontado, apesar dele. É isso que faz com que a narratividade delirante, enquanto potência discursiva voltada para a cristalização de um Universo de referência ou de uma substância não-discursivos, constitua o paradigma da construção e da reconstrução dos mundos míticos, místicos, estéticos, até mesmo científicos (GUATTARI, 1992, p.104).

Construir e reconstruir dentro de uma ausência de padrão discursivo me reconduz à questão do caos como potência criativa. É possível, ainda, acrescentar a desconstrução como parte desse processo, pois o louco, em seu discurso caotizado, tem essa capacidade de desconstruir o que está cristalizado, porque assume a posição onde tudo é possível diante da imprevisibilidade de seu raciocínio, o que, nas palavras de Guattari, seria a experimentação ontológica.

No caso do Sem-teto em *Manifesto*, quando a potência criativa esboçada em suas vociferações para o vazio é colocada em prática, a solidão do personagem reforça o distanciamento que se estabelece a partir da figura do louco. Afinal, o discurso do louco é, muitas vezes, colocado num vácuo, num local sem correspondência, onde a falta de sentido para quem o ouve é o repouso da exclusão definitiva do discurso enlouquecido, desviar-se desse caos é uma resposta de autopreservação das estratificações sociais e seus discursos consolidados.

> É preciso ir rápido, não devemos nos deter aí onde corremos o risco de sermos engolidos: na loucura, na dor, na morte, na droga, na extrema paixão... Todos esses aspectos da existência são certamente objeto de uma consideração funcional pelo socius dominante, mas sempre como correlato de um desconhecimento ativo de sua dimensão caósmica (GUATTARI, 1992, p.106).

Precisamente nesse ponto é que vejo a possibilidade de o Sem-teto louco ser a personificação simbólica dos artistas de vanguarda e seus manifestos. A solidão do personagem insere-se como principal traço da narrativa que estabelece paralelo com os artistas modernos[63]. Como afirma Boris Groys (2015, p.12), todo movimento de arte moderna provocou um contramovimento, a contradição passou a ser a fonte principal dos movimentos artísticos modernos, a busca pela alteridade e a afirmação da subjetividade da forma de expressão, são fatores que levaram os artistas a criar sempre em contraste com o que foi criado antes, a fim de demarcar novos limites e novas formas de discursos e conceitos.

Ocorre que nessa fonte de criação pela contradição os movimentos artísticos e seus manifestos tornam-se insulares, isto é, isolam-se em seus objetivos que fluem de forma independente e, amiúde, na contracorrente dos demais. Aqui, novamente, o caos pode ser observado pela

63 Esse termo é aqui adotado ao considerar que tratamos predominantemente de manifestos artísticos de vanguarda que correspondem ao século XX. O termo é visto em A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso (2010), de Giulio Carlo Argan: "A arte desse período foi chamada também de 'modernista', isto é, moderna por programa, portanto ciente da necessidade de se desenvolver em direções novas e amiúde contraditórias em relação às anteriores" (2010, p.426).

multiplicidade de forças atuantes que cada movimento artístico moderno empenhou; essa multiplicidade de forças paralelas em busca de ordem que forma uma estrutura maior e caotizada, o que, por conseguinte, ocasiona a desconstrução permanente de sistemas de ordem consolidados, ideia defendida por Winfried Menninghaus:

> As teorias do caos exibem elegante função compensatória do caos, o que simplesmente parece paradoxal. Suas variantes tecnológicas reforçam nosso otimismo de que até nos fenômenos universais mais irregulares pode-se descobrir ordem ou, pelo menos, as forças de auto-organização no âmbito do próprio caos merecem confiança. E suas variantes intelectuais e ideológicas tendem a celebrar precisamente o fim de ordens fechadas como uma emancipação positiva. Ambas acreditam que o caos vivo, em sua incontrolável abundância, possui todas as forças benéficas que outrora pertenceram à garantia de ordem (MENNINGHAUS, 1996, p.135).

Longe de ser um problema que neutraliza a força criativa, Menninghaus defende que o caos oferece novos meios para criação, algo que irei demonstrar nos próximos capítulos, em vista de outras observações sobre este primeiro núcleo narrativo de *Manifesto*.

2.4

ERRÂNCIAS

A ideia de que o personagem do Sem-teto é uma representação simbólica do artista pode ser corroborada pelos próprios manifestos escolhidos para compor este núcleo narrativo. São cinco manifestos diferentes: White Manifesto (1946) – Lucio Fontana; *Draft Manifesto* (1932) - *John Reed Club of New York*; *Manifesto* (1948) – Constant Nieuwenhaus; *Manifesto of Suprematistsand Non-ObjectivePainters* (1919) - Aleksandr Rodchenko; *Situationist Manifesto* (1960)– Guy Debord.

Como descrito no subtópico anterior, neste cenário onde o Sem-teto está inserido, este parque industrial em ruínas visto pelo enquadramento panorâmico, nota-se que texto e imagem estabelecem um sentido narrativo coeso, isto é, um complementa o outro. A escolha de

Rosefeldt pelo texto *Draft Manifesto*, 1932, do grupo *John Reed Club of New York* para esse bloco destaca um contexto de crise abismal:

> A civilização capitalista, a qual tem dominado a vida econômica, política e cultural dos continentes, está em processo de decadência. Agora está espalhando novas e devastadoras guerras. Nesse exato momento o Extremo Oriente ferve com os preparativos para conflitos militares os quais já atingiram consequências graves para toda a humanidade. Enquanto isso, a prevalecente crise econômica coloca fardos cada vez maiores sobre as massas populacionais de todo o mundo, sobre aqueles que trabalham com as mãos ou o cérebro[64] (MANIFESTO, 2015, 00:06min:50seg).

A continuidade da cena mostra o enquadramento panorâmico se aproximando gradativamente do personagem que segue com seu passo claudicante em meio aos escombros (figura 14). Rosefeldt lança luz ao cenário de decadência e incerteza que está figurado nas ruínas. Ao mesmo tempo, evoca uma narrativa textual crítica e irônica, isto porque o *Draft Manifesto*, escrito em 1932, refere-se às crises profundas de sua época. No entanto, a cena apresentada atrela o texto ao cenário de crises recentes, resultantes do início do século XXI. Ora, pode-se

64 Tradução nossa: *Capitalist civilization, which has dominated the economic, political and cultural life of continents, is in the process of decay. It is now breeding new and devastating wars. At this very moment the Far East seethes with military conflicts and preparations which will have far-reaching consequences for the whole of humanity. In the meantime, the prevailing economic crisis is placing greater and greater burdens upon the mass of the world's population, upon those who work with hand or brain.*

afirmar que esta seja a intenção: provocar o espectador com uma ironia amarga, a incerteza e o caos são constantes. Caminhamos sobre ruínas de uma crise que nunca cessou.

A locação onde as cenas foram gravadas, nesse bloco, mostra um cenário contemporâneo, assim a narrativa textual é deslocada para esse ambiente, onde seu discurso encaixa-se, ainda que o texto originalmente tenha sido escrito e publicado há quase um século.

Este recorte e colagem textual dos manifestos escolhidos por Rosefeldt é organizado a fim de se consubstanciar uma crítica ao elitismo e ao capitalismo. Em análise a esse conjunto de textos, para Anna-Catharina Gebbers e UdoKittelmann (2016, p.2), no núcleo narrativo do Sem-teto, o artista é visto como um revolucionário e suas demandas são a abolição das commodities, do trabalho assalariado, da tecnocracia e hierarquia; a vida em si torna-se arte ao questionar a organização da vida em sociedade a partir de sistemas de controle e exploração mediados pelo capitalismo

Desse ponto de vista, seria através da arte imbuída de um ímpeto revolucionário que seríamos capazes de executar essas demandas rumo a um mundo mais justo. Essa visão revolucionária da arte é reafirmada no texto do *Manifesto* (1948) de Constant Nieuwenheuys:

> Nesse período de mudança, o papel do artista só pode ser o do revolucionário; é seu dever destruir os últimos remanescentes de uma estética vazia e cansativa, excitando os instintos criativos ainda adormecidos no inconsciente da mente humana. Nossa arte é a arte de um período revolucionário, simultaneamente a reação a um mundo indo abaixo e o anúncio de uma nova era[65] (MANIFESTO, 2015).

65 Tradução nossa: *In this period of change, the role of the artist can only be that of the revolutionary:*

FIGURA 14

Episódio Situacionista.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015)

Para Nieuwenheuys, assim como para os Situacionistas e para os autores do *Draft Manifesto*[66], o artista deve ocupar a posição do revolucionário. Como explicitado na citação acima, para que isso seja possível, seria necessário o "despertar do instinto criativo ainda adormecido na mente humana" (NIEWENHEUYS, 1948). Precisamente quando este trecho do Manifesto de Nieuwenheuys está sendo proferido pela narração em *off*, a câmera faz um movimento que desloca o enquadramento para uma pilha de destroços de concreto e ferro, em seu topo é possível ver a presença de um macaco (figura 15).

Como afirma Ettienne Samain, uma imagem é uma forma que pensa, porque "participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia" (SAMAIN, 2012, p.33). Considerando isto, a imagem do macaco é comumente associada à condição primitiva do ser humano, sua racionalização e capacidade de articular uma rede complexa de ações de sobrevivência é vista de modo distanciado pelo ser humano na condição de espécie dominante.

---

it is his duty to destroy the last remnants of an empty, irksome aesthetic, arousing the creative instincts still slumbering unconscious in the human mind. Our art is the art of a revolutionary period, simultaneously the reaction of a world going under and the herald of a new era.

66 Na edição de junho de 1932 o jornal New Masses, onde o *Draft Manifesto* foi inicialmente publicado, o corpo editorial era composto por nomes como: Whittaker Chambers, Robert Evans, Hugo Gellert, Michael Gold, Louis Lozowick, Moissaye J. Olgin e Walt Carmon.

FIGURA 15

Macaco sobre escombros, Episódio Situacionista.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

FIGURA 16

Frame do filme *2001: Uma odisseia no espaço* (1968), dir. Stanley Kubrick.

Partindo dessa análise, Julian Rosefeldt elabora um discurso metafórico em que o despertar da consciência humana está calcado na superação da imagem primitiva que o macaco representa. Por outro lado, a composição da imagem propicia a leitura de que esse despertar não significa a resolução ou alcance das demandas previstas nos manifestos, uma vez que o macaco posicionado acima das ruínas de concreto e ferro desvela o fracasso da racionalidade e da civilização. Uma antonímia visual da cena inicial de 2001: *A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick (figura 16), em que a descoberta da possibilidade de utilizar os ossos de carcaças de animais mortos como ferramenta de defesa e caça simbolizam a evolução da espécie. O macaco, em *Manifesto*, está alheio ao fracasso humano e às suas urgências, alheio ao capitalismo, ao trabalho assalariado, à ideia de hierarquia e outras demandas presentes nos manifestos.

O *Manifesto of Suprematists and Non-Objective Painters* (1919) de Aleksandr Rodchenko aparece na sequência, acentuando o tom crítico e revolucionário contra o materialismo e às derivações do sistema capitalista: "Esse é o lugar para os espíritos rebeldes. Aos mesquinhos e materialistas – caiam fora!"[67] (MANIFESTO, 2015).

Em sua terceira aparição entre os demais blocos de cenas, agora o Sem-teto está no alto de um dos edifícios do parque industrial, munido de um megafone (figura 17) ele grita, numa chamada para ação em mais um trecho do *Draft Manifesto* (1932):

---

67 Tradução nossa: *"This is the place – for the rebellious spirit. The petty and materialistic – be off with you!*

FIGURA 17

Episódio Situacionista.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

> Nós chamamos todos os intelectuais honestos, todos os escritores e artistas, a decisivamente abandonarem a traiçoeira ilusão de que a arte pode existir pela arte, ou que o artista pode permanecer distante dos conflitos históricos, os quais todos os homens devem escolher um lado. Nós os chamamos para romper com as ideias da burguesia que procuram esconder a violência e a fraude, a corrupção e a decadência da sociedade capitalista. Nós os incentivamos a criar uma nova arte que possa ser uma arma na batalha por um mundo novo e superior[68] (MANIFESTO, 2015, 01h.19min.56seg.).

Novamente o ímpeto revolucionário é evocado, o que reforça a premissa controversa desse esforço descomunal por um objetivo utópico de equilíbrio e justiça. O personagem faz um alerta sobre os perigos de acreditar na arte pela arte, é necessário ao artista tomar partido sobre a crise e os problemas urgentes, fazer da arte uma ferramenta – ou uma arma, na tradução literal – para a revolução.

Entretanto, o ímpeto revolucionário apresentado no texto, e pela voz do Sem-teto, é conduzido por Rosefeldt de tal forma que a contradição entre as narrativas visual e textual prevalecem enquanto conjunto discursivo. Fica evidente ao analisarmos a montagem do filme que expõe a

68 Tradução nossa: *We call upon all honest intellectuals, all writers and artists, to abandon decisively the treacherous illusion that art can exist for art's sake, or that the artist can remain remote from the historic conflicts in which all men must take sides. We call upon them to break with bourgeois ideas which seek to conceal the violence and fraud, the corruption and decay of capitalist society. We urge them to forge a new art that shall be a weapon in the battle for a new and superior world.*

seguinte frase do *Draft Manifesto*," nós os exortamos a forjar uma nova arte que deve ser uma arma na batalha por um mundo novo e superior"[69] (MANIFESTO, 2015), exatamente quando o personagem é visto de costas, mirando o horizonte, é possível ver um parque industrial ativo e uma parte da cidade (figura 18).

Um mundo novo e superior, forjado pelos artistas unidos em prol desse objetivo, desafiado pela presença monumental da indústria, um símbolo do capitalismo. Como em outros momentos, Rosefeldt propõe um jogo narrativo que é impregnado de ironia e provocações.

No livro *A Invenção do Cotidiano* (1998), de Michel de Certeau, encontro mais uma possibilidade de leitura do fotograma do Sem-teto olhando do alto das ruínas industriais para um distrito industrial ativo e para os prédios da cidade. No início do capítulo "Caminhadas pela cidade", Certeau descreve o distrito de Manhattan visto de cima, do alto do *World Trade Center*, uma visão panorâmica e distanciada capaz de transformar a cidade em camadas texturadas:

> A gigantesca massa se imobiliza sob o olhar. Ela se modifica em texturologia onde coincidem os extremos da ambição e da degradação, as oposições brutais de raças e estilos, os contrastes entre os prédios criados ontem, agora transformados em latas de lixo, e as irrupções urbanas do dia que barram o espaço (CERTEAU, 1998, p.169).

69 Tradução nossa: *"we urge them to forge a new art that shall be a weapon in the battle for a new and superior world".*

FIGURA 18

Episódio Situacionista.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

O Sem-teto, que até então caminhava entre as ruínas, agora do alto do edifício industrial esvaziado, detém-se por um instante e vê diante de si a cidade que se reinventa, se transforma em texturas e camadas de fumaça, concreto e ferro. Uma intermitência da errância agora permite ao personagem a condição de voyeur.

> Até que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. Ícaro, acima dessas águas, pode agora ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. Sua elevação o transfigura em voyeur. Coloca-o à distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava "possuído". Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino. Exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica (CERTEAU, 1998, p.170).

O sentido do termo *voyeur* utilizado por Certeau distingue-se da classificação geralmente atribuída à psicanálise e sua aplicação em estudos ligados a psicopatologias e pulsões sexuais. Certeau volta-se para o sentido etimológico de *voyeur,* de origem francesa, significa "o que vê" (HOUAISS e VILLAR, 2001, p.2883). Esta capacidade de ver diz respeito à percepção ampliada e distanciada da cidade, o que confere àquele que vê um dispositivo crítico das texturas que são tecidas no cotidiano pelos transeuntes que caminham, habitam, ocupam e interferem no espaço urbano. Caminhar e ver são ações que o Sem-teto em sua errância executa ao longo de seu núcleo narrativo, expõe, assim, a sua perspectiva sobre a trama da cidade.

A caminhada e a visão sobre a cidade se confirmam enquanto premissa metafórica para a postura crítica e a condição sociopolítica, ações capazes de interferir nas micronarrativas da cidade. Premissa que pode ser observada a partir do texto que ocupa a última parte do núcleo narrativo do personagem, o *Manifesto Situacionista* (1960), de Guy Debord:

> Contra o espetáculo, nossa cultura introduz total participação. Contra a arte preservada, pela organização direta do momento vivido. Contra a arte particularizada, será uma prática global e coletiva. Essa cultura não será dominada pela necessidade de deixar rastros. Uma revolução de comportamento capaz de se estender para todo o planeta, ainda mais além, para todos os planetas habitáveis. Para aqueles que não nos entendem apropriadamente, nós dizemos com irredutível escárnio: nós, dos quais vocês acreditam ser juízes, um dia iremos julgar vocês![70] (MANIFESTO, 2015, 01h.33min.16seg).

A chamada para um ato artístico revolucionário também é uma característica predominante neste manifesto. Debord projeta a ideia de que os artistas devem se unir, comunicar-se, expandir seu território a ponto de todas as pessoas poderem participar em um fazer artístico coletivo.

---

70 Tradução nossa: *Against the spectacle, our culture introduces total participation. Against preserved art, it is the organization of the directly lived moment. Against particularized art, it will be a global collective practice. This culture would not be dominated by the need to leave traces. A revolution in behaviour capable of extension to the entire planet, and of being further extensible to all habitable planets. To those who don't understand us properly, we say with an irreducible scorn: 'We, of whom you believe yourselves to be the judges, we will one day judge you!*

Em outros trechos – não utilizados por Rosefeldt em *Manifesto* – deslindo essa premissa: "Contra a arte fragmentária, será uma prática global que conterá, de uma só vez, todos os elementos utilizados. Tenderá naturalmente para uma produção coletiva" (DEBORD, 1960, p.3). Ademais, em outro trecho do *Manifesto Situacionista*, destaca a defesa dessa coletividade:

> Os artistas - como toda a cultura visível - chegaram a estar completamente separados da sociedade, assim como estão separados entre si pela concorrência. Porém, inclusive antes que o capitalismo ingressasse nesse pântano, a arte era essencialmente unilateral, sem resposta. Essa era encerrada em seu primitivismo será superada graças a uma comunicação completa (DEBORD, 1960, p.3).

Retorno à questão da solidão do artista representada na figura do Sem-teto em *Manifesto*, uma vez que este ocupa um espaço esvaziado de pares, insulado de outros que compartilhem de seus objetivos vociferados. A espacialidade das ruínas industriais que afirmam a contemporaneidade e a solidão do personagem expõe a derrota do coletivismo almejado por Debord.

A utopia, nesse caso, é arrefecida. Nas palavras de Fernando Birri[71], a respeito das utopias: "Ela está no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais a alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar".

71 Citado por Eduardo Galeano em entrevista para o programa Sangue Latino (Canal Brasil), quando foi perguntado para que servem as utopias.

É pela caminhada, também, que Guy Debord imagina uma ocupação da cidade, no que ele chamou de deriva, "uma condição deliberadamente poética procurada e ligada à cidade, [...]. A deriva, a errância, o ir sem rumo, como uma ferramenta de conhecimento do organismo cidade" (BARBOSA; PONS; DI FELICE. 2019, p.2). Este caminhar errático, ao acaso, corresponde a uma forma de ocupar e criar a partir da aceitação do caos, da incerteza e da imprevisibilidade.

Na visão de Michel de Certeau a caminhada pela cidade seria uma forma de enunciação (1998, p.177). Ao comparar a língua e os enunciados ao ato de caminhar, Certeau defende que a caminhada acontece em pelo menos três níveis com função enunciativa: a apropriação do sistema topográfico pelo pedestre, tal como o locutor se apropria da língua; a realização espacial do lugar, tal como a realização da palavra ocorre pela sonoridade da língua; e as relações entre posições diferentes, tal como a relação locutor e colocutor (1998, p.177). Estes três níveis são apreensíveis com a atuação do Sem-teto em *Manifesto*, já que ele se apropria do espaço das ruínas ao ocupá-la, uma vez ocupando-a, este realiza o espaço, isto é, coloca algo em prática, participa desse espaço e, por fim, esboça estabelecer relações entre diferentes posições, ressalta a condição de alteridade entre os participantes ou não-participantes desse espaço. No caso do personagem, o que se sobressai é a solidão e a precariedade evidenciadas na narrativa construída.

> Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela

> uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica (nomeada) quanto, malgrado a desigualdade dos títulos e das rendas entre habitante da cidade, existe somente um pulular de passantes, uma rede de estadas tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação através das aparências do próprio, um universo de locações frequentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados (CERTEAU, 1998, p.183).

Se o local escolhido por Rosefeldt procura retratar um espaço esvaziado de função e sentido, por que a escolha do personagem de um Sem-teto para percorrer lentamente esse espaço em uma caminhada? Por que o personagem habita e fala sozinho especificamente nesse espaço?

A falta de lugar citada por Certeau pode ser observada como a primeira impressão sobre o Sem-teto, pois, quando o personagem aparece pela primeira vez, o faz por meio da ação da caminhada; pouco tempo depois, após uma transição que marca os créditos iniciais do filme, vemos pela tomada aérea que o personagem continua a caminhar lentamente. A ruína, desse modo, é esse "não-lugar" aludido por Certeau, um local desligado de sua função, apresentado desta forma para que se acentue a característica caótica do personagem que foi reduzido a ter como única opção ocupar com corpo, voz e ideias, um local esvaziado em diversos

FIGURA 19

Episódio Situacionista.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

sentidos. Mas não somente o caos e a incerteza são as premissas discursivas apreensíveis ao vermos as ruínas e o Sem-teto, já que, como vimos acima, a partir de Debord, a deriva, a caminhada, pode ser interpretada como uma ferramenta de conhecimento e intervenção sobre o organismo da cidade.

Paola Berenstein Jacques, em *Elogio aos errantes* (2012), menciona o fato de que a *Internacional Letrista*, que antecede a *Internacional Situacionista*, já havia proposto "práticas e procedimentos que depois formaram a base de todo o pensamento urbano situacionista: a psicogeografia, a deriva e, principalmente, a ideia-chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a 'construção de situações'" (JACQUES, 2012, p.178). Partindo desta ideia, ao adotar a perspectiva de que o personagem do Sem-teto executa uma analogia à classe artística, é possível analisar a caminhada pelo parque industrial em ruínas como uma deriva. A ocupação das ruínas poderia funcionar como um "jogo psicogeográfico" (2012, p.178), de acordo com Jacques, esse tipo de jogo previa ações como a ocupação de um espaço, uma região ou cidade, a construção de uma casa e sua mobília.

O Sem-teto pratica as ações de caminhar e ocupar o espaço. Em um primeiro momento, ele caminha sem que seja possível deduzir que ali também realizará outras ações. Num segundo momento, próximo ao fim do núcleo narrativo, evidencia-se que ele não está de passagem, é um local de ocupação (figura 19) que culmina em uma ação de pronunciamento, ou mesmo uma chamada para ação, fazendo uso de um megafone. Eis, aí, uma situação criada – mesmo que ele se apresente o tempo todo solitário, com exceção de seu fiel companheiro, o cão. Assim,

desloco o sentido do termo "deriva" para outra variação encontrada no dicionário, "à deriva" seria também a condição de uma embarcação marítima ou avião que está perdido. Para além da ideia de uma deriva que se aplica a um jogo psicogeográfico, a deriva do Sem-teto remete a um estado permanente de miséria, desnorteamento, incerteza e caos.

O Sem-teto é o personagem que simboliza a condição de resistência e miséria como consequência das imposições da máquina do capitalismo, é a narrativa da destruição da experiência sensível nos grandes centros urbanos embrutecidos pela industrialização. Nesse ponto, reafirmo a hipótese sobre o jogo narrativo de uma amarga ironia ser utilizado por Julian Rosefeldt, os manifestos são colocados em face de problematizações inerentes ao início do século XXI. É como se Rosefeldt propiciasse aos autores destes textos, criados em vias de urgência, uma viagem no tempo, um confronto com o futuro, basta comparar a premissa evocada no discurso textual e o discurso visual, no trecho do *Manifesto Situacionista* em que Debord (1960, p.3) afirma: "Essa era encerrada em seu primitivismo será superada graças a uma comunicação completa", pensemos agora na solidão do Sem-teto e suas ações insuladas num cenário em ruínas. O primitivismo aludido por Debord não foi superado por uma comunicação completa, pelo contrário, o primitivismo foi superado por uma incapacidade de comunicação regida por uma sociedade individualista e competitiva.

Outro ponto fundamental é que mesmo diante de tantas aproximações simbólicas entre texto e imagem, ainda há espaço entre os discursos escritos e as imagens apresentadas por Rosefeldt. O jogo narrativo se dá, também, nos espaços onde não é perceptível a ligação direta entre

FIGURA 20

Episódio Situacionista.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

texto e imagem, o que lança ao espectador a possibilidade de completar o discurso, para notar como um manifesto, ou uma situação imageticamente apresentada, relaciona-se com a nossa realidade, o que é reafirmado na análise de Gebbers e Kittelmann:

> Apesar da relação entre linguagem e imagem não ser sempre assintomática, - muitas vezes uma pessoa é visível na tela enquanto ouvimos sua voz interna – o texto e as imagens filmadas não parecem ter os mesmos objetos referenciais. Os textos não especificam ou explicam as imagens, e isso serve para enfatizar o princípio da despesa, o estilo declamatório e a linguagem expressionista que são inerentes aos manifestos[72] (GEBBERS; KITTELMANN, 2016, p.4).

Com o olhar direcionado para a câmera, rompendo com a quarta parede, o Sem-teto parece endereçar as palavras para quem o assiste (figura 20), momento em que declara um trecho do *Manifesto Situacionista*: "Aos que não nos compreenderam bem... dizemos-lhes com um irredutível desprezo: nós, de quem vocês acreditam ser juízes, nós os julgaremos mais cedo ou mais tarde"[73] (MANIFESTO, 2015).

---

72 Tradução nossa: *Although the relationship between language and image is not always asyntopical – often a person is visible on screen as we hear their inner voice – the text and the filmed images do not appear to have the same referential objects. The texts do not specify or explain the images, and this serves to emphasize the principle of expenditure, the declamatory style and the expressionistic language that are inherent in manifestos.*

73 Tradução nossa: *To those who don't understand us properly, we say with an irreducible scorn: 'We, of whom you believe yourselves to be the judges, we will one day judge you!*

Além do olhar fulminante do Sem-teto, a última frase dita por ele é bastante provocativa. Quem são aqueles que julgam e um diria serão julgados? No trecho completo de onde essa frase é extraída, Debord afirma: "Nós os esperamos na mudança de sentido que é a inevitável liquidação do mundo da escassez em todas as suas formas" (1960, p.4). Este mundo de escassez já havia sido mencionado no início do *Manifesto Situacionista* como produto de um sistema opressivo. A crítica ao capitalismo aparece novamente sob o olhar do personagem que conhece a cidade através de suas entranhas, que é forçado a ocupar e ver os espaços subalternizados.

A escolha pelo espaço destruído e abandonado do parque industrial como cenário para o Episódio Situacionista pode ser associado à ideia central contida na organização desse núcleo narrativo. Todos os textos selecionados para esse núcleo compartilham, em alguma medida, a ideia de que a arte é uma ferramenta revolucionária para ser usada em um momento histórico marcado por destruição e falta de perspectiva futura.

Lucio Fontana, o primeiro artista citado no Episódio Situacionista, argumenta em seu *Manifesto Branco* (1946) que a humanidade havia alcançado um esgotamento das formas de arte pictóricas e escultóricas, toda forma de experiência humana era então um eterno ciclo de repetição e, portanto, essas experiências estagnadas seriam "desprovidas de qualquer possibilidade de desenvolvimento futuro'' (FONTANA, 1946, p.4), a mudança é vista como

propriedade fundamental da existência, o movimento e a velocidade seriam então a nova norma para o desenvolvimento da arte e de perspectivas de futuro.

O texto do *John Reed Club of New York*, por sua vez, expõe diretamente uma crítica ao capitalismo, o clube que era formado por intelectuais, artistas e escritores marxistas desnuda a crise causada pelo sistema capitalista refletida diretamente na vida cultural, os ideais filosóficos, literários e a arte que funcionavam como parte da engrenagem do sistema burguês estavam em decadência, com isso outros aspectos da crise eram entrelaçados no argumento elaborado para o *Draft Manifesto* (1932), um escopo da sociedade regida por "desemprego, fome, terror e preparação para guerra" (JRC, 1932, p.1).

Dessa forma, a figura do Sem-teto e o cenário do parque industrial em ruínas são amalgamados às premissas apresentadas nos textos escolhidos por Rosefeldt, a carga simbólica carregada pelo personagem desse episódio representa o desemprego e a fome, além disso, o cenário deteriorado pode ser interpretado como uma consequência da velocidade e das mudanças, um efeito da obsolescência programada e do constante ciclo de reinvenção de novas tecnologias no meio industrial.

Observo como essa ideia é adensada a partir do *Manifesto* (1948) de Constant Nieuwenhuys, com uma forte crítica ao sistema de classes imposto pelo capitalismo, o autor afirma que juntamente com a implementação das classes "esta cultura do indivíduo também enfrenta a destruição" (NIEUWENHUYS, 1948), assim, vejo novamente a destruição exposta como uma ação central, o que reporta ao cenário escolhido por Rosefeldt. O clima cultural na Europa

em 1948 era marcado pelo pós-guerra, o que influenciou diretamente na construção dos discursos defendidos por diferentes grupos artísticos, Constant Nieuwenhuys, por sua vez, defendia que a arte moderna havia falhado porque:

> A arte moderna, sofrendo de uma tendência permanente ao construtivo, uma obsessão pela objetividade (causada pela doença que destruiu nossa cultura idealizadora-especulativa), permanece isolada e impotente em uma sociedade que parece empenhada em sua própria destruição (NIEUWENHUYS, 1948).

Este trecho do manifesto escrito por Nieuwenhuysé utilizado por Rosefeldt, com alguns recortes, a narrativa priorizou os trechos que evidenciassem os contornos de uma aura de destruição, a qual é representada imageticamente pelas ruínas e a precariedade do Sem-teto.

Em meados da década de 1950, Nieuwenheys passou a se aproximar das premissas Situacionistas, defendia a ideia de que o espaço urbano deveria ser projetado a partir da psicogeografia, ou seja, que as relações e conexões interpessoais deveriam ocorrer de forma arbitrária e livre, enquanto o espaço seria projetado para propiciar essa relação mais fluída. Nieuwenhuys chega a integrar a Internacional Situacionista por dois anos, relação que não se prolongou por mais tempo porque havia muitas discordâncias de ideias e de abordagens propostas por diferentes núcleos do grupo, como explica Rodrigo Kamimura (2022, p.100):

> Mas logo nos primeiros anos, um conflito inevitável entre facções se estabelece no interior do grupo: de um lado, o Bureau d'UrbanismeUnitaire ("Bureau de

> Urbanismo Unitário") e a experimentação projetual sobre os moldes de uma cidade situacionista, conforme proposto por Constant; de outro, uma crítica rigorosa, que tinha por finalidade a revolução política através de uma ação direta sobre a cultura.

Mesmo após sua saída da Internacional Situacionista, o projeto mais conhecido de Nieuwenheuys, o *New Babylon* (Nova Babilônia) continua a ser trabalhado por ele ao longo de muitos anos. Nesse projeto, o que se destaca é um "gradativo distanciamento intelectual em relação às premissas utópicas precedentes na história" (KIMIURA, 2022, p.96), os esforços de Nieuwenhuys – assim como parte das premissas do Situacionismo – concentravam-se sobre uma arte e arquitetura que pudessem fazer parte da vida das pessoas de maneira mais objetiva e simplificada, projetavam um mundo em que as esferas artística, cultural e política estivessem interligadas e fossem acessíveis a todos através de uma espécie de jogo participativo. Essas ideias de um mundo revolucionado e mais dinâmico, no qual uma nova sociedade teria o trabalho produtivo completamente abolido por meio da automação, no qual "a única preocupação dos habitantes é a ininterrupta realização das paixões, e a sociabilidade plena através da construção de situações e do jogo" (KIMIMURA, 2022, p.101).

São colocadas em contraposição ao personagem e o cenário elaborado por Rosefeldt. Mesmo que Nieuwenhuys e os Situacionistas tenham se empenhado em construir um caminho por vias objetivas e menos utópicas, o que está representado em *Manifesto* é que estamos num ciclo ainda mais avançado de destruição e desigualdade. O sistema capitalista e sua articulação individualista e autodestrutiva segue se reinventando sobre os escombros que ela mesma ajuda a produzir.

Com exceção do *White Manifesto* (1946) de Lucio Fontana, todos os demais manifestos utilizados por Rosefeldt parecem ter sido escolhidos por compartilharem uma ideologia ligada ao marxismo e à construção de uma visão crítica que tem como base o materialismo-dialético, afastando, portanto, ideias utópicas e passando a trabalhar com ideias revolucionárias. A arte, nesse sentido, não deveria mais ser entendida como um elemento especial da criação humana, apartada do mundo cotidiano, mas, sim, como um elemento inserido na realidade concreta, capaz de desempenhar uma função social-política revolucionária. Nesse ponto, evidencia-se que o trabalho de Rosefeldt expande a crítica ao capitalismo para além da esfera política e social. Não se trata de expor exclusivamente os efeitos de deterioração da condição humana e suas necessidades básicas em decorrência do capitalismo. Ele expõe também uma visão crítica sobre a função social da arte nesse meio.

Essa crítica pode ser observada em *Manifesto* a partir da inclusão de trechos do *Manifesto of Suprematists and Non-Objective Painters* (1919), escrito por Aleksandr Rodchenko, um dos fundadores do Construtivismo Russo. No trecho utilizado por Rosefeldt:

> Nós glorificamos a revolução em voz alta como o único motor da vida. Nós glorificamos as vibrações dos inventores. Jovens e fortes, marchamos com as tochas flamejantes da revolução. Este é o lugar – para o espírito rebelde. Os mesquinhos e materialistas – vão embora! (MANIFESTO, 2015).

O texto de Rodchenko menciona mais de uma vez o termo revolução, pode ser uma alusão a Revolução Russa ocorrida em 1917, ou também uma revolução em curso no campo estético e artístico, um trabalho contínuo vislumbrado por Rodchenko e outros artistas construtivistas naquele momento. Rodchenko trabalhou em diversas frentes, incluindo o cinema e chegou a colaborar com o cineasta Dziga Vertov, o qual pode ter servido de inspiração para Rosefeldt na execução do plano panorâmico aéreo do início do episódio Situacionista, quando o complexo industrial em ruínas é visto de cima (figura 21 e 22).

O uso da palavra "motor" por Rodchenko também não é escolhido ao acaso, está relacionada à ideia de que a arte e os artistas não têm mais a função de representar a vida "mas o de atuar nela, de construí-la. Daí a origem do nome construtivismo, que enfatiza a dimensão material da arte, a construção em oposição à composição" (FIGUEIREDO, 2017, p.93). Essa oposição entre composição e construção fundamentou as discussões construtivistas, com objetivo de superar a composição enquanto princípio estético que determinava a criação como mera representação idealista que promovia uma contemplação passiva. Para os construtivistas interessava uma arte que pudesse ser aplicada no cotidiano, como explica Clara Figueiredo:

> Nesse sentido, fala-se de um novo tipo de realismo, não mais calcado na representação naturalista, e sim na estrutura material da arte e no desvelamento dela. Disso partiria também o "produtivismo", radicalização materialista do construtivismo, marcado pela passagem do "cavalete à máquina". Ou seja, o abandono das "construções não utilitárias" (concebidas sem uma função social e

FIGURA 21

Kino-Pravda No.1
Dziga Vertov, 1922.

FIGURA 22

Episódio Situacionista.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

> ideológica direta) e das pesquisas formais (aquilo que se intitulou "construtivismo analítico" ou "período de laboratório", 1913-1920) em direção à construção material da vida (entrada dos artistas nas fábricas etc.).

Destaca-se na abordagem de Figueiredo a menção à ideia de uma arte que participa da construção material da vida, o que inclui a entrada dos artistas nas fábricas. O personagem do Sem-teto, durante o tempo de sua aparição, está em um complexo industrial, o que permite voltar à ideia de que Rosefeldt imanta em seu personagem a condição solitária do artista, assim, o objetivo construtivista de um fazer coletivo, de uma ocupação artística das fábricas, é contrastado pela narrativa elaborada pelo discurso do diretor.

Nesse sentido, é relevante notar que o título do episódio seja Situacionismo. Como vimos anteriormente, os jogos situacionistas que previam ocupar a cidade, articular uma nova arquitetura capaz de ser dinâmica e acessível a todas as pessoas, as derivas como ocupação do espaço da cidade, são premissas que, de alguma maneira, se aproximam de Rodchenko e dos construtivistas. Em ambos a arte é projetada para o fazer e o atuar sobre e juntamente com a cidade e as pessoas, num fazer coletivo e plural. Mesmo o manifesto do *John Reed Club* traz ideias muito semelhantes, uma chamada para os artistas e intelectuais, para que deixem de acreditar em uma arte que existe por si só, para que promovam uma arte articulada politicamente e que atue diretamente nos interesses da sociedade, além da esfera estética.

Assim, o pensamento de Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (1967) não se afasta

das premissas vistas anteriormente no *Manifesto da Internacional Situacionista* (1960), também de autoria de Debord, pelo contrário, compartilha uma visão mais aprofundada de questões apresentadas no manifesto. A imagem do Sem-teto em um complexo industrial em ruínas sugere ao espectador que a destruição é um evento contínuo, a crise permanente alimentada pelo sistema capitalista, algo que Debord define como espetacularização da vida, o momento em que a mercadoria ocupa totalmente a vida social, não importa a que custo.

> O espetáculo é uma permanente guerra do ópio para confundir bem com mercadoria; satisfação com sobrevivência, regulando tudo segundo as suas próprias leis. Se o consumo da sobrevivência é algo que deve crescer sempre, é porque a privação nunca deve ser contida. E se ele não é contido, nem estancado, é porque ele não está para além da privação, é a própria privação enriquecida (DEBORD, 2003, p.34).

O consumo da sobrevivência seria o estado permanente de miséria, na visão de Debord não interessa aos mecanismos hegemônicos uma sociedade sem privação, interessa que essa privação seja mantida e reforçada, pois é o que garante o controle do mecanismo hegemônico. Dessa forma, a representação do Sem-teto é um tanto complexa, pois simboliza diversas perspectivas discursivas para compor sua narrativa, tais como a solidão do artista, a desigualdade social, a destruição e deterioração do planeta pelo processo industrial, a relação áspera e desconexa do indivíduo com o centro urbano e, por fim, o distanciamento dos discursos artísticos que buscam um fazer artístico coletivo e mais acessível.

O episódio Situacionista é construído com o objetivo de demonstrar essas fragilidades, para isso, a escolha dos textos é cuidadosa ao reunir discursos que se coadunam. Rosefeldt consegue costurar diferentes textos para que se tornem um só, sem que se transpareçam esses recortes. O que completa a noção de fragilidade não são apenas os discursos textuais, é a visualidade do Sem-teto e das ruínas industriais que serão responsáveis por adensar a sensação de destruição e crise. Novamente cito Debord, ao considerar o parque industrial em ruínas: "O momento presente é o momento do autofagismo do meio urbano. O rebentar das cidades sobre campos recobertos de massas informes de resíduos urbanos é, de um modo imediato, presidido pelos imperativos do consumo" (DEBORD, 2003, p.134), esse autofagismo, processo de devoração da cidade pela cidade, é retratado em Manifesto, como mencionado, próximo ao fim do episódio Situacionista. Já no alto de um dos prédios, o Sem-teto vira-se de costas para a câmera, parece mirar o horizonte por um instante, então desvela-se sobre os seus ombros (figura 9, p.112) outro complexo industrial em pleno funcionamento a apenas alguns quilômetros das ruínas industriais ocupadas pelo personagem.

A reutilização de diversas fontes de texto e de imagens para criar camadas discursivas organizadas em uma narrativa única é um recurso frequente na produção de Rosefeldt, é possível mencionar outros trabalhos do artista com as características de recorte e colagem, tais como a videoinstalação *News* (1998), feita em colaboração com Piero Steinle, em que inúmeros âncoras de jornal são dispostos em sequência, com cortes rápidos e enquadramentos de retrato comum para reportagens (figura 23). Nessa reprodução a busca dos artistas foi

FIGURA 23

Printscreen de cenas do trabalho *News (1998)*, Julian Rosefeldt, montagem feita pelo autor.

FIGURA 24

Global Soap (2000/2001),
Julian Rosefeldt.

FIGURA 25

Stunned Man (2004),
Julian Rosefeldt.

pelos padrões de comportamento, gestos e textos que a mídia de massas replica todos os dias nos noticiários, a videoinstalação é feita totalmente com material audiovisual reaproveitado de telejornais alemães.

A videoinstalação *Global Soap* (2000/2001) também reutiliza vídeos de diversas novelas de vários países diferentes, inclusive algumas do Brasil, com intuito de demonstrar um padrão estrutural nas narrativas novelescas, como o momento em que um personagem abre a porta para outro (figura 24). Menciono também a videoinstalação *Stunned Man* (2004) parte da *Trilogy of Failure*, aqui o trabalho de Rosefeldt também se desdobra em camadas, o que difere é que se trata de duas camadas narrativas exibidas simultaneamente, a tela é dividida ao meio, o mesmo ambiente é mostrado (figura 25), em um dos lados o personagem realiza ações destrutivas dentro de seu próprio apartamento, enquanto no outro quadro ele realiza ações triviais do cotidiano.

Ao considerar o corpus do trabalho de Rosefeldt, as múltiplas camadas discursivas e a recorrência do uso de diferentes referenciais textuais e imagéticos destacam-se como recurso para criação. No próximo capítulo considero importante ampliar a análise sobre o filme *Manifesto* para o campo da adaptação cinematográfica e estudos de linguagem intertextual, a fim de compreender o processo criativo de Rosefeldt e, desse modo, será possível avançar nas discussões propostas.

2.5

O CARÁTER PALIMPSESTUOSO DE MANIFESTO

Redescobri assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada.

Umberto Eco[74]

Vestir uma máscara para poder dizer aquilo que já foi dito, argumenta Umberto Eco, em 1985, a respeito de seu objetivo de escrever uma história situada na Idade Média. Para escrever como um narrador que vive na Idade Média foi necessário antes ler os autores desse momento histórico, assim Eco construiu sua máscara e, segundo ele, pôde ficar "livre de suspeitas, mas não dos ecos da intertextualidade'' (1985, p.20). Tomando de empréstimo

74 1985, p.20.

a metáfora da máscara elaborada por Eco, o ato criativo (a escrita, a pintura, o cinema, entre outros) pode ser entendido como uma máscara feita de retalhos, pouco a pouco costurados, que se adaptam àquilo que se deseja contar ou mostrar.

A partir destas provocações, propõe-se um desdobramento da análise sobre o filme *Manifesto* com ênfase na construção discursiva entre palavra e imagem. Em primeiro lugar, é importante lembrar que, antes da direção do filme, parte do trabalho de Julian Rosefeldt consistiu em reorganizar mais de cinquenta manifestos de vanguardas artísticas, movimentos políticos e literários, a fim de oferecer, por meio da linguagem cinematográfica, um rearranjo destes escritos no que considero uma adaptação em que a contemporaneidade é apresentada como contrapeso na balança das narrativas dos textos originais. A questão metodológica central desta parte da pesquisa enseja identificar e discutir, a partir de análises, características da adaptação cinematográfica enquanto um processo criativo, algo que é defendido por Linda Hutcheon (2013, p.29) como uma (re-) interpretação, (re-) criação e que acreditamos ser possível colocar em discussão a partir do filme *Manifesto*.

Ao reconhecer que o objeto desta pesquisa é uma obra cinematográfica, é substancial que parte da coleta de dados ocorra pela análise fílmica, isto é, a análise de seus componentes discursivos, como explicitado por Aumont e Marie (2004, p.10), o filme pode ser considerado uma "obra artística autônoma, suscetível de engendrar um texto (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica)'', algo que me interessa, porque, precisamente, é nesta relação entre a análise

narratológica e análise icônica onde observo um meio de aproximar meu objeto de estudo das teorias e conceitos de adaptação cinematográfica e intertextualidade enquanto possibilidade criativa e discursiva.

Para iniciar a discussão a respeito da adaptação cinematográfica enquanto um processo criativo e, mais tarde, aprofundar a questão da composição do filme *Manifesto* sob a noção de palimpsesto, torna-se imperativo a discussão acerca da noção de intertextualidade. Este termo é apresentado primeiramente por Julia Kristeva[75] (1974, p.64) ao afirmar que "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade''.

Por sua vez, Gérard Genette, ao elencar cinco tipos de relações transtextuais, indica como primeiro tipo a intertextualidade e assenta o termo de modo mais restritivo ao dizer que, para ele, a intertextualidade é "uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro'' (2010, p.14). Outro desdobramento do uso do termo intertextualidade aparece no livro A literatura através do cinema, de Robert Stam, ao aproximar o conceito de intertextualidade da linguagem cinematográfica:

75 A partir de "dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e retomados em sua obra de 1969, *Séméiotikè, Recherchespour une sémanalyse''* (SAMOYAULT, 2008, p.15)

> Além disso, a intertextualidade no cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem "herda'' a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som "herda'' toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos. (2008, p.24)

Essas trilhas, aludidas por Stam, remetem, em certo sentido, à ideia de camadas que se alternam, extrapolando o sentido de intertextualidade para além da literatura e da linguagem escrita, ao afirmar que "dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo'' (STAM, 2006, p.24). Assim, esse amplo contínuo discursivo e essas trilhas permitem supor que a natureza da adaptação seja inerentemente dupla e "multilaminada'' (HUTCHEON, 2011, p.28), ou, "palimpsestuosa'' (ibid, 2011, p.27).

Em *Manifesto*, estas trilhas, lâminas, camadas, sintetizadas aqui pelo termo palimpsesto, parecem atravessar todas as etapas do trabalho de Rosefeldt. Ao tomar a adaptação cinematográfica enquanto um processo criativo, Linda Hutcheon argumenta que "há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero específico" (2011, p.44), portanto, pode-se afirmar que Julian Rosefeldt não escolheu uma história especificamente, mas, sim, fez um inventário de manifestos que configuram uma quimera dos manifestos.

Enquanto conjunto narrativo, essa quimera resulta em um amorfismo discursivo entre os núcleos e personagens do filme, característica que se destaca, sobretudo nas diversas camadas textuais apresentadas, mas, também, pode ser encontrada em outras etapas de seu processo de criação, como o próprio formato escolhido para apresentar o trabalho. Reforço a informação de que *Manifesto* foi inicialmente criado em formato de videoinstalação, com treze telões dispostos no espaço expositivo de maneira simultânea, cada um dos treze telões apresentando um personagem e núcleo narrativo diferente. Posteriormente esses treze núcleos narrativos da instalação, antes divididos no espaço da galeria, são transpostos ao formato unificado de longa-metragem, o que conduz a um novo processo, forçando uma reorganização das treze composições feitas separadamente. De acordo com Rosefeldt[76], essa etapa foi difícil especialmente porque sua intenção não era apenas juntar os treze vídeos divididos em blocos, aqui o processo de recorte e colagem textual é retomado porque se notou a possibilidade de reorganizar novamente os discursos a fim de criar uma narrativa sob o formato de longa-metragem, onde a temporalidade e a ideia de unidade exigiram essa revisão.

Em certo sentido, reorganizar o próprio trabalho para outro formato permitiu a Rosefeldt criar outras camadas narrativas. Se antes a sonoridade cacofônica na galeria era o que sobrepunha uma camada discursiva sobre a outra, agora, no formato longa-metragem é a organização

76 *"Rosefeldt's 'Manifesto' @ HirshhornMuseum"*, (ROSEFELDT, 2019) - Transcrição e tradução do autor. Link de acesso para o vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=EWmTuYso7lQ

FIGURA 26

Doze dos treze personagens de Cate Blanchet, fotografias de Julian Rosefeldt, 2015/2017.

intercalada desses blocos que irá sustentar uma narrativa não-linear. Além disso, o próprio ato de rearranjar os vídeos em um outro formato pode ser visto como uma sobreposição. O trabalho se desdobra a partir de sua forma primária, tomando outra linguagem como exemplo, um pintor que cria um desenho a carvão e depois utiliza esse desenho como decalque para uma pintura em tela. O desenho a carvão não é visto, porque foi sobreposto por camadas de tinta, mas ele está ali enquanto parte do processo criativo.

Outra possibilidade de analisar *Manifesto* enquanto um trabalho feito de camadas está no trabalho de interpretação e caracterização da atriz Cate Blanchett, responsável por dar corpo e voz a todos os treze personagens presentes no filme (figura 26), a atriz transfigura-se em Sem-teto, Corretora, Operária, Oradora de cerimônia de velório, CEO de uma empresa em uma festa particular, uma punk tatuada, uma Coreógrafa, artesã de bonecos de marionete, mãe e parte de uma família, Cientista, Âncora e Repórter de um jornal e, por fim, Professora.

Cate Blanchett executou, para cada personagem, diferentes sotaques e tons de voz, figurinos e maquiagens, mas, principalmente, teve de preparar-se para ter domínio de todos os textos selecionados por Rosefeldt. Sobre isso, a atriz afirma que o filme propõe um jogo com o espectador e com os próprios personagens que compõem o espaço diegético:

> Bom, isso foi um tanto forense no planejamento, como se cada parte desses manifestos se prestasse a ter mais diálogo, mais monólogo ou conversacional, e quais partes seriam ditas por uma voz interior. E quando era uma voz interior, com quem essa voz falava? Qual era a atitude, ou a razão para dizer isso? Então

> eu achei as partes em que filmamos muito mais fáceis de atribuir do que fazer a narração. Porque a narração está falando diretamente para o espectador... ou estão falando para elas mesmas? Nós brincamos muito com isso[77] (BLANCHETT, online, 2017).

Ao executar diferentes tons de voz, entre as falas dos personagens e a narração em *off*, mais camadas são desveladas. A diferença entre os momentos de diálogo, de declaração direta para a câmera e de narração em *off*, acentuam a complexidade do jogo narrativo criado em *Manifesto*, o que justifica a afirmação de Blanchett a respeito do plano de distribuição das falas lembrar um trabalho forense, uma investigação minuciosa e que exige tempo.

Os textos-manifesto são as linhas que costuram esse mosaico de camadas, quer sejam as camadas de interpretação executadas por Blanchett, quer sejam as camadas de voz, ou mesmo a organização de montagem dos núcleos narrativos. São os textos que sustentam toda a composição do filme. A partir disso, outra questão é aberta: a primeira etapa de criação do filme ocorre com a seleção dos textos, esse inventário de manifestos feito por Rosefeldt, portanto, essa etapa conduz a um processo de apropriação ou adaptação? Essa

77 Tradução nossa: *Well it was quite forensic in the planning, like which part of these manifestos lent themselves to be more dialogue, monologue and conversational, and which parts would be said from an interior voice. And when it was an interior voice, who was the voice talking to? What was the attitude, or the reason for saying it? So I found the parts that we filmed were much more easily ascribed than doing the voice-over. Because the voice-over is speaking directly to the audience…or are they speaking to themselves? We played a lot with that.*

distinção de termos é apresentada por Sanders em *Adaptation and Appropriation*[78] (2006):

> Uma adaptação sinaliza uma relação de informação com o texto-fonte ou original; uma versão cinematográfica de Hamlet de Shakespeare, por exemplo, embora claramente reinterpretado pelos esforços colaborativos de diretor, roteirista, atores e as demandas genéricas do movimento do teatro ao cinema, permanece ostensivamente sendo Hamlet, uma versão específica, ainda que alcançada em modos alternativos temporais e genéricos, desse profícuo texto cultural. Por outro lado, a apropriação frequentemente afeta uma jornada decididamente distanciada da informação fonte em um produto e domínio cultural totalmente novo. Isso pode ou não envolver uma mudança genérica, e ainda pode exigir a justaposição de (pelo menos) um texto contra outro, algo que temos sugerido como central para a experiência de leitura e observação das adaptações[79] (SANDERS, 2006, p.26).

78 Tradução nossa: Adaptação e apropriação.

79 Tradução nossa: *An adaptation signals a relationship with an informing source text or original; a cinematic version of Shakespeare's Hamlet, for example, although clearly reinterpreted by the collaborative efforts of director, scriptwriter, actors, and the generic demands of the movement from stage drama to film, remains ostensibly Hamlet, a specific version, albeit achieved in alternative temporal and generic modes, of that seminal cultural text. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intelectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations.*

Se a adaptação sinaliza sua relação com o texto original, deixando explícita sua fonte, em vários momentos do filme *Manifesto* noto uma proximidade com a adaptação, porque não é ocultado ou subentendido que se trata de um manifesto, algo que demonstrei no capítulo anterior, em suas primeiras linhas narrativas a frase: "Estou escrevendo um manifesto porque eu não tenho nada a dizer'' (MANIFESTO, 2015) corrobora com a ideia de que se trata de um filme sobre manifestos, referência temática verificável também pelo próprio título da obra. Por outro lado, essa citação direta não deixa em evidência a autoria desses textos-manifesto, exceto pelos créditos iniciais e finais do filme ou os catálogos de exposição onde a videoinstalação foi exibida, que listam todos os manifestos utilizados e seus respectivos autores. O fato de o filme ser composto por trechos de diferentes textos nos aproxima da apropriação, ao considerar o argumento de Sanders de que a apropriação frequentemente utiliza mais de um texto-fonte.

Outro argumento apresentado por Sanders que reforça o conceito de apropriação e que adoto como possibilidade de análise enquanto parte do processo criativo de Rosefeldt, diz respeito ao modo como a apropriação ou a adaptação são expostas em sua recomposição: A relação entre intertextos e o processo referencial muda de significado quando a apropriação vai além da alusão fragmentária para uma reelaboração e revisão mais sustentada[80] (SANDERS, 2006).

80 Tradução nossa: *The relationship between intertexts and the referential process alters in significance when the appropriation extends beyond fragmentary allusion to a more sustained reworking and revision.*

A partir desse argumento, pode-se considerar que Rosefeldt, na etapa de elaboração do roteiro, apropria-se dos textos-manifesto, porque propõe reformular a fragmentação desses intertextos em um outro formato, modificando o modo como seu significado pode ser apreendido ao proporcionar uma revisão mais sustentada desses referenciais, tema que o próprio diretor já revelou, em entrevista, como parte dos objetivos de sua criação: "A ideia era fazer, por um lado, uma homenagem a esses escritos, porque a maior parte deles estiveram esquecidos ou ocultados pelo trabalho visual desses artistas"[81] (ROSEFELDT, online, 2017). Pela homenagem, Rosefeldt criou um caminho para que os textos fossem reintroduzidos ao campo de discussões sobre a relevância ou impacto que os manifestos tiveram e podem ter até hoje, ideia que está totalmente vinculada ao problema de pesquisa aqui discutido.

Ao considerar a distinção entre apropriação e adaptação realizada por Sanders, observo que o processo criativo pode perpassar estas duas categorias, como é o caso em *Manifesto*. O primeiro conceito operacional de Rosefeldt remonta ao ato investigativo e a listagem (inventário) de manifestos, organização que será a base para o roteiro dos núcleos narrativos e que, portanto, seguindo os pressupostos de Sanders, encaixa-se à prática de apropriação. A partir da apropriação dos mais de cinquenta manifestos, esses textos são trabalhados por Rosefeldt e incorporados à narrativa do filme sem que se pretenda ocultá-los ou trabalhá-los de forma a atenuar a referência, o que, nesse momento do processo, pode ser visto como uma

81 Tradução nossa: *"The Idea was to do, on one side, an homage to these writings because they have been mostly forgotten or covered over by the visual work of those artists".*

prática de adaptação, pois transpõe o texto para a linguagem cinematográfica ao redigir o roteiro.

Algo que Robert Stam (2006, p.29) alerta é que "frequentemente o intertexto não está explícito, mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos'', algo semelhante é defendido por Sanders ao descrever a prática da apropriação, onde os textos precisam ser previamente reconhecidos pelos leitores para que a referência seja perceptível (2006, p.97). Nesse sentido, *Manifesto* propõe algo diferente, os textos dos manifestos são incorporados ao filme de modo literal, não há diálogos intermediando um manifesto ao outro, pelo contrário, praticamente todas as falas são reproduções exatas dos textos originais, sendo, inclusive, incorporados em diálogos que assumem uma narrativa aparentemente desconexa e estranha, o que reforça a leitura de que Rosefeldt apropria-se, uma vez que as referências são cruzadas e não explícitas sobre seu texto-fonte.

Pode-se supor que Rosefeldt tenha como intenção trazer à superfície tais manifestos de modo a emprestar-lhes fôlego, reavivando suas palavras ao transmutá-las para o formato audiovisual. Essa prática, segundo Sanders, pode ser compreendida como uma transposição entre diferentes linguagens: "Mas muitas adaptações, de romances e outras formas genéricas, contém outras camadas de transposição, realocando seus textos de origem não apenas genericamente, mas em termos culturais, geográficos e temporais"[82] (SANDERS, 2006, p.20).

82 Tradução nossa: *But many adaptations, of novels and other generic forms, contain further layers of*

Essas camadas de transposição são observadas principalmente pelo aspecto temporal, ao compor personagens, cenários e paisagens que demonstram uma organização urbana e social contemporânea.

A respeito do aspecto temporal, Linda Hutcheon (2011, p.45) defende que "a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo''. Aqui, enfatizo o termo recuperação. A ação de recuperar, de acordo com o dicionário[83], significa: readquirir o perdido; continuar depois de um intervalo. Parte do processo de criação em *Manifesto* corresponde a essas ações, os manifestos são readquiridos, não porque estavam perdidos, mas, sim, esquecidos ou engavetados. São continuados após um intervalo, por meio de sua reprodução e reapresentação, agora sob outro formato e suporte, os manifestos podem ser revisitados e reintroduzidos em outro contexto.

Partir de um objeto, adaptá-lo e então criar algo, este conceito operatório fica explícito como parte do processo criativo de Julian Rosefeldt ao tomar como referência os pontos destacados acima. A respeito desse processo e da relação com o conceito de palimpsesto, Gérard Genette (2010, p.7) define esse termo como:

---

transposition, relocating their source texts not just generically, but in cultural, geographical and temporal terms.

83 RECUPERAÇÃO. In: PRIBERAM, Dicionário Online de Português, 2008-2022; Disponível em: https://dicionario.priberam.org/recuperação

> [...] um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.

A ideia de uma primeira inscrição que é raspada para que se trace outra, aqui, novamente, permite aproximar a noção de palimpsesto ao conceito operatório de partir de um objeto, adaptá-lo e criar algo. Além disso, a transparência citada por Genette pode ser entendida também enquanto processo, novamente exemplificada por Linda Hutcheon (2011, p.48), ao apontar que a literatura narrativa é um modo de contar, enquanto as adaptações fílmicas e teatrais configuram um modo de mostrar. No modo de contar, o "engajamento começa no campo da imaginação'', já no modo de mostrar:

> [...] passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece "equivalentes" auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais (HUTCHEON, 2011, p.48).

Assim, as representações visuais e gestuais, incluindo ainda o aspecto auditivo mencionado por Hutcheon, engendram outras camadas que se somam ao discurso adaptado, abrindo uma variedade de possibilidades ao processo criativo.

Para demonstrar como a adaptação é operada enquanto processo criativo em *Manifesto*, adotarei como instrumento de análise fílmica a descrição da imagem partindo dos conceitos sublinhados por Jacques Aumont e Michel Marie (2004, p. 67), em que os autores chamam a atenção para a dificuldade em executar esse tipo de análise devido ao campo interpretativo de uma imagem possuir vários níveis de significação, como se vê: "No mínimo a imagem sempre veicula elementos informativos e elementos simbólicos (nem sempre é impermeável a fronteira entre esses dois níveis que os semiólogos costumam distinguir)''. É precisamente no nível impermeável da fronteira simbólica da imagem que o trabalho de Julian Rosefeldt encontra sua potência, assim, para dar corpo a este estudo proponho uma análise detida a uma das cenas do filme.

2.6

A DECADÊNCIA DAS VANGUARDAS: NARRATIVAS DO VAZIO A PARTIR DO DADAÍSMO

A cena em questão inicia-se aos vinte minutos e quarenta e cinco segundos do filme, trata-se do Episódio Dadaísmo respectivo ao núcleo narrativo que exibe a personagem de uma oradora de cerimônia de velório. Planos, enquadramentos e composições visuais constroem a narrativa que indica/enuncia se tratar de uma cena de velório prestes a ser encerrada com o enterro. A construção narrativa visual foi utilizada para articular elementos simbólicos que denotam tristeza e pesar, ao encadear elementos comuns a este tipo de representação de luto.

FIGURA 27

Episódio Dadaísta.
Julian Rosefeldt. *Manifesto* (2015).

Nesta representação a personagem interpretada por Blanchett aparece em primeiro plano em meio à fila que segue o caixão, seu rosto expressa uma profunda melancolia (figura 27).

Este plano dura oito segundos. Um plano geral mostra o cortejo fúnebre avançando em direção ao bosque, a fila está de costas para a câmera. Um plano médio de transição mostra algumas pessoas vestidas de preto, a expressão em suas faces é séria, caminham em silêncio. Ao lado esquerdo do quadro vemos um túmulo; este plano dura sete segundos. A oradora do funeral toma sua posição no púlpito, em frente aos demais presentes e um plano americano mostra a personagem preparando o início de seu discurso enquanto abre uma pasta com papéis. A Oradora inicia o discurso, recorre à leitura dos papéis à sua frente, um grande plano mostra o caixão no centro da cena, um padre está à direita do quadro, em segundo plano os músicos estão em pé junto aos demais. Um plano americano frontal mostra a personagem de Blanchett no centro do quadro, em segundo plano, ao fundo, estão os músicos e outras pessoas com expressão de consternação (figura 28).

A impermeabilidade simbólica da imagem referida por Aumont e Marie ajusta-se à narrativa proposta por Rosefeldt, pois a representação construída alude para uma situação comum, familiar, permitindo resgatar referências que situam um certo contexto e narrativa. Como afirma Arthur Danto (2011, p.5) os seres humanos representam o mundo:

> [...] que nossas histórias individuais são as histórias de nossas representações e de como essas representações se modificam no decorrer de nossas vidas; que as representações formam sistemas que constituem nossa imagem do mundo.

A ideia de representação defendida por Danto remete à construção narrativa e ao jogo da realidade contra a imitação, um dos pontos que procuro sublinhar na composição narrativa proposta por Rosefeldt na cena descrita acima. Danto ainda afirma:

> Era preciso tornar o herói ou a heroína mais planos, mais parecidos com as pessoas comuns, para que sua conduta pudesse ser incorporada sem grandes esforços às crenças e práticas com que racionalizamos reciprocamente nossos comportamentos; (2011, p.58).

A personagem interpretada por Blanchett tem em sua composição visual todos os elementos constitutivos para narrar uma história que remete às crenças e práticas replicadas em um funeral, mesmo que se trate apenas de uma lembrança simbólica de algo que pertence ao mundo fora do filme.

Nesse momento, pode-se então questionar: onde os discursos dos manifestos se encaixam nessa cena? Não há um encaixe óbvio e sincronizado entre o que está ocorrendo visualmente e o que é dito pela personagem da oradora no funeral, e é justamente esta a intenção de Rosefeldt ao reunir estes textos: produzir camadas de discursos. Ao mesclá-los em uma narrativa disruptiva onde texto e imagem são elementos que ora se associam, ora se dissociam, isto é:

FIGURA 28

Episódio Dadaísta.
Julian Rosefeldt. *Manifesto* (2015).

em alguns momentos pode parecer que texto e imagem produzem sentido por meio de uma narrativa linear onde palavra e imagem correspondem a uma mesma intenção significante, em outros momentos, estes elementos constitutivos da narrativa parecem se distanciar, abrindo espaço para o inesperado e o absurdo.

Para compreender melhor como Rosefeldt opera esse processo criativo objetivando uma narrativa não linear, acredito ser necessário voltar-se para a composição textual organizada para a cena do velório. Oito textos ligados ao Dadaísmo são mesclados, sendo eles: *Manifesto Dada* (1918), por Tristan Tzara; *Manifesto of Monsieur Aa the Antiphilosopher* (1920), também de Tristan Tzara; *Dada Cannibalistic Manifesto* (1920), por Francis Picabia; *The Pleasuresof Dada* (1920) e *To the public* (1920), ambos de Georges Ribemont-Dessaignes; *Ways to Dada Shortage or two Words of Explanation*(1920), de Paul Éluard; *Dada Manifesto* (1920), por Louis Aragon; e, por fim, *First German Dada Manifesto* (1928), por Richard Huelsenbeck.

O primeiro discurso textual que se destaca diante da narrativa visual ocorre aos vinte e dois minutos e dezesseis segundos do filme. Aqui utilizarei outra ferramenta de análise, a pausa na imagem (AUMONT, MARIE, 2004, p.38). A partir de um plano geral, o cortejo fúnebre sai da igreja, à direita do quadro. A narração em *off,* pela voz de Cate Blanchett, diz: "Nosso sangue é vigoroso'' (MANIFESTO, 2015, 22min.16seg). Este trecho foi adaptado do *Manifesto Dada* (1918), escrito por Tristan Tzara. Ao contrastar a imagem de um cortejo fúnebre com a frase "nosso sangue é vigoroso'' é possível supor que Rosefeldt teve como intenção ironizar esse vigor, pois a alegoriaexposta é a da morte, justamente o oposto do que a frase remete.

Esta sobreposição entre texto e imagem confere à narrativa certo tom de ironia, algo que irá se repetir diversas vezes nas cenas desse bloco, e em outros momentos do filme.

Aos vinte e dois minutos e quarenta segundos, a narração em *off* prossegue: "decomposição" (MANIFESTO, 2015), desta vez a palavra parece alinhar-se, numa simbiose narrativa, ao que se vê na imagem, o corpo que jaz no caixão irá se decompor segundo o ciclo biológico natural de vida e morte. Entretanto, Rosefeldt ajusta à cena outro trecho do *Manifesto Dada* – ainda utilizando-se da narração em *off*: "Poremos fim ao luto e substituiremos as lágrimas" (MANIFESTO, 2015, 22min. 45seg.), uma clara contraposição de sentido ao que se apresenta na tela.

É válido reforçar como esta seleção de trechos de manifestos ligados ao Dadaísmo foi cuidadosamente articulada de modo a aprofundar o tema da morte, como ocorre com o manifesto *The Pleasures of Dada* (1920) de Georges Ribemont-Dessaignes: "Morre-se como um herói, ou como um idiota, o que dá no mesmo. A única palavra que não é efêmera é a palavra morte"[84] (MANIFESTO, 2015).

É importante mencionar que durante praticamente todo o discurso feito pela personagem da Oradora, que acontece dentro do espaço diegético[85], a fala é direcionada para os demais

84 Tradução nossa: *"One dies as a hero, or as na idiot, which is the samething. The only word which is not ephemeral is the word death"*.

85 De acordo com Aumont e Marie, a diegese/o espaço diegético: "são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse

presentes no velório; entretanto, aos vinte e seis minutos e vinte e dois segundos, ocorre uma ruptura da diegese. No plano americano que centraliza a imagem da atriz, o olhar direto para câmera (figura 29), o tom de sua voz que antes era de consternação, muitas vezes beirando o choro, agora assume um tom declaratório.A oradora do velório não está mais falando para os presentes no espaço diegético do filme, agora ela fala diretamente ao espectador, rompendo com a quarta parede. Aqui, o texto também muda seu foco. Se antes Rosefeldt construiu cuidadosamente uma narrativa pautada no tema da morte a partir de manifestos dadaístas, agora ele prioriza o trecho mais agudo, político e declaratório desses textos, a partir do *Manifesto Dada* (1920) de Louis Aragon, a ênfase é colocada em tudo o que o Dadaísmo renegava e protestava naquele momento:

> Chega de pintores. Chega de escritores. Chega de músicos. Chega de escultores. Chega de religiões. Chega de republicanos. Chega de monarquistas. Chega de imperialistas. Chega de anarquistas. Chega de socialistas. Chega de Bolcheviques. Chega de políticos. Chega de proletários. Chega de democratas. Chega de burgueses. Chega de aristocratas. Chega de exércitos. Chega de polícia. Chega de pátrias. Chega de todas essas imbecilidades. Chega de tudo. Chega de tudo. Nada. Nada. Nada. Nada[86] (MANIFESTO, 2015).

---

supostamente verdadeira''. (2006, p.77)

86 Tradução nossa: *No more painters, no more writers, no more musicians, no more sculptors, no more religions, no more republicans, no more royalists, no more imperialists, no more anarchists, no more socialists, no more Bolsheviks, no more politicians, no more proletarians, no more democrats, no more bourgeois,*

A cena dura um minuto e vinte e um segundos, enquanto a oradora declarava o manifesto escrito por Aragon, a câmera faz um movimento de aproximação que termina em um primeiro plano. Ao término das declarações, a personagem parece sair de um transe, então vira o rosto para o lado e continua a falar para os demais presentes na cena do velório. Por um momento é como se a personagem quisesse incluir o espectador ao assunto tratado, não de modo convidativo, mas de modo incisivo, como quem diz: você faz parte disso. Novamente, nota-se que o encerramento dessa sequência aponta para a finitude e o vazio ao afirmar: "Nada. Nada. Nada. Nada".

Por fim, a última frase dita pela oradora do velório é: "Sentar em uma cadeira por um breve momento é arriscar a vida de alguém" (MANIFESTO, 2015). Este trecho é referente ao *First German Dada Manifesto* (1918) de Richard Huelsenbeck. Pode-se supor que a escolha de Rosefeldt por encerrar esse bloco com tal frase esteja associada à ideia de continuidade do movimento dadaísta, portanto, sentar-se em uma cadeira pode simbolizar um tempo perdido. O trecho de Huelsenbeck que antecede a citação adotada por Rosefeldt, explica que:

> Dadaísta significa deixar-se mover pelas coisas, opor-se a toda sedimentação; sentar-se em uma cadeira por um único momento é arriscar a vida de alguém (o Sr. Wengs puxou o revólver do bolso da calça). Aquele que sentir-se dilacerado, é aquele que diz sim a uma vida que busca progredir dizendo não[87] (HUELSENBECK, 1993, p.267).

---

no more aristocrats, no more armies, no more police, no more fatherlands, enough of all these imbecilities, no more anything, no more anything, nothing, NOTHING, NOTHING, NOTHING.

87 Tradução nossa: *Dadaist means to let oneself be moved by things, to oppose all sedimentation; to sit in a chair for a single moment is to risk one's life (Mr. Wengs pulled his revolver out of his pants pocket). One feels*

FIGURA 29

Episódio Dadaísta.
Julian Rosefeldt. *Manifesto* (2015).

Apesar de Rosefeldt não ter incluído este trecho completo, o diretor parece ter escolhido narrar esta ideia de Huelsenbeck através de outros recursos que não o do texto escrito ou falado, abordando, possivelmente, a morte do próprio movimento dadaísta, ou, talvez, das vanguardas artísticas, utilizando-se de dois recursos. O primeiro, ao finalizar seu discurso, a oradora se afasta do púlpito, três crianças aproximam-se de uma caixa com terra disposta sobre um pedestal, essas três crianças, dentre todos os presentes na cerimônia, são os primeiros a lançar um punhado de terra sobre o caixão, o que pode simbolizar uma geração mais jovem que assume posição ativa ao velar e enterrar com as primeiras camadas de terra a geração anterior. O segundo, a música orquestrada pela banda que acompanha o cortejo não combina com o momento representado em cena, na verdade, a música parece fora de ritmo em relação à cerimônia toda. A música tocada pela banda transmite um ritmo burlesco e dramático, aproximando-se melodicamente da canção "*Harlem Nocturne*" de *Johnny Otis & His Orchestra*, ou ainda, a música "*Si tu vois mamère*"[88] de Sidney Bechet, quando o que se imagina como óbvio ou ideal (um clichê?) para uma cena de enterro seria uma melodia que se aproxime da atmosfera melancólica e pesarosa da Marcha Fúnebre de Frédéric Chopin, a respeito disso, Genette (2010, p.33) diz que "o cômico é apenas o trágico visto de costas".

---

torn, one says yes to a life that seeks to progress by saying no.

88 Esta canção compõe parte da trilha sonora do filme *Midnight in Paris* (2011), dirigido por Woody Allen.

Esta morte simbólica das vanguardas artísticas, representada pela cena do enterro, pode ser balizada pela teoria do fim da história da arte[89] de Arthur Danto. O modernismo é entendido por Danto como a "Era dos Manifestos", período que corresponde à primeira metade do século XIX até a segunda metade do século XX, onde a busca pela validação filosófica da arte foi arraigada, em parte, por meio dos manifestos:

> Então, cada um dos movimentos via a sua arte em termos de uma narrativa de redescoberta, divulgação ou revelação de uma verdade que fora perdida ou apenas vagamente reconhecida. Cada um se apoiava em uma filosofia da história que definia o sentido da história com base em um estado final que consistia na verdadeira arte (DANTO, 2006, p.32).

Anteriormente, com base no argumento de Boris Groys, foi apresentada a recorrência da contradição como uma maneira de criação encontrada pelas vanguardas artísticas, ao negar as formas de arte que a antecederam e promulgar uma ode à morte da tradição à guisa de se estabelecer um novo parâmetro para a verdadeira arte, argumento que se reapresenta com Danto sob outra perspectiva. Isto serve de base para assentar a ideia de que se trata de um ato orquestrado por Rosefeldt, direcionar os personagens mais jovens a serem os primeiros a empunhar as primeiras camadas de terra a serem lançadas sobre o caixão como um gesto simbólico de enterro da geração anterior. Danto defende também que:

89 Dada a relevância e abrangência dessa teoria, retomaremos este tema e abordagem de Arthur Danto a fim de fundamental nossa argumentação no terceiro capítulo.

> A questão sobre a Era dos Manifesto é que ela trouxe o que supunha ser filosofia ao centro da produção artística. Aceitar a arte enquanto arte significava aceitar a filosofia que a libertava, e a filosofia em si mesma consistia em uma espécie de definição hipotética da verdade da arte, e também, muitas vezes, em uma releitura tendenciosa da história da arte como história da descoberta daquela verdade filosófica (DANTO, 2006, p.34).

Ocorre que essa "Era dos Manifestos" é permeada por uma reação disruptiva sem possibilidade de retorno ou meios de sustentação, "como se a estrutura do mundo da arte consistisse exatamente não em 'criar de novo arte', mas em criar arte explicitamente para saber filosoficamente 'o que é arte?'" (DANTO, 2006, p.36). A partir disso, entende-se que a busca pela verdade da arte é um artifício inerente aos manifestos (mas não exclusivamente). Essa busca que contribuiu significativamente no percurso de decadência das vanguardas e seus manifestos, como demonstrado acima a partir de Danto, dispõeparaesta análise uma fresta teórica na qual identifico o simbolismo da decadência por meio da cena do velório.

Com essas considerações em vista, destaco a noção de profundidade discursiva alcançada em *Manifesto*, pela multiplicidade de acessos a diferentes caminhos narrativos e interpretações que sugerem. Assim a relação de camadas elencadas a partir da passagem enfatizada nesta análise demonstra, em parte, de que forma o processo de transposição do texto para o audiovisual é operado por Rosefeldt. Dessa forma, os oito textos de manifestos organizados para as cenas representadas, a escolha do cenário e tema retratados visualmente (o enterro) e os recursos sonoros, remontam ao que

Robert Stam afirma sobre as trilhas intertextuais serem um discurso contínuo, onde a linguagem cinematográfica é, também, um texto. Além disso, os oito textos-manifesto organizados em um único núcleo narrativo podem ser analisados pelo que Gérard Genette chama de sequência, na qual há a presença de mais de um texto onde um remete ao outro:

> Acontece que a sequência e as inumeráveis formas de integração narrativa que a ela se ligam [...] suscitam questões que na realidade não encontram resposta no âmbito da famosa "imanência" do texto. Há nesses casos, sejam ou não assinados pelo mesmo nome, vários textos que, de algum modo, remetem uns aos outros. Essa "autotextualidade", ou "intratextualidade", é uma forma específica de transtextualidade, que talvez deva ser considerada em si mesma – mas não há pressa (GENETTE, 2010, p.60).

Considerando estes pontos, deve-se observar que o motivo de Rosefeldt escolher estes textos é, no mínimo, ambíguo. É possível afirmar que, em parte, sua intenção seja homenagear estes manifestos ao recompô-los e recontá-los, proporcionando-lhes visibilidade através da linguagem cinematográfica. Em contrapartida, não se trata apenas de uma homenagem, mas, também, de uma representação crítica às vanguardas que deram origem a esses textos-manifesto. Em relação a isso, Linda Hutcheon afirma que: "A vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem" (2013, p.44). Talvez a posição de Julian Rosefeldt ao reunir todos estes manifestos seja a de montar sua quimera[90] dos manifestos para lançá-la em direção à contemporaneidade.

90 Quimera é um ser místico, surgiu na Grécia no século VII a.C, sua principal característica é a aparência

2.7

ATRAVESSAMENTOS: AS TRAJETÓRIAS DA PALAVRA E DA IMAGEM

No primeiro capítulo um dos interesses de meu estudo foi investigar o que diferencia um manifesto de outras formas literárias, com o intuito de caracterizá-lo como um gênero literário e discursivo. A asserção de Mikhail Bakhtin aponta que o estilo é um dos elementos composicionais para caracterização de um enunciado, a repetição desse enunciado com um padrão estilístico num certo círculo comunicativo é responsável por conferir-lhe a noção de gênero discursivo. Entender os manifestos como parte de um gênero discursivo cumpre uma parte importante desta pesquisa, pois, nesse núcleo de análise pretendo explorar como os

híbrida de dois ou mais animais.

manifestos foram trabalhados no filme de Rosefeldt a partir do uso da linguagem e suas diversas camadas discursivas, o que servirá de subsídio para entender também como esses textos se relacionam com a contemporaneidade.

Para Bakhtin, os estudos sobre os gêneros do discurso partem da teoria que existe uma diferença essencial entre o gênero de discurso primário (mais simples, ligado à fala cotidiana) e o gênero de discurso secundário (mais complexo, o romance, o teatro, o discurso científico etc.). Além disso, o autor afirma que durante o processo de formação do gênero secundário, este absorve e transmuta enunciados do gênero primário. Isto quer dizer que, embora diferentes, estes gêneros discursivos estão em permanente troca, "a língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua" (BAKHTIN, 1997, p.282). Essa abordagem teórica que considera a existência de um gênero discursivo primário e um secundário embasa essa etapa da análise do filme *Manifesto*.

Parto da perspectiva de que o gênero primário (a fala) está ligada à forma como a narrativa visual é elaborada por Rosefeldt, porque os personagens e cenários representam pessoas em situações corriqueiras, tais como uma Professora, um Sem-teto ou uma Jornalista, personagens construídos e apresentados em cena para articular gestos e comportamentos que mimetizam ações cotidianas. Quando os episódios se iniciam os locutores são os personagens, assim, é natural que o espectador estabeleça uma relação de paridade com o personagem representado, antes mesmo de qualquer pronunciamento/fala.

> O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores —emanantes dele mesmo ou do outro — aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados (BAKHTIN, 1997, p.291).

Depreende-se com essa colocação de Bakhtin que o efeito de familiaridade causado pelos personagens está associado ao conjunto de enunciados que precedem os próprios enunciados desses personagens. Lucia Santaella e Winfried Nöth, por sua vez, argumentam que as imagens, em comparação à língua, possuem uma semântica polissêmica, isto é, as mensagens que uma mesma imagem pode agregar são abertas, além disso, os autores consideram que o caráter aberto da mensagem não é uma exclusividade do potencial comunicativo da imagem, "frases da língua são igualmente mensagens abertas" (SANTAELLA e NÖTH, 1998, p.53). Dessa forma, o que Santaella e Nöth defendem como fenômeno semiótico tem uma relação geral de dependência contextual, algo que se aplica a qualquer mensagem, seja ela uma imagem ou um texto. O contexto evocado por Rosefeldt volta-se para a representação de cenas cotidianas por meio da imagem.

Um exemplo dessa relação contextual que alude ao cotidiano é o Episódio Arte Conceitual/ Minimalismo, no qual é exibida uma apresentadora de jornal televisivo e uma repórter. Anteriormente, mencionei a videoinstalação *News* (1998), um dos primeiros trabalhos de Rosefeldt, obra composta por recortes de vídeo de diversos jornais alemães em que o artista buscou demonstrar os arquétipos replicados pelos programas jornalísticos, tais como padrões de enquadramentos, gestos, vestimentas e frases. Ao colocar lado a lado os frames de ambas as obras (figura 30), suponho que Rosefeldt tenha replicado o padrão verificado em *News* para compor a personagem das jornalistas interpretadas por Blanchett.

O cenário com o mapa que mostra os continentes em tom monocromático de azul, a posição rígida das mãos juntas à frente do corpo, a vestimenta formal, o olhar sisudo e direto para a câmera, o enquadramento com enfoque no tronco da apresentadora. Esses elementos composicionais se repetem em ambos os frames, a diferença é que em *News* a jornalista de fato apresentava um jornal que foi exibido em algum momento na rede de distribuição televisiva alemã, enquanto em *Manifesto* a jornalista interpretada por Blanchett é uma representação de um jornal fictício - tanto que Rosefeldt propositalmente deixa aparecer, no fim do bloco narrativo, os aparatos de do set de filmagem no qual vemos um cano que dispersa e um ventilador enorme responsáveis por gerar uma falsa chuva sobre a repórter. A respeito disso, Jacques Aumont aponta que uma narrativa essencialmente articula as noções de acontecimento e de causalidade, assim uma narrativa é:

FIGURA 30

À esquerda: *Manifesto* (2015), à direita: *News* (1998),
Julian Rosefeldt, montagem feita pelo autor.

tagesschau

> Desenvolvida no tempo, a obra não é por isso recebida como um simples desfilar, mas dá lugar a um processo infinito de soma, de comparação, de classificação, em suma, de memória, que, por definição, fixa o tempo – em uma espécie de "espaço", se se fizer questão (AUMONT, 2004, p.140).

O que se destaca a partir dessa comparação é a condução narrativa articulada por Rosefeldt para que o espectador tenha a sensação de que está diante de um telejornal, algo que Bakhtin (1998, p.344) defende como "níveis distintos de sentido" porque o discurso dos personagens e o discurso do autor seriam diferentes e ao mesmo tempo dialógicos. Os personagens falam como participantes da vida representada, o autor, por sua vez, situa-se fora do mundo representado, portanto compreende a totalidade do universo criado para os personagens. Assim, pode-se deduzir que Rosefeldt cria modos de representação por meio da imagem que visam à produção de sentido sobre e para o mundo externo ao filme, numa relação dialógica com o espectador, para que se construa um grau de identificação entre o que está aparente na tela e o que existe fora dela. Em suma, as imagens criadas para compor *Manifesto* podem ser aproximadas à afirmação de Vilém Flusser: "Uma imagem é, entre outras coisas, uma mensagem: ela tem um emissor e procura por um receptor" (2007, p.152).

Se uma imagem é uma mensagem, como afirma Flusser, ou ainda, se uma imagem é um elemento semântico polissêmico, portanto uma mensagem aberta, como argumentam

Santaella e Nöth, então qual é a mensagem transmitida pelas imagens vistas em Manifesto? Como mencionado, os personagens e cenários são construídos para representar um contexto contemporâneo, onde nós, os espectadores, vemos personagens em situações comuns ao cotidiano, distanciando-se de uma narrativa que procura retratar a jornada do herói, com um início, meio e fim. Na verdade, o que se evidencia é uma representação de cenas cotidianas, a partir de vários personagens, que aparentemente não têm nada de especial. É como se Rosefeldt, ao retratar essas imagens, tentasse convencer o espectador de que se trata de uma cena trivial.

Ao articular a narrativa visual para que as mensagens cheguem ao espectador como uma representação do cotidiano, ou, a denotação, como afirma Aumont, esse processo que "visa evocar outra coisa que o substituto onde ela se materializa" (2004, p.153), o possível efeito gerado sobre o espectador por meio da narrativa, esse convencimento por meio da denotação, é a comparação com o repertório de vivências anteriores ao filme, a professora, a jornalista, o sem-teto, enfim, remontam a um acervo imaginário e de memória incutida no espectador. Algo próximo ao que Bakhtin afirma sobre um enunciado jamais poder ser o primeiro enunciado que rompe com um eterno silêncio. Assim, ao visualizar os personagens criados por Rosefeldt, o contexto visual indica uma determinada situação, o espectador, por sua vez, munido de suas referências anteriores ao filme, é conduzido pela narrativa visual a uma assimilação em que o conjunto de falas e texto atendam a um certo padrão condizente à referência visual. É o caso do episódio *Pop Art*, mencionado no tópico BALIZAS INTRODUTÓRIAS, em que uma família

FIGURA 31

Episódio Pop Art.
Julian Rosefeldt. *Manifesto* (2015).

está reunida em torno da mesa de jantar, Cate Blanchett, no papel de mãe, conduz a família a um momento de oração, o qual é indicado visualmente pelo gestual das mãos juntas à frente do rosto, o olhar fechado, o tom da fala é cicioso (figura 31), assim, a cena fornece subsídios para que o espectador entenda que se trata de um momento de oração que precede a refeição. Por esse motivo, aproximo a análise da narrativa visual à noção apresentada por Bakhtin sobre o gênero de discurso primário, a fala cotidiana.

Reconheço que a abordagem de Bakhtin que trata do enunciado e dos gêneros discursivos está voltada para os segmentos verbais, entretanto, a discursividade da imagem é uma linha de investigação pertinente às teorias do texto e do discurso. É o caso dos estudos realizados por Beth Brait que tratam das especificidades da produção de sentido que contempla a dimensão verbo-visual de um enunciado. Parte do pressuposto de que a dimensão verbo-visual desempenha um "papel constitutivo na produção de sentidos, de efeitos de sentido" (BRAIT, 20113, p.44), portanto, seria incoerente separar os planos de expressão verbal e visual em uma análise sobre o enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler simultaneamente. Brait salienta que a abordagem teórico-metodológica que sustenta essa perspectiva é parte da compreensão de estudos sobre a obra de Bakhtin, os quais, na visão da autora, podem ser entendidos como possibilidade de uma teoria da linguagem geral, ou seja, que não trata somente da teoria da linguagem verbal. Brait argumenta as noções básicas que norteiam seu estudo sobre a dimensão verbo-visual da seguinte maneira:

> [...] um estudo que procura explicar o verbal e o visual casados, articulados num único enunciado, o que pode acontecer na arte ou fora dela, e que tem gradações, pendendo mais para o verbal ou mais para o visual, mas organizados num único plano de expressão, numa combinatória de materialidades, numa expressão material estruturada, para utilizar palavras cunhadas por Voloshinov em Marxismo e filosofia da linguagem, já citadas aqui. [...] Se entendemos que a teoria bakhtiniana da linguagem é uma teoria do discurso, que trabalha com enunciados situados, sempre em tensão, necessariamente tomaremos as relações dialógicas como uma categoria fundante, juntamente com as demais que foram levantadas por Efimova, Manovich e Haynes como fundamentais para a análise do verbal, do visual e, consequentemente, do verbo-visual, objeto desta reflexão (BRAIT, 2013, p.50).

Dessa forma, considero coerente a leitura de que a narrativa visual em *Manifesto* pode ser analisada sob a perspectiva de enunciados e que, portanto, é possível localizá-los em um eixo de gênero discursivo.

A discursividade da imagem apresentada em *Manifesto* conduz a uma narrativa, a qual funciona como uma espécie de isca para o espectador. Uma ruptura é provocada nessa narrativa quando o segmento verbal entra em ação, isto porque a narrativa visual evoca uma cadeia enunciativa em que somos convencidos de que se trata de uma

cena cotidiana e que, por isso, os personagens irão performar uma representação verbal também alusiva e condizente com o cotidiano. Como mencionado no caso do episódio *Pop Art*, a representação de uma reunião em família em um momento de oração que precede a refeição sugere que Blanchett, que interpreta a mãe, irá performar uma oração religiosa em gratidão ao alimento que está sobre a mesa, porém, o espectador é atravessado por uma narrativa verbal que rompe com a narrativa textual no momento em que Blanchett enuncia a primeira frase: "Sou a favor de uma arte que é política, erótica, mística, que faz algo além de se sentar sua bunda em um museu" (MANIFESTO, 2015).

Ao considerar a noção apresentada por Bakhtin de que o gênero discursivo secundário corresponde aos textos literários, científicos e ideológicos, entendidos como um gênero mais complexo que o primário, e, uma vez situados os manifestos enquanto textos que compõem um gênero literário, então é possível presumir que o texto que compõe a narrativa verbal em Manifesto enquadra-se no gênero discursivo secundário, pois apropria-se de diversos textos desse gênero literário em sua composição. Além disso, retomo a consideração sobre o fato de que esses textos são adaptados por Rosefeldt de maneira quase integral, praticamente sem diálogos que intermedeiem um manifesto ao outro, sem apresentar qualquer tipo de intenção em compor uma narrativa verbal linear. A curadoria de Rosefeldt em relação aos textos se debruça principalmente para uma aproximação ideológica ou temática, mas não exerce qualquer costura narrativa

que vise concatenar esses textos numa ordem que se assemelhe a um diálogo cotidiano.

A partir dessas considerações, abre-se a possibilidade para que a relação entre palavra em imagem apresentada em *Manifesto* seja analisada a partir dessas duas perspectivas bakhtinianas, a imagem como um discurso primário, que se aproxima do cotidiano; a palavra/texto como um discurso secundário, mais próximo de um texto complexo e com regras estilísticas e temáticas mais específicas. Para ilustrar essa comparação, elaborei painéis comparativos de alguns frames e as respectivas falas/textos que completam a estrutura narrativa (figuras 32, 33 e 34).

“SOU A FAVOR DE UMA ARTE QUE É POLÍTICA, ERÓTICA, MÍSTICA, QUE FAZ ALGO ALÉM DE SE SENTAR SUA BUNDA EM UM MUSEU”

FIGURA 32

Montagem feita pelo autor.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

“GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS NÃO SÃO ACEITÁVEIS”

FIGURA 33

Montagem feita pelo autor.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

"O HOMEM JÁ FOI ORIGINAL. ELE TINHA E MANTINHA CERTA AUTENCIDADE. MAS AGORA TUDO ISSO ESTÁ MORTO E ENTERRADO"

FIGURA 34

Montagem feita pelo autor.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

Ao exibir esses painéis comparativos, reforço que a ideia da análise visa considerar o caráter dialógico entre os enunciados visuais e textuais, não se trata, portanto, de separar os segmentos para analisá-los, mas sim de investigar estratégias narrativas construídas a partir da intertextualidade. O que se sobressai nos recortes analisados é o caráter disruptivo entre os sentidos evocados pelo discurso imagético e pelo discurso verbal.

O caráter disruptivo, aliado à não-linearidade da narrativa, apesar de ser utilizado em vários momentos do filme, não se expande para o contexto geral dos episódios. É possível estabelecer uma análise em que o discurso imagético e verbal produz sentido narrativo sem essa aparente ruptura. Verifiquei que o caráter disruptivo é mais latente quando os personagens falam, momento em que o discurso imagético e verbal, situado no gênero discursivo primário, a fala cotidiana, acaba por romper com a projeção de um diálogo comum. Averiguei também que os momentos em que a narrativa em *off* é utilizada os discursos verbais estabelecem uma relação de complementaridade ao discurso visual. Ainda assim, mesmo quando a palavra parece cumprir um encadeamento de sentido junto da imagem, num processo hermético de leitura dos discursos, é necessário atentar-se para frestas, vazios, espaçamentos entre esses modos discursivos, não como uma falha

que tensiona a separação, mas como um recurso narrativo explorado por Rosefeldt. A esse respeito, Deleuze analisa os componentes da imagem e debruça-se sobre a questão da palavra e da imagem a partir da mudança entre o cinema mudo e o falado. Em um dos exemplos utilizados pelo autor, menciona o trabalho do cineasta estadunidense Joseph L. Mankiewicz:

> O que o ato da fala faz ver, a interação, pode sempre ser mal decifrado, mal lido, mal-visto: daí toda uma ascensão da mentira, do engano, que se dá na imagem visual. Jean Douchet definia Mankiewicz pela "virtude cinematográfica da linguagem". E certamente nenhum autor fez tal uso do ato da fala, que, no entanto, nada deve ao teatro. É que o ato da fala em Makiewicz faz ver interações, que de momento permanecem imperceptíveis a muitos participantes, ou são mal-vistas, e só se deixam decifrar por personagens privilegiadas dotadas de uma hipertrofia do olho. Tanto assim que essas interações (bifurcações) que vêm da fala à fala retornam: fala segunda ou voz off, que faz ver só depois o que antes escapou à vista, por ser forte, incrível ou odioso demais. É a bifurcação que se torna, em Mankiewicz, o correlato visual de um ato de fala duplo. Uma vez como voz off, outra como voz em ato (DELEUZE, 2007, p.272).

A abordagem de Deleuze a partir de Mankiewicz pode ser alinhada ao que entendo como processo de leitura dos discursos em Manifesto, esse ato de fala duplo, ora com o recurso da narrativa em off, ora com o ato de fala dos próprios personagens, recursos estes que

desdobram gradativamente mais camadas ao corpo narrativo. Em Rosefeldt, essas camadas funcionam como descrito por Deleuze em Mankiewicz, fazem ver interações que possivelmente em um primeiro momento podem ser imperceptíveis, mas que permitem uma segunda leitura, um segundo olhar.

A estratégia de provocação feita por Rosefeldt incide sobre o fato de que o ato de fala dos personagens soa deslocado da imagem, como afirmado por Deleuze "o ato ouvido de fala, como componente da imagem visual, faz ver alguma coisa nesta imagem" (2007, p.276). Assim, ao observar os painéis (figuras 32, 33 e 34) mostrados anteriormente, a relação entre texto e imagem causam um efeito de estranhamento. De imediato, o que se sobressai é uma aparente falta de sentido, afinal, enquanto espectadores, vemos a professora de uma turma apenas com crianças que, entre outras falas, informa a um de seus alunos que "gêneros cinematográficos não são aceitáveis" (MANIFESTO, 2015).

Dessa forma, o que a fala dos personagens, entendida por Deleuze como visualidade sonora, induz o espectador a ver na imagem visual em *Manifesto* é um movimento de ruptura, o ato ouvido de fala faz ver um deslocamento de sentido que exige um segundo olhar, também porque a reação dos demais personagens (coadjuvantes) não expressa espanto, dúvida ou estranheza. O que Rosefeldt propõe é que os textos dos manifestos sejam incorporados como falas cotidianas, portanto, a representação inclui nos demais personagens uma reação de normalidade, como se as instruções dadas pela professora, por exemplo, fizessem parte das atividades rotineiras dos alunos, já habituados a ouvir

aquele tema e vocabulário.

O caso das narrações em *off* em Manifesto guarda particularidades. Como afirmado, quando esse recurso narrativo é utilizado, os discursos visual e sonoro indicam uma relação composicional menos disruptiva. Além disso, esse recurso é predominante se comparado aos atos de fala dos personagens; em quase todos os episódios a narração em *off* é utilizada, em alguns, tal como no episódio Arquitetura (correspondente à personagem de uma operária de incineração de lixo), o ato de fala sequer é utilizado[91], todo o núcleo é narrado em off. A voz *off*, cuja fonte não é vista, "prefigura aquilo de onde ele provém, algo que logo será visto" (DELEUZE, 2007, p.279). Essa sonoridade, de acordo com Deleuze, vem povoar o extracampo com a imagem visual. Outro momento do filme a ser observado pela conjuntura da sonoridade é o caso do episódio Filme, núcleo narrativo da professora, no qual a voz *off* performa uma espécie de prelúdio, um momento que precede o ato de fala da personagem.

91 Essa informação corresponde a versão longa-metragem. Na versão videoinstalação o ato de fala da personagem é exibido. Esse é mais um caso de recorte realizado por Rosefeldt no processo de montagem do longa-metragem.

"IMAGINE QUE UM OLHO IRREGULADO PELO HOMEM TENHA CRIADO AS LEIS DA PERSPECTIVA. UM OLHO NÃO PREJUDICADO PELA LÓGICA COMPOSICIONAL"

FIGURA 35

Montagem feita pelo autor.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

Logo nos segundos iniciais do episódio Filme, a imagem mostra uma criança em primeiro plano; em segundo plano, desfocado, outras crianças aparecem, e a ação performada por elas indica que provavelmente estão criando um desenho. A câmera se desloca lentamente pelas fileiras de estudantes, cujas ações são também apresentadas em *slow motion*, a atmosfera sonora indica silêncio na classe, o qual é rompido apenas por uma sinfonia singela de diversos lápis riscando a folha de papel. A câmera continua a passar pelas fileiras, com enfoque para a ação de cada aluno, até que o som dos lápis que riscam os papéis torna-se cada vez mais abafado e dá lugar à voz em off de Blanchett. Para demonstrar a composição discursiva criada nesse momento, utilizaremos o recurso do painel comparativo (figura 35).

No momento em que os alunos estão criando seus desenhos, não por acaso a primeira frase reporta a um ato criativo. A frase é de Stan Brakhage e faz parte do texto *Metaphors on vision* (1963). Esse olho não treinado pela lógica composicional do qual fala Brakhage é figurado pela representação visual de crianças em um momento criativo, logo, é possível supor que a intenção de Rosefeldt é indicar por meio do discurso imagético que a possibilidade de um olhar não prejudicado só é possível na infância. Nesse núcleo narrativo e em todos os demais em que a voz em *off* é utilizada, o tom de voz é declaratório e compassado, o que agrega profundidade à narrativa, efeito que é considerado por Deleuze (2007, p.280) como "atos de fala muito especiais, reflexivos e não mais interativos (voz que evoca, comenta, sabe, dotada de uma onipotência ou de uma forte potência sobre a sequência de imagens)". É esse, precisamente, o sentido empregado na voz *off* em Manifesto, um tom reflexivo,

onipotente e, arrisco afirmar, onipresente, pois se replica em praticamente todos os episódios.

A partir dessa observação, sugiro que a representação das crianças/alunos elabora uma discursividade visual que se alinha à discursividade verbal apresentada pela voz off que comunica trechos do texto de Brakhage. Sob essa perspectiva, a relação entre palavra e imagem constitui uma potência de "duas trajetórias que se atravessam" (DELEUZE, 2007, p.293). Dessa forma, ao contrário do que demonstrei no caso do ato de fala dos personagens, na voz *off* a narrativa se aproxima das imagens, justamente como descrito por Deleuze, como duas trajetórias que se atravessam.

Contudo, ainda que as trajetórias da palavra e imagem se atravessem, em *Manifesto* o ritmo e a estrutura narrativa são interpelativos e condutivos a um estado de saturação diante da polissemia visual e sonora, como se a narrativa audiovisual procurasse configurar-se segundo o estilo de um manifesto, por meio de uma comunicação injuntiva. As informações que chegam até o espectador são fugazes, atropelam umas às outras, é necessário voltar, olhar novamente para perceber suas camadas discursivas. Esses aspectos são intensificados pela forma como palavra e imagem são arranjadas no todo da narrativa, o que Deleuze denomina como uma disjunção entre a imagem sonora e a imagem visual:

> O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, ambos heutônomos, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um "irracional" que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo. É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensório-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa

relação não totalizável (DELEUZE, 2007, p.203).

Para Deleuze, a disjunção entre esses dois canais discursivos sofre uma ligação que não se pode medir e que ao mesmo tempo provoca uma relação não totalizável, tal como analisei a dificuldade de uma primeira leitura por parte do espectador ao ser confrontado com uma saturação de camadas e sentidos expostos em *Manifesto*. Basta pensar nas diferenças entre os momentos em que a voz *off* povoa a imagem e os momentos em que o ato de fala dos personagens povoa a imagem, como já demonstrado, existem diferenças estruturais intencionais nessas camadas discursivas, as quais, ao longo do filme, irão se interpolar rapidamente, motivo pelo qual faço alusão à ideia saturação elaborada por Deleuze.

Nesse sentido, é válido mencionar as considerações de Jacques Rancière sobre a o procedimento artístico ser um entrelaçamento entre o regime representativo e o regime estético, o representativo estaria ligado a uma distribuição de papéis, situações e comportamentos sociais, enquanto o estético se direciona aos modos de percepção do sensível comum (RANCIÈRE, 2017, p.261). Ou seja, o processo artístico se constitui da junção desses dois regimes, o que resulta na ligação das formas do visível e do sensível para a "partilha de um mundo" (RANCIÈRE, 2017, p.261). O que Rosefeldt propõe com a saturação de camadas discursivas em seu processo criativo pode ser analisado sob essa perspectiva, a partilha de um mundo em que as mensagens visuais e textuais são rápidas e, múltiplas, acumulando-se como um palimpsesto até o ponto em que não seja mais possível decodificá-las.

Ainda assim, é importante reconhecer que a intenção dessa densidade caótica causada pela saturação de discursos não pretende o afastamento do espectador, isto porque, mesmo que sejam muitas as camadas de uma narrativa, elas ainda são constituídas por uma cadeia de enunciados, logo, o espectador, a quem se destina esses enunciados, é responsável por completar o ciclo da obra: "ter um destinatário, dirigir-se a alguém, é uma particularidade constitutiva do enunciado, sem a qual não há, e não poderia haver, enunciado" (BAKHTIN, 1997, p.325). A afirmação de Bakhtin reforça a ideia de que a finalidade do processo criativo diz respeito à necessidade de exteriorização das percepções que o indivíduo tem sobre o mundo, como exposto a partir das contribuições de Rancière, trata-se de uma partilha.

Quais seriam então as percepções de mundo exteriorizadas e partilhadas por Rosefeldt ao criar o *Manifesto*? Até aqui, a análise que teve enfoque sobre a estrutura constitutiva da narrativa, sobretudo na relação entre palavra e imagem, aponta para uma representação de um mundo fraturado, pois a inter-relação entre os discursos imagético e verbal é permeada por uma aspereza que, em certos momentos aproxima e coaduna os sentidos narrativos, em outros causa dissonâncias e afastamentos. A discussão sobre a construção da estrutura narrativa não-linear e disruptiva, que tem na relação entre palavra e imagem seu traço mais marcante, permite que esta análise se desdobre e avance no sentido de compreender, numa relação dialógica, o que as representações criadas e partilhadas por Rosefeldt podem oferecer como reflexão ao que está exterior à sua obra, isto é, ao cotidiano contemporâneo.

TERÇEIRO CAPÍTULO

M

FE

COMU

TEMPO

MANI-
ESTAR

UNICAÇÃO EM
OS DE CRISE

TERCEIRO CAPÍTULO

MANIFESTAR, COMUNICAÇÃO EM TEMPOS DE CRISE

A percepção de que um mundo fraturado é representado em *Manifesto* é desencadeada principalmente pela aparente desconexão entre palavra e imagem, a qual é agravada pelo fato de que todos os personagens não estabelecem qualquer relação entre si, são manifestos e personagens insulados. A fratura é resultado de uma crise global que perpassa a dinâmica entre arte e política, desdobrando-se para o ponto fundamental trabalhado por Rosefeldt: a deterioração da capacidade de comunicação. Retorno, assim, à afirmação de Berardi mencionada no primeiro capítulo desta pesquisa, a qual destaca que a crise é também sobre uma dificuldade em imaginar um futuro que não pode ser construído individualmente, trata-se de um esforço no sentido de potencializar, o qual depende do uso da comunicação e da participação coletiva.

A tomada de decisão sobre ações que determinam os próximos passos rumo ao futuro é uma questão essencialmente de poder e dominação. Quando elaborei um escopo da estrutura

constitutiva dos manifestos enquanto gênero literário, o que sobressai como característica elementar e recorrente do gênero é o movimento de refutar ou denunciar imposições correntes em busca de instaurar novos modelos de atuação nas mais diversas esferas sociais. Daí resulta o estilo injuntivo, o enunciado aforizante, a comunicação de mão única que funciona como uma chamada para a ação, endereçada a um público amplo. Quando Rosefeldt decide expor esses textos a partir de uma narrativa audiovisual, uma de suas intenções é criar um espaço dialógico entre os discursos realizados no passado e a realidade contemporânea (o próprio diretor assume essa intenção em entrevista[92]), processo que tem como resultado a identificação de discursos que causam efeito de sentido no contexto da história recente e discursos que, pelo contrário, já não encontram paridade para o surgimento de efeitos de sentido.

A principal mudança desde a publicação desses manifestos para o contexto atual é, justamente, o modo de disseminação do enunciado. Como demonstrado no capítulo anterior, a partir de Bakhtin e Rancière, o enunciado só se realiza mediante um receptor, um destinatário, logo, o que salta como principal traço narrativo em *Manifesto* é a desconexão dos personagens entre si, além, é claro, da aparente imiscibilidade do contexto em que estão inseridos e representados em relação aos discursos verbais que povoam a imagem visual. Não se trata, porém, de afirmar que a disseminação do enunciado no contexto em que os manifestos foram lançados era mais eficiente em alcançar um número maior de pessoas,

92 Revisitar o primeiro capítulo, página 18.

mas, sim, de reconhecer que a dinâmica de disseminação era outra. Segundo Bauman (1998), as vanguardas artísticas organizavam-se sob a premissa de ordenação do espaço e do tempo, isto porque era concebível a ideia de um antes, o passado a ser negado, e um depois, o futuro a ser construído. É por esse motivo que Bauman irá defender que não faz sentido falar em vanguarda no mundo pós-moderno, porque tudo está em movimento, porém "os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada" (1998, p.121), o que reporta à estrutura narrativa dinâmica, densa e não-linear vista em *Manifesto*.

Na parte introdutória da dissertação, destaquei a importância do formato videoinstalação para a construção do formato longa-metragem. A videoinstalação é o formato original da obra de Rosefeldt, o qual foi projetado e concebido com especificidades técnicas e um rigor composicional que não posso ignorar. Dos treze episódios criados, apenas o Prólogo tem duração de quatro minutos, todos os demais têm exatamente a mesma duração de dez minutos e trinta segundos, totalizando 130 minutos de material. A padronização de tempo para cada episódio tem o propósito de promover a simultaneidade na videoinstalação, técnica de reprodução que está alinhada à ideia da reprodução em *looping*; desta forma todos os episódios se encerram e se iniciam ao mesmo tempo.

Esse não é o único motivo para os episódios terem essa duração específica, Rosefeldt explora a montagem e a quebra da quarta parede como recursos narrativos juntamente com a minutagem de cada episódio. A ideia é que em algum momento dos episódios, com exceção do Prólogo, os personagens olhem diretamente para a câmera e pronunciem o texto com um

tom de voz e ritmo de fala em uma espécie de transe. Esses momentos são organizados dentro dos dez minutos e trinta segundos para que ocorram simultaneamente, assim o espectador é imerso numa cacofonia ainda mais complexa e densa provocada pela fala ritmada de todos os personagens[93].

Os discursos se tornam um ruído, uma paisagem sonora caótica e informe toma conta do espaço expositivo e envolve o espectador, como descrito por Ljungbäck. A percepção da paisagem sonora da videoinstalação *Manifesto* depende da distância entre o espectador e cada telão com os respectivos episódios, tão logo o espectador perca a concentração, as palavras se misturam com o todo do ambiente sonoro. Daí decorre a percepção de que o mundo fraturado e o cenário de crise têm na dispersão, na aleatoriedade dos movimentos, enfim, no caos, o efeito de impossibilidade da comunicação e exercício da alteridade. Trata-se de um processo de emudecimento pela saturação de sons; são muitas vozes, muitas palavras e informações, fazendo com que o processo de assimilação seja impraticável num cenário em que todos falam ao mesmo tempo e ninguém ouve. O enunciado não completa sua cadeia de comunicação. Os manifestos são expostos de maneira que suas demandas se misturam numa paisagem sonora quase inaudível, o que gera um paradoxo, pois, enquanto gênero literário, os manifestos têm como uma de suas características a intenção de atingir o máximo de pessoas com urgência.

93 É possível ter uma dimensão de como a imersão do espectador é cacofônica e confusa através do registro em vídeo disponibilizado pelo PallazodelleEsposizioni em seu canal do Youtube, acessível através do link: https://www.youtube.com/watch?v=1r6W5x0liCI

Esse emudecimento pela saturação de vozes é um modo de silenciar os discursos pelo excesso de informação, fenômeno comum de uma crise de comunicação e informação que é analisada por Byung-ChulHan:

> Quanto mais cresce a difusão das informações, mais o nosso mundo se torna espectral e impenetrável. A partir de um certo ponto, a informação deixa de informar e passa a deformar, do mesmo modo que a comunicação deixa de comunicar, limitando-se a acumular (HAN, 2016, p.75).

No momento em que os personagens olham diretamente para a câmera, utilizando-se do recurso da quebra da quarta parede, o trajeto do discurso é direcionado de maneira aguda ao espectador, o olhar fixo e a fala ritmada são adotados para que a mensagem seja entregue diretamente, sem o intermédio de outros recursos narrativos alegóricos. Mesmo diante da possibilidade de que o olhar fixo de Blanchett seja um recurso potente para direcionar os discursos para os espectadores, a composição da videoinstalação desafia a capacidade de recepção da informação, como aludido por Han, criando um estado de acumulação e deformação causado pelo excesso que torna o mundo impenetrável.

A versão longa-metragem, como informado inicialmente, difere da videoinstalação em alguns pontos, a começar pelo tempo de duração que é reduzido para 94 minutos, muito mais próximo de um padrão comercial. Os recortes feitos por Rosefeldt excluem diversos trechos, principalmente os momentos em que os personagens estão nessa espécie de

transe declamatório descrito anteriormente. No longa-metragem uma das alternativas de Rosefeldt foi explorar a narração em voz *off* como fio condutor, o tempo de ato de fala dos personagens é reduzido, desse modo a voz *off* é um elemento distanciado e discreto que produz a sensação de unidade narrativa em um filme absolutamente não-linear. Aqui, o sentido de dispersão e excesso de informação incide sobre a voz *off* que narra de maneira onipresente todos os episódios sem, no entanto, presentificar-se. É uma narradora onipresente que fala das crises e idealizações sobre o mundo, mas que está ausente, não aparece como um personagem visual que atua nos episódios, ela está ali apenas como um espectro para propalar os manifestos.

Talvez essa voz emane dos túmulos e dos livros entreabertos dos autores desses textos, o que lembra o exemplo demonstrado por Han ao mencionar Kafka e sua percepção de que as cartas são uma forma de comunicação inumana, pois os beijos escritos não chegam ao seu destino: "Os espectros apanham-nos e devoram-nos pelo caminho. A comunicação epistolar limita-se a alimentá-los. E, graças a essa alimentação tão rica, os espectros multiplicam-se de modo exorbitante" (2016, p.67).

Essa voz *off* funciona como espectro que vibra sonoramente, nesse processo ele devolve parte da mensagem que havia devorado, os discursos obnubilados e fragmentados são sussurrados e segredados a nós. Nesse circuito Rosefeldt é apenas um atravessador dessas mensagens.

3.1

MANIFESTO E PANDEMIA

A recepção dos enunciados que compõem os núcleos narrativos do filme *Maniwfesto* passa inexoravelmente pelo contexto em que o interlocutor/espectador está inserido, ponto discutido anteriormente na análise sobre a estrutura discursiva do objeto de pesquisa. Dessa forma, ao afirmar que Rosefeldt é um atravessador das mensagens sussurradas pelos espectros, é importante observar qual era o contexto de produção e recepção em que sua obra seria lançada. Em 2015, ano de lançamento do *Manifesto*, também foi o ano em que a incerteza foi tema da 32° Bienal de São Paulo, inclusive, compõe o nome dessa edição do evento: Incerteza Viva. O eixo temático da Bienal se debruçava sobre questões urgentes e tentava estabelecer um diálogo amplo com o público, alertava para o risco de uma catástrofe em escala global e tateava modos de operar na realidade para que o horizonte caótico de crise fosse evitado e contornado. Jochen Volz, um dos curadores do evento, descreve alguns motivos para escolha do tema:

> Para enfrentar objetivamente as grandes questões de nosso tempo, como o aquecimento global e seu impacto nos hábitats, a extinção de espécies e a perda da diversidade biológica e cultural, a instabilidade econômica e política, a injustiça na distribuição dos recursos naturais do planeta e a migração mundial, entre outras, talvez seja necessário desvincular a incerteza do medo. A incerteza está claramente ligada a noções endêmicas no corpo e na terra, com uma qualidade viral em organismos e ecossistemas. Embora esteja atrelada à palavra crise, não é equivalente a ela. A incerteza é, acima de tudo, uma condição psicológica ligada a processos individuais ou coletivos de tomada de decisões e representa o entendimento e o não entendimento de problemas concretos (VOLZ, 2015, p.8).

A tomada de decisões, esse ato crucial, pode ser observada em *Manifesto* pela ampla gama de opções e pronunciamentos assertivos sobre como podemos ou devemos agir para construir um projeto de sociedade e humanidade que vislumbra um futuro próspero. Ao mesmo tempo, o jogo narrativo elaborado por Rosefeldt demonstra as incongruências entre o ideal e o real, desloca as projeções incutidas nos textos dos manifestos para a história recente da humanidade. O Prólogo é um dos episódios fundamentais para compreender esse deslocamento, é o primeiro ato de toda a obra, seja na videoinstalação ou no longa-metragem, o Prólogo é o único núcleo narrativo em que não vemos a presença de um personagem ou de um cenário, apenas a onipresente narração em voz

off sobre um fundo preto que aos poucos revela o pavio em chamas. Reitero a importância desse episódio para o contexto geral do filme, razão pela qual ele foi analisado de maneira mais detalhada no início do segundo capítulo. Retorno à observação a respeito do caos ser explorado enquanto força imperativa de todos os núcleos da obra de Rosefeldt, anunciado logo no início do filme em uma representação visual e textual, onde as fagulhas dispersas e a frase do *Manifesto Dadá* ao fim do episódio sintetizam a abordagem: "como alguém pode esperar colocar ordem no caos que constitui essa variação infinita e informe – o homem?" (MANIFESTO, 2015).

Não é mero acaso que a obra de Rosefeldt e o eixo temático da Bienal Internacional de São Paulo exibissem sinais de alerta para os rumos que a humanidade seguia. Em 2015 a percepção do todo já era de um cenário muito problemático, falava-se em uma irreversibilidade das consequências de nossas próprias ações. Tornamo-nos o que Guilherme Wisnik denominou como predadores de nós mesmos:

> Nas condições sui generis dessa era que se convencionou chamar de Antropoceno, em que vamos esgotando os recursos do planeta e aumentando progressivamente a sua temperatura, fabricamos nossa própria vulnerabilidade, tornando-nos os predadores de nós mesmos (WISNIK, 2020, p.197).

O argumento de Wisnik revela-se como uma confirmação dos alertas observados nesse breve recorte do ano de 2015. Apenas quatro anos depois, em dezembro de 2019, teríamos a notificação dos primeiros casos de infecção por COVID-19 na cidade de Wuhan,

província de Hubei, na China, evento que afetaria toda a humanidade pelos próximos anos. Em *Sociedade do Cansaço* (2015), Byung-Chul Han afirma que "cada época possui suas enfermidades fundamentais" (2015, p.7), para o autor, doenças neuronais como a depressão, ansiedade, hiperatividade e síndrome de *Burnout*, entre outras, são as enfermidades que marcam nossa época.

A primeira edição do livro de Han foi publicada em 2010, surpreendentemente, o receio de uma pandemia gripal como a enfermidade de nossa época foi descartado pelo autor naquele momento, pois "graças à técnica imunológica, já deixamos para trás essa época" (2015, p.7). Em face da pandemia de COVID-19, isso não quer dizer que o argumento de Han está errado, de fato vivemos uma época em que as doenças neuronais passaram a ser um traço preocupante da sociedade contemporânea, o que o autor não poderia prever é que nossa época seria marcada por mais de um tipo de enfermidade generalizada. Assim, seguindo os apontamentos de Han, é possível afirmar que as enfermidades virais e neuronais são a marca de nossa época. Acrescente-se a esse cenário de enfermidades a crise da capacidade de comunicação, problema avaliado por Berardi (2020) como perda de empatia, da capacidade de perceber o outro como extensão de nosso próprio corpo.

O contexto em que tive o primeiro contato com o filme *Manifesto* ocorreu durante o isolamento social em decorrência da pandemia de COVID-19, em junho de 2020, fato já mencionado no primeiro capítulo desta dissertação. Retorno a essa informação porque agora o contexto de recepção da obra está em discussão, os efeitos de recepção

são condicionados e proporcionais ao meio em que o objeto é observado. A respeito da recepção da obra, Jean Louis Comolli defende que o lugar do espectador mobiliza o olhar, combinado ou não à escuta, "mas cada um se distingue dos outros por um sistema que obriga o corpo-espectador a uma relação definida e singular com a configuração espaciotemporal que ela coloca em jogo" (COMOLLI, 2008, p.135). Para mim, a relação espaciotemporal era contornada por um triste e incerto mês de junho, o Brasil havia atingido a marca de 59.594 mortes por COVID-19[94], e ainda sem a perspectiva de uma vacina, sob a sombra da conjuntura política de um governo inepto que declaradamente negava a ciência e as recomendações da Organização Mundial da Saúde (OMS), as quais visavam amenizar o impacto da doença sobre a população.

O cenário caótico e de incerteza prenunciado em 2015 se confirmou irreversível e foi acentuado imensuravelmente com a pandemia de COVID-19, esse contexto foi ao encontro das narrativas expostas em Manifesto e seus discursos adensados por ideias revolucionárias que parecem não encontrar pontos de absorção na realidade representada (o mundo contemporâneo). Como já explicitado, nossa hipótese é de que Rosefeldt busca destacar o contexto de crise vivido pela humanidade a partir de um ponto fundamental da civilização: a capacidade de comunicar-se, ou, nesse caso, a deterioração dessa capacidade. A esse respeito, a reflexão de Flusser contribui com nossa análise:

94 Dados fornecidos pela SANARMED, a qual elaborou uma linha do tempo com o mês a mês desde o início da pandemia, material disponível pelo link: https://www.sanarmed.com/linha-do-tempo-do-coronavirus-no-brasil.

> O que as pessoas pensam certamente não é que sofram de falta de comunicação. Nunca antes na história a comunicação foi tão boa e funcionou de forma tão extensiva e tão intensiva como hoje. O que as pessoas pensam é na dificuldade de produzir diálogos efetivos, isto é, de trocar informações com o objetivo de adquirir novas informações. E essa dificuldade deve ser conduzida diretamente ao funcionamento hoje em dia tão perfeito da comunicação, a saber, deve ser dirigida para a onipresença dos discursos predominantes, que tornam todo diálogo impossível e ao mesmo tempo desnecessário (FLUSSER, 2007, p.98).

Retorno à ideia de saturação dos discursos, a qual tem como efeito a perda da capacidade de absorvê-los. Dessa forma, os discursos verbais, dentro da narrativa em *Manifesto*, de uma forma geral, parecem não encontrar pontos de absorção e efeito de sentido na realidade representada pelos discursos visuais, isto porque o elemento essencial que falta para completar a cadeia enunciativa é a capacidade de que o interlocutor seja capaz de receber e compreender o enunciado. Como salientado por Flusser, não se trata de uma falta de comunicação, mas de um excesso que atrofia a capacidade de uma comunicação efetiva.

Durante os meses mais severos da pandemia a velocidade e a dinâmica em todo o planeta haviam mudado, em muitos momentos falava-se em desacelerar, isso incluía passar a valorizar a presença das pessoas, seja porque o isolamento social demandava que nos

apartássemos de quem amamos e daqueles que até então compunham nosso cotidiano social, porque reconhecíamos a iminência da morte que nos afastaria em definitivo dessas pessoas. Assim, a desaceleração forçada, ou seja, sem qualquer planejamento ou livre iniciativa, trouxe efeitos colaterais, como observou Wisnik (2020, p.203), houve uma melhora nas condições ambientais em diversas partes do planeta, como a drástica diminuição na emissão de gases de efeito estufa, o aparecimento de peixes nas águas de Veneza, ou mesmo o céu da cidade de São Paulo que ficou mais limpo e até virou notícia o fato de que os paulistanos puderam voltar a ver estrelas durante a quarentena[95].

A comunicação também sofreu efeitos colaterais com essa desaceleração, ao mesmo tempo em que a virtualização da vida exigia adaptação aos novos modos de operar em sociedade, incontáveis vezes em contextos familiares, entre amizades mais próximas ou mesmo entre colegas e professores do curso de Mestrado, percebi que partilhávamos o anseio de podermos nos reunir em uma mesa de bar ou de um café após os compromissos do dia. Imaginávamos o quanto seria bom poder continuar as conversas iniciadas durante uma aula em um ambiente mais descontraído. Enquanto planejávamos a vida após a pandemia, assim, quase sem nos darmos conta, declarávamos o quanto entendíamos o valor daquilo que nos foi privado: a comunicação em sua forma presencial, viva, com direito a respirar próximo de alguém sem sentir medo.

95 Fato noticiado pelo Uol Notícias, dentre outros veículos de notícia, para saber mais: https://noticias.uol.com.br/reportagens-especiais/ceu-coronavirus/#cover

Durante esse período de desaceleração em que a comunicação agregava novos valores à sua cadeia de funcionamento, o filme de Rosefeldt chegou até mim. É certo que muito escapou do meu entendimento numa primeira impressão, ainda assim, muitas camadas apresentaram-se como um arcabouço de referências visuais e textuais para refletir o momento de crise do qual todos fazíamos parte naquele momento.

Um dos exemplos mais notáveis dessa conexão quase imediata do filme com o contexto recente de pandemia ocorre aos 18min.45seg., no episódio Suprematismo/ Construtivismo, núcleo narrativo em que a personagem principal é uma cientista. Logo no primeiro fotograma a personagem é apresentada em primeiro plano, ela olha diretamente para a câmera enquanto a narração em voz *off* profere sentenças do *Manifesto Realista* escrito por Naum Gabo e Anton Pevzner (figura36).

Após esse momento inicial em que a personagem está em um elevador, ela caminha apressadamente entre corredores extremamente limpos que são delimitados por paredes de vidro de cor amarelada, espécie de laboratório cuja finalidade não é devidamente explicitada. Em certo momento a Cientista sai por uma porta que conduz à parte posterior do laboratório, algo que pode ser deduzido a partir de uma placa verde que indica uma saída de emergência vista à direita do enquadramento, à esquerda podemos ver um pôster

FIGURA 36

Episódio Suprematismo/Construtivismo.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

que retrata uma imagem do ser humano de Neandertal[96] fixado em uma das portas. A personagem caminha no centro do quadro e, ao chegar perto do enquadramento de plano americano, hesita por um instante e logo depois adentra uma porta pesada a qual ela empurra com certa lentidão.

Antes de avançar na análise, é importante salientar que a análise dos fotogramas é feita a partir da noção de congelamento da imagem descrita por Raymond Bellour (1997):

> O trabalho associado ao congelamento da imagem cria as condições para um outro tempo: ele inventa as condições de uma leitura, suscitando um espaço favorável às associações ao mesmo tempo livres e controladas; enfim, ele desloca a histeria do cinema ao produzir o que se pode chamar, parafraseando Hugo, de um espectador pensativo (BELLOUR, 1997, p.79).

As reflexões acerca do congelamento da imagem podem ser complementadas e observadas também no trabalho de Jacques Aumont e Michel Marie, no qual os autores enfatizam o termo congelamento, optando por uma pausa, um recurso metodológico importante para a elaboração da análise fílmica:

---

96 A imagem é uma fotografia de uma escultura que reconstrói a imagem do ser humano de Neandertal. Faz parte do acervo do Neanderthal Museum, na cidade de Mettmann na Alemanha.

> O que no filme surge ao primeiro contato como mais resistente à análise é o tempo: o fato de o filme passar no projetor cujo fluxo, imparável, da projeção não controlamos, ao contrário do que acontece com um livro que folheamos. É precisamente esse caráter inelutável da passagem que a pausa na imagem vem romper, ao permitir, de uma forma que para alguns é às vezes abusiva, introduzir uma palavra ou um discurso no que normalmente o proíbe: a imagem em movimento e sonora (2013, p.38).

Em ambas as reflexões o tempo aparece como agente inexpugnável, pois o cinema tem por natureza ser uma linguagem que cria sua própria temporalidade, uma imagem-movimento que avança e nos convida a participar dela como um duplo entre o que está dentro e fora da tela. Esse duplo me interessa na medida em que considero o filme *Manifesto* como um duplo que traça pontes entre imagem/palavra e o mundo como o vejo fora dessa representação, o mundo contemporâneo.

Com o congelamento da imagem é possível alcançar detalhes que sua fluidez me impedia de perceber, algo escapava, agora posso observar no fotograma (figura 37) alguns elementos que se abrem e reabrem constantemente, num desdobrar-se sobre a própria imagem e o olhar que sobre ela incide.

FIGURA 37

Episódio Suprematismo/Construtivismo.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

Em uma das portas há um pôster de um homem de Neandertal, espécie prima humana, em uma pose bastante inorgânica, pois repousa sua cabeça encostando o queixo sobre o punho cerrado, como se imitasse a pose reflexiva retratada na composição da escultura *O pensador* (1888) de Auguste Rodin (figura 38).

Além disso, destaca-se na figura deste ser humano primitivo um corpo bastante musculoso e com um bronzeado de forte brilho. Outro detalhe que chama atenção é o olhar sagaz, o que reforça a impressão de certa comicidade e ironia na pose que lembra a obra de Rodin, muitas vezes associada ao símbolo de reflexão e intelectualidade.

Retomarei a reflexão sobre o pôster do humano de Neandertal, mas antes é necessário analisar outros elementos desse fotograma. No centro da imagem a Cientista veste um macacão de segurança de cor branca, além de um segundo macacão de cor azul claro por baixo, lança o olhar à esquerda da tela, o mesmo lado onde o pôster se encontra. Ao lado direito do quadro vemos uma placa verde que sinaliza uma saída de emergência.

Proponho, por um instante, descongelar essa imagem e pensar na sequência desse fotograma analisado. A Cientista não apenas olha para o lado onde o pôster está, ela escolhe continuar sua caminhada e toma essa direção. O que se sucede é uma cena em que a Cientista adentra um recinto enigmático, onde o chão, teto e paredes são totalmente preenchidos por formas geométricas volumosas, ela parece solta nesse espaço, sem compreender a razão de estar ali, parece elucubrar acerca do que está diante de seus

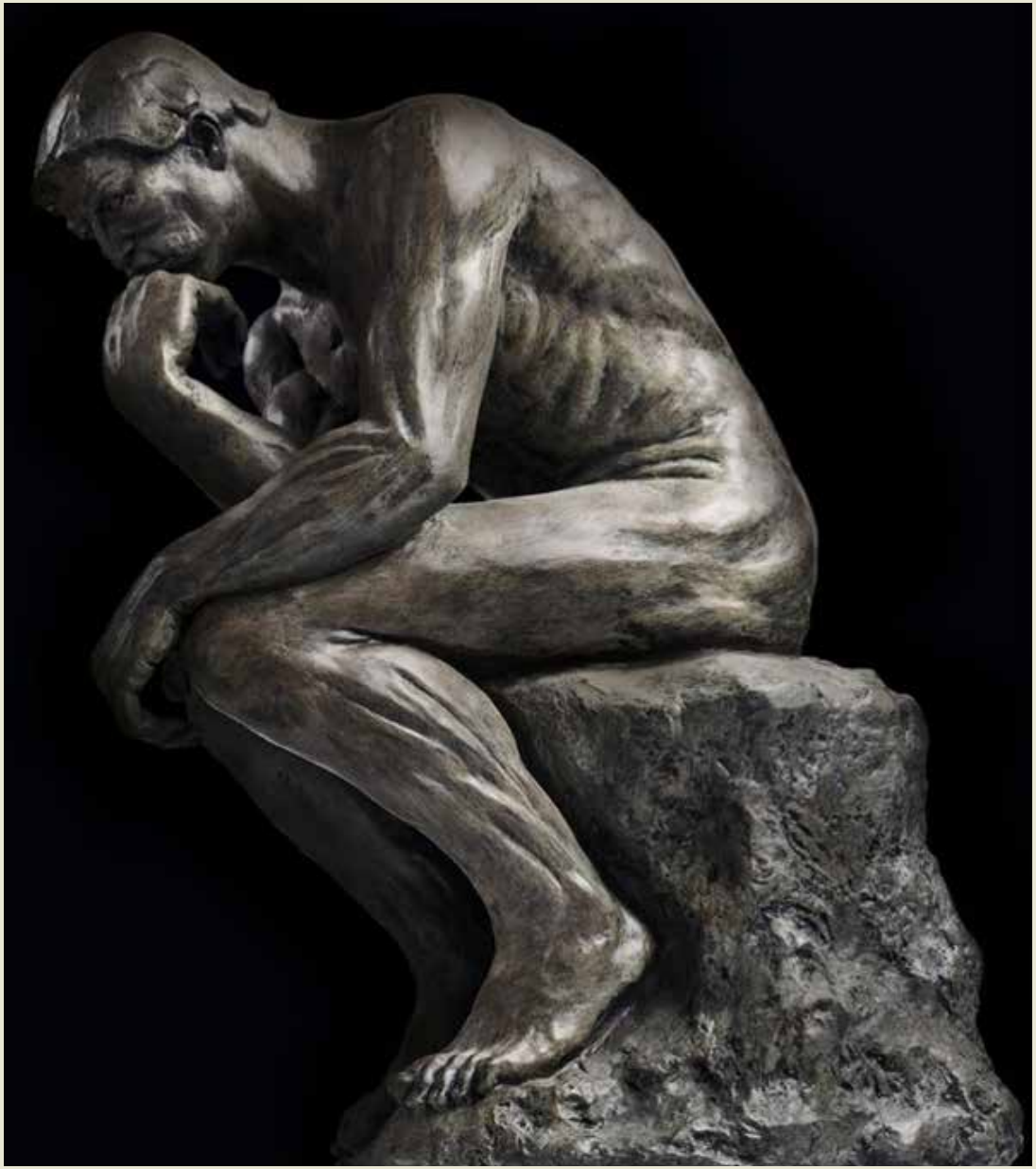


FIGURA 38

Auguste Rodin,
O pensador, 1888.

FIGURA 39

Episódio Suprematismo/Construtivismo.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

olhos (figura 39).

Retorno ao congelamento da imagem. O que Rosefeldt sugere ao narrar essa sequência é a dúvida a sobre a capacidade e os limites da ciência como base para as sociedades contemporâneas, uma vez que o conhecimento pode ser usado como ferramenta de dominação do humano sobre o humano.

A imagem do Neandertal originalmente é uma escultura que visa reconstruir a anatomia primitiva, utilizado em estudos sobre a origem da espécie humana, além de encabeçar importantes discussões sobre os motivos para extinção dos Neandertais.

Em artigo publicado na *NBC News*, em 2009, Emily Sohn apresenta as teorias para a extinção dos Neandertais, a teoria mais comum e recorrente eram as mudanças climáticas abruptas, teoria que passou a ser questionada. Desse modo, outra teoria passou a ser discutida, os Neandertais talvez tenham perdido espaço para uma espécie humana mais evoluída conhecida como Cro-Magnon. Essa espécie teria técnicas de sobrevivência mais avançadas, tais como o uso da terra para formas primitivas de cultivo. Além disso, o fato de explorarem as mesmas regiões que os Neandertais, sugere, assim, um cenário de disputa, o que explicaria a sobrevivência de um e a extinção do outro.

É possível afirmar que no século XXI a sobrevivência da espécie humana encontrou seu momento de maior desafio conforme a pandemia se impunha como a nova realidade.

Se buscássemos por uma imagem capaz de retratar como a humanidade lidou com esse momento, poderíamos pensar no trabalho paliativo que antecedeu a campanha de vacinação. Insurge a memória recente das imagens de médicos, enfermeiros e virologistas vestidos em macacões brancos, traje hermético, como astronautas (figura 40). Ao contrário de um astronauta que sonha o desconhecido do espaço e das galáxias, os macrocosmos, nesse caso o olhar está voltado para o invisível letal, tão complexo e vasto quanto as galáxias, o vírus tornou-se essa gravidade que nos empurra para o chão, nos confronta a perceber a certeza da fragilidade e da finitude e, também, a certeza de que as coisas não caminham bem.

O que a cientista interpretada por Cate Blanchett coloca em pauta é a incerteza. Assim como a história recente da humanidade, a vivência e sobrevivência em uma pandemia traz consigo muitas incertezas, a maior delas, a finitude, a nossa, a dos entes que amamos e a dos outros que constituem o social, o que causa uma sensação inevitável de estar vivenciando um apocalipse. A incerteza diante do invisível causou uma espécie de condição de hipocondria coletiva ocasionada pelo mesmo disparador. Sem muito esforço, é possível lembrar o aroma etílico que preenchia a casa, uma espécie de bruma antisséptica à base de álcool 70% que se tornou uma das marcas de batalhas cotidianas contra o invisível.

40

Profissionais da saúde preparam ambulância com oxigênio no Estado do Acre.
Fonte: fotografia por Thais Farias, Jornal ac24Horas.

FIGURA 41

Episódio Suprematismo/Construtivismo.
Julian Rosefeldt, *Manifesto* (2015).

A comparação entre as duas imagens, o fotograma congelado e a fotografia do jornal regional do Estado do Acre, surpreende pela similaridade de composição visual. Além disso, cotejar imagens é uma ferramenta importante, algo que é exposto por Bellour como possibilidade de análise, ao comparar as reminiscências da fotografia e do cinema na forma de interação e memorização do espectador:

> O espectador de cinema, esse desocupado, é um ser apressado. Ele segue um filme que às vezes pode lhe parecer muito lento, mas que com toda certeza se tornará rápido demais se nele tentar se deter. "Será que no cinema eu acrescento algo à imagem? -- Não creio, não tenho tempo; diante da tela, não sou livre para fechar os olhos, senão, ao abri-los, não encontrarei mais a mesma imagem. Diante de uma fotografia, ao contrário, quase sempre fechamos mais ou menos os olhos: o tempo (teoricamente infinito e que, principalmente, pode ser repetido) de produzir o "complemento" graças ao qual aquele que vê a imagem consegue situar-se nela (BELLOUR, 1997, p.84).

A intensidade com que a fotografia do jornal nos alcança é monumental, quase insuportável, faz emergir as reminiscências da memória dos meses de vivências acumuladas à sombra do vírus, a incerteza e a ronda da morte. O fotograma congelado de *Manifesto*

ganha outra carga também, a potência simbólica associada ao traje da cientista está muito fresca no acervo de memórias pandêmicas.

Além da discussão que parte do campo do discurso visual, o tema central desse episódio é a destruição, apresentado na trama textual da narrativa durante todo o bloco narrativo. Uma das referências textuais é o *Manifesto do Suprematismo* (1916), de Kazimir Malevich, no qual se destacam os trechos em que uma verdadeira ode à destruição como modo de criação é apontada enquanto único caminho para os novos rumos da criação e descobertas na arte. Assim como na comparação imagética, no trecho em que ouvimos/lemos: "a vida foi transformada em um estado imóvel e morto" (MANIFESTO, 2015), é possível associar essa informação com os últimos anos marcados pela pandemia. Embora possa soar demasiado fúnebre ou pessimista, não é minha intenção esticar ainda mais a corda da incerteza. Malevich argumentava contra a imitação das formas da natureza pelos Renascentistas, defendia o uso das formas e das cores como expressão pura, a partir de formas orgânicas e independentes, sem tentar representações naturalistas. Em outro trecho lemos/ouvimos: "As formas se movem e nascem. E estamos sempre fazendo novas descobertas. O que descobrimos não deve ser escondido. É um absurdo forçar nossa era às formas de uma era passada" (MANIFESTO, 2015).

Embora o discurso visual enunciado na figura da Cientista comunique-se com a história recente das vivências pandêmicas, o tema central do discurso verbal discorre sobre a destruição, o que alimenta a sensação de desconfiança e incerteza sobre o futuro, algo

que, do ponto de vista daqueles que sobreviveram à pandemia até aqui, produz um contrassenso. O que se busca em um cenário pandêmico, entre outras coisas, é justamente conseguir evitar e sair da destruição completa. Nesse sentido, é notável a característica descrita anteriormente de que os manifestos de vanguarda artística denegavam o passado e projetavam o futuro, mesmo que para isto o caminho traçado fosse o da destruição. Segundo Bauman, esse modus operandi não é mais praticável no mundo pós-moderno, pois:

> As artes pós-modernas alcançaram um grau de independência da realidade não-artística com que seus antecessores modernistas só podiam sonhar. Mas há um preço a ser pago por essa liberdade sem precedentes: o preço é a renúncia à ambição de indicar as novas trilhas para o mundo (BAUMAN, 1998, p.129).

O argumento de Bauman remonta à análise feita anteriormente de que em alguns momentos do filme *Manifesto* os discursos verbais parecem descolados da realidade representada e, com efeito, também ecoam distantes em alguma medida do contexto contemporâneo fora do filme. A ambição de indicar trilhas para o mundo pode de fato ter perdido espaço no campo das discussões artísticas, com uma abertura maior para a individualidade e liberdade de criação do artista na contemporaneidade, mas isto não quer dizer que a arte tenha se transformado em um mero modo de expressão estética apolítica. De outro modo, podemos pensar em uma reorientação dos conceitos operatórios em arte,

mas não um afastamento do campo político, basta cotejar o argumento de Bauman com uma citação de Rancière para verificar outra perspectiva:

> A vontade de repolitizar a arte manifesta-se assim em estratégias e práticas muito diversas. Essa diversidade não traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para atingir o mesmo fim. Reflete uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é a política e sobre o que a arte faz. [...] supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema (RANCIÈRE, 2014, p.52).

O próprio Rosefeldt, ao lançar um trabalho que se desdobra em diversos formatos de mídia (fotografia, videoinstalação, filme, além da disponibilização de toda sua filmografia em seu site pessoal), opera um percurso movente, extrapola os espaços do ateliê ou do museu, como indica Rancière, e marca sua oposição em um sistema de comunicação demarcado por discursos hegemônicos.

Como já mencionei, a saturação dos discursos tem como efeito a deterioração da nossa capacidade de assimilar discursos divergentes, isto é, que não se alinham à corrente discursiva hegemônica, assim, com base em na análise aqui produzida, ressalto que a

narrativa construída e exposta em *Manifesto* aponta para diversas fraturas em um cenário de crise generalizada na contemporaneidade, a qual tem a comunicação como ponto central de sua crítica.

Atrelada à crise da comunicação, está a perda da sensibilidade e da capacidade de exercitar a alteridade, a percepção do outro como parte e extensão do cotidiano, tal como alerta Berardi (2020), a fractalização do tempo tem como efeito a perda da sensibilidade, logo, aponta que um dos meios para sair desse cenário de perdas é a reativação por meio da arte, terapia e ação política combinadas. Nesse sentido, o trabalho de Rosefeldt pode ser interpretado como uma sinalização à essa reativação, operação essencial em um momento em que seguimos amontoando incertezas, algo desponta das camadas discursivas vistas em *Manifesto*, como um alerta: o mundo como o conhecemos ou acreditamos por um tempo conhecer, atravessa uma grande mudança, ainda que não saibamos ao certo para onde isso nos levará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inevitável o momento de parada, o processo de criação tem o estágio final da obra, mas ele não é definido, são contornos obnubilados em que a ação simplesmente cessa; um passo para trás é dado e então já não tornamos a agir sobre o objeto criado, a pesquisa também encontra esse momento. É um processo de afastar-se sabendo que é possível continuar, retomar por outros caminhos, ou mesmo recomeçar. Chegar ao fim de um processo investigativo e de estudos envolve olhar para o percurso realizado e perceber os ecos que ondulam em nossa direção, passam através de nós e seguem adiante sem que seja possível mensurar até onde essas ondas chegarão.

Mesmo sem poder mensurar o alcance dessas ondas que ecoam, acredito que todo aquele que comunica, que enuncia, aguarda que sua mensagem chegue ao outro, como bem observou Marguerite Duras no filme *As mãos negativas* (1979): um sujeito solitário sobre as falésias, diante do mar infinito, grava suas mãos em negativo sobre as pedras, trinta mil anos atrás, o que poderia querer esse sujeito ao fazer isto? Para Duras, ele gritava diante da imensidão: a você que me escuta, que me percebe, quem quer que seja, eu te amo um amor impossível, estive aqui. Portanto, é inerente que parte do percurso da criação desemboque na comunicação, como afirma Cecília Almeida Salles (1998, p.42): "a criação é um ato comunicativo". É nesse sentido que a intenção de propor uma análise sobre *Manifesto* (2015) foi despertada, buscou-se compreender o que essa obra audiovisual comunica, principalmente sob a perspectiva da história recente, a qual tem a pandemia apenas como parte de uma gama de problemas extremamente complexos que estão indiscutivelmente ligados à forma como habitamos e nos organizamos em sociedade segundo uma lógica de consumo e destruição.

Assim, na esteira de eventos recentes, problemas urgentes que configuram um cenário de crise em escala global parecem avolumar-se perenemente e, consequentemente, a incerteza sobre o futuro é cotidianamente alimentada.

A incerteza é uma condição passageira, ela se alimenta da indecisão, seja pela dúvida, pela incapacidade em decidir ou porque uma força externa nos impede de decidir por conta própria. Entretanto, o momento de desenlace da incerteza chega, confirma algo

que suspeitávamos, temíamos ou desejávamos. É possível supor que a incerteza é uma condição natural ao ser humano, uma vez que o caos seja assumido como imperativo na cadeia de eventos que preenchem nosso horizonte. O problema é que, nesse momento, o acúmulo de incertezas é resultado de uma organização social regida pela velocidade e saturação de informações de um mundo conectado virtualmente, o que torna a previsibilidade de eventos uma tarefa impossível. Nesse sentido, esse é o motivo que fundamenta a afirmação de que *Manifesto* seja uma obra que trata principalmente das fraturas sobre a capacidade de nos comunicarmos e desenvolvermos a percepção do outro, numa relação de alteridade. Esse também é o motivo pelo qual *Manifesto* é uma obra que pode ser discutida em vista dos problemas da história recente, para além do contexto pandêmico.

Alguns dos manifestos utilizados por Rosefedlt produzem efeito de sentido e se aproximam das discussões sobre problemas atuais, outros parecem se distanciar e, pela distância, cria-se uma relação paradoxal sobre a forma como lidamos com certas situações na contemporaneidade. Em resumo, os manifestos, enquanto gêneros literários e discursivos, podem estabelecer comunicação com o mundo contemporâneo, mesmo quando os discursos se mostram deslocados desse contexto, pois resultam em uma provocação para a ação reflexiva, o que nos ajuda no processo de compreensão sobre as camadas constitutivas do tempo em que vivemos. Ainda assim, o que de fato está em discussão, e que Rosefeldt tenta nos mostrar, é que, independentemente de o discurso fazer sentido e

nos alertar acerca de problemas atuais, ele não será ouvido, porque são muitas as vozes, são muitas as imagens, o excesso de informação embota nosso olhar e nos impede de ver e ouvir. A cadeia de produção de sentido é comprometida por discursos cada vez mais homogêneos e fugazes, perde-se a capacidade em receber a mensagem, compreendê-la e tomar para si essa informação como um meio para adotar melhores decisões em uma realidade compartilhada.

Mesmo com a desconfiança sobre o processo de agenciamento dos enunciados numa cadeia comunicativa excessivamente povoada pelos discursos hegemônicos e homogeneizantes, Lucas Somigli acredita que hoje os manifestos estão vivos, com força renovada através da internet, meio pelo qual seu alcance é muito maior do que as versões impressas ou os eventos restritos à bolha das vanguardas artísticas. Para o autor, escrever um manifesto ainda é uma forma de expressão que possibilita às vozes dissidentes e marginalizadas um meio para que sejam ouvidas. Ainda assim, Somigli salienta que apesar de os manifestos estarem vivos e bem espalhados, tornaram-se uma forma comum de expressão, afinal, o discurso é banalizado como mais uma mensagem que chega e é soterrada pelas mensagens seguintes.

Esse é um dos motivos para que Hans Ulrich Obrist argumente que "um manifesto contemporâneo pode ser percebido como um apelo ingenuamente otimista para ação coletiva, pois vivemos uma época mais atomizada e com movimentos artísticos bem menos coesos" (OBRIST, 2010, p.3). Novamente, é possível observar que a tomada de ação é

truncada pela impossibilidade de uma comunicação efetiva, o termo utilizado por Obrist encaixa-se perfeitamente a essa questão, uma época atomizada, somos particularizados, tal como a ação de borrifar um líquido no ar, ou ainda, semelhante às partículas de faíscas em combustão no Prólogo em *Manifesto*.

Desse modo, destaco que ao longo da pesquisa os trabalhos de Julian Rosefeldt, incluindo dois deles que foram realizados aqui no Brasil, revelaram uma amplitude surpreendente de contribuições para pensar os problemas e crises que temos em comum, enquanto um coletivo. O conjunto de obras do artista, composto majoritariamente por videoinstalações, reúne obras com um forte apelo à ideia de distopia e descolamento do ser humano em relação ao meio em que vive.

Trabalhos como *The Clown* (2005), em que vemos o personagem de um palhaço caminhar em meio a uma floresta do Rio de Janeiro, a premissa é a de que a figura do palhaço não se mistura à paisagem cerrada da mata, pelo contrário, está deslocado e sem rumo, uma metáfora à alienação do ser humano em relação ao próprio mundo em que habita. Em *Requiem* (2007), videoinstalação em quatro telas, propõe uma imersão na floresta amazônica brasileira, a paisagem sonora é povoada pelo canto dos pássaros e sons de insetos, de repente, o som de árvores caindo em meio à mata irrompe e vemos, sem qualquer indício de ação humana, árvores de grande porte caindo. Como o próprio nome sugere, o réquiem, essa composição sonora para os mortos, alude à morte da floresta. Por fim, no trabalho *In the land of drought* (2015/2017), novamente é trabalhada a relação entre

a humanidade e seu impacto sobre o planeta. Rosefeldt cria um cenário que representa o futuro em um momento pós-Antropoceno, gravado totalmente com imagens de drone, o que sugere um aspecto de vigilância, um grupo de cientistas investiga diversas ruínas, o que simboliza a decadência e extinção da civilização humana, consequência de suas próprias ações.

Ao considerar o conjunto de trabalhos de Rosefeldt, evidencia-se que *Manifesto* propõe uma espécie de alerta ou prenúncio do fim, pois a narrativa explora o contexto de crises enfrentadas pelo ser humano e sua incapacidade em construir uma rede de comunicação efetiva em busca de soluções. Como resultado, *In the land of drought* parece dar continuidade a essas reflexões e surge como a confirmação do fim.

Embora possa soar fatalista ou pessimista, os trabalhos de Rosefeldt não recorrem a exageros, sem espetáculos de efeitos especiais ou narrativas apocalípticas mirabolantes, na verdade, aproximam-se bastante do que vemos cotidianamente nos noticiários. Um exemplo disso é o mais recente relatório do IPCC[97] (*Intergovernmental Panel on Climate Change*[98]) que indicou a maior taxa de gás carbônico na atmosfera em 2 milhões de anos, um quadro que nos leva a uma corrida contra o tempo. Se a emissão de gases não for freada até o ano 2030, pode significar o aumento da temperatura para níveis irreversíveis e

97 O relatório foi divulgado em 20 de março de 2023. Para mais informações e acesso ao relatório completo, acesse o link: https://www.ipcc.ch/report/sixth-assessment-report-cycle/

98 Traduzido por nós: Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas.

extremos.

Entendo que uma das ideias centrais do trabalho de Rosefeldt seja criar pontes de diálogo entre a arte, o espaço e o tempo. Tarefa especialmente difícil em um contexto marcado por mudanças muito rápidas e crises cada vez mais difíceis de contornar. Afinal, como a criação de um campo dialógico pode operar sobre esse cenário caótico e incerto? Uma possibilidade é a compreensão da imagem dialética, como sugere Georges Didi-Huberman, aquilo que vemos nos olha de volta, e, nessa dupla distância do ver e ser olhado, surge algo novo. Além disso, a potência da imagem dialética, com sua "essencial função crítica", está no ponto em que a imagem de memória e de crítica, ao mesmo tempo, é capaz de "transformar e inquietar os campos discursivos circundantes, assim, trazendo consigo efeitos teóricos agudos, efeitos de conhecimento" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.178). Portanto, o que se percebe em *Manifesto*, e em outros trabalhos de Rosefeldt, é que a potência dialética das imagens surge como efeito de conhecimento, desse modo, seria incoerente reduzir sua obra a uma simples constatação fatalista de que estamos fadados ao fracasso enquanto humanidade. Pelo contrário, trata-se de um meio de produzir novos saberes a partir da arte enquanto discurso à contracorrente dos discursos hegemônicos.

Nesse sentido, essas reflexões sintetizam o que tentei construir enquanto argumento a partir das discussões apresentadas nos três capítulos que dão corpo a esta dissertação. O que dá fôlego e alimenta minha busca, a problematização central deste estudo, parte das seguintes indagações: tendo como base o filme *Manifesto*, é possível que as declarações

dos manifestos compostos por artistas e autores em diferentes períodos e contextos históricos, de algum modo, reverberem e produzam correspondências com o que vivemos no século XXI? E ainda, outra questão que se desdobra da primeira: a dinâmica entre arte, política e vida mudou? Dessa forma, consideramos importante ressaltar os pontos centrais de cada capítulo, a fim de expor o percurso teórico-metodológico empregado.

No primeiro capítulo, contextualizei historicamente o surgimento do manifesto enquanto ferramenta de expressão e, por conseguinte, a instauração de um novo gênero literário com base em sua estrutura formal e o desdobramento até que ele deixe de ser uma ferramenta de uso estritamente político e passa a ser também um recurso para vanguardas artísticas. A intenção era justamente a de situar a origem e a aplicabilidade dessa forma textual em diferentes momentos históricos.

No segundo capítulo, discuti a introdução da temática explorada na narrativa em *Manifesto* e identifiquei o caos e a incerteza como espinha dorsal da produção. Iniciei a análise fílmica a partir dessa premissa; as demais discussões derivam dessa constatação e partem para um estudo formal e conceitual da obra, destacando as diferenças entre a videoinstalação e o longa-metragem, assim como os diferentes usos de recursos discursivos entre o imagético e o textual sob a perspectiva da edição e montagem fílmica. Nessa etapa da pesquisa já são destacados pontos de ligação entre o objeto analisado e o problema de pesquisa proposto, tal como a análise crítica da personagem Sem-teto enquanto uma metáfora para a relação entre o artista, o público e o mundo contemporâneo.

No terceiro capítulo, apresentei uma análise com foco na relação entre palavra e imagem, pois, ao longo do segundo capítulo, notei que esses elementos constitutivos funcionavam como camadas discursivas com diferentes níveis de produção e percepção de sentidos. Esses diferentes aspectos presentes nos discursos são interpretados como ponto de culminância entre os capítulos, assim como evidenciam o enunciado e os modos de recepção do interlocutor/espectador como um elemento essencial e agenciador entre as narrativas propostas na obra e a realidade externa a ela.

Acredito que nesse ponto da pesquisa reuni material suficiente para retornar ao problema central: quais as possíveis contribuições de *Manifesto* (2015) para refletirmos a contemporaneidade? Ou ainda, questão que se desdobra desta primeira: a partir do filme *Manifesto*, de que modo a dinâmica entre as esferas da arte, política e vida se modificaram desde o período das vanguardas artísticas? É seguro dizer que a discussão a partir dessas questões ainda é um campo aberto e não definitivo. Contudo, é necessário que as primeiras investidas sejam dadas para que um caminho se faça diante daquele que caminha, assim, a pesquisa também pode ser vista como um ponto de partida em que os resultados só se realizam quando aceitamos o desafio.

Ao aceitar o desafio, principalmente em um contexto de crise, entendo que a contribuição oferecida pelo esforço da pesquisa tem continuidade, pois, como mencionado, todo enunciado só se constitui como tal mediante a relação com o outro, o interlocutor; por esse motivo, insisti e me debrucei sobre o problema quando seria mais fácil ignorá-lo.

A partilha do desafio de construção de cada capítulo e dos resultados dessa jornada é, possivelmente, o momento mais decisivo do percurso investigativo. O que me leva, uma vez mais, ao ponto fundamental levantado em análise, o resgate da sensibilidade enquanto um elemento para modos de comunicação mais efetivos que contemplem o exercício da alteridade, o que pode ser a chave para pensarmos coletivamente alternativas diante da crise. Nesse sentido, Berardi nos estimula a pensar a arte e a poesia como possibilidade de reativação da sensibilidade: "Precisamos começar processos de desautomação da palavra e de reativação da sensorialidade (singularidade da enunciação, a voz) na esfera da comunicação social" (BERARDI, 2020, p.23). Em vista disso, parte da compreensão construída em minha análise sobre *Manifesto* indica que esta é uma obra que tem em seu cerne o esforço pela reativação da sensorialidade por meio de um processo de desautomação da palavra.

Para efeito de comparação, ao voltar o olhar para o recorte atual da automação dos meios de comunicação, rapidamente surgem alguns exemplos, como redes sociais com um número restrito de caracteres por postagem, a substituição das palavras por imagens *GIF* ou figurinhas que resumem toda uma gama de sensações. Mesmo os áudios, essa tecnologia que captura a singularidade da enunciação, nossa voz, agora apresenta uma opção mais veloz, já que é possível dobrar a velocidade de projeção do som para economizarmos tempo. *Manifesto*, por sua vez, ocuparia, nesse cenário de velocidade da comunicação, uma posição de confrontamento em relação a esses autômatos, joga com

eles ao propor uma narrativa verborrágica e não-linear, como um sistema dinâmico em constante expansão, expõe, ainda, a fragilização de nossa capacidade de absorção dos enunciados.

Os manifestos são uma alternativa, um modo pelo qual é possível articular arte, política e sociedade em prol de demandas urgentes, é uma forma de enunciado que pode gerar sentido e contribuir com reflexões sobre os problemas contemporâneos. O que se vê em *Manifesto*, entre outras camadas de apreensão, é que esses discursos podem se coadunar e potencializar reflexões, reajustando perspectivas. Em alguns momentos, certos textos não produzem sentido para os problemas vigentes, mas contribuem tornando-se elemento histórico, algo semelhante ao que demonstrei a partir do pensamento de Certeau, sobre a função simbolizadora da escrita ser um poder para a sociedade situar-se por meio da linguagem entre passado e presente.

É o caso do *Manifesto Futurista* (1909), escrito por Filippo Tommaso Marinetti, destacado como o primeiro texto-manifesto objetivamente artístico, o qual, embora tenha sua importância dentro de uma perspectiva ampla do processo histórico voltado às vanguardas artísticas europeias, tem seu valor relativizado porque hoje sabemos que Marinetti atuou intensamente pela causa e construção do *Partido Nacional Fascista* na Itália. Assim, a história da política recente, incluindo o Brasil, comprova que o fascismo enquanto força política e ideológica segue firme e atuante nas diversas camadas sociais. Desse modo, compreender certos processos históricos, a partir de determinados discursos, significa ter

o poder de escolher os caminhos que não queremos seguir para que erros cristalizados no passado não se repitam no presente, abrindo caminho para imaginarmos futuros possíveis.

A reativação da sensorialidade e da capacidade de ver e ouvir o outro é uma tarefa urgente que acompanha tantas outras urgências na esteira das crises contemporâneas. Esse elo movente, capaz de modificar a realidade por meio do esforço coletivo, passa pela arte e pela poesia; é identificada também no cinema e nas videoinstalações de Rosefeldt.

As principais características de um manifesto são o tom injuntivo e declaratório, trata-se de um enunciado que funciona como uma chamada para a ação e visa o maior número possível de ouvintes. Ao considerar esses elementos constitutivos, é concebível pensar que a reativação da sensorialidade e da capacidade de comunicação tenha na discursividade dos manifestos uma via para construir pontes. Não se trata de uma solução definitiva, mas, sim, de uma alternativa. Para Berardi (2020, p.242), a construção de pontes acontece na suspensão sobre a ideia de um abismo permanente, o que só é possível por meio do diálogo: "A ponte que cruza o abismo é o diálogo que torna possível o compartilhamento de uma visão, de expectativas, de intenções. O diálogo tem como base ritornelos de desapego e nos emancipa do medo de não ser".

Tomo de empréstimo a passagem de Berardi para compor a perspectiva de que esta pesquisa pode ser uma ponte que suspende o abismo e desponta alternativas. Nesse sentido, até aqui talvez eu esteja atravessando essa ponte. Do meio dessa travessia é

possível vislumbrar desdobramentos desta dissertação: olhar com mais atenção para os manifestos feitos na América Latina e no Brasil, conduzir os próximos passos à realidade que me cerca para poder sugerir diálogos e construir pontes.

Um equivalente à metáfora da construção de pontes é a sobrevivência dos vaga-lumes, escrita por Didi-Huberman. Para ele, nos momentos de escuridão e terror torna-se mais propício enxergar o brilho dos vaga-lumes. Diante do caos e incerteza que podem induzir ao mergulho na escuridão, é crucial estar atento aos lampejos intermitentes:

> Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.52).

São muitos os lampejos, tantos que já se transfiguraram em uma luz de alerta acesa há algum tempo, são os enunciados lançados na contracorrente. O problema é que talvez não consigamos ouvir e ver claramente o que eles têm a nos dizer por que nada se retém; tudo se desmancha no ar.

LISTA DE FIGURAS

12 Figura 1. Episódio Situacionista. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

26 Figura 2. Pôster do filme Manifesto (2015), Disponível em: https://cineclick.uol.com.br/criticas/manifesto

60 Figura 3 Carlo Carrá, **Manifestação Intervencionista**, 1914, pintura em têmpera, caneta, pó de mica, papel machê sobre papel cartão; Fonte: Artsy.

73 Figura 4. Recorte do jornal Le Figaro, edição de 18 de setembro de 1866; Fonte: reprodução de Gabriella Giansante, disponível em: http://www.review-berenice.com

81 Figura 5. Exemplar digitalizado da edição de 2 de outubro de 1886 da revista literária Le Décadent; Fonte: reprodução da internet, disponível em: https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop

89 Figura 6. Primeira página do jornal Le Figaro, de 20 de fevereiro de 1909; Fonte: domínio público; acessível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Manifesto_del_Futurismo

108 Figura 7 The Israel Museum, Jerusalem, January–November 2019. Fonte: julianrosefeldt.com

112 Figura 8. Caderno com textos do filme Manifesto, material distribuído no espaço expositivo do Museu de Jerusalém, cortesia de Francisco Benvenuto.

116 Figura 9 Frames do filme Manifesto (2015), montagem feita pelo autor.

118 Figura 10 Frames do filme Manifesto (2015), montagem feita pelo autor.

126 Figura 11 Prólogo. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

138 Figura 12 Episódio Situacionista. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

140 Figura 13 Episódio Situacionista. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

150 Figura 14 Episódio Situacionista. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

152 Figura 15 Macaco sobre escombros, Episódio Situacionista. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

153 Figura 16 Frame do filme 2001: Uma odisseia no espaço (1968), dir. Stanley Kubrick.

155 Figura 17 Episódio Situacionista. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

158 Figura 18 Episódio Situacionista. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

165 Figura 19 Episódio Situacionista. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

168 Figura 20 Episódio Situacionista. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

176 Figura 21 Kino-Pravda No.1 - Dziga Vertov, 1922. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I8Zq2u-paI4&t=562s

177 Figura 22 Episódio Situacionista. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

181 Figura 23 Printscreen de cenas do trabalho News (1998), Julian Rosefeldt, montagem feita pelo autor.

182 Figura 24 Global Soap (2000/2001), Julian Rosefeldt.

183 Figura 25 Stunned Man (2004), Julian Rosefeldt.

190 Figura 26 Doze dos treze personagens de Cate Blanchet, fotografias de Julian Rosefeldt, 2015/2017. Fonte: julianrosefeldt.com

202 Figura 27 Episódio Dadaísta. Julian Rosefeldt,.Manifesto (2015).

206 Figura28 Episódio Dadaísta. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

212 Figura 29 Episódio Dadaísta. Julian Rosefeldt., Manifesto (2015).

222 Figura 30 À esquerda Manifesto (2015), à direita News (1998), Julian Rosefeldt, montagem feita pelo autor.

226 Figura 31 Episódio Pop Art. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

232 Figuras 32, 33 e 34 Montagem feita pelo autor. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

242 Figura 35 Montagem feita pelo autor. Julian Rosefeldt, Manifesto (2015).

264 Figura 36 Episódio Suprematismo/Construtivismo. Julian Rosefeldt Manifesto (2015).

268 Figura 37 Episódio Suprematismo/Construtivismo. Julian Rosefeldt Manifesto (2015).

271 Figura 38 Auguste Rodin. ''O Pensador'', 1888. Fonte: https://www.gqportugal.pt/historia-de-uma-obra-de-arte-o-pensador

272 Figura 39 Episódio Suprematismo/Construtivismo. Julian Rosefeldt Manifesto (2015).

276 Figura 40 Profissionais da saúde preparam ambulância com oxigênio no Estado do Acre. Fonte: fotografia por Thais Farias, Jornal ac24Horas

277 Figura 41 Episódio Suprematismo/Construtivismo. Julian Rosefeldt Manifesto (2015).

REFERÊNCIAS

FONTES IMPRESSAS/LIVROS

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso / Giulio Carlo Argan; tradução de Lorenzo Mammì – São Paulo. Companhia das Letras, 2010.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema** / Jacques Aumont, Michel Marie; tradução Eloísa Araújo Ribeiro. – Campinas, SP : Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme** / [tradução: Marcelo Felix]. – Edições Texto e Grafia; 3ª Ed. – Lisboa, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade** / Zygmunt Bauman; tradução Marua Gama, Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BERARDI, Franco. **Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem** / traduzido por Humberto do Amaral São Paulo Ubu Editora, 2020.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema** / Noel Burch, Tradução de Nuno Judis e Cabral Martins – Editorial Estampa, Lisboa, 1973.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução** / Anne Cauquelin; [tradutora: Rejane Janowitzer]. – São Paulo : Martins, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano** / Michel de Certeau; tradução de Ephraim

Ferreira Alves. 3ª ed. Editora Vozes, Petrópolis – 1998.

Como pensam as imagens / organizador: Etienne Smain. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história / Arthur C. Danto: trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum** / Arthur C. Danto; tradução Vera Pereira, COSAC NAIFY, São Paulo, 2011.

DEBORD, Guy. **Manifesto Internacional Situacionista** / Publicado na Internacional Situacionista 4, (1960). 4pag.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**/ Paráfrase em português do Brasil: Railton Sousa Guedes, Coletivo Periferia. Ed. eBooksBrasil. 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha** / tradução de Paulo Neves. – Editora 34. São Paulo, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes** / Tradução: Vera Casa Nova

Márcia Arbex. –, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2011.

ECO, Umberto. **Pós-escrito em**: O Nome da Rosa. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação /

Vilém Flusser ; tradução Ra quelAbi-Sámara ; org. Rafael Cardoso – São Paulo, COSAC NAIFY, 2007.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**, a literatura de segunda mão / Edições Viva Voz, Belo Horizonte, 2010.

GROYS, Boris. **Arte, Poder** / Boris Groys ; tradução Virgínia Starling. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015. 238p.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético / Félix Guattari, tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. – São Paulo: Ed. 34, 1992.

HOUAISS, A., VILLAR, M. S. 2001. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa** /1ª Edição. Rio de Janeiro: Objetiva.

HUELSENBECK, Richard. **First German Dada Manifesto** / German History in Documentsand Images; Volume 6. Weimar Germany, 1918/19–1933.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação** / Tradução André Chechinel, 2° Ed.; Editora UFSC, Florianópolis, SC; 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes** / Paola Berenstein Jacques. - Salvador : EDUFBA, 2012. 331 p.

KIMIMURA, Rodrigo. **O mundo revolucionado de New Babylon** / RiSCOv20_2022 - Edição Temática "Situacionistas, revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo iau-usp

KRISTEVA, Julia. Introdução à Semanálise / Julia Kristeva, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974;

LYON, Janet. **Manifestoes: provocations of the modern** // Janet Lyon. p. em. Includes bibliographical references and index. ISBN o-8014-3635-4 (cloth: alk. paper). -ISBN o-8014-8591-6. First published 1999 by Cornell University Press.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em análise do discurso** / organização Sírio Possenti, Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva; tradução Adail Sobral. São Paulo : Parábola Editorial, 2010.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista** / Karl Marx, Friedrich Engels. – 1.ed. – São Paulo : Expressão Popular, 2008. 67p.

MENNINGHAUS, Winfried. **Mitologia do Caos no Romantismo e na Modernidade** / ESTUDOS AVANÇADOS 10 (27), 1996. p127-p.138

MUSSALIM, Fernanda. **A Enunciação Aforizante: o caso do gênero manifesto** / Fernanda Mussalim, D.E.L.T.A., 29: Especial, 2013 (467-484).

OVÍDIO. **As metamorfoses** / Ovídio, tradução de David Jardim Júnior – Coleção Universidade de Bolso, EDIOURO, 1992.

PUCHNER, Martin. **Poetry of the revolution**: Marx manifestos, and the avant-gardes / Martin Puchner. Copyright © 2006 by Princeton University Press. Published by Princeton

University Press.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade** / Tiphaine Samoyault [tradução: Sandra Nitrini], Ed. Aderaldo& Rothschild, São Paulo, 2008.

SANDERS, Julia. **Adaptation and Appropriation** / Julie Sanders. p. cm. -- (The new critical idiom) Includes bibliographical references and index. ISBN 0-415-31171-3, New York, 2006.

SOMIGLI, Luca. **Legitimizing the Artist**: Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915/ Luca Somigli, University of Toronto Press – ISBN 0-8020-3761-5, 2003

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação / Robert Stam; tradução Marie-Anne Kramer e Gláucia Renate Gonçalves; Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2009.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas/ / Petrópolis, Rio de Janeiro : Vozes, 1997

LIMA, Rodrigo Nogueira. **A situação construída**. / Rodrigo Nogueira Lima; orientador Carlos Roberto Monteiro de Andrade. São Carlos, 2012.

WISNIK, Guilherme. **Predadores de nós mesmos** / No tremo do mundo: ensaios e entrevistas à luz da pandemia; organização Luisa Duarte, Vitor Gogulho. – 1. Ed. – Rio de Janeiro.

DISSERTAÇÕES / TESES / ARTIGOS E ANAIS DE CONGRESSOS

ABASTADO, Claude. **Introduction à l'analysedes manifestes**. In: Littérature, n°39, 1980. Les manifestes. pp. 3-11.

AGUILAR, Maria Adriana Brasil; GONÇALVES, Josiane Peres. **Conhecendo a perspectiva Pós-Estruturalista**: breve percurso de sua história e propostas / RCO | a. 9 | v. 1 | p. 36-44| jan./jun. 2017

BARBOSA, Matheus Gomes; PONS, Mauricio Leal; Emanuela Di Felice. **O CORPO NO LIMIAR**: A teoria da deriva, a prática da errância e da cartografia na apreensão do urbano, em uma abordagem corpo a corpo na cidade contemporânea. / ISSN: 1984-8781 - Anais XVIII ENANPUR 2019. Código verificador: dwyXz73wNinL verificar autenticidade em: http://anpur.org.br/xviiienanpur/anais

CEIA, Carlos. **Manifesto**. Escrito por Carlos Ceia em 29 de Dezembro de 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/manifesto/ / acessado em: 06 de junho de 2021 às 15:11hrs.

DEBORD, Guy. **Teoria da Deriva** / Texto publicado no nº. 2 da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958. Segunda tradução (espanhol – português) por membros do GunhAnopetil em 19 de março de 2006.

GEBBERS, Anna-Catharina; KITTELMANN, Udo. **To give visible action to words** / Anna-Catharina Gebbers and Udo Kittelmann, In: JULIAN ROSEFELDT: MANIFESTO, Koening Books, 2016.

GIANSANTE, Gabriella. **DATE, MOMENTI E RICORDI DEL SIMBOLISMO** / BÉRÉNICERivistadistudicomparati e ricerchesulleavanguardiediretta da Gabriel-Aldo Bertozzie Gabriella GiansanteN. S.4, anno 23, n. 55 – 2018; ISSN (Paris): 1128-7047.

NIEWENHEUYS, Constant. **Manifesto** / Constant Niewenheuys, Reflex #1 (September-October 1948) ; Translated by Leonard Bright; on-line. Acessado em 20 de maio de 2022, disponível em: https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/manifesto.html

ROSEFELDT, Julian. Julian Rosefeldt – **A mysteriousdiscrepancy**. / [entrevista concedida à Arterritory] Sergej Timofejev. 20/08/2018. On-line, disponível em: https://arterritory.com/en/screen_-stage/interviews/22516-julian_rosefeldt_-_a_mysterious_discrepancy

ROSEFELDT, Julian. **An Art History Lesson From 13 Different Cate Blanchetts** / OBSERVER, Vinnie Mancuso – Online; 05/10/17. Disponível em: https://observer.com/2017/05/cate-blanchett-interview-manifesto/ | Acessado em: 06/06/2022.

SOUPAULT, Philippe. **Littérature et le reste** / 2e ANNÉE : N° 13, REVUE MENSUELLE, MAI 1920 – LITTÉRATURE. p.7– 8. Acessado em 29 de maio de 2022. Disponível em: http://melusine-surrealisme.fr/site/Litterature/litt_13-14.htm#Litt13

FILMES

MANIFESTO. Direção: Julian Rosefeldt. / Mares Filmes, 2018. DVD (95min), son., color.

FONTES *ONLINE* / TEXTOS DA INTERNET

BLANCHETT, Cate. **Interview: An Art History Lesson From 13 Different Cate Blanchetts** / OBSERVER, Vinnie Mancuso – Online; 05/10/17. Disponível em: https://observer.com/2017/05/cate-blanchett-interview-manifesto/ | Acessado em: 06/06/2022.

CANAL BRASIL, Eduardo Galeano | **Sangue Latino**, YouTube, 9 de janeiro de 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=47aFAIDierM . Acesso em: 20 de maio de 2022.

ROSEFELDT, Julian. Rosefeldt's **'Manifesto'** @ Hirshhorn Museum [S.l: s.n], 2019. 1 vídeo (ca. 5 min). Publicado pelo canal Goethe-Institut Washington. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EWmTuYso7lQ&ab_channel=Goethe-InstitutWashington. Acessoem: 13 ago. 2021.