

O 'MANIFESTO QUIETO' E AS VOZES DA CIDADE

THE 'MANIFESTO QUIETO' AND THE VOICES OF THE CITY

Paulo Reis/UFPR

RESUMO

A intervenção artística 'Manifesto Quietto', do artista Julio Manso, realizada numa pedreira abandonada na cidade de Curitiba em 1992, trouxe como discussões: repensar o impacto de políticas urbanas, denunciar o abandono de espaços da cidade, realizar um levantamento de sua ocupação e propor uma ação artística junto aos moradores e interessados. A presente pesquisa procura assim refletir sobre o conjunto de ações da intervenção, configurá-los como estratégias críticas e poéticas e afirmando sua relevância nas narrativas da arte contemporânea brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

arte política; intervenção urbana; cidade

ABSTRACT

The artistic intervention Julio Manso's 'Manifesto Quietto' took place in an abandoned quarry in the city of Curitiba in 1992. It brought as discussions: rethinking the impact of urban policies, denouncing the abandonment of urban spaces, conducting a survey of the memories of its occupation and propose an artistic action with the locals and interested people. The present research thus seeks to reflect on the set of intervention actions and configuring them as critical and poetic strategies and affirming their relevance in the narratives of contemporary Brazilian art.

KEYWORDS

political art; urban artistic interventions; city

O projeto *Manifesto Quiet*, do artista Julio Manso, desdobrou-se em uma série de ações ocorridas no ano de 1992 numa pedreira desativada em 1984 e abandonada pelas políticas públicas de gestão do espaço urbano. No local de ação, situado no bairro Vista Alegre em Curitiba, também denominado pelo artista de *Aterro das Pipas* ou *Pedreira Leminski*, ocorreram as seguintes ações: performance vocal ecoada nas paredes laceradas da pedreira, dispositivos móveis (monóculos) de visualização de uma memória visual do entorno, levantamento etnográfico da pedreira, intervenção escultórica efêmera, duas publicações de artista e um filme 'super 8'. Esta pesquisa partiu dos levantamentos de documentos utilizados para a exposição e publicação *O corpo na cidade: performance em Curitiba* (2010), nas quais foram abordadas ações artísticas em espaços não-institucionais da cidade e dentre elas o *Manifesto Quiet*. Busca-se aqui estabelecer um entendimento mais completo e aprofundado da proposta do artista. A relevância de tal projeto para a época e, certamente, para o presente está diretamente ligada a uma consciência poético-crítica sobre os espaços urbanos, na prática de uma arte comprometida, muitas vezes ativista, e nas proposições artísticas que promovem o encontro comunitário em espaços públicos de experiência do sensível. Além disso, urge a premência da inscrição de tal proposta artística efêmera, assim como a outras ainda a serem pesquisadas, nas narrativas da mais experimentais da arte contemporânea.

No caderno cultural *Almanaque*, do jornal *O Estado do Paraná*, a jornalista Adélia Maria Lopes equacionou um dos pontos de partida da construção do projeto, através do depoimento do artista:

"Hoje a pedreira da Vista Alegre tornou-se o cemitério do que a cidade rejeita", lamenta o artista, que em sua pesquisa soma sete operários mortos no local em acidente de trabalho e de pessoas desavisadas que despenam dos paredões, como o menino Cesar que dali soltava pipa, ou de Vivaldina que estava por ali catando limões quando escorregou para uma queda mortal. (LOPES, 1992, p. 6)

Ficava evidente, na matéria de jornal, que a pesquisa poética partia de um olhar crítico sobre a pedreira abandonada, juntamente com seu passado recente de descuidos e fatalidades e no qual, através das ações artísticas, buscava-se sua ressignificação em suas novas relações sociais e junto às políticas urbanas. A pedreira fora transformada em um espaço de muitos significados, no qual se entrecruzavam a exploração de minérios e a construção civil da cidade, a especulação imobiliária, a desordem da exploração do capital sobre os recursos naturais, a sociabilidade das pessoas em seu entorno, o local de encontro de crianças do bairro, a memória coletiva urbana e a proposição artística constituindo-se como estratégia propositora de outros sentidos críticos para aquele espaço.

O local de ação e ocupação da proposição *Manifesto Quiet* foi a pedreira abandonada de uma região de exploração mineral da cidade. As pedreiras existentes nos perímetros urbanos das grandes cidades, para as quais poucos atentam, são locais de radicais transformações decorrentes de sua exploração e extração de minérios denominados agregados. Segundo o Dicionário Houaiss, agregados significam “material pétreo granuloso, quimicamente inerte e sem poder aglutinante, ao qual se juntam água e um ligante para formar argamassas e concretos”. Na construção civil, pedras brita, cascalho e areia, entre outros minerais, constroem e reconstroem as cidades que estão permanentemente em crescimento, transformações e demolições. A proximidade das pedreiras com os centros urbanos deve-se ao baixo custo dos minérios e ao decorrente barateamento do transporte. E suas implicações aos meios sociais urbanos e impactos ambientais são diversos e severos, assim descritos:

Os efeitos ambientais estão associados, de modo geral, às diversas fases de exploração dos bens minerais, como a abertura da cava (retirada da vegetação, escavações, movimentação de terra e modificação da paisagem local), ao uso de explosivos no desmonte de rocha (sobrepessão atmosférica, vibração do terreno, ultralancamento de fragmentos, fumos, gases, poeira, ruído), ao transporte e beneficiamento do minério (geração de poeira e ruído), afetando os meios como água, solo e ar, além da população local. (BACCI; ESTON; LANDIM, 2005, p. 47)

E como boa parte das cidades brasileiras, Curitiba e seus municípios vizinhos contam com pedreiras ativas e também desativadas. Na cidade, algumas delas foram transformadas em locais públicos de sociabilidade, passeios e centros culturais, como a Pedreira Paulo Leminski e Teatro Ópera de Arame, e também de pesquisa, como Universidade Livre do Meio Ambiente. Por fim, contam-se ainda os locais de extração desativados e abandonados, sem qualquer uso para a cidade e, muitas vezes, colocando situações de risco para os moradores das cercanias.

Uma proposição artística anterior à do artista Julio Manso ocupou também uma pedreira na cidade de Curitiba e, com isso, levantara algumas questões pertinentes para a presente análise. Trata-se da ação *Costura na paisagem* (Figura 1), do artista Marcello Nitsche, realizada no dia 8 de março de 1975. A proposta estava inserida no evento *Arte na Cidade* promovido, entre outros, pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná e Fundação Cultural de Curitiba e teve como participantes, além de Marcello Nitsche, os artistas Flávio Motta, Nelson Leirner, Antonio Arney, Poty Lazarotto e Alfredo Braga. Em termos sucintos, o projeto desenvolvido pelo artista em Curitiba partiu de sua poética ligada à paisagem, aos espaços da cidade e também ao ato poético da costura, presente em sua ação de Curitiba e em uma série de pinturas da época. A *Costura na paisagem*, também denominada acontecimento artístico, numa aproximação ao conceito de *happening*, foi realizada no sábado, dia 8 de março de

1975 às 14 horas, numa pedreira do bairro do Pilarzinho, limítrofe ao bairro Vista Alegre. A matéria *Uma costura pela ecologia*, publicada no jornal *O Estado do Paraná* (9/3/1975) registrou a ação, também denominada de *sutura ecológica*, como a intervenção nas paredes rochosas da pedreira de um grande X construído *com o uso de quatorze tubos de plásticos, inflados, um a um, por Marcello Nitsche, em forma de alinhavo, sobre uma das encostas da pedreira* (UMA COSTURA, 1975, n.p.). E assim, envolvia-se ou, mais acertadamente, costurava-se a superfície rugosa de pedra a atestar a atividade agressiva da exploração mineral.

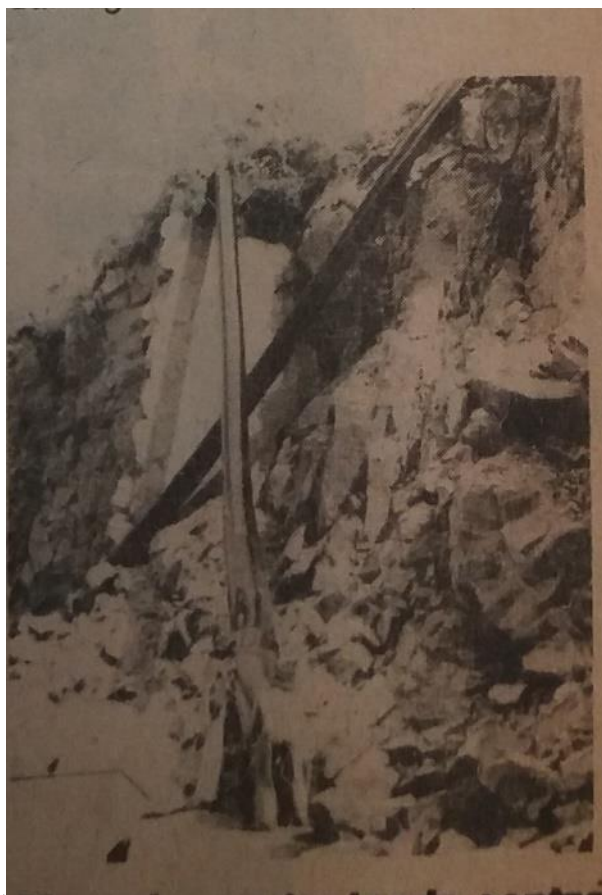


Figura 1 – Foto da intervenção ‘Uma costura pela ecologia’, *Estado do Paraná*, Curitiba, 9 mar. 1975

A ação *Manifesto Quiet*, realizada dezessete anos após a proposição artística de Nitsche, ocupou uma pedreira abandonada em Curitiba no bairro da Vista Alegre e também local de sua residência. O artista nasceu na cidade de Alfenas, Minas Gerais, em 1960. Filho de pai militante político, posteriormente preso pela ditadura militar, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, depois Maringá e em 1971 instalaram-se em Curitiba. Em sua juventude Julio Manso foi líder estudantil e também militante político. Sua formação de artista e arte-educador foi realizada na Faculdade de Artes do Paraná – UNESPAR-FAP. Atualmente, trabalha na Cinemateca de Curitiba no projeto de mediação junto a escolas públicas. Sua pesquisa artística, inicialmente

ligada à gravura, já anunciava em sua série de serigrafias da Serra do Mar, iniciada em 1984, a preocupação com a destruição de uma paisagem que vinha sofrendo transformações causadas pelo descuido de políticas de proteção ao meio ambiente.

A proposição de Julio Manso estabeleceu sincronicamente um diálogo com a ação artística de Nitsche, mesmo desconhecida à época por ele. Ambas as propostas partiam de um comprometimento da arte com o mundo social. O artista de São Paulo vinha de uma trajetória artística politicamente contrária ao regime militar nos anos 1960. E em sua proposição *Costura na paisagem*, ele sintonizava-se com o início de uma conscientização mais global de pesquisadores, ativistas ou artistas com as relações entre uma industrialização desenfreada e as decorrentes mudanças no ecossistema. E, por sua vez, o artista Julio Manso trazia de sua militância política um olhar comprometido com as questões sociais já presentes em sua produção artística. Ambos os artistas partiam de um posicionamento no circuito das artes visuais que expandia suas poéticas para além das atuações específicas no mundo institucional das artes e que, de maneira complementar, expandia o próprio campo da visualidade.

O entre-lugar do artista comprometido com a pesquisa experimental nas artes visuais conectadas ao universo social e político fora brevemente discutido pelo artista, filósofo e professor de História da Arte da FAU/USP, Flávio Motta, no texto do catálogo *Arte na Cidade*, evento dentro do qual foi realizada a proposição de Nitsche. O papel do artista no contexto de uma cidade mais plural estava assim posto:

A constatação de que a cidade é organizada pelos homens, pelo trabalho, num processo histórico definido, parece inquestionável. (...) Talvez esteja aí, no amplo reconhecimento do trabalho, como forma de intervenção humana, que se evidencia plenamente, o significado moderno da urbanização. (...) A presença dos artistas na cidade é também a presença de uma forma de mostrar a dimensão histórica do trabalho – diríamos até desalienante – porque restabelece o sentido dos processos humanos de atuação, onde cada um faz e se faz; evidencia e também se reconhece como produto social. (Motta, 1975, n.p.)

E esta relação do trabalho artístico como produção social, tão bem construída e intuída pelo filósofo e artista, tinha raízes anteriores no Brasil, como nas proposições iniciais da movimentação concreta no Rio de Janeiro e São Paulo, em especial na atuação de artistas como designers. Tal postura, afirmada no trabalho dos artistas como 'desalienante', é entrevista também contemporaneamente nos modos de acionar ativamente e reflexivamente o mundo social através de seus próprios meios poéticos de produção e partilha do sensível (Rancière, 2005).

O projeto *Manifesto Quieto*, de Julio Manso, inscreve-se também num diálogo produtivo com a herança do comprometimento da arte dos anos 1960 e 1970 e,

certamente, com a movimentação de arte pública mais crítica no Brasil, especialmente na cidade de Curitiba, nos anos 1980. Um texto seminal para se construir uma outra onda ativista a partir dos anos 1980 é *Cavalos de Tróia: arte ativista e poder* (1984), da pesquisadora, crítica, curadora e ativista norte-americana Lucy Lippard. Seu texto discute estratégias poéticas que estabelecem diálogos entre a produção artística e o comprometimento no ativismo social e político. Escrito no contexto dos anos 1980, sob a onda política reacionária dos líderes políticos Ronald Reagan e Margaret Thatcher, o avanço do neoliberalismo, a precarização das condições de bem-estar social e o desastre ambiental causado por um usina atômica, em *Three Mile Island*, sua discussão constrói também uma malha teórica para o entendimento de algumas questões apresentadas por Julio Manso e outros artistas da época. Primeiramente, Lippard posiciona-se no sentido de não estabelecer o binômio arte e ativismo como um pretenso novo movimento nas artes, mas sim como uma postura crítica dos artistas – “não é tanto uma nova forma de arte mas uma concentração de energias que sugerem novas formas dos artistas conectarem-se com as fontes de energia de sua própria experiência” (LIPPARD, 1984, p. 341, tradução nossa). Conexões estas estabelecidas entre o mundo da arte e o mundo fora dela, com a comunidade na qual se faz parte ou se quer discutir, na autoria e/ou participação coletiva, na experimentação de novos meios, linguagens e processos e ao estabelecer táticas ou estratégias de comunicação e relação do público com a proposta (LIPPARD, 1984).

O conjunto de proposições do *Manifesto Quiet* constitui-se numa soma complexa de ações artísticas interligadas e construídas a partir de um local subsumido por questões urbanas de moradia, trabalho e lazer, depauperamento do meio ambiente e pela memória da cidade e de seus moradores. A discursividade das proposições tramava-se pelas condições históricas, geográficas, industriais, sociais e ambientais. O projeto constituía-se na instalação de uma grande escultura efêmera na pedreira, duas publicações, performances, um objeto e um vídeo.

A estratégia poética da rede tramada de ações num local tão carregado de significados aproximava-se também de discussões contemporâneas sobre projetos artísticos não-institucionais, tanto nas discussões do *site specific* quanto, em especial, no *site specificity* (KWON, 2002) e a discursividade do local de ação artística. Também se pode aproximar o conceito de *functional site*, do pesquisador James Meyer, cuja conceituação traz elementos para se caracterizar também as ações na Pedreira, como um “processo, um mapeamento institucional e textual e dos corpos que se movem entre elas (...), um ‘site’ informativo, um palimpsesto de textos, fotografias e gravações em vídeo, lugares físicos e coisas; um site alegórico” (...) (MEYER, 2000, p. 25, tradução nossa). Mas, em especial, as referências mais significativas para situar o *Manifesto Quiet* em seu contexto histórico mais imediato foram algumas proposições artísticas

dadas no espaço público, em especial as ações do evento *Moto Contínuo* e as do grupo *Sensibilizar*, ambas realizadas em Curitiba nos anos 1980. Nesse mesmo contexto de ações públicas de caráter crítico, podem-se acrescentar também as proposições do grupo 3NÓS3 (Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França), de São Paulo. Tais ações, num contexto político de redemocratização que incluía a retomada dos espaços públicos através de manifestações políticas, entre elas, os grandes comícios das campanhas de anistia política e as *Diretas Já!*, teciam novamente a ocupação civil que reivindicava vivencialmente os espaços da cidade, tanto na ação política quanto nas artes, após o regime de exceção. Assim, Julio Manso escrutinava as muitas facetas e possibilidades daquele local na densidade e comprometimento de suas ações.

As ações do *Projeto Manifesto Quieto* foram iniciadas no dia 21 de dezembro de 1992 na pedreira da Vista Alegre. O local foi assim descrito pelo artista:

[...] situada em frente à minha casa na Rua Francisco May, como era um espaço grande, muito grande, tendo um paredão de rocha com mais de 100 metros de altura, dentro de um aterro com tamanho de um campo de futebol, o objetivo era ferir o espaço sem machucar, o cenário para a intervenção estava colocado, imponente e bruto. (MANSO, 2020).

A medida de um primeiro ato contundente e, ao mesmo tempo, delicado marcou o início das estratégias poéticas. A primeira ação foi a confecção e instalação de uma grande escultura efêmera, no também denominado Aterro das Pipas, assim descrita:

Partindo do ponto mais alto do local, esticamos um fio e penduramos uma Pipa gigante, com mais de três metros de tamanho, com uma rabiola de 20 metros, como estivesse sendo empinada naquele momento, um alento para a pedreira desativada. A pipa já algum tempo era a marca registrada do espaço, pois havia uma quantidade grande de crianças e adolescentes que ali empinava sua pipas (MANSO, 2020, p.).

A pipa, brinquedo infantil também denominado papagaio, pandorga ou arraia, constituiu-se como um marco da dimensão da pedreira e, ao mesmo tempo, da ação da brincadeira do objeto sendo acionado pelo vento. Reconfigurava-se sua finalidade em outros tempos: a de ter sido uma pedreira de exploração mineral, e que, naquele momento, instaurava a possibilidade de jogos, brincadeiras e encontros dos moradores das cercanias e, além disso, também da vivência de uma proposição artística naquele dia de dezembro de 1992.

No contraponto à grande pipa pairando sobre o céu aberto daquele espaço, um pequeno objeto na entrada da pedreira pendia de uma árvore e requisitava um outro tipo de olhar. Numa estrutura de madeira quadrangular de 50x15x15cm de altura com alguns lados recobertos de papel-seda, assemelhando-se a uma pequena pipa,

configurava-se como um dispositivo sincrônico de olhar o presente e o passado daquele lugar e seus habitantes (Figura 2). Neste dispositivo

[...] estavam pendurados 4 monóculos de propriedade do Silvio, filho de operário que trabalhou na antiga pedreira que teve morte por consequência da poeira produzida na produção da pedra brita. Eram imagens de trabalhadores e familiares da pedreira no período em que funcionava nos anos 1970. Este objeto ficou em exposição na entrada da pedreira: O dentro e o fora, o que se tira e o que se coloca, o que se vê e o que não se vê. (MANSO, 2020)

Fixados na superfície do objeto haviam duas fotografias de Geraldo Magela, parceiro e colaborador do *Manifesto Quietos*. Uma das fotos mostrava *um caminhão na parte alta do aterro despejando entulho e a outra duas crianças soltando pipa do mesmo ponto onde estava o caminhão, em tempos diferentes* (MANSO, 2020). Evidenciava-se a memória daquele local nos fotogramas dos monóculos de 20 anos atrás, as más condições de trabalho, a vida da comunidade e também o jogo e a brincadeira desinteressada. O vento que levantava as pipas no momento da ação fora anteriormente o ar pesado carregado com pó de pedra.



Figura 2 Estrutura de madeira quadrangular com monóculos e duas fotografias de Geraldo Magela coladas nas estruturas internas do objeto.

A terceira ação e a mais imaterial, somando-se ao grande objeto-pipa pendurado e ao dispositivo de acolhimento e disposição da memória do local dos monóculos, foi elaborada nas performances vocais de Julio Manso para também ressignificar e ocupar os tantos espaços discursivos e físicos da pedreira. Em meio ao grupo de pessoas no dia da ação, o artista postava-se em pé em frente às paredes da pedreira e, com uma voz clara e de grande intensidade, bradava seus poemas sonoros, cheios de aliterações e repetições, para serem em seguida ecoados pelas encostas. Ela assim foi descrita pelo artista:

Os poemas sonoros são lançados sobre o paredão de pedra, o tom alto, as variações da intensidade, as palavras sendo construídas e se desmanchando com o retorno do eco, fazendo da performance um campo de vibração intenso. Se havia um diálogo com o espaço, ele respondia com mais e mais sinais de sobrevivência. (MANSO, 2020)

As ações performáticas de vocalização dos poemas sonoros assumiam a “voz como corpo e movimento” (NAVARRO, 2017, p. 16), pois que se projetavam como um organismo a vaguear em cada reentrância das paredes de pedra e reinscrevia-se no espaço de trabalho que explorou o meio ambiente e trabalhadores. Pode-se também aproximar a vocalização dos poemas sonoros à reflexão do pesquisador Paul Zumthor sobre a dimensão performativa e corpórea da poesia, pois que e a voz é

[...] uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido a voz desaloja o homem do seu corpo. (ZUMTHOR, ANO, p. 83-84)

E talvez nesse desalojar corpóreo, a voz reaproxime-o das paredes, fissuras e rasgos da paisagem-ruína, somando-se também aos tantos sons das memórias de explosões, pedras quebradas e às vozes dos trabalhadores e de crianças, colando-se então na tensa quietude de sua história presente.

Uma outra ação foi realizada não no espaço físico, mas nas publicações *Manifesto Quieto* e o *Caderno Manifesto: A pedreira da Vista Alegre*, que também fizeram parte das ações do projeto *Manifesto Quieto*. A primeira publicação *Manifesto Quieto* constituía-se num folder no formato A4, com texto de apresentação de Altair Pivovar, duas fotografias de Geraldo Magela e os poemas sonoros de Julio Manso, que foram registrados no vídeo *Manifesto Quieto*. A outra publicação, *Caderno Manifesto: A pedreira da Vista Alegre* (Figura 3), é mais extensa e formada por dezessete pranchas soltas, tamanho A4 e de média gramatura. Ela assim se apresentava: duas pranchas traziam a apresentação e os créditos, sete pranchas traziam os poemas sonoros de Julio Manso, oito com fotografias de Geraldo Magela, com a revisão e diagramação de Altair Pivovar. A publicação certamente não se propunha a ser um catálogo ou material auxiliar das ações, mas sim configurar-se como uma das ações a ser partilhada. O *Manifesto Quieto* e o *Caderno Manifesto: A pedreira da Vista Alegre* foram distribuídos “para a vizinhança em torno da pedreira, escolas, posto de saúde e amigos, além de jornalistas” (MANSO, 2020).

O *Caderno Manifesto: A pedreira da Vista Alegre* insere-se também numa movimentação que, no contexto das experimentações da arte dos anos 1960 e 1970, apresentava-se como uma possibilidade de ampliação e, mesmo, dispersão do circuito das proposições artísticas. O catálogo da exposição *Book as artwork 1960/1972*,

realizada na Nigel Greenwood Gallery e com autoria do crítico italiano Germano Celant, foi um dos marcos iniciais para o entendimento dos livros e publicações de artista, como uma expansão do conceito de objeto de arte. No texto de Celant, construíam-se novos contextos de inteligibilidade para os livros de artistas:

Com o uso do 'mass-media' na arte as regras usadas para identificar um objeto de arte foram destruídas e tornou-se mais difícil estabelecer as fronteiras de uma obra de arte ou definir suas características específicas. (...) Assim a arte misturou-se com a mídia e foi subjugada por ela. Uma obra de arte não pode mais ser identificada por critérios tradicionais, mas através da forma de sua apresentação. Esta distinção entre material físico e conceitual e material mais ortodoxo não é mais perceptível de acordo com uma análise artística mais tradicional e requer uma interpretação especializada. (...) Nos anos 1960 muitos artistas criaram obras usando formas de comunicação, incluindo filme, televisão, livros, telex, fotografias e computadores, como forma de arte filosófica e teórica. (CELANT, 2010, p. 14-15).

Celant partilha assim um debate muito amplo e pautado por conceitos, como o de obra aberta de Umberto Eco, das variadas vertentes internacionais da arte conceitual, do novo realismo de Pierre Restany, da proposição da nova objetividade de Hélio Oiticica e do conceito de pós-moderno de Mário Pedrosa, entre outros. Conceitos, posturas e proposições, dispersas entre campos culturais múltiplos e distintos, em acordo ou não, a propor a diversidade do enfrentamento da arte frente às radicais mudanças políticas e sociais dos anos 1960 e 1970. No Brasil, há uma grande produção de publicações de artistas desde os anos 1970, como, entre tantos outros, os postais de Anna-Bella Geiger da série "Brasil Nativo/Brasil Alienígena" (1977), as publicações e xerox-art de Paulo Bruscky e, em Curitiba, nas publicações 'Fique doente, não fique são' (1977) de Luiz Carlos Rettamozo, da publicação 'Motocontínuo', encartado no jornal Correio de Notícias (1983) e de 'Sensibilizar: arte na rua' (1984) do grupo Sensibilizar.

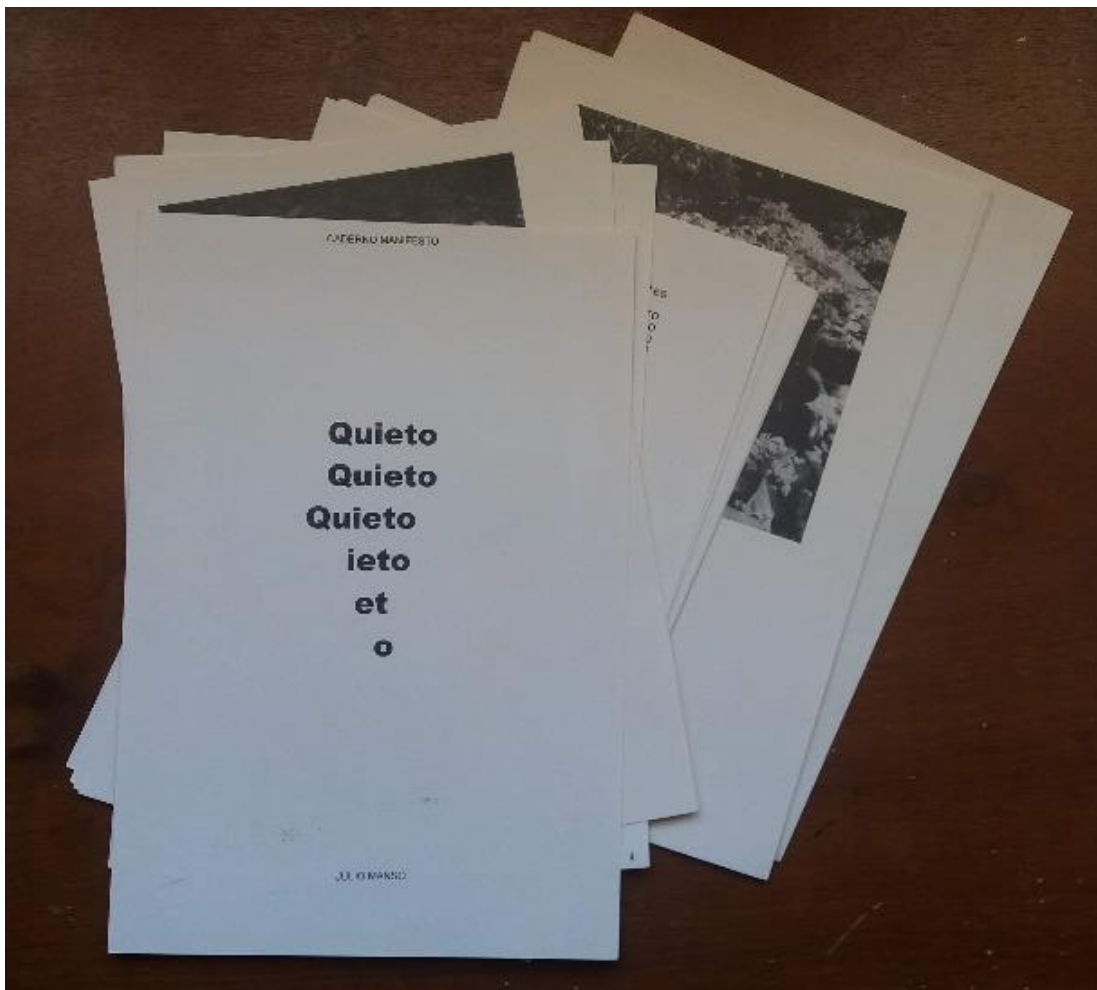


Figura 3 – Caderno Manifesto: A pedreira da Vista Alegre e suas pranchas soltas.

O *Caderno Manifesto: A pedreira da Vista Alegre*, nas suas sete pranchas de textos, apresenta uma diagramação em sintonia com a forma gráfica da poesia concreta, tratando o texto como imagem, com tipografias significantes e não 'neutras', explorando os espaços brancos da página e trazendo outros sentidos de leitura e visualização (Figura 4). Os textos trazem micronarrativas, entre elas, da existência possível no local e nas duas mortes ocorridas – QUEDA FATAL / 9 ANOS / BRINCANDO / VIVENCIANDO / INVESTIGANDO / - FATALIDADE e também E A VIVALDINA / (SAIU NOS JORNAIS: / PERDEU A VIDA) (...); poemas muitas vezes sibilando em suas onomatopeias e espaços vazios os sons e silêncios do local – QUIETO / QUIETO / QUIETO / IETO / ET / O; o impacto da ação da exploração de minérios sobre a paisagem - A VISTA / TEM UMA CACHOEIRA FORMADA PELAS DINAMITES / ARDENTE NO ENTANTO / (TANTO!) PELO ESQUECIMENTO / DESPREZO / NOJO / DES / VALORIZA / AÇÃO e, na consciência da operação crítica do projeto, traduz sensivelmente o local - ALI / O TEMPO PERMANECERÁ / NA ESCURIDÃO DO LUAR.

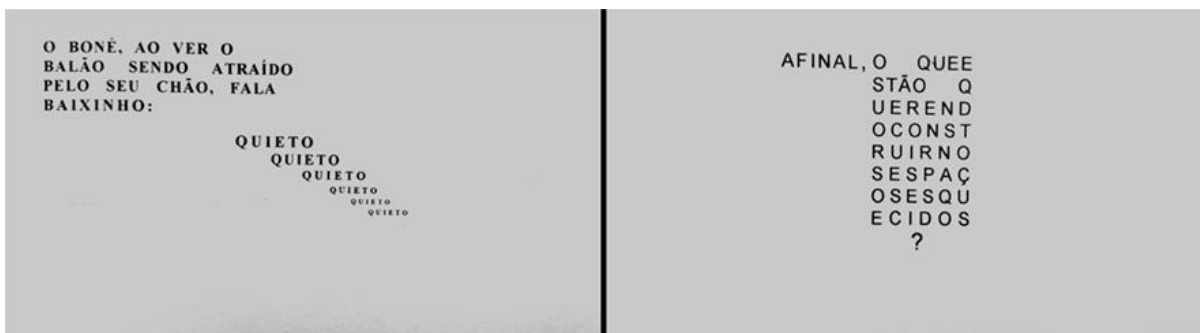


Figura 4 – Duas poesias presentes no Caderno Manifesto: A pedraira da Vista Alegre.

As oito pranchas com fotografias de Geraldo Magela realizaram uma etnografia poética do local, uma cartografia dos pequenos indícios e vestígios da vida possível na destruição e da permanência do passado da exploração sem medida. As fotografias dividem-se, grosso modo, em dois grupos: um olhar para a paisagem com vistas superiores que abarcavam o céu e outro com vista para o solo e suas tessituras de micro acontecimentos. Os olhares para o solo revelavam camadas de pedras, botas dos trabalhadores espalhadas pela pedreira, papéis e plástico. Uma das fotos evidenciava um microssistema orgânico com plantas e líquens sobre as pedras. Das fotos com vistas superiores, evidenciam-se desde um paredão de pedra nua e uma vista com sol nascente ou poente com seu rasgo possível de lirismo. Por fim, uma terceira foto, a mais contundente, a mostrar a vista de uma pequena colina que havia recebido dejetos de construção civil e tendo uma criança em primeiro plano. As fotos mostravam, nos processos distópicos da cidade, os usos da pedreira que antes produzira o material pétreo para a construção civil e que por fim recebia os dejetos das tantas destruições e reconstruções do espaço urbano (Figura 5).



Figura 5 – Três fotografias de Geraldo Magela no Caderno Manifesto: A pedraira da Vista Alegre

Por fim, a última ação do projeto seria o vídeo *Manifesto Quiet* a ser inscrito no 50º Salão Paranaense (1992) daquele ano. O evento, nesse momento, representava uma possibilidade privilegiada de mostrar pesquisas artísticas para o grande público e ser

também conhecido pela crítica nacional e da cidade. Mas com o trágico falecimento do fotógrafo Geraldo Magela, o fotógrafo das imagens das duas publicações, o vídeo não foi realizado. Assim, descrito por Julio Manso:

Porém o vídeo não ficou pronto e não foi possível sua inscrição. No ano de 1993 tinha a intenção de editar o Vídeo Manifesto como apontava o projeto, no entanto com a morte do Magela, um guru da imagem que traria grande contribuição para o Vídeo e o desafio do recurso financeiro para a edição, acabou adiando a conclusão do Vídeo Manifesto e consequentemente sua inscrição para 50º Salão Paranaense (MANSO, 2020, p.).

E foi apenas no ano de 2009, com o convite para participar da exposição *O corpo na cidade: performance em Curitiba*, que o vídeo foi finalizado. O material ganhou novas camadas de significação na junção das imagens de 1992 e de 2009, e continuava pulsando nos poemas sonoros lidos pelo artista, a possibilidade do reequilíbrio do ecossistema e da transformação possível da paisagem, como afirmado: “a ocupação sonora pulsa a vida no espaço, podemos perceber que no momento da gravação do som diretamente da pedra, escutamos animais, como aves e sapos, como que interagindo com o poema” (MANSO, 2020).

Porém, antes de ser finalizado o projeto com a edição definitiva do vídeo em 2009, houve ainda uma outra proposição que invadiu a abertura do 51º Salão Paranaense (1994). Um ano depois de terem acontecido as ações na pedra e sem inscrição ou aprovação anterior da comissão julgadora, o artista realizou uma intervenção performática naquele Salão, assim descrita:

Por outro lado, não queria deixar a impressão que a ideia tinha acabado, e que o manifesto tripartido ficaria sem pé sem cabeça, que todo aqueles registros de anos com contribuição de pessoas que ajudaram na sua elaboração ficariam sem resposta, foi neste momento que surgiu a Capa de luvas de couro surradas, usadas por pedreiros na construção civil, recolhidas no entulho da pedra com o nome de Pedreiro Leminski, como fosse a tradução em objeto de um dos poemas sonoros no Manifesto com o mesmo nome. Já que não deu com o Vídeo, tinha que surgir uma outra forma, não oficial, talvez marginal, não tinha a intenção de estar em exposição, mas ser objeto/vivo em determinado momento na exposição. Entrar com a capa na abertura do 51º Salão Paranaense foi chocante, inusitado, deixando todos perplexos e muito curiosos, o objeto não era pequeno, tinha peso perto de 20 quilo e cheiro de obra. Em algumas luvas adicionei pó de brita (do local) com cimento em seu interior. A luva que preenche agora é preenchida, couro/mineral – dentro/fora. Os 12 monóculos pendurados na capa eram de trabalhadores da pedra e familiares nos anos 70. (...) Vi na ação com a capa um grito sem som, um salto sem sair do chão, um mergulho no avesso sem se molhar. Todos queriam saber mais sobre o que estava acontecendo. Até mesmo os jurados do 51º Salão que estavam presentes, como Frederico (Morais), viram os monóculos e queriam saber tudo sobre o Manifesto Quieto (MANSO, 2020).

Tomando de assalto a abertura do Salão Paranaense, Julio Manso, com seu projeto *Manifesto Quieto*, criou um estranhamento junto ao público no momento de comemoração da exposição e deslocou momentaneamente o local da pedreira para dentro do espaço institucional da exposição.

Por fim, o *Manifesto Quieto* teve suas ações artísticas realizadas num espaço da cidade que guarda em sua discursividade um contexto social e cultural de precarização do meio ambiente e das condições de vida. E, juntamente com isso, foi usada uma estratégia artística comprometida com o sensível e com uma cartografia da vida comunitária. Numa cidade que tem muitos artistas e coletivos preocupados com proposições mais críticas que envolvam a vida no ambiente urbano, esta proposição de Julio Manso é um dos marcos definidores das possibilidades de acionamento artístico do viver, estar e sentir a cidade. E é no esforço de construção narrativa desta ação artística, por meio de pesquisas e entrevistas com o artista, que o 'Manifesto Quieto' apresenta-se aqui através de um olhar do presente a resgatar e atualizar certo passado de pesquisas artísticas relevantes para refletirmos com mais densidade nossa contemporaneidade.

Referências

- ALBERRO, Alexander. **Conceptual art and the politics of publicity**. Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- BACCI, Denise de La Corte; ESTON, Sérgio Médiçi de; LANDIM, Paulo Milton Barbosa. Aspectos e impactos ambientais de pedreira em área urbana. **REM: R. Esc. Minas**, Ouro Preto, 59(1): 47-54, jan./mar. 2006.
- BENITEZ, Aurélio. Dez dias de arte na cidade. **O Diário do Paraná**, Curitiba, 9 mar. 1975. Artes Plásticas.
- CELANT, Germano. **Book as artwork 1960/1972**. Nova York: 6 Decades Books, 2010.
- LIPPARD, L. R. Trojan. Horses: activist art and power. In: WALLIS, Brian; TUCKER, Marcia. **Art after Modernism**. Rethinking representation. Nova York: New Museum of American Art, 1984.
- LOPES, Adélia Maria. Manifesto Quieto entre paredões. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 20 dez. 1992. Almanaque, p. 6.
- KWON, Miwon. **One place after another** – site-specific art and locational identity. Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- MANSO, Julio. **Entrevista**. [Entrevista concedida a] Paulo Reis. Não publicada. Curitiba, 14 mar., 2020.

MEYER, James. The functional site; or, the transformation of the site specificity. In: SUDERBURG, Erika. **Space, Site, Intervention: Situating Installation Art**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000.

MOTTA, Flávio. Arte na cidade. **Catálogo**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1975.

NAVARRO, L. Acontecer escrita Acontecer Voz. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 7, n. 14, ano 7, p. 15-28, dez./2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

REIS, Paulo. **O corpo na cidade: performance em Curitiba**. Curitiba: Ideorama, 2010.

UMA COSTURA pela ecologia. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 9 mar. 1975.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

Paulo Reis

(Curitiba/Brasil – 1962) Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Realizou as curadorias: *Panorama da Arte Brasileira*, com Ricardo Basbaum e Ricardo Rezende (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001) e *Cena Raul Cruz* (SESI/PR, 2014). Publicou os livros: *Arte de vanguarda no Brasil – anos 60* (2006), *O corpo na cidade – performance em Curitiba* (2010) e *Visita guiada: a crítica de arte Adalice Araújo* (2020). Contato: paulo_reis@uol.com.br