

# O 'MANIFESTO QUIETO' E AS VOZES DA CIDADE

The 'MANIFESTO QUIETO' and the voices of the city

El 'MANIFESTO QUIETO' y las voces de la ciudad

> Paulo Reis [Universidade Federal do Paraná, Brasil]\*

RESUMO A intervenção artística *Manifesto Quieto*, do artista Júlio 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 afirmar sua relevância nas narrativas da arte contemporânea brasileira.

PALAVRAS-CHAVE arte política, intervenção urbana, cidade

ABSTRACT The artistic intervention Júlio Manso's *Manifesto Quieto* 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 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

\*Paulo Reis é Professor Associado do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Realizou mestrado em História na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro [1999] e doutorado em História na Universidade Federal no Paraná [2005]. E-mail: paulo\_reis@uol.com.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8114-3083>

RESUMEN La intervención artística *Manifesto Quieto*, del artista Júlio Manso, realizada en una cantera abandonada en la ciudad de Curitiba – Brasil en el año 1992, trajo discusiones como: repensar el impacto de políticas urbanas, denunciar el abandono de espacios de la ciudad, realizar un inventario de su ocupación y proponer una acción artística junto a los habitantes e interesados. La presente pesquisa busca reflexionar acerca del conjunto de acciones de dicha intervención, configurarlo como estrategia crítica y poética y afirmar su relevancia en las narrativas del arte contemporáneo brasileño.

PALABRAS CLAVE arte político, intervención urbana, ciudad

(Submetido: 28/1/2021;  
Aceito: 13/5/2021;  
Publicado: 7/7/2021)

Citação recomendada:  
REIS, Paulo. O 'Manifesto Quieto' e as vozes da cidade. Revista Poiesis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 247-265, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.48508>] Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional [CC-BY-NC] © 2021 Paulo Reis

Revista Poiesis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 247-265, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.48508>]

O projeto *Manifesto Quieto*, do artista Júlio Manso, desdobrou-se em uma série de ações ocorridas no ano de 1992 numa pedreira desativada oito anos antes 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 em formato 'Super 8'.

Esta pesquisa partiu do levantamento de documentos utilizados para a exposição e publicação *O corpo na cidade: performance em Curitiba* [REIS, 2010], nas quais foram também abordadas ações artísticas em espaços não-institucionais da cidade e, dentre essas, o *Manifesto Quieto*. 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 proposi-

ções artísticas que promovem o encontro comunitário em espaços públicos de experiência do sensível. Além disso, urge a inscrição de tal proposta artística efêmera, assim como outras ainda a serem pesquisadas, nas narrativas das poéticas 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 despencam 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]

Fica 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 no qual, por meio de 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 para aquele espaço.

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, agregado significa “material pétreo granuloso, quimicamente inerte e sem poder aglutinante, ao qual se juntam água e um ligante para formar argamassas e concretos” [HOUAISS, 2001]. Na construção civil, pedras brita, cascalho e areia, entre outros minerais, constroem e reconstroem as cidades que estão permanentemente em crescimento, com suas transformações e demolições. A proximidade das pedreiras com os centros urbanos deve-se ao baixo custo dos minérios e ao decorrente barateamento do transporte. Suas implicações nos meios sociais urbanos e os impactos ambientais são diversos e severos:

*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 [sobreprensão 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]*

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 o Teatro Ópera de Arame, e também de pesquisa, como a 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 Júlio 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* [Fig. 1], do artista Marcello Nitsche, realizada no dia 8 de março de 1975. A proposta estava inserida no evento *Arte na Cidade* promovido pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná e pela Fundação Cultural de Curitiba, entre outras instituições. Também participaram do evento 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.]. Assim, envolvia-se, ou, mais acertadamente, costurava-se a superfície rugosa de pedra a atestar a atividade agressiva da exploração mineral.

Paulo Reis, O ‘MANIFESTO QUIETO’ e as vozes da cidade.

A ação *Manifesto Quieto*, realizada dezessete anos após a proposição artística de Nitsche, ocupou uma pedreira no bairro da Vista Alegre, local também de sua residência. Júlio Manso nasceu na cidade de Alfenas/MG em 1960. Filho de pai militante político, posteriormente preso pela ditadura militar, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, vivendo depois em Maringá e, finalmente, em 1971 instalaram-se em Curitiba. Em sua juventude 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, atuando em um 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 nas políticas de proteção ao meio ambiente.

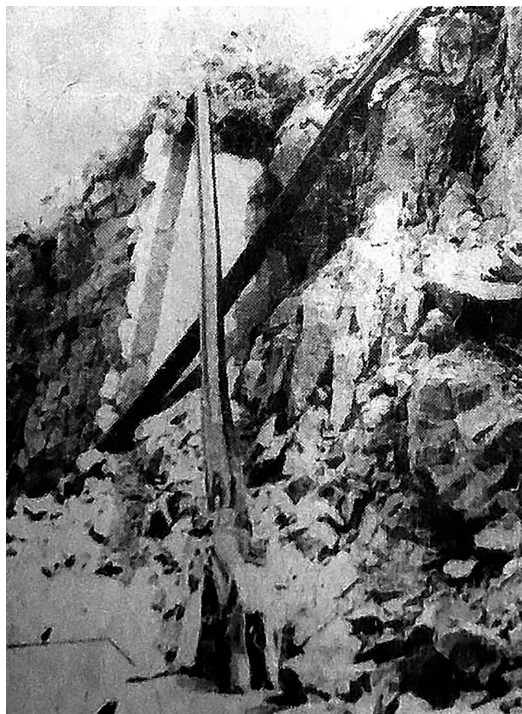


Fig. 1 – Marcello Nitsche, *Ação Costura na paisagem*, 1975. [Fonte: ‘*Uma costura pela ecologia*’, Estado do Paraná, Curitiba, 9 mar. 1975.]

A proposição de Júlio 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. Em sua proposição *Costura na paisagem*, ele sintonizava-se com o início de uma conscientização mais global de pesquisadores, ativistas e artistas quanto às relações entre uma industrialização desenfreada e as decorrentes mudanças no ecossistema. Por sua vez, 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 conectado ao universo social e político fora brevemente discutido por Flávio Motta, artista, filósofo e professor de His-

tória da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Em seu texto para o catálogo *Arte na Cidade*, evento em que foi realizada a proposição de Nitsche, Motta opina sobre o papel do artista no contexto de uma cidade mais plural:

*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.]*

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 Quietos* inscreve-se também num diálogo produtivo com a herança do comprometimento político 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 de 1980. É nessa época que um texto seminal para se construir uma outra onda ativista é publicado: *Cavalos de Tróia: arte ativista e poder* [1984], da pesquisadora, crítica, curadora,

escritora e ativista norte-americana Lucy Lippard. Nesta obra ela discute estratégias poéticas que estabelecem diálogos entre a produção artística e o comprometimento no ativismo social e político. Escrito 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 Júlio Manso e outros artistas da época. Primeiramente, Lippard posiciona-se no sentido de não estabelecer o binômio arte e ativismo como um pretense 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 da 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 de comunicação e relação do público com a proposta [LIPPARD, 1984].

O conjunto de proposições do *Manifesto Quieto* 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 pedra, 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 questões contemporâneas sobre projetos artísticos não-institucionais, tanto nas discussões do *site specific* quanto, em especial, no *site specificity* [KWON, 2002] e na discursividade do local de ação. Espaços são atravessados por vetores políticos, sociais e antropológicos, entre outros. E, assim, pode-se aproximar o conceito de *functional site*, do pesquisador James Meyer, no qual são constituídos elementos para caracterizar as ações na Pedreira como um “processo, um mapeamento institucional, textual e dos corpos que se movem entre elas” e assim apresentando-se como “um ‘site’ informativo, um palimpsesto de textos, fotografias e gravações em vídeo, lugares físicos e



coisas” [MEYER, 2000, p. 25, tradução nossa]. Mas, em especial, as referências mais próximas para situar o *Manifesto Quiet* em seu contexto histórico mais imediato foram algumas proposições artísticas dadas no espaço público, sobretudo as ações do evento Moto Contínuo e as do grupo Sensibilizar, ambas realizadas em Curitiba nos anos de 1980 no contexto de ações públicas de caráter crítico no final da ditadura e início da redemocratização

Nesse mesmo contexto, podem-se acrescentar as proposições do grupo *Viajou sem passaporte* [Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnole Silva, Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho e Roberto Mello], 3NÓS3 [Hudinson Jr., Mario Ramiro e Rafael França], ambos de São Paulo, e também o projeto 1º *Exposição Internacional de Art-Door*/1981, organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, em Recife. Tais ações, entre outras, em um momento político de redemocratização que incluía a retomada dos espaços públicos por meio de manifestações políticas [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, nos últimos anos do regime de exceção. Assim, Júlio Manso escrutinava as muitas facetas e possibilidades daquele local na densidade e sentido político de suas ações artísticas.

As ações do Projeto *Manifesto Quiet* 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 suas pipas [MANSO, 2020]*



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 lúdica do objeto sendo movido 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 fim de 1992.

No contraponto à grande pipa pairando no céu aberto daquele espaço, um pequeno objeto na entrada da pedreira pendia de uma árvore e requiritava 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, constituía-se como um dispositivo sincrônico que convidava a olhar o presente e o passado daquele lugar e seus habitantes [Fig. 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]*

Paulo Reis, O 'MANIFESTO QUIETO' e as vozes da cidade.

Fixadas na superfície do objeto, havia duas fotografias de Geraldo Magela, parceiro e colaborador do *Manifesto Quieto*. Uma das fotos mostrava “um caminhão na parte alta do aterro despejando entulho” e na outra constava “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.

Somando-se ao grande objeto-pipa e ao dispositivo dos monóculos, que oferecia o acolhimento e a configuração da memória do local, houve ainda uma terceira ação, a mais imaterial delas. Tal ação foi elaborada nas performances vocais de Júlio 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:



Fig. 2 – Geraldo Magela, 1. *Objeto de madeira quadrangular com monóculos e fotos*; 2. *Fotografia de despejo de dejetos afixada internamente no Objeto* e 3. *Fotografia de crianças brincando na pedreira abandonada afixada internamente no Objeto*.  
[Fonte: registros fotográficos de Geraldo Magela/acervo Júlio Manso]

Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p. 247-265, jul./dez. 2021 [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.48508>]

*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 performances de vocalização dos poemas sonoros assumiam a “voz como corpo e movimento” [NAVARRO, 2017, p. 16], pois se projetavam como um organismo a vaguear em cada reentrância das paredes de pedra e reinscrevia-se no espaço de trabalho em que foram explorados o meio ambiente e os trabalhadores. Pode-se também aproximar essa vocalização à reflexão do pesquisador Paul Zumthor sobre a dimensão performativa e corpórea da poesia, para quem 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, 2007, 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 *Caderno Manifesto Quieto*, que também fizeram

parte das ações do projeto aqui analisado. A primeira publicação constituía-se em um folder no formato A4, com texto de apresentação de Altair Pivovar, duas fotografias

de Geraldo Magela e os poemas sonoros de Júlio Manso, que foram registrados no vídeo *Manifesto Quieto*. A outra publicação, o *Caderno Manifesto Quieto* [Fig. 3], é mais extensa, formada por dezesseite pranchas soltas, em tamanho A4 e de média gramatura. Duas pranchas traziam a apresentação e os créditos, sete pranchas traziam os poemas sonoros, oito com fotografias de Magela, com a revisão e diagramação de Altair Pivovar. Tais publicações certamente não se propunham a ser um catálogo ou material auxiliar das ações, mas sim a

se configurarem como ações a serem compartilhadas. O *Manifesto Quieto* e o *Caderno Manifesto Quieto* foram distribuídos “para a vizinhança em torno da pedreira, escolas, posto de saúde e amigos, além de jornalistas” [MANSO, 2020].

O *Caderno Manifesto Quieto* insere-se também em uma movimentação que, no contexto das experimentações da arte dos anos de 1960 e 1970, apresentava-se como uma possibilidade de

ampliação e, até mesmo, de dispersão do circuito institucional 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]*

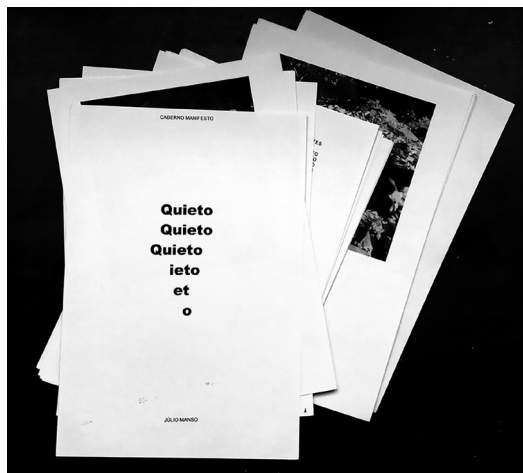


Fig. 3 – Júlio Manso, *O Caderno Manifesto Quieto* e suas pranchas soltas, 1992.  
[Fonte: *Caderno Manifesto Quieto*/acervo Paulo Reis]

Celant partilha assim um debate muito amplo e paudado 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. Trata-se de 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 na publicação *Motocontínuo*, encartado no jornal *Correio de Notícias* [1983] e de *Sensibilizar: arte na rua* [1984], do grupo Sensibilizar.

O BONÉ, AO VER O  
BALÃO SENDO ATRAÍDO  
PELO SEU CHÃO, FALA  
BAIXINHO:

QUIETO  
QUIETO  
QUIETO  
QUIETO  
QUIETO

AFINAL, O QUEE  
STÃO Q  
UEREND  
OCONST  
RUIRNO  
SESPAÇ  
OSESQU  
ECIDOS  
?

Fig. 4 – Duas poesias de Júlio Manso diagramadas por Altair Pivovar, 1992.  
[Fonte: *Caderno Manifesto Quietos*/acervo Paulo Reis].

O *Caderno Manifesto Quietos*, 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 [Fig. 4]. Os textos trazem micronarrativas, entre elas, a da existência possível no local e a das duas mortes ocorridas – “QUEDA FATAL / 9 ANOS / BRINCANDO / VIVENCIANDO / INVESTIGANDO / - FATALIDADE”, e também “E A VIVALDINA / [SAIU NOS JORNAIS: / PERDEU A VIDA] [...]”. Trata-se de poemas que muitas vezes sibilam em suas onomatopeias e espaços vazios os sons e silêncios do local – “QUIETO / QUIETO / QUIETO / IETO / ET / O”; remetem ao impacto 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, traduzem sensivelmente o local – “ALI / O TEMPO PERMANECERÁ / NA ESCURIDÃO DO LUAR”.

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, luvas e botas de trabalhadores espalhadas pela pedreira, papéis e plástico. Uma das fotos evidenciava um sistema orgânico com plantas e líquens sobre as pedras. Das fotos com vistas superiores, evidenciam-se desde um paredão de pedra nua até 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 demolições e reconstruções do espaço urbano [Fig. 5].

Por fim, a última ação do projeto seria o *vídeo Manifesto Quietos* 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, autor das imagens das duas publicações, o vídeo não foi realizado. De acordo com o artista,





Fig. 5 – Três fotografias de Geraldo Magela, 1992.  
[Fonte: *Caderno Manifesto Quieto*/acervo Paulo Reis]

Paulo Reis, O 'MANIFESTO QUIETO' e as vozes da cidade.



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 conseqüentemente sua inscrição para 50º Salão Paranaense [MANSO, 2020].

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, na possibilidade do reequilíbrio do ecossistema e da transformação possível da paisagem: “a ocupação sonora pulsa a vida no espaço, podemos perceber que no momento da gravação do som diretamente da pedreira, escutamos animais, como aves e sapos, como que interagindo com o poema” [MANSO, 2020].

Porém, muito antes de ser finalizado o projeto com a edição definitiva do vídeo em 2009, houve ainda uma outra proposição que invadiu a abertura da

exposição do 51º Salão Paranaense [1994]. Um ano depois de terem acontecido as ações na pedreira e sem inscrição ou aprovação anterior da

comissão julgadora, o artista realizou uma intervenção performática naquele Salão, assim descrita:

Tomando de assalto a abertura do Salão Paranaense, Júlio 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 outro lado, não queria deixar a impressão que a ideia tinha acabado, e que o manifesto tripartido ficaria sem pé sem cabeça, que todos 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 pedreira 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 quilos 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 pedreira 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.*

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 Júlio Manso é um dos marcos definidores das diversificadas possibilidades de acionamento artístico do viver, estar e perceber 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* se apresenta como um olhar do presente a resgatar e atualizar certo passado de pesquisas artísticas relevantes para refletirmos com mais densidade os desafios de nossa contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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, v. 59, n. 1, p. 47-54, jan./mar. 2006.
- BENITEZ, Aurélio. Dez dias de *arte na cidade*. *O Diário do Paraná*, Curitiba, 9 mar. 1975. Artes Plásticas.CE-LANT, Germano. *Book as artwork 1960/1972*. Nova York: 6 Decades Books, 2010.
- HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- 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.
- MANIFESTO Quieto*. Direção: J. Manso [colaboração R. Lopes]. Curitiba. cd [5:31 min], 2009.
- MANSO, Júlio. *Caderno Manifesto Quieto*. Curitiba: Edição do autor, 1992.
- MANSO, Júlio. 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*. Mineápolis: 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