

A proliferação e o miúdo: entre *non-sites* e objetos poéticos

The proliferation and the tiny: between non-sites and poetic objects

Audrei Aparecida Franco de Carvalho

 0000-0002-5963-5014
audrei@audrei.art.br

Resumo

Este artigo aborda os objetos poéticos como uma cartografia que mescla lugares e memórias – cartografia aqui entendida como camadas de acontecimentos capazes de sensibilizar o olhar. O objeto poético pode ser formado por material descartado, coisas de tamanho reduzido, coletadas e reunidas em uma caixa. O trabalho reflete sobre a prática realizada a partir de uma área industrial em Mogi das Cruzes, SP. E propõe ao leitor compreender a relação entre lugar, memória e objeto com base no conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari, nos *non-sites* de Robert Smithson e nos estudos da antropóloga Anna Tsing sobre ruínas industriais e as negociações entre as multiespécies. A combinação de elementos miúdos produz uma cartografia proliferante de sentidos.

Palavras-chave

Objetos poéticos. *Non-site*. Rizoma. Mapa. Memória.

Abstract

This article approaches poetic objects as a cartography that merges places and memories – a cartography understood herein as layers of events capable of sensitizing the gaze. The poetic object is supposed to take shape from discarded material, things of reduced size collected and gathered in a box. The work mirrors the practice from an industrial site in Mogi das Cruzes, São Paulo. It helps the reader to understand the relationship between place, memory and object based on the concept of the rhizome by Deleuze and Guattari, on Robert Smithson's non-sites, and in anthropologist Anna Tsing's studies of industrial ruins and the negotiations between multi-species. Combining tiny elements produces a proliferating cartography of meanings.

Keywords

Poetic objects. Non-site. Rhizome. Map. Memory.

Quando Robert Smithson (2009) descreveu Passaic, subúrbio de Nova Jersey, ele observou a existência de “monumentos” criados pelo desenvolvimento industrial, menires¹ de futuros abandonados. Trata-se de paisagens perturbadas pela exploração humana, terrenos contaminados, canteiros de obra, locais com descarte irregular de lixo etc. Lugares que podem ser observados nas periferias de várias cidades, como na Vila Industrial do município de Mogi das Cruzes, no estado de São Paulo.

Apoiados no conceito de rizoma, elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), e, também, a partir da obra de Robert Smithson (1938-1973), artista americano que participou do movimento *land art* no final dos anos 1960, em especial os *non-sites*, seguimos os menires presentes no bairro industrial de Mogi. Com os materiais coletados durante o percurso, compomos o que denominamos objetos poéticos.

O objeto poético que será analisado neste artigo recebeu o nome de *Caixa Cosim*,² em referência à siderúrgica que ocupou o local e movimentou a economia da cidade antes da sua decadência e posterior implosão em 1998. *Caixa Cosim* é uma espécie de mapa tridimensional formado pela mescla de temporalidades que perpassam a paisagem industrial de Mogi.

O lugar escolhido para a prática de pesquisa artística é duplamente periférico. Trata-se da periferia de uma cidade localizada no entorno da capital paulista. Muitos moradores, que trabalham na metrópole, utilizam a cidade apenas como dormitório, pelo custo de vida mais baixo em relação à capital. Esse arranjo de fatores remete ao pensamento de Smithson (1996), que considera potencialmente estéticos lugares precarizados e visualmente monótonos. Ele propõe como método criativo o “estudo de seleção de local”, no qual o artista extrai conceitos a partir dos dados sensoriais obtidos por meio de percepções diretas. Dito de outra forma, devemos nos conectar ao lugar através dos nossos sentidos, sem preconceitos: “deve-se *expor* o local e não *impor* um conceito”³ (Smithson, 1996, p. 96). A

¹ Menires são monumentos pré-históricos de pedra, cravados no solo. As produções do Antropoceno na paisagem, em certa medida, correspondem aos menires na atualidade.

² Este trabalho é um recorte da pesquisa (em curso) de doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com previsão de término em junho de 2023.

³ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *One does not impose, but rather exposes the site...*

aparente falta de atrativos arquitetônicos e urbanísticos (monumentos, museus, parques) desses lugares, provavelmente chamou a atenção de Smithson e colaborou para a elaboração da teoria dos *non-sites* e seu desenvolvimento.

Non-site é um tipo de escultura tridimensional que se refere a um lugar fora dele. Jogo entre o externo (*land art*) e o interno (espaço expositivo). É o resultado da consciência do terreno pós-industrial por parte do artista. Smithson estava interessado em áreas urbanas degradadas, pedreiras desativadas, terrenos baldios industriais.

As ruínas também são objeto de interesse em nossa pesquisa. Inspirados nas caixas-pretas dos aviões e no livro-objeto *Caixa Preta*, de Augusto de Campos e Julio Plaza (1975), desenvolvemos o método criativo empregado na elaboração dos objetos poéticos: coleta, seleção e montagem. A partir de terrenos arruinados na cidade de Mogi, selecionamos os locais de coleta e de estudo. Para a *Caixa Cosim*, como já mencionado, o tema é uma área em um bairro predominantemente industrial na periferia da cidade de Mogi das Cruzes e próximo às margens do rio Tietê, em que a exploração industrial e a preservação ambiental convivem de forma precária.

A opção por esse local se deu tanto por afinidades da pesquisadora, que na infância visitava com frequência as ruínas da siderúrgica com seu pai, quanto por se tratar de um terreno contaminado que nos remete aos locais explorados por Robert Smithson em alguns de seus trabalhos. A partir da escolha do lugar, foram definidas as estratégias para elaborar o objeto poético.

A proliferação das ruínas e o objeto poético

Antes de iniciar o relato da prática, é necessário esclarecer o que é um objeto poético neste trabalho. Para isso, precisamos compreender a relação entre objeto e artes visuais. Ricardo Cristofaro (2013, p. 155) define a expressão objeto ou arte objetual, no campo das artes visuais, como aqueles “trabalhos tridimensionais de pequenas proporções, ligados em grande parte a uma escala humana”, bem como aqueles que superam o conceito de escultura tradicional. Segundo o autor, o surgimento do objeto como expressão artística ocorreu no início do século 20. Ele divide os objetos de arte em três vertentes históricas: a colagem cubista, o *ready-made* de Marcel Duchamp e os objetos surrealistas. Essa atenção ao objeto, em sua opinião, reaparece na *pop art* e no novo realismo, porém, em

postura crítica e também devido à proliferação dos objetos após a Segunda Guerra Mundial e o incentivo ao consumo. O excesso de consumo produziu e promoveu objetos de baixo valor e com vida útil breve. Uma vez que se tornam obsoletos ou dispensáveis, esses objetos são deixados de lado, esquecidos ou descartados.

Ao refletir sobre a vida útil dos objetos do cotidiano, uma questão se tornou incontornável: para onde vão as coisas descartadas? Talvez elas nunca desapareçam, apenas migrem para longe do olhar de certa população que, com mais recursos econômicos, possui o privilégio de consumir sem precisar lidar com as consequências de seu próprio consumo, entre elas a incômoda questão do descarte. Os resíduos da vida cotidiana são destinados a locais que dificilmente constam nos guias de viagem: as periferias e as bordas da cidade. O excesso dos vestígios da ação humana – aqui representados pelos materiais descartados irregularmente em terrenos baldios – é fonte para a proliferação das ruínas do Antropoceno.

Para armazenar essas ruínas e “corporificar” o trabalho aqui nomeado objeto poético, tomamos o objeto caixa para combinar os materiais coletados do local escolhido. Entendemos que esse formato permite reunir os objetos mais variados e os destacar. Pelo fato de estar soltos, apesar do espaço restrito, outras combinações entre os materiais podem acontecer, o que, por sua vez, possibilita infinitas interpretações por parte do público. A incorporação da caixa ao objeto poético revela outras possibilidades de pensar esse utensílio para além do seu uso cotidiano. As caixas servem para tornar visíveis as coisas que não vemos: resíduos, restos e ruínas.

Então, podemos dizer que um objeto poético é aquele apropriado, sequestrado do seu uso comum e que, por meio de ação criativa, revela outras qualidades que estavam em estado de dormência no objeto. Compreendemos que o objeto poético é formado por vários objetos, fragmentos orgânicos ou coisas fabricadas, que combinados e organizados entre si podem gerar novas formas mais complexas do que aquelas originalmente destinadas a esses elementos. Podem criar “mundos imaginados”, fazer pensar criticamente a sociedade e expandir nossa percepção.

Entre *non-site* e objetos poéticos: o rizoma

Ao refletir sobre a maneira como a proliferação dos pequenos elementos ocorre nos *non-sites* de Robert Smithson e nos objetos poéticos, verificamos que existem mais diferenças do que semelhanças entre as duas abordagens. Alguns

temas, porém, são recorrentes em ambos os projetos, como a localização, o material, a escala e a existência temporal. Nos trabalhos de Smithson denominados *non-site* o artista se concentra em um tipo de material extraído do local. Compreender o conceito *non-site* pode, contudo, ajudar a entender os objetos poéticos e a relação entre o miúdo e a proliferação, tema deste texto.

“*Non-site* [...] é uma imagem lógica tridimensional que é abstrata, mas representa um local real em N.J. (The Pine Barrens Plains)”⁴ (Smithson, 1996, p. 364). Smithson considera o *non-site* metáfora dimensional que ocupa um lugar restrito e que pode representar outro lugar que não se parece com ele. O artista fez uma série de trabalhos denominados *non-site*, em que ele coletava pedras ou outros materiais do local e transportava para o espaço expositivo (museus), acondicionados em estruturas do tipo caixa. De acordo com seu entendimento, “as caixas ou recipientes dos *non-sites* reúnem dentro deles os fragmentos que são experimentados no abismo físico da matéria bruta” (Smithson, 2006, p.186).

Os trabalhos de Smithson operam entre a coisa e a ideia, entre o lugar e o mapa. Em alguns ele utiliza mapas em formatos diferentes do usual, como na forma hexagonal ou de faixa estreita. Outras vezes, o artista cria mapas tridimensionais com fragmentos de pedras, dos locais a que se referem, colocados nas bordas de caixas vazadas, ou seja, as pedras contornam a extensão da caixa. Os *non-sites* não reproduzem o lugar real de onde foram extraídos os fragmentos; são criações a partir desses lugares.

No trabalho *Line of Wreckage*, Smithson coleta pedaços de concreto de uma rodovia destruída em Nova Jersey e os coloca em uma caixa de aço com aberturas horizontais. Fixados na parede, fotos e um pedaço de mapa fornecem o contexto geográfico. Podemos aproximar esses fragmentos de concreto ao miúdo, nesse caso, a menor unidade da rodovia destruída. Ao colocar próximo dessa estrutura uma sequência de fotos e uma tira horizontal de parte de um mapa em escala menor que os fragmentos de concreto, o artista cria uma “inversão de grandezas”, em que o maior troca de lugar com o menor. Além disso, observamos uma variedade visual nas fotos (cores e texturas), diferente da repetição encontrada na caixa (totalmente preenchida com pedaços de concreto). As diferentes larguras das tábuas empregadas na construção da caixa quebram a monotonia do

⁴ No original: The non-site [...] is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plans).

amontoado de concreto. Esse procedimento faz um contraponto entre o *non-site* e o *site*, no ir e vir do olhar entre as imagens e a caixa. Para o artista, o *site* (local) e o *non-site* (não local) não são entidades separadas, pois estão em constante relação entre as fotografias, o mapa e os materiais coletados. O *non-site* não exclui o *site*, e não existe hierarquia entre eles; o que existe é sua coexistência. Esse espaço “entre” foi denominado pelo artista faixa de convergência (Smithson, 1996, p.153). Nessa faixa, as coisas bidimensionais e tridimensionais trocam de lugar entre si, assim como a escala grande se torna pequena e vice-versa. Desse modo, o artista elabora um tipo de continuidade entre o “dentro” e o “fora”, ao expor seu trabalho de *land art* “dentro” dos museus, por meio do *non-site*. Devido ao caráter efêmero de alguns trabalhos em *land art*, hoje eles existem apenas como combinações de textos e fotografias, desenhos ou filmes da época em que foram realizados.

Smithson investiga as variações de escalas, tanto nos *non-site* quanto nas obras de *land art*, como *Spiral Jetty* (1970). Nesse trabalho, a escala tende a oscilar dependendo de onde o visualizador está. “A escala depende da capacidade da pessoa de estar consciente das realidades da percepção”⁵ (Smithson, 1996, p. 147), portanto, a percepção depende de fatores que estão para além do artista. Sobrevoando a *Spiral Jetty* ou observando esse trabalho por meio de ferramentas como o Google Earth, é possível visualizar a obra por inteiro. Estando o espectador perto dela, e no mesmo nível, é possível contemplar os materiais que a formam e o modo como esses materiais se combinam e proliferam para configurar a totalidade da obra. Em seus escritos, Smithson informa sobre a transformação da percepção de sua obra a partir dos diferentes pontos de localização do espectador. Podemos dizer que a localização do espectador em relação aos trabalhos de *land art* remete ao que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) chamaram de linhas de fuga, assunto discutido na introdução de *Mil Platôs*.

Observamos que os arranjos entre os materiais miúdos nas “caixas” (*non-sites* e objetos poéticos) ocorrem por variação e expansão, como no rizoma. “O rizoma refere-se a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (Deleuze, Guattari, 2011, p. 43).

⁵ No original: *Scale depends on one's capacity to be conscious of the actualities of perception.*

Deleuze e Guattari (2011, p.31) alertam sobre a necessidade de “sempre projetar o decalque sobre o mapa”. As caixas empregadas nas práticas artísticas limitam as combinações entre os objetos ao espaço interno delas. Destarte, há uma tensão de forças entre o decalque e o rizoma, entre o fechado e o aberto.

Para os autores, uma forma de ampliar o rizoma é desterritorializar (romper) para depois territorializar novamente (Deleuze, Guattari, 2011, p. 25). Podemos afirmar que algo parecido ocorre com o objeto poético *Caixa Cosim* ao reunir elementos diferentes, os quais são desterritorializados da condição de detritos e reterritorializados como parte de um trabalho artístico.

A proliferação ocorre à medida que aumentam as conexões entre os materiais. Entendemos que não devemos tratar os objetos como coisas isoladas nem tratar o conjunto formado por eles (caixa e materiais) como uma unidade fechada. São as relações entre esses objetos que tornam sua soma um objeto poético complexo. Essa complexidade aumenta quando colocamos materiais diversos, o que foi possível pela escolha da coleta como procedimento artístico.

Definimos previamente o trajeto da coleta, mas não o que coletar. Aqui entram em cena a precariedade, o acaso e o ruído, os quais são forças existentes em ambientes abertos, como uma avenida em uma área mista – industrial e de preservação simultaneamente. A coleta também é definida pelas escolhas pessoais da artista pesquisadora e por questões corporais como velocidade da caminhada e acuidade visual.

Dessa maneira, a proliferação do miúdo pode ocorrer por meio da repetição dos elementos, pela acumulação de pequenos materiais, pela capacidade combinatoria entre eles e pela quantidade de relações possíveis de manifestação entre objeto poético e público.

Procedimentos para a elaboração da *Caixa Cosim*: escolha do lugar, coleta, seleção e montagem

Escolha do lugar

O lugar definido para a coleta dos materiais faz parte do que hoje podemos configurar como parque industrial, com várias indústrias de diversos setores (alimentação, aquecedores de água, embalagens, cimento, aço, entre outros). Esse tipo de ocupação do terreno contrasta com a paisagem de fundo: a Área de Proteção Ambiental Várzea do Rio Tietê.

Conforme o plano de manejo da área (São Paulo, 2013), ainda pendente de aprovação, quase toda a área de várzea do rio sofreu com o processo de descaracterização e perda de sua função natural devido à urbanização da região e à implantação da ferrovia próxima ao rio no final do século 19. Muitas indústrias instalaram-se em terrenos vizinhos à malha ferroviária em função da facilidade em obter maquinário e matéria-prima, além de escoar a produção.

A ferrovia e a proximidade da capital favoreceram, em 1944, a implantação da Mineração Geral do Brasil (MGB) – que depois ficou conhecida como Companhia Siderúrgica de Mogi das Cruzes (Cosim) – local escolhido para a prática artística. A Cosim movimentou a economia da cidade durante as décadas de 1950 e 1960 e teve seu declínio com a ditadura militar e a política de privatizações da época. Na década de 1980 a Cosim virou sucata e, em 1998, as instalações abandonadas foram demolidas por implosão, permanecendo apenas a caixa d'água da planta original.

Restam algumas ruínas e resíduos descartados irregularmente no solo, apesar da ocupação de parte do terreno por empresas menores, posteriormente. Tal disposição estabelecida no local forma um palimpsesto entre a natureza e a ocupação humana, contraponto entre a paisagem construída e a natural, ruínas e detritos.

Além disso, esse espaço pertence às memórias da artista que, na década de 1980, visitava o lugar em passeios de carro com seu pai, que era taxista e buscava a filha na escola todos os dias. Ambos, pai e filha, davam voltas de carro pelos arredores da cidade, nos lugares mais incomuns, preenchendo o tempo de espera pela mãe, que saía mais tarde de seu trabalho de cabeleireira. Na época, a área abrigava ruínas de estruturas metálicas, chaminés, que preenchiam o imaginário de uma criança de aproximadamente sete anos. Os procedimentos para a elaboração da *Caixa Cosim*, definidos previamente, sofreram interferência do local (topografia, dimensão, facilidade de acesso) e dos elementos coletados. Essa estratégia se coaduna com o pensamento de Smithson de revelar o lugar em vez de tentar impor uma forma preestabelecida, o que se reflete no resultado do trabalho.

A ocupação do terreno é heterogênea (Figura 1). A área é composta pela mata nativa próxima ao rio, algumas fábricas e ruínas, e margeada por residências. Algumas dessas residências ainda guardam os vestígios das antigas casas da vila industrial construída na década de 1940 para atender à demanda da mão de obra

proveniente de outras cidades e estados. Na imagem aérea, indicamos em pontilhado amarelo o perímetro do antigo terreno pertencente à Cosim, área total de 1.753.998m², segundo a escritura lavrada em 1942 (Asemana, 2020). Destacamos, em vermelho, a área ocupada pela planta da fábrica e, em verde, a área destinada ao projeto do Parque Municipal Nagib Najjar. O trajeto de coleta dos materiais está representado pela linha azul.



Figura 1

Intervenção sobre imagem do Google Maps, vista aérea da antiga planta da Cosim Disponível em: <https://goo.gl/maps/h6fj7wvGwpozHC9P7> Acesso em abr. 2021

Parte do terreno, antes ocupado pela Cosim e demolido no final da década de 1990, foi adquirido em 2016 por uma rede de supermercados da região para a construção de um centro de distribuição. Algumas estruturas da fábrica original foram aproveitadas pela nova construção. Do outro lado da avenida, próximo ao rio Tietê, é possível ver entulho de construção e lixo doméstico. Durante o período de atividade da Cosim, o local também serviu para descarte de detritos siderúrgicos – moinha de carvão e outros metais pesados.

A pesquisadora Aline Calixto Eduardo (2010, p. 164), em sua tese em biotecnologia industrial, *Distribuição de metais em uma área contaminada com resíduos da indústria siderúrgica de Mogi das Cruzes*, afirma que a prefeitura de Mogi das Cruzes fez a remoção de parte do solo, e que essa manobra contribuiu para a dispersão da contaminação do terreno. Mesmo assim, há elevação de material contaminante em maiores profundidades.

No mesmo estudo sobre o terreno próximo à margem do rio Tietê, a autora identificou a existência, em grande quantidade, da espécie exótica da planta *Ricinus communis L.*, popularmente conhecida como mamona, que cresceu sobre os montes de resíduos da siderúrgica. “Sabe-se que a *Ricinus communis* é uma espécie hiperacumuladora de metais pesados” (Eduardo, 2010, p. 154).

Essa configuração de ocupação do solo pode ser considerada o que a antropóloga americana Anna Tsing (2022, p. 43-44) definiu como manchas: “em cada caso, eu me vejo cercada por manchas na paisagem, isto é, imersa em um mosaico de assembleias abertas de modos de vida entrelaçados, que se expandem em outros mosaicos de ritmos temporais e arcos espaciais”. Tsing (2019, p. 94) nos convida a olhar atentamente para a paisagem e apreciar sua precariedade, imaginar o mundo como uma “reunião multiespécie, práticas das possibilidades de convivência”. A essa reunião multiespécie – aqui entendida como variados modos de vida – a antropóloga dá o nome de assembleia. Para ela, a assembleia atua como uma polifonia, com múltiplos ritmos e trajetórias.

A paisagem é ocupada por várias temporalidades, em que cada organismo tem seu tempo e opera interagindo com os outros, transformando o lugar. As mudanças na paisagem ocorrem por meio de perturbações. “Paisagens adentram em suas histórias por meio de perturbações. Seguir histórias de perturbação é uma maneira de fazer da paisagem um protagonista dinâmico e uma prática de coordenações multiespécies” (Tsing, 2019, p. 95). No texto “Quando as coisas que estudamos respondem entre si: ferramentas para desempacotar ‘o Material’”, a autora apresenta como ferramentas de pesquisa a observação direta e a reunião de histórias, dando como exemplo de assembleias multiespécies e perturbação uma área de mineração abandonada na Dinamarca. A exploração do local pela extração de carvão e a perturbação ocorrida no terreno formaram lagos artificiais e deixaram o solo instável, impossibilitando a ocupação humana. Tal perturbação promoveu, mesmo que involuntariamente, a ocupação do lugar por outros organismos, no caso relatado, o pinheiro lodgepole e o veado-vermelho (p. 153-154). Em certa medida, algo semelhante ocorreu no terreno escolhido para a prática, onde, durante décadas, a Cosim enterrou os resíduos da queima de carvão e, posteriormente, a mamona, uma espécie exótica, proliferou no terreno. Houve tentativas de transformar parte da área em um parque para a população, porém sem sucesso – a Companhia Ambiental do Estado de São Paulo (Cetesb) não libera o local para tal uso, dada a alta contaminação por metais pesados.

Por isso, a lei municipal 4.792, de 1998, que transformou parte da antiga área da Cosim no Parque Nagib Najjar, nunca saiu do papel (Mogi das Cruzes, 1998).

Coleta

A coleta foi realizada de maneira a acolher qualquer material, desde que não representasse risco à saúde da artista. O percurso foi feito pela avenida – que não existia na época da siderúrgica – que margeia o terreno ocupado pelo galpão da rede de supermercados, última construção ali realizada. Como a área ocupada pela antiga empresa atualmente se encontra isolada por alambrado, estabelecemos, como trajeto de coleta de materiais, a calçada que margeia o terreno. A prática de coleta foi realizada em 16 de abril de 2021 e contemplou a distância de 600 metros lineares da rua Tenente Onofre Rodrigues de Aguiar, entre a avenida Inal e a fachada da empresa Freskito, conforme linha azul indicada na Figura 1. Apesar de o tráfego da via ser predominantemente de caminhões e a calçada ser quase toda ocupada por uma ciclovia, verificamos grande quantidade de pequenos objetos e fragmentos descartados na estreita faixa de calçada.

A elaboração da caixa considerou todas as camadas de histórias e materiais que formaram (e ainda formam) o local da coleta. Para isso, optamos por coletar materiais e objetos que, de alguma maneira, evocassem essas “manchas” – “remendos”, “mosaicos abertos de vidas emaranhadas” – que Tsing identificou nas paisagens perturbadas.

Seleção

O procedimento de seleção começou no trabalho de campo, durante a coleta, e se estendeu até a montagem do objeto poético. Determinamos, previamente, que alguns materiais não seriam coletados, como: lâminas, pilhas, preservativos utilizados, bitucas de cigarro, entre outros que, de alguma maneira, poderiam contaminar a artista e, também, “sujar” os outros materiais na montagem. Para tal, optamos por escolher materiais secos com o propósito de manter os elementos heterogêneos dentro da caixa.

Foram coletadas duas fotografias instantâneas do que parece ser um casamento, dois lacres de carga de caminhão, algumas folhas e sementes secas, um pedaço de madeira, duas pedrinhas, fragmento de concreto da ciclovia, fragmentos de plásticos e borracha, um prego, duas porcas, uma embalagem, um

O trabalho de montagem foi realizado de forma a deixar a maioria dos objetos soltos em seu interior. Apenas as fotos de casamento, papéis e um pedaço do mapa da região foram fixados no fundo branco da caixa. Dessa maneira, o público pode apreciar as mudanças ao interagir com o trabalho, movimentando a caixa e produzindo novas combinações dos objetos do seu interior.



Figura 3
Audrei Carvalho, *Caixa Cosim*,
2021, 24cm x 21cm x 4cm
Foto: Audrei Carvalho

O resultado (Figura 3) apresenta os elementos sobrepostos, porém com certa mobilidade. A configuração dos elementos na *Caixa Cosim* possibilita variados arranjos, como em um caleidoscópio. Desse modo, entendemos o objeto poético como um “acontecer”, em que os objetos coletados e reunidos contam as várias histórias do lugar de coleta. E, estando soltos, novas histórias podem ser contadas com o movimentar da caixa.

A paisagem feita de coisas miúdas

A diminuta escala dos materiais coletados, nos obriga a os examinar de perto, a ver os detalhes desses fragmentos que, concentrados numa caixa, se tornam um único objeto, o objeto poético. *Caixa Cosim* é um mapa dinâmico que, por meio dos procedimentos empregados na sua elaboração – coleta, seleção e montagem –, recria a sobreposição do solo no terreno contaminado pela antiga siderúrgica. Os variados objetos coletados colaboram para a percepção das camadas do solo: materiais orgânicos, rochas, detritos, lixos domésticos, fragmentos plásticos, fotografias.

No exercício poético realizado, a variedade de materiais coletados e o fato de eles estarem soltos na caixa promovem a heterogeneidade e a multiplicidade de conexões entre eles. Quanto mais elementos na caixa, mais combinações e maior o grau de imprevisibilidade. Não existe relação de hierarquia entre os materiais que estão na *Caixa Cosim*. O ato de reunir vários materiais diferentes em uma caixa possibilita ao espectador “ver de fora” a relação entre eles, o que não é perceptível quando espectador e objeto estão no mesmo plano, ou seja, quando os materiais estão espalhados no cotidiano.

Os objetos descartados de caráter pessoal, como as fotografias de casamento, podem suscitar ao espectador a ideia de pertencimento e ligação afetiva da população do entorno ao local. Também o oposto pode ocorrer, a sensação de desprezo por parte das pessoas ao descartar qualquer tipo de material na área. Os objetos encontrados são testemunhos da relação entre as pessoas que trabalham ou passam pela avenida e o entorno da antiga siderúrgica.

A partir das informações contextuais que cercam o trabalho, é possível afirmar que a questão ambiental é outra camada revelada pela *Caixa Cosim*. Uma das consequências da implantação da siderúrgica foi a contaminação do solo e, por causa disso, o surgimento e a proliferação da mamona, espécie considerada exótica na região.

O ato de coletar os materiais já implica a seleção no local desses materiais por parte da artista. Essa ação se deu tanto por critérios objetivos, como a delimitação do trajeto e a divisão entre objetos (industrializados) e materiais (da natureza), quanto por critérios subjetivos, como sua experiência na infância com esse lugar. Por todas as escolhas até a elaboração do objeto poético, entendemos que existe uma “constante negociação” entre o lugar, os materiais coletados e a artista. Essas

trocas sugerem que esses elementos estão em movimento e em incessante diálogo. Além disso, a opção por deixar os materiais e objetos soltos no interior da caixa proporciona novas configurações possíveis.

Considerações finais

A pesquisa prévia e a escolha do local orientaram a coleta dos objetos e, conseqüentemente, o resultado do trabalho. Além disso, os materiais coletados contribuíram para as escolhas nas etapas posteriores (seleção e montagem). Foi necessário pesquisar a história do lugar e sua ocupação, em especial a siderúrgica Cosim, que durante aproximadamente três décadas esteve instalada no espaço. Nesse trabalho, encontramos um rico palimpsesto de camadas de história sobrepostas expondo as conseqüências da intervenção humana no solo.

Ao estudar os textos de Robert Smithson, percebemos a importância de dialogar com o local em que realizamos a coleta. Dessa forma, aplicamos o “estudo de seleção de locais” de Smithson e permitimos que a percepção direta do local orientasse as próximas ações. Procuramos, no trajeto estipulado, trazer materiais tanto do ambiente (folhas, sementes, pedras) quanto das pessoas que utilizam aquele lugar (lixo doméstico, fragmentos de borracha e plástico).

Ao utilizar a caixa como formato para um trabalho artístico e nela colocar elementos miúdos coletados do chão, ou seja, descartados, provocamos uma mudança perceptiva desses materiais. A caixa, assim como o *non-site*, desloca o *site* – no caso a paisagem – para o centro. Por meio dos elementos coletados, a paisagem torna-se protagonista ao ocupar a caixa.

Audrei Aparecida Franco de Carvalho é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ e programadora visual no Instituto Federal do Rio de Janeiro.

Referências

ASEMANA. Mineração Geral do Brasil – Cosim. 2020. Disponível em: <https://www.asemana.com.br/mineracao-geral-do-brasil-cosim/>. Acesso em 13 mar. 2023.

CAMPOS, Augusto; PLAZA, Julio. *Caixa Preta*. São Paulo: Edições Invenção, 1975.

CRISTOFARO, Ricardo. A afirmação do objeto nas artes visuais. In: DOHMANN, Marcus (org.). *A experiência material: a cultura do objeto*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013, p. 145-161.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

EDUARDO, Aline. *Distribuição de metais em uma área contaminada com resíduos da indústria siderúrgica de Mogi das Cruzes*. Tese (Doutorado em biotecnologia). Universidade de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, 2010.

MOGI DAS CRUZES. Lei n. 4.792, de 8 de julho de 1998. Denomina Parque Municipal Nagib Najar, o espaço livre inominado situado às margens do Rio Tietê, na Vila Industrial, e dá providências. Mogi das Cruzes, SP: Câmara Municipal, 1998. Disponível em: <http://ged.pmmc.com.br/weblink7/DocView.aspx?id=13884>. Acesso em 14 jun. 2023.

SÃO PAULO. Secretaria do Estado do Meio Ambiente. Área de Proteção Ambiental Várzea do Rio Tietê: Plano de Manejo. São Paulo: Secretaria do Meio Ambiente, 2013.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 162-167, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50821/27567>. Acesso em 14 jun. 2023.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. Trad. Pedro Sússekind. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson, the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB/Mil Folhas, 2019.

Artigo submetido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

CARVALHO, Audrei Aparecida Franco de. A proliferação e o miúdo: entre *non-sites* e objetos poéticos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 407-422, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.22>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.