



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**CARMO LÉDNA PEREIRA BARBEITOS**

**MATÉRIA ONIPRESENTE: FOLHAS QUE NÃO GUARDEI**

**SALVADOR  
2009**

**CARMO LÉDNA PEREIRA BARBEITOS**

**MATÉRIA ONIPRESENTE: FOLHAS QUE NÃO GUARDEI**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a qualificação do Mestrado em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa Processos Criativos em Artes Visuais

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr. Alberto Olivieri

Salvador  
2009

Barbeitos, Carmo Lédna Pereira

Matéria onipresente: folhas que não guardei / Carmo  
Lédna Pereira Barbeitos. – Salvador, 2009.

119 f. il.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr. Alberto Freire de Carvalho Olivieri.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Belas Artes, 2009.

1. Folhas de Fumo: Arte. 2. Fumo em Corda. 3. Poiética.  
4. Arte Povera. 5. Arte Contemporânea – Bahia. I.  
Universidade Federal da Bahia. II. Olivieri, Alberto F.C., orient.  
III. Título.

CDU 7.023  
B233

# **TERMO DE APROVAÇÃO**

**CARMO LÉDNA PEREIRA BARBEITOS**

**MATÉRIA ONIPRESENTE: FOLHAS QUE NÃO GUARDEI**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a qualificação do Mestrado em Artes Visuais. Linha de Pesquisa Processos Criativos em Artes Visuais

---

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Alberto Freire de Carvalho Olivieri. Doutorado em Urbanismo e Planejamento pela Université de Toulouse le Mirail e Pós-doutorado pela Université de Paris VIII.

---

Prof.<sup>o</sup>Juarez Marialva Tito Martins Paraíso. Prof<sup>o</sup>. Emérito da Escola de Belas Artes da UFBA.

---

Prof.<sup>o</sup> Dr. Joaquim Viana Neto. Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia

Salvador, de de 2009

Aos meus filhos Lupe, Digo e Luquinhas pela capacidade de associar as informações sensoriais à cognição e gerar conceitos sobre mim através dos olhares pacientes e confiantes.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus que me deu o direito e privilégio de viver e meus mentores espirituais pela proteção diária.

À minha mãe, minha alma gêmea, que irradia sobre mim raios luminosos que me fortalece e tranquiliza

Ao grande Mestre Juarez Paraiso, um particular registro de gratidão pela forma em que conduziu a orientação de minha pesquisa. É importante registrar que a você devo todas as orientações acadêmicas durante minha vida universitária.

Àos amigos professor Alberto Olivieri e Belle Sant'Ana, pelas palavras de estímulo ao mestrado, hoje início de uma transformação profunada na minha vida profissional.

Ao professor Joaquim Viana Neto pelas importantíssimas dicas teóricas da dissertação.

Ao Professor Lázaro Benedito da Silva e Marcelo Silva pelas conversas botânicas de laboratório que viraram experiências do visível.

À amiga Marlene Lage, presente em todos os momentos me transmitindo sabedoria e força me orientando com toda metodologia para enfrentar o desconhecido.

As meninas “BamBes” – Buba, Cibele, Duda, Luciana, Lis, Nádia e Simone – pelas noites em claro de estudo sobre os estímulos físicos e químicos do meio ambiente.

Aos colegas do mestrato, especialmente Luis Aguilar, raiz sensitiva, pelo apoio e demonstração de amor que rompe as barreiras da distância.

Aos amigos Inês com sua determinação, Alessandro com sua doçura e Mili Genestrete que vibraram para que eu desse o ponta-pé inicial. E, a Nelson Magalhães, Karina Muricy e Nelson Rocha um trio de atenção ao meu trabalho.

Aos amigos que sobre a dinâmica da sensação e da percepção no domínio sensorial do olfato me faz lembrar: Henrique o *Pipiroca* (suavidade e sensatez); Luis Cláudio o *Uomini* (ordenamento e elegância); Ieda a *Alfazema* (simplicidade e encantamento); Gatti o *Carpe Diem* (cada dia é precioso) e o André *Galbe Pure* (natureza e tempo).

A professora Maria Hermínia Olivera Hernández pela competente coordenação do MAV, e com Taciana Almeida oferecem apoio e segurança necessários ao suporte emocional e funcional dos mestrados.

A pessoa amada, cuja intensidade de estímulo evocam agnosia visual dos objetos e déficits sensoriais.

A arte é o homem acrescentando à natureza; à natureza, à realidade, à verdade, mas com um significado com uma concepção com um caráter que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, “resgata, distingue, liberta, ilumina”.

Vincent Van Gogh, 1879.

## RESUMO

A presente dissertação revela a investigação prático-teórica em processos criativos utilizando como material a *Nicotiana Tabacum* (folhas e o fumo de corda) e outros tipos de cordas no processo criativo através de técnicas diferenciadas, fundamentada na, poética traduzindo-se em resultados de uma pesquisa em arte.

A fenomenologia da percepção dos objetos encontrados na memória do eu coletivo gera uma poética, baseada em elementos e materiais, com significados plásticos conceituais a partir da estética do odor na construção da obra de arte; sustentados principalmente, por conceitos de filósofos e pensadores como Gilles Deleuze, Luigi Pareyson, Merleau-Ponty, René Passeron e Sandra Rey. O método experimental de diafanização e cortes histológicos permitiu submeter a matéria às variações de textura, cor, brilho, volume, resistência, durabilidade observando os resultados e utilizando-se de conhecimentos científicos da folicular *Nicotiana tabacum* dos pesquisadores Kraus, Arduin, Silva e colaboradores, para diálogo da descrição harmônica da matéria em relação as idéias. Esse resultado refere-se à conquista do sentido social da obra de arte, utilizando-se de materiais e texturas de que o artista se vale para representar e transmitir suas convicções intelectuais e políticas, enraizadas na história da cultura baiana, onde se ligue identidade e contemporaneidade.

**Palavras Chave:** *Nicotiana Tabacum*; Percepção do Olfato; Poética; Arte Contemporânea- Bahia.

## RESUMEN

La presente disertación revela la investigación práctico-teórica en procesos creativos utilizando como material la *Nicotiana Tabacum* (hojas y el *fumo de corda* ) y otros tipos de sogas en el proceso creativo través de técnicas diferentes, fundamentada en la poiética, traduciendo en resultados de una pesquisa en arte. La fenomenología de la percepción de los objetos encontrados en la memoria de yo colectivo causa una poética, basada en elementos y materiales, con significados plásticos conceptuales a partir de la estética del olor en la construcción de la obra de arte; sustentados principalmente por conceptos de filósofos y pensadores como Gilles Deleuze, Luigi Pareyson, Merleau-Ponty, René Passeron y Sandra Rey. El método experimental de diafanización y cortes histológicos permitió someter la materia las variaciones de textura, color, brillo, volumen, resistencia y durabilidad, observando los resultados y utilizándose de conocimientos científicos de la folicular *Nicotiana Tabacum* de los investigadores Kraus, Arduin, Silva y colaboradores, para diálogo de la descripción armónica de la materia con relación a las Ideas. Ese resultado refiere la conquista del sentido social de la obra de arte, utilizándose materiales y texturas intelectuales y política, arraigadas en la historia de la cultura *baiana*, donde se una identidad y contemporaneidad.

**Palabras clave:** *Nicotiana tabacum*, y la percepción del olfato; Poiética; Arte Contemporáneo de Bahía .

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *Figura Híbrida I*, 2002, p.23

Figura 2: *Por um Fio Talvez*, 2003, p.24

Figura 3: *Fratura Exposta - Vento Sul I*, 2005, p.25

Figura 4: *Fratura Exposta - Vento Sul II*, p.26

Figura 5: Jannis Kounellis. *Sem Título* (1968), p. 29

Figura 6: Vincent Van Gogh *A Cadeira*, 1888, p.30

Figura 7: Lédna Barbeitos, *Feridas Abertas - Instalação* 2007, p.33

Figura 8: Lédna Barbeitos, *Intestino da Cidade I: Instalação*, 2007, p.34

Figura 9: Lédna Barbeitos, *Intestino da Cidade II: Instalação* 2007, p.34

Figura 10: Lédna Barbeitos, *Janelas Urbanas I*, 2007, p. 36

Figura 11: Lédna Barbeitos, *Janelas Urbanas II*, 2007, p.36

Figura 12: Lédna Barbeitos, *Janelas Urbanas II* (detalhe), 2007, p. 36

Figura 13: Lédna Barbeitos. *Diálogo, Série Intestino da Cidade*, Instalação, 2007, p. 37

Figura 14: Lédna Barbeitos. *Diálogo, Série Intestino da Cidade*, Instalação, 2007, p.37

Figura 15: Lédna Barbeitos. *Secagem I* (Serie Secagem), p.40

Figura 16: A artista trabalhando na construção da instalação, p.43

Figura 17: Lédna Barbeitos. *Tabacum Matérico, Instalação*, 2006, p.44

Figura 18: Lédna Barbeitos. *Corda, corpo e memória*, 2006, p.44

Figura 19: *Mudas do Fumo*, p. 45

Figura 20: *Secagem*, p.47

Figura 21: *Fermentação*, p.47

Figura 22: *Seleção de Folhas para a utilização na fabricação de charutos*, p.47

Figura 23: *Paus de Madeira Pintados*, Alighiero Boetti, 1968, p. 50

- Figura 24: Krajcberg, *A natureza*, 2005, p. 51
- Figura 25: Lédna Barbeitos, *Estrada do sertão I*, 2008, p.52
- Figura 26: Lédna Barbeitos, *Estrada do sertão II*, 2008, p.53
- Figura 27: Lédna Barbeitos, *Estrada do sertão III*, 2008, p.54
- Figura 28: Mario Merz *Lingotto*, 1968, p.55
- Figura 29: Siron Franco. *Casulos – objetos escultóricos*, 2005, p.55
- Figura 30: Siron Franco, *Casulo*, 2005, p.56
- Figura 31: Lédna Barbeitos. *Matéria Presente: Folhas que Guardei I*, 2007, p.57
- Figura 32: Vick Muniz. *Auto-retrato* (s.d.), p.58
- Figura 33: Lédna Barbeitos, *Fermentação*, 2007, p.59
- Figura 34: Caetano Dias. *Canto Doce*, 2006, p.60
- Figura 35: Lédna Barbeitos, *Matéria Presente: Folhas que Guardei II*, 2007, p. 61
- Figura 36: Giuseppe Penone, *Sopro 6*, 2002, p.62
- Figura 37: Lédna Barbeitos. *Série Secagem*, 2008, p.64
- Figura 38: Lédna Barbeitos, da série *Ponto G*, 2008, p. 65
- Figura 39: Ducamp. *Ar de Paris*, 1919, p.68
- Figura 40: Perfumes com embalagem de charutos cubanos, p.69
- Figura 41: Lédna Barbeitos, *Matéria Onipresente: folhas que não guardei I*, 2008, p.70
- Figura 42: Eriel Araújo, *Mutação silenciosa*, Instalação, 2001, p.71
- Figura 43: Túmulo de Userhet, Tebas (c.1301- 1234 a.C.), p.71
- Figura 44: Lédna Barbeitos, *Matéria Onipresente: folhas que não guardei II*, 2009, p.72
- Figura 45: Lédna Barbeitos, *Matéria Onipresente: folhas que não guardei II*, 2009, Detalhe do PVC, p.73.
- Figura 46: Lédna Barbeitos. *Caminhando*, 2009, p.74
- Figura 47: Lédna Barbeitos. *Caminhando*, 2009 (Detalhe), p.74

- Figura 48: Lédna Barbeitos. *Mascerando Fumo*, 2008, p.75.
- Figura 49: Lédna Barbeitos. *Ponto G: Corpo e Memória*, 2008 – Instalação, p.78
- Figura 50: Lédna Barbeitos. *Camuflagem*, 2008, p.79
- Figura 51: Lédna Barbeitos. *Afetos Roubados no Tempo*, 2008, p.81
- Figura 52: Lédna Barbeitos. *Fossificação*, 2008, p.82
- Figura 53: Lédna Barbeitos, *Corpo & Dobras I*, 2008, p.83
- Figura 54: Lédna Barbeitos. *Drapeados*, 2008, p.84
- Figura 55: Lúcio Fontana. *Concetto Spaziale*, New York 2 (1962), p.85
- Figura 56: Lédna Barbeitos. *Estrutura da folha séssil*, 2009, p.89
- Figura 57: Origem da matéria: Fazenda de fumo em Cruz das Almas, Bahia, p.91
- Figura 58: Fumo cultivado em estufa I. Cruz das Almas, Bahia, p.92
- Figura 59: Fumo cultivado em estufa II. Cruz das Almas, Bahia, p.92
- Figura 60: Prática em Laboratório I. Diafanização das folhas da *nicotiana tabacum I*, 1ª Etapa, 2009, p.93
- Figura 61: Prática em Laboratório I. Diafanização das folhas da *nicotiana tabacum II*, 1ª Etapa, 2009, p.93
- Figura 62: Prática em Laboratório I. Diafanização das folhas da *nicotiana tabacum II*, 1ª Etapa, 2009, p.93
- Figura 63: Prática em Laboratório II. Diafanização das folhas da *nicotiana tabacum*. 2ª Etapa, 2009, p.94
- Figura 64: Prática em Laboratório II. Diafanização das folhas da *nicotiana tabacum*. 2ª Etapa, 2009, p.94
- Figura 65: Prática em Laboratório II. Diafanização das folhas da *nicotiana tabacum*. 2ª Etapa, 2009, p.94
- Figura 66: Prática em Laboratório III. Pigmentando as folhas com zafranina, 2ª Etapa 2009, p.95
- Figura 67: Prática em Laboratório III. Pigmentando as folhas com zafranina, 2ª Etapa 2009, p.95
- Figura 68: Prática em Laboratório III. Pigmentando as folhas com zafranina, 2ª Etapa , 2009, p.95

- Figura 69: Prática em Laboratório IV. *Montagem de lâminas*, 3ª Etapa, 2009, p.96
- Figura 70: Prática em Laboratório IV. *Montagem de lâminas*, 3ª Etapa, 2009, p.96
- Figura 71: Prática em Laboratório IV. *Montagem de lâminas*, 3ª Etapa, 2009, p.96
- Figura 72: Experiência em Laboratório IV. Processo de cortes histológicos à mão livre, 2009, p.97
- Figura 73: Experiência em Laboratório IV. Processo de cortes histológicos à mão Livre, 2009, p.97
- Figura 74: Experiência em Laboratório IV. Processo de cortes histológicos à mão livre, 2009, p.97
- Figura 75: Lédna Barbeitos, *Sedução I*, 2009, p.98
- Figura 76: Lédna Barbeitos. *Coração Rubro-Negro*, 2009, p.99
- Figura 77: Lédna Barbeitos, *Corpo que pulsa I*, 2009, p.100
- Figura 78: Lédna Barbeitos, *Sedução II*, 2009, p.100
- Figura 79: Lédna Barbeitos. *Verão no Recôncavo Baiano*, 2008, p.101
- Figura 80: Lédna Barbeitos. *Azuis I*, 2008, p.102
- Figura 81: Lédna Barbeitos. *Azuis II*, 2008, p.102
- Figura 82: Lédna Barbeitos. *Inverno no Recôncavo Baiano I*, 2008, p.103
- Figura 83: Lédna Barbeitos. *Inverno no Recôncavo Baiano II*, 2008, p.104
- Figura 84: Lédna Barbeitos. *Corpo e Carne*, 2008, p. 105
- Figura 85: Lédna Barbeitos, Da série *Secagem*, Instalação, 2009. p.126
- Figura 86: Lédna Barbeitos, Da série *Secagem* (Detalhe I), 2009, p.126
- Figura 87: Lédna Barbeitos, Da série *Secagem* (Detalhe II), 2009, p.127
- Figura 88: Lédna Barbeitos, Da Série *Caminhando*, Instalação, 2009, p.127
- Figura 89: Lédna Barbeitos, Da série *Flores para Iemanjá*, (Detalhe da Instalação), 2009, 128
- Figura 90: Lédna Barbeitos, Da série *Flores para Iemanjá*. Instalação, 2009, 128

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>1 POR UM FIO TALVEZ</b> .....	22
1.1 A POÉTICA DA CORDA.....	31
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>2 MATÉRIA PRESENTE: FOLHAS QUE GARDEI</b> .....	38
2.1 MEMÓRIA QUASE PERDIDA .....	38
2.1.1 <b>Cachoeira: Corpo e Memória</b> .....	41
2.1.2 <b>A Referência de uma Memória Plural</b> .....	41
2.2 FOLHAS QUE GARDEI: DO PLANTIO À INDUSTRIALIZAÇÃO NO RECÔNCAVO BAIANO.....	45
2.3 FUMO COMO EXPRESSÃO.....	49
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>3 PERCEÇÃO DO OLFATO</b> .....	67
3.1 PSICOLOGIA DO CHEIRO.....	
3.2 ARTEFACTO CULTURAL: MEMÓRIA QUE INCLUEM LEMBRANÇAS DE ODORES.....	73
3.3 CORPO & DOBRA.....	82
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>4 CONTRIBUIÇÃO DA MORFOLOGIA E DA ANATOMIA DAS FOLHAS DE NICOTIANA TABACUM EM UMA PESQUISA EM ARTES VISUAIS</b> .....	87
4.1 BREVE ESTUDO DA MORFOLOGIA E ANATOMIA FOLIAR DAS CULTIVARES <i>NICOTIANA TABACUM</i> .....	88
4.2 EXPERIÊNCIAS EM LABORATÓRIO.....	90
4.2.1 <b>Método e Material</b> .....	91
4.3 MATÉRIA PRESENTE: FOLHAS QUE NÃO GARDEI.....	109
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	107
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	110
<b>APÊNDICES</b>	
APÊNDICE A – CRONOGRAMA.....	115
APÊNDICE B – METAS.....	116
<b>ANEXOS</b>	
ANEXO A – VISTA AEREA DA EXPOSIÇÃO RUINAS DA FRATELLI VITA.....	117
ANEXO B – NORMA DE IDENTIDADE, QUALIDADE, EMBALAGEM, MARCAÇÃO E APRESENTAÇÃO DO TABACO EM FOLHA CURADO.....	118
ANEXO C – EXPOSIÇÃO NO ESPAÇO CULTURAL BARROQUINHA.....	125
ANEXO D – REPERCURSOES DAS OBRAS NA MÍDIA.....	129

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação revela a investigação prático-teórica utilizando como material a *Nicotiana Tabacum* (folha e o fumo de corda) e diversos tipos de cordas, teias e tramas no processo criativo, através de técnicas diferenciadas, fundamentada na poética e na história, traduzindo-se em resultados de uma pesquisa em arte, onde se ligue identidade e contemporaneidade,

O elemento plástico, produzido por vários materiais é discutido desde a antiguidade, quando Marcus Vitruvius, (70 - 25 a. C.) arquiteto e engenheiro romano, com seus padrões de proporções e os seus princípios arquiteturais, propôs que um produto é percebido, no mínimo, segundo três funções: a prática, a estética e a solidez (SOLÁ-MORALES, 1996). Recentemente, teóricos da arte moderna incorporam a simbólica, como instrumento primário da memória associado às projeções das recordações.

As projeções de recordações das folhas de fumo e do cheiro que o fumo exala, se expandiram para validar a poesia das nossas emoções e criar objetos de reflexão. Assim, o elemento fumo entra na linguagem artística, de modo articular e visível como domínio da ação e do processo. É também através da memória que as imagens estão sujeitas a representações sensoriais e fantasiosas, acontecimentos que reportam a períodos do desenvolvimento do ser humano em contato com a natureza e com a sua beleza.

O fumo guardado na memória de infância e serviu de inspiração para o artista, foi utilizado na cultura brasileira, como elemento de troca no comércio de escravos. Como atividade de monocultura do Recôncavo Baiano, impulsionou a economia da região, principalmente nos anos 40 á 70, alimentando uma próspera indústria na Bahia.

Procurando pesquisar artistas que utilizaram o fumo em corda ou a própria folha como elemento da criação em seus trabalhos, observou-se que esse material

foi pouco explorado. Em Brasília, Siron Franco, em sua mostra mais recente da série Casulos - objetos escultóricos - traz nas suas idéias, propostas de casulos expostos, “alguns são negros, outros têm brilhos, muitos deles têm cheiros, de cera de abelha, de mel, de fumo em corda [...] (FRANCO, 2005).

Contudo, diversos artistas da arte contemporânea, desenvolveram obras e pesquisas, utilizando elementos heteróclitos (que desvia das normas de arte) e inóspitos, tais como os informalistas europeus pertencentes às novas vanguardas européias a exemplo de Tàpies (1944), que afirma ser impossível esquecer, que um dos problemas maiores que se opõe à arte nova, é à busca de um impacto social, onde ela depende do acesso à cotidianidade e *mass media*, vindo, desta forma, fortalecer a importância da utilização de materiais enraizados nos costumes locais.

Outro elemento enraizado na cultura de um povo cheio de histórias e emoções para revelar é a corda de sisal. Como produto de trabalho artesanal que envolve a prática, a estética e a solidez, transformam-se em verdadeiras obras de arte. Fala-se da corda, também, enquanto símbolo de uma infância querida, convidada para pular até o limite da resistência física das crianças que a usam para brincar.

Como produto ou invenção a corda é utilizada como elemento simbólico por muitos artistas contemporâneos na arte povera e no minimalismo que ‘dão cordas’ à sua imaginação e criatividade. Contudo, a corda foi amplamente aplicada como elemento plástico linear, materializada com o fio de nylon, na arte moderna e mais especificamente com os construtivistas russos a exemplo dos irmãos Pevsner e Gabo, que ao elaborarem o Manifesto Realista em 1920, usaram expressões de convicção profunda para exteriorizar o modo pelo qual o artista, podia contribuir para suprir as necessidade da sociedade:

Não avaliamos o nosso trabalho segundo o critério da beleza, não o pesamos com o peso da ternura e dos sentimentos. Com o fio de prumo na mão, com os olhos infalíveis dos dominadores, com um espírito exato como um compasso, edificamos a nossa época como o universo edifica a sua, como o engenheiro constrói as pontes e o matemático elabora as fórmulas das órbitas. Sabemos que tudo tem uma imagem essencial própria: a cadeira, a mesa, a lâmpada, o telefone, o livro, a casa, o homem. São todos eles mundos

completos, com os seus ritmos e as suas órbitas (DE FUSCO, 1988, p.276).

Quanto à metodologia adotada para a descrição narrativa do processo, utilizou-se da poética que, segundo Sandra Rey (1996), situa-se como totalidade nas funções corporais e no conjunto das condutas criativas, tornando-se um campo especulativo ou sensorial determinado ao interior do sensível próprio a deslançar emoções que surgem do conhecimento do material como um reservatório de expressões. A pesquisa bibliográfica em fontes especializadas em livros, revistas científicas e banco de dados informatizados constituíram-se em elementos essenciais – indispensáveis para a descrição do tema.

De acordo com Oliva (2002), a reconstrução do conhecimento permite o pesquisador a desenvolver alternativas teóricas e práticas quando busca questionamentos que o leve a refletir: como a coisa é feita; o que fez a coisa; o que lhe dá a forma; e por fim o que lhe deu a forma? O vigor desses questionamentos empurra o pesquisador para uma orientação sistemática do estilo produtivo, levando-o, assim, a auto-suficiência.

Amplia-se o conceito de percepção sugerido por Merleau-Ponty (1999), quando afirma que o primado é a percepção, – o ato do ver natural e o do ver perceptivo –, vista não como princípio causal, mas como uma necessidade intrínseca do homem em buscar teorização para estímulos-respostas objetivando compreender melhor o mundo que o rodeia. A memória afetiva deu origem a escolha da matéria significativa a ser pesquisada (*Nicotiana Tabacum*).

Nessa relação, em que Bérghson (1999, p. 4 e 7) desenha como a lembrança, “representa precisamente o ponto de intercessão entre o espírito e a matéria” que o homem consegue com sensibilidade e atenção às coisas que o cerca, à vida. Podendo assim “exteriorizar a vida psicológica em ação ou interiorizá-la em conhecimento”. A Idéia passa, então, a definir o ponto de partida para a realização da pesquisa sobre a *nicotiana tabacum*.

O método da poiética “essencialmente voltada para a ação” observa e descreve as condutas criativas durante o processo de instauração da obra, sendo a obra poiética exposta tanto como um objeto gestado como um processo de criação. (BERGSON, 1999, p.11). Assim, o processo e o método também fazem parte da obra. O artista recorrer às várias modalidades de expressão, descobrindo as diversas possibilidades da matéria *Nicotiana tabacum* como utiliza-la *in natura* ou tingidas com pigmentos naturais ou químicos nas superfícies bidimensionais, tridimensionais (objetos e esculturas) e instalações, ou também, apropriando-se das folhas para incrusta-las ou imprimindo-as em diversos suportes, criando monotipias e gravuras. Dessa forma, acrescentando “algo de novo ao universo e à sua história”, um conjunto de imagens quantificadas em sete trabalhos bidimensionais, doze instalações, dezesseis trabalhos com folhas incrustadas, seis esculturas e três objetos que ilustram essa pesquisa.

Neste sentido, desenvolveu-se uma investigação teórico/prática, da utilização do material *Nicotiana Tabacum* no processo criativo através de técnicas diferenciadas, fundamentada na poiética e na história, procurando compreender as influências presentes na formação da cultura da região do Recôncavo Baiano, objetivando o contexto histórico-cultural das mesmas.

A investigação da possibilidade da utilização do fumo em corda como matéria nas artes plásticas, proporcionou o estudo da reação dos materiais (folhas e fumo de cordas) e produtos químicos como: os vernizes, os reagentes, os corantes naturais; as cores retiradas dos pigmentos naturais, as técnicas das texturas, as nuances de luz e os volumes originando formas diversas.

Segundo Rey (1996) ao fazer uma obra não há uma certeza manifestada é preciso um processo de descoberta a partir de tentativas, por tateamento, criando possibilidades, que só foram possíveis, neste caso, perseguindo alguns caminhos e abraçando múltiplas metodologias. Inicialmente a pesquisa de campo no município de Cachoeira, no estado da Bahia, para compreender o processo do plantio à industrialização da *Nicotiana Tabacum*.

As explicações científicas foram levadas pelo desejo de validação da experiência com as folhas de fumo. O interesse pelo estudo das folhas e pelo fenômeno da percepção foi inspirado, na vontade de captar objetos, distingui-los e manipulá-los, o que consiste em estudar a anatomia, a biologia, a fisiologia da folhas de fumo. Tal processo foi possível, observando, selecionando e registrando os efeitos que a folha pode apresentar no objeto (bidimensional ou tridimensional). junto ao Laboratório de Morfologia Vegetal e Micorrizas, do Instituto de Biologia da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação do Professor Lázaro Benedito da Silva. Neste sentido, a prática em laboratório, superou o mero exercício de manipulação da matéria, para atingir a condição de momento privilegiado da teorização criativa e crítica como foi observado por Rosemberg (2000), descrito na discussão do capítulo 4.

O primeiro capítulo, *Por um Fio Talvez ...* trata-se de ações realizadas antes das pesquisas do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Narra uma breve passagem do tempo do artista, revelando a preocupação com seu processo criativo, dando maior importância à experimentação do que a obra acabada. Inicialmente foram analisadas as experiências do fazer artístico, utilizando como temática, figuras em forma de pássaro, pássaro humanizado e figura humana. Quanto aos materiais neste período, já utilizava folhas de fumo e fumo em cordas e cordas na superfície plana bidimensional da tela, que, tomando corpo através das colagens, das dobras, dos vincos, dos vazados, da técnica mista, em fim, trabalhando a espacialidade da expressão plástica, tornando-a tridimensional.

O segundo capítulo, descreve a importância do município de Cachoeira, Bahia no cenário sociocultural dessa região, valorizando a poética dos materiais e alimentando a nostalgia. Aborda o processo de criação de artistas contemporâneos e a utilização de materiais ditos pobres - como instrumento de ação, produzindo obras com elementos retirados da própria natureza. As interpretações de artistas como Mario Mers, Giovanni Alselmo, Pino Pascali, Jannis Kounellis, Christo, Frans Krajcberg, Tàpies, Caetano Dias entre outros utilizando desses materiais e da forma de apresentá-los é um misto de técnica, sensibilidade e criatividade como pode ser observado ao apresentar as características da arte povera, movimento italiano

desenvolvido num momento de pós segunda guerra (segunda metade de 1960). De Fusco (1988) sinaliza que as experiências desses artistas ao criarem obras não convencionais com o intuito de empobrecerem a pintura enquanto símbolo e significação apreendidos de imagens destruídas pela guerra, aproximavam a arte ao dia das pessoas. Dentro desse contexto é natural procurar materiais expressivos dentre os objetos que geraram da destruição de uma nação. É uma arte que contém símbolos de reflexão e valida a importância da memória não só individual como coletiva.

A memória individual que vem do sentimento que o artista nutre em relação a percepção do ambiente que a cerca em Cachoeira, Bahia inicialmente atraída pela beleza plástica da matéria folha (elemento também usado pelos artistas da arte povera), um elemento não convencional na arte, e que todavia, possui qualidade estética inesperada.

O caminho desta pesquisa com a releitura da arte povera foi o estudo de texturas, maleabilidade, experiências cromáticas e relações com o suporte, resultando na descoberta das diversas possibilidades da matéria *Nicotiana Tabacum*. Realizando experiências com materiais utilizando-se da linguagem plástica bidimensional e tridimensional, propondo informações estéticas nas folhas e cordas de fumo dando origem a criações de trabalhos, culminando assim, na apresentação de quatro exposições a seguir:

- *Redefinição de Ruínas: A referência de uma Memória Plural* realizada na antiga fábrica da Fratelli Vitta com uma instalação intitulada *Tabacum Matério*;
- *Banco a Memória*, em exposição homenageando Milton Santos realizada no Forte Nossa Senhora de Monte Serrat apresentando o objeto *Corda, Corpo e Memória*;
- *Intestino da Cidade* exposição realizada no Centro Cultural Dannemam, apresentando dois trabalhos tridimensionais: *Janelas Urbana I e II*;
- *Matéria Presente* exposição na Galeria Cãnzares com uma instalação intitulada *Secagem I*.

O terceiro capítulo trata da *Percepção do Olfato: Psicologia do Cheiro* enquanto memória e lembranças de odores, buscando daí a imaterialidade através da memória olfativa, já que se trata de matéria onipresente, pois, com o cheiro a lembrança da matéria é imediata. Como diz Papa (2008), “o sentido do olfato gera o surgimento de padrões mentais esquecidos, estimula conexões entre referências e desperta experiências retiradas e remotas que de alguma forma deixaram impressões do passado”. Desta forma o capítulo discute a importância dos estímulos sensoriais no cotidiano dos atores sociais envolvidos, mostrando duas grandes dimensões, o espaço e o tempo, que a realidade simboliza na relação do artista com o objeto. Diante de outras que a surpreende como cor, forma, volume, textura, brilho e seu aroma peculiar.

Ao incrustar folhas de fumo no suporte a obra desconstrói as técnicas tradicionais de pintura introduzindo materiais do cotidiano. Assim, incrustando, apropriando, reunindo, sobrepondo, combinando, removendo ou deslocando a obra torna-se híbrida. Ganha relevo e texturas naturais com a utilização dos diversos materiais (massa acrílica, folhas e pigmentos) se aproximando da tridimensionalidade. Neste contexto os trabalhos produzidos em 2008 como: *Corpo e Dobra, Afetos Roubados no tempo, Fossificação e a série Matéria Presente: folhas que não guardei* fazem referência a arte híbrida.

Cuidadosamente guardados em sacos de linhagem, tubos de PVC e pés de madeira, o artista transforma a efemeridade do odor em matéria, acreditando, como Bérghson (1999, p.81) “ser possível tira uma explicação física da memória”. Aqui as obras *Matéria Onipresente: folhas que não guardei I e II, Caminhando* (2009) não são consideradas apenas como *ready-made*, pode-se, portanto, relacioná-las à arte linguagem, pois o “artista transforma a efemeridade do odor em matéria, criando possíveis metonímias, trocas de significantes” (OLIVIERI, 2009). A arte pensa com palavras, ou seja, a arte é a expressão de um conteúdo intelectual que o artista faz da leitura da sua cultura, do seu redor, do seu cotidiano.

O quarto capítulo, *A Importância do Conhecimento da Morfologia e da Anatomia das Folhas Nicotiana Tabacum em uma Pesquisa em Artes Visuais*, é uma

investigação botânica de estudos morfológicos e anatômicos, que se basearam na análise de amostras frescas e conservadas das folhas da *Nicotiana tabacum*, foram realizados no Laboratório de Morfologia Vegetal e Micorrizas, do Instituto de Biologia da Universidade Federal da Bahia. A análise das experiências com as folhas *Nicotiana tabacum* nesta pesquisa em artes visuais foi realizada utilizando-se dois métodos distintos: o primeiro, a diafanização, que consiste em tornar as amostras biológicas semitransparentes e o segundo, a pesquisa de cortes transversais ou histológicos de folhas, que consiste em efetuar cortes transversais à mão livre na região mediana e na borda da folha com o objetivo de analisá-la para fins de conhecimento anatômico baseado na análise científica de Pedroso e Alves (2008), Silva *et al* (2007). Os resultados das técnicas (com os métodos da diafanização e cores transversais ou histológicos, foram apresentados durante a exposição individual *Matéria Onipresente: folhas que não guardei*, realizada no Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador, Bahia no período de 15 a 30 de junho de 2009. Durante a referida exposição, foi apresentado um vídeo que ficou à disposição permanente do público.

As linguagens plásticas nos domínios da visualidade, da espacialidade, investigação e expressão plásticas com a utilização das folhas de fumo e do fumo em corda *in natura* (referencia a arte povera), e acrescentado pigmentos naturais, tinta acrílica, gesso acrílico para incrustar as folhas ao suporte, criando dobras, volumes diversos e utilizando simultaneamente vários materiais, apresentando, uma referência a arte híbrida. Os resultados dessas pesquisas foram apresentados ao público nas exposições individuais abaixo citadas:

- *Caminhando*, realizada no Museu da Cidade, Salvador, Bahia, no período de 08 de fevereiro a 04 de março de 2009. O espaço abrigou quatro instalações da *Série Caminhando*;

- *Matéria Onipresente: folhas que não guardei*, realizada no Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador, Bahia no período de 15 a 30 de junho de 2009. No conjunto da exposição, foram mostradas ao público oito instalações da *Série Folhas que não guardei*;

- *Flores para Iemanjá*, realizada na Casa Benin, Salvador, Bahia, no período de 09 de julho a 09 de agosto. A exposição aconteceu em paralelo a mostra acima referida, com cinco instalações inéditas.

Assim, a inquietação constante nas investigações plásticas sobre as quais debrucei nesta pesquisa, estabelece, a partir da relação entre o indivíduo e sua arte, quando indivíduos 'comuns' passando a produzir, deliberadamente, uma memória de si.

## CAPÍTULO 1 POR UM FIO TALVEZ

*Por um Fio Talvez* é a narrativa do estado de insatisfação em que se encontra esta artista em relação à sua vida profissional e pessoal. Exprime sentimentos próprios de um momento no qual percebe que restam poucas opções, senão buscar palavras e imagens no campo das artes.

Como arte-educadora, considera a arte como facilitadora da comunicação com o mundo através das diversas linguagens e informações.

Como artista plástica, dividiu seu tempo entre a produção de obras bidimensionais e tridimensionais, visando ao circuito de arte, e a criação de trabalhos com folhas de fumo, fumo de corda e cordas, alimentando o tema desta pesquisa. Levando-se em conta os trabalhos de artistas como Paul Gauguin e Van Gogh, é coerente afirmar que “a arte, a filosofia e a ciência devem um poderoso tributo a homens que, com sua insatisfação e rebeldia, forçaram as fronteiras do conhecimento, ampliando seus limites à custa da incompreensão e do descrédito”<sup>1</sup> (ARTAUD, 1930 *apud* VAN GOGH, 1991).

As idéias criativas iniciais da pesquisadora, ora reveladas, estão expressas nos, *Pássaros*: aves do universo fantástico da artista. Pássaros à procura de vôos imersos nas emoções, que ao serem extintos tiveram de ser humanizados, passando pelo processo de metamorfose, que ao aterrissar se tornaram humanos, com uma linguagem carregada de expressionismo<sup>2</sup> pessoal e pertencimento próprio, retratando a problemática humana – dores da paixão, solidão de *corpus*, avidez do reencontro –, a qual envolve a exteriorização espontânea dos sentimentos em símbolos e signos criados pelo universo da artista.

---

<sup>1</sup> Comentário de Georges Philippart no verso da contracapa do livro *Cartas a Théo de Van Gogh*. Antologia organizada e editada em Paris na década de 1930.

<sup>2</sup> Expressionismo, arte subjetiva voltada para a expressão de estado de espírito do que para valores objetivos da forma (De FUSCO, 1988). Em termos gerais, o Expressionismo implica a transformação ou distorção artística da aparência das coisas, a fim de explorá-las como veículo para o conteúdo emotivo (LYNTON, 1969).

O trabalho diz respeito à necessidade da artista de alçar voos libertar-se de imposições familiares (inclusive na escolha da profissão), atitudes típicas de uma sociedade tradicional do interior. *Por um fio talvez* fala do artista que se encontra no limiar das normas que lhe foram impostas, buscando trilhar novos caminhos. Nesse contexto, tem a oportunidade de ver quantas coisas podem depender de pessoas particulares em situações particulares, num quadro mais revelador e mais apropriado para conhecer o desconhecido, libertando-se daquelas que ainda acreditam na ditadura da razão.

Pássaros humanizados ou homens que precisam de asas para voar. Homens que precisam de asas para se libertar ou homens que precisam dar asas à sua imaginação. O trabalho traz esse simbolismo para, à contemporaneidade e o rotula como arte híbrida ou hibridismo. Trata do tema: entendendo os "quase-humanos", essas entidades indeterminadas, híbridas – metade animal, metade sujeito –, que romperam com a separação instaurada pela modernidade. Assim analisando as figuras 1 e 2, a partir da desconstrução da forma como a incorporação semântica do novo em linguagens como o desenho, a pintura, a escultura e a fotografia etc.

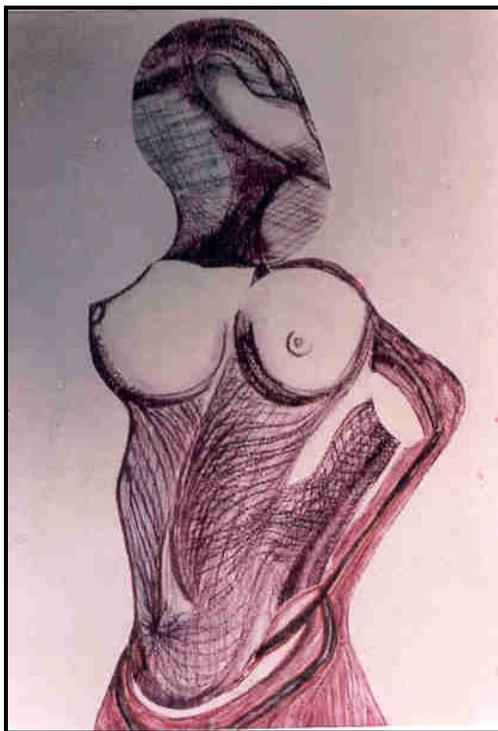


Figura 1: Lédna Barbeitos. *Figura Híbrida I*, 2002  
Técnica: Pastel oleoso sobre papel  
Dimensões: 60 x 40 cm  
Foto: Lédna Barbeitos

Não se trata apenas de um pequeno detalhe, clima de estranheza da forma, ou a diferença de tamanho da figura híbrida homem/animal. Como afirma De Fusco (1988, p. 39), “desde que a arte começou a emancipar-se das suas presumíveis tarefas imitativas e reprodutivas, o facto artístico deixou de ser considerado uma atividade com limites e funções definidos para aceitar um compromisso mais global”. Nesse sentido, os elementos estabelecem um diálogo cúmplice com o espectador, estimulando a sua imaginação e um mergulho nas sensações provocadas pela obra (Figura 2).



Figura 2: Lédna Barbeitos. *Outono no Recôncavo Baiano II*, 2003  
Materiais: Acrílica, madeira e fumo em corda.  
Dimensões: 265 x 222 cm  
Foto: Lédna Barbeitos

Vale ressaltar que, nos últimos dez anos, os cientistas aprenderam muito sobre o modo como as aves encontram suas trilhas, seus rumos. Tais estudos serviram de uso nas descobertas e tecnologias. Segundo Lima (2007), as asas dos aviões baseiam-se no mesmo princípio físico que as asas das aves. É a ciência como mapeamento das ações.

As aves, como faziam os antigos navegantes, antes de ser inventada a bússola, utilizam o sol e as estrelas para guiá-las. As experiências têm provado que as aves se perdem somente nos dias enevoados ou nas noites em que não podem ver o céu.

Com tanta segurança de voo, nada mais lógico do que o homem imaginar-se como ave, como no sonho de Ícaro<sup>3</sup>, querendo alcançar voos semelhantes aos das aves que planam sobre a terra, que podem ir mais alto do que as que planam sobre o mar, atingindo as montanhas e os vales, os penhascos, edifícios altos, a terra vazia.

As aves que planam sobre a terra têm asas mais largas, que comumente apresentam extremidades arredondadas em vez de pontudas, o que as auxiliam a mudar de direção rapidamente (Figuras 3).



Figura 3: Lédna Barbeitos. *Fratura Exposta* – *Vento Sul I*, 2005  
Técnica: Fibra de vidro sobre estrutura metálica  
Dimensões: 200 x 170 x 160 cm  
Foto: Alba Sampaio

---

<sup>3</sup> Sonho de Ícaro: lenda da mitologia grega sobre a história de Dédalo, que, para realizar o sonho de voar de seu filho Ícaro, de vencer suas limitações e barreiras para atingir o céu, construiu asas com penas de pássaros, colando-as com cera (OLIVEIRA, 2005, s.p.)

A natureza ensina a perceber a diferença entre o real e o imaginário, induzindo o artista a criar seu próprio mundo: “é perigoso para o artista ficar preocupado com o que se faz no momento” levando-o a busca de novas formas, novas coisas, diferentes materiais, criando assim sua própria identidade.

O homem passa a vida construindo ‘coisa’. A definição do que a coisa é, encontra em Aristóteles (384-322 a.C.) a recusa de que as formas sejam existências separadas, situadas em um mundo ideal, mas as mantém como núcleo da inteligibilidade da natureza. De acordo com Oliva (2002, p. 24), o filósofo Aristóteles distingue a existência de quatro causas diferentes e complementares, listadas a seguir: Causa material: de que a coisa é feita? Causa eficiente: o que fez a coisa? Causa formal: o que lhe dá a forma? Causa final: o que lhe deu a forma?

No caso da pesquisa sobre as folhas de fumo, pode ser relacionada da seguinte forma: a causa material de que a coisa é feita trata-se do fumo em corda e a estrutura metálica; a causa eficiente é o ato de criação; causa formal é a escolha do tema o próprio pássaro e, a causa final é a intenção do artista (Figura 4).



Figura 4: Lédna Barbeitos. *Fratura Exposta – Vento Sul II*, 2005  
 Técnica: Fumo de corda sobre estrutura metálica  
 Dimensões: 200 x 170 x 160 cm  
 Foto: Juarez Paraiso. Interferência: Zé da Rocha

A forma das coisas não podem ser separadas, senão por uma abstração do espírito, mas o fato de só existirem combinadas com a matéria não as faz menos

real, enquanto fundamento da organização dos indivíduos. Logo, o que distingue os homens dos pássaros são ainda as formas de homem e de pássaros. Ou seja, a causa eficiente é o instrumento que levou um material apropriado a ter a forma da coisa em questão. Assim, a artista, em seus trabalhos, foi transformando membros em asas, para se permitir voar mais alto, e alcançar uma grande distância, o que antes não lhe era permitido. Segundo Oliva (2002, p. 24), “a causa eficiente é o agente de onde partiu o primeiro movimento de alteração na coisa [...]”.

Embora a causa eficiente seja a que mais naturalmente tem o papel de causa, não era assim para Aristóteles. A finalidade era o ponto central da causalidade – sentimento de liberdade –, na medida em que, a partir do fim, se compreendia melhor todo o processo causal: andar com minhas próprias pernas – voar com minhas próprias asas. Portanto, a ideia da coisa está contida no objeto de quem a produz.

O convite imponderável que a Arte, neste instante, faz, talvez seja fazer ver o Homem a sua imagem quando arrisca-se, apenas, a viver, sem a necessidade atávica e suicida de tantas seguranças, principalmente a de dar preferência a ficar plantado em um solo eivado, a ver o tempo devorando o mundo – e tendo que pagar o ônus de nunca poder voar. Principalmente quando se tem a terrível consciência de que voar não é só uma aventura a ser vivida pelos pássaros... (SANTOS, 1995, p.106).

O sentimento de liberdade da escolha dos materiais utilizados pelo artista nas suas criações fez surgir, na literatura sobre artes visuais, a palavra *hibridismo*<sup>4</sup>, que é o método de trabalho encontrado pelo artista para a construção das diferentes formas de representação/apresentação da obra de arte.

O conceito de *hibridismo* nas artes visuais é bastante claro na concepção de Narloch (2007, p. 63), que registra:

Entre os diferentes e múltiplos sentidos permitidos, pode-se afirmar que o *hibridismo* nas artes é a impossibilidade de conceituar uma criação artística como pertencente a uma única vertente, categoria ou cultura, decorrente do ilimitado experimentalismo da arte contemporânea. Pensando no que comumente se estabelece como artes plásticas, não há mais limites entre pintura e desenho, ação e *performance*, objeto e escultura, instalação e *site-specific work*. As criações desse segmento são *invadidas* ou *invadem* o

---

<sup>4</sup> A definição da palavra *hibridismo* é muito ampla. Nas artes visuais, trata-se do deslocamento das técnicas tradicionais incorporando o novo, desconstruindo o desenho, a pintura, a gravura entre outros.

cinema, o teatro, a dança, a música, o espaço urbano, o ciberespaço, o *design*, os meios de comunicação, a política, as relações sociais ou a biotecnologia, sem querer ocupar o espaço conquistado por eles. Por outro lado, torna-se cada vez mais difícil, também, estabelecer diferenças entre processos artísticos que caracterizem um lugar ou uma cultura específica.

Desde as primeiras colagens realizadas por Picasso e Braque inicia-se um processo irreversível de inclusão de elementos que incorporam ao espaço de representação, para entrar em contração com a unidade e o aspecto ilusório da imagem, obrigando o homem a repensar as noções de arte e obra de arte.

Nesse sentido, Silva (2006) declara que, nos processos híbridos, não há lei de combinação ou de uma estruturação fixa. Chaves (2007) corrobora essa afirmativa ao referir: “Nos tempos de hoje, quando tudo está cada vez mais ‘misturado’, as idéias que dão origem às obras de arte – sejam na literatura, cinema ou artes plásticas – não obedecem mais a fronteiras de formato ou linguagem”.

O conceito biológico de hibridismo, hoje utilizado para a compreensão de processos artísticos, já existe em várias culturas desde os tempos mais remotos. Isso porque criaturas que são fruto do hibridismo entre espécies fazem parte do imaginário do homem há milênios, a exemplo do *Minotauro* e do *Centauro*, na Grécia antiga, onde podem ser observadas figuras com o corpo metade homem e metade animal, as quais representam seres mitológicos.

Não obstante, trazendo a discussão sobre a hibridização para um período mais recente, tratar-se-á de um novo significado: ignora a sua relação com o destino original e com o sentido. Substitui a noção de sentido para a utilização de novos materiais promove o diálogo entre diferentes formas de criações artísticas contemporâneas. Tomando-se a exemplo Jannis Kounellis (1936) representante do movimento da arte povera, que no fim dos anos 1960, expressa-se em instalações monumentais, composta de materiais simples como a corda, a madeira ou as lãs a exemplo da figura 5, a obra *Sem Título* de 1968. Esta nova linguagem artística surgia da relação de composição entre matérias inertes e matérias vivas, para favorecer a tomada de consciência e uma atitude crítica perante a criação e a sociedade. Esses tipos de materiais empregados na arte povera serão objetos de discussão no capítulo que se segue.



Figura 5: Jannis Kounellis. *Sem Título* (1968)  
Dimensões: 1200 x 1600 x 16 k  
Museu Nacional de Arte Moderna  
Fonte: [www.picasaweb.google.com](http://www.picasaweb.google.com)

Na arte, portanto, a utilização de novos materiais reunindo elementos visuais diversos é preocupação do fazer artístico contemporâneo. Isso porque se passou a experimentar e dialogar com novos elementos visuais, originando não só o desenho, a pintura, a escultura. Enquadrando-se em outra categoria, por não corresponderem a nenhuma das anteriores, surgiram como: objetos, instalações e novas experiências.

Ao discutir a arte contemporânea, António Antunes, em entrevista a Fiochi (2001, p. 1), ao analisar o progresso das novas linguagens artísticas, com o pensamento científico e tecnológico, afirma que “a arte é um território sem fronteiras, e ao mesmo tempo um território para questionar as fronteiras, derrubar muitas delas.” O que é resultado da obra, na maioria das vezes, acaba não se enquadrando nas categorias tradicionais. Assim, os artistas pós-modernos propõem um novo modo de ver o mundo, ligando linguagens artísticas a um tipo de realidade multifacetada, fragmentada e híbrida. Buscam manifestar sentimentos e emoções numa sociedade fria, calculista, apressada e ambiciosa.

*A Realidade Figurativa* de Francastel (1993, p. 21) mostra a forma como se constrói o imaginário na arte. O autor discute sociologicamente o tema, considerando “ora o estudo do meio produtor da obra de arte, ora o estudo dos destinatários da mensagem” além do fato de ser o artista o reflexo de sua época.

Em termos especificamente estéticos, Francastel considera a dependência de uma visão essencialista da arte como “sistema de sinais

independentes”, com implicações sociais. Isso porque, segundo ele, “através da história dos focos criadores,” é possível abordar a “história de um tipo social: o do artista. Quais foram sua condição, suas origens, seu lugar na sociedade?”

Em seu modo de ver, essa descrição só pode ser concretizada no momento em que se conhece a história de vida do artista. Tomando-se como exemplo as cartas escritas por Vincent Van Gogh a seu irmão Theo, é possível compreender, através delas, a vida e a arte desse artista. São cartas autobiográficas carregadas de dor e emoções; sua leitura possibilita o entendimento da problemática humana na sociedade daquele momento histórico. Van Gogh foi considerado um artista maldito, de gênio desajustado, homem incompreendido por seu tempo. Ao longo da vida, sofreu desilusões amorosas, crises nervosas, falta de dinheiro e foi tratado como louco. Contudo, com sua insatisfação e rebeldia, ampliou as fronteiras de sua época.

Administrar seu próprio Eu, implica a vivência, a longo prazo, de momentos de tensões que levam a mudanças, dando margem a formas de comportamento e experiências movidas por impulsos animais de curto prazo.

No quadro *A Cadeira*, de Van Gogh, é possível perceber que uma simples peça de mobiliário pode ter vários significados, a depender de quem a observa. Essa cadeira reflete toda a solidão do artista, dando um valor simbólico ao “companheiro”, seu cachimbo, aquele que escuta silencioso o que lhe é dito de dentro da alma do artista (Figura 6).



Figura 6: Vincent Van Gogh. *A Cadeira*, 1888  
Técnica: Óleo em tela  
Dimensões: 93 x 73,5 cm  
Fonte: National Gallery

A imagem do objeto, de acordo com a linguagem da teoria das estranhezas, é isomorficamente percebida pelo indivíduo, o que significa que *algo* do objeto se preserva, algo da ordem de sua fisionomia estética, de sua expressão, que tanto pode ter um caráter assustador, alegre, triste, bizarro etc. Ignorar a interioridade, o significado e o valor das coisas do mundo. [...] Desse modo, podemos dizer que a alma ou imagem fisionômica do objeto, enquanto protótipo, assume um formato diferenciado ou idiotípico na alma ou imaginação individual. Ou ainda: em cada indivíduo existirá a possibilidade da formação de diferentes idiotipos a partir de um protótipo original. Voltando à nossa cadeira de Van Gogh, como exemplo, podemos supor que a mesma imagem da cadeira pode assumir os mais diversos sentidos na imaginação de diferentes observadores; por exemplo: uma cadeira da infância, a cadeira vazia como evocando o *complexo de castração*, a dança das cadeiras, apenas uma cadeira mal desenhada etc. Isso sem falar no cachimbo preguiçosamente pousado sobre a palha do assento (PEREIRA, 2006, p. 2).

A percepção das qualidades fisionômicas depende da interação entre o sujeito e o objeto, o que torna a situação perceptiva uma condição que se manifesta de maneira complexa, levando-se em conta que a arte tem contexto direto ou indireto, pensados e pronunciados para a vida cotidiana dos homens.

Em equivalência, para Pereira (2006), foram assumidas posições essencialmente formais na arte, passando-se a considerar o artista como aquele que se identifica com certos aspectos do seu tempo e que se expressa coerentemente em relação a ele, evidenciando sua “visão de mundo”. Sendo assim, “a arte nos informa, [...], mais sobre os modos de pensamento de um grupo social do que sobre os acontecimentos e sobre o quadro material da vida de um artista e seu ambiente. A obra está no imaginário” (FRANCASTEL, 1993, p. 17).

Assim, os objetos e figuras criados no imaginário do artista, carregados de identificação cultural e social, representam, ainda, a memória coletiva e a união harmoniosa do homem com a natureza.

## 1.1 A POÉTICA DA CORDA

Como produto ou invenção a corda é utilizada como elemento simbólico por muitos artistas contemporâneos na arte povera e no minimalismo que ‘dão cordas’ à sua imaginação e criatividade.

Corda do latim *chorda*, cabo de fios vegetais, de seda, de náilon ou de aço, unidos e torcidos uns sobre os outros, não serve apenas para amarrar, atar, esticar sobre uma caixa de ressonância de um grande número de instrumentos de música (alaúde, harpa, bandolim, violão, guitarra entre outros) de cordas *percutidas* (por um martelo: piano, húngaro) para deleitar com seus sons.

Na história das sociedades, fala-se de corda enquanto técnicas de engenharia utilizada na grandeza da civilização Inca, criando, um sistema de cordas - os quipus - para registros alfanuméricos, usados nos séculos XV e XVI com o objetivo de codificar suas informações e resolver problemas numéricos. “Os quipus podem ser descritos como um sistema formado pela reunião de cordas de diversas cores com nós. A análise das cores, do posicionamento das cordas e dos nós constituem elementos de origem lógico-numérica” (ASCHER; ASCHER, 1981).

Os quipus permitiam registrar qualquer informação de interesse Inca, sendo usado como uma espécie de banco de dados.

Em tempos amargos, como no período da inquisição, é símbolo de castigo heróico, quando o homem entrega sua própria vida a uma corda.

Segundo a maneira pela qual as cordas são submetidas às ‘vibrações’, ela é, portanto, objeto de ciência, alegria, tristeza, dor, obstáculo, beleza...! A corda em si já é plasticamente bela, tem todo um movimento, volume próprio criando uma força visual e as possibilidades de percebê-la pode estar ligada às recordações às experiências anteriores. Cada material têm suas qualidades próprias e individuais. Entretanto, permanecendo o fato de que a ‘idéia’ de utilizá-la como matéria que a traduza numa relação ativa entre o artista e a matéria.

Até os anos quarenta utilizavam-se fibras naturais, principalmente de cânhamo. A partir de 1950 começava-se a adotar, para a fabricação das cordas, fibras sintéticas como a poliamida (Nylon). São dotadas de uma estrutura diferenciada, segundo o modelo de fabricação o qual todas as indústrias respeitam

definindo-as como: cordas compostas de alma e capa trançadas. Os tipos mais comuns: são as etásticas e elásticas (dinâmicas).

**Sisal:** (*Agave spp. Agavaceae*) é uma planta originária do México, utilizada para fins comerciais. O *A. sisalana* é cultivado em regiões semi-áridas brasileira nos estados da Paraíba e da Bahia. Do sisal, utiliza-se principalmente a fibra das folhas que, após o beneficiamento, é destinada majoritariamente à indústria de cordoaria (cordas, cordéis, tapetes etc). Sua difusão pelo Brasil ocorreu aproximadamente na década de 20 e atualmente a Bahia é responsável por 80% da produção da fibra nacional.

A corda de sisal é normalmente de constituição torcida, elaboradas com duríssimas fibras vegetais, são engomadas e oferecem uma enorme resistência a torção (Figura 7). Em contato com água a fibra encolhe e apodrece.



Figura 7: Lédna Barbeitos, *Feridas Abertas* - Instalação, 2007

Material: Corda e areia

Dimensões: 500 X 60 x 40 cm

Foto: Lédna Barbeitos

**Polietileno:** utilização na náutica possui fios contínuos e esticados, apresenta boa resistência a esforços unidirecionais.

**Poliéster** é um material importantíssimo na composição de cordas estáticas e na capa de cordas dinâmicas. As Cordas compostas unicamente de poliéster não exigem cuidados especiais.

**Seda Sintética:** possui uma ótima relação entre peso, resistência e elasticidade. São sensíveis as ações do sol, que resseca a fibra e desbota sua coloração, por isso, delicadas e merecem cuidados especiais (Figuras 8 e 9).



Figura 8: Lédna Barbeitos, *Intestino da Cidade I* Instalação, 2007

Material: Corda de seda sintética

Dimensões: 300 X 40 X 15 cm.

Foto: Lédna Barbeitos



Figura 9: Lédna Barbeitos, *Intestino da Cidade II* Instalação, 2007

Material: Corda de seda sintética

Dimensões: 300 X 40 X 15 cm

Foto: Lédna Barbeitos

**Kevlar:** é uma fibra sintética, extremamente dura, porém frágil. São consideradas de tecnologia de ponta e por ser mais resistente que o aço, com a vantagem de ser mais leve e maleável. É mais voltada para equipamentos de vôo, como *paraglider* entre outros. A ação prolongada de raios ultravioleta danifica sua estrutura física e perda considerável na resistência.

Os progressos espetaculares da ciência moderna e o caráter cada vez mais mecanicista do nosso meio cotidiano, deixaram suas marcas, necessariamente no conteúdo e idioma da arte. Muitos artistas experimentaram e enfatizaram um sentimento de afinidades com o investigador científico e suas obras revelaram o quadro do mundo em constante transformação.

A Arte Conceitual desafia a definição de arte de forma ainda mais radical, ao insistir que somente o vôo da imaginação, constitui a arte. O processo criativo só

tem que ser documentado geralmente de uma forma verbal, e às vezes através da fotografia e do cinema. Os materiais utilizados como fotos, textos, objetos e vídeos é a marca entre os brasileiros, como Cildo Meireles, Waltércio Caldas e Regina Silveira.

Essa abordagem deliberadamente antiartística, que se deriva do Dadaísmo - procurava chocar um público mais ligado a valores tradicionais e libertar a imaginação via destruição das noções artísticas convencionais -, criou os *ready-mades*, objetos escolhidos ao acaso, e que, após leve intervenção e receberem um título, adquiriam a condição de objeto de arte.

Inicia-se um processo de rompimento do paradigma do artista virtuoso, isolado da sociedade e encerrado em seu atelier e cultiva a autenticidade, a funcionalidade e as belas formas em todos os domínios da produção, artística ou industrial.

O caráter impessoal o minimalismo, fenômeno dos anos 60, surgiu da arte contida e espartana de expressionistas abstratos como Mark Rothko e Barnett Newman. O minimalismo alude ou à redução da variedade visual numa imagem, ou ao nível de esforço artístico necessário para produzir tal redução. A consequência é uma forma de arte mais pura e livre de mistura que quaisquer outras despojadas de referências não-essenciais e incontaminada pela subjetividade. O pós-minimalismo, também chamado de arte povera (arte pobre), influencia vários artistas. As obras são produzidas com materiais naturais, como água e terra, ou pouco industrializados, do tipo barbante e corda.

Os artistas brasileiros, os anos 1970 intensificando nos anos 1980 e 1990, vêm percebendo a rica possibilidade das práticas e materiais, de uma tradição da cultura popular incorporada a tradição doméstica da costura; com o tecido-linha-agulha, com o vime e a corda trançados, a tradição da cestaria, com a madeira semi-bruta e a tradição da marcenaria (dos santeiros principalmente). De acordo com Merleau – Ponty (1999, p.464) “o tempo natural está sempre ali”.

Neste sentido, o “tempo natural” está presente na vida do artista “circundando por ele” promovendo um diálogo entre o expectador e a obra. Nas *Janelas Urbanas*, tento fazê-lo entender, analisar, observar, perceber, distinguir, criticar e apreender o sentido da expressão da memória do artista (Figuras 10,11 e 12).



Figura 10: Lédna Barbeitos, *Janelas Urbanas I*, 2007  
Materiais: Madeira e corda  
Dimensões: 120 X 90 cm  
Foto: Lédna Barbeitos



Figura 11: Lédna Barbeitos, *Janelas Urbanas II*, 2007  
Materiais: Metal e corda  
Dimensões: 120 X 90 cm  
Foto: Lédna Barbeitos



Figura 12: Lédna Barbeitos, *Janelas Urbanas II (detalhe)*, 2007  
Materiais: Metal e corda  
Dimensões: 120 X 90 cm  
Foto: Lédna Barbeitos

A instalação *Intestino da Cidade* (2007), fala da criminalidade urbana violenta, em especial, configura-se como um dos fenômenos que mais preocupam os cidadãos residentes nas grandes e médias cidades brasileira, passando a ocupar posição de destaque no cenário social. “O crime altera paisagens e comportamentos” (KAHN, 2002) e a corda quebra sempre do lado mais fraco (Figuras 13 – 14).



Figuras 13 e 14: Instalação. Série *Intestino da Cidade*, *Exposição Cachoeira, Bahia*  
Título: *Diálogo*, 2007  
Materiais: Corda e aço  
Dimensões: 122 x 90 x 60 cm  
Foto: Lucas Barbeitos

O artista acumula suas experiências na matéria, matéria do seu corpo ou dos outros corpos, como um tipo particular de pessoa sob a paixão de explicar suas obras e suas transformações que ocorrem com a descoberta de novos materiais na construção do objeto. O fumo em corda e as folhas de fumo dialogam entre si e são reformulados por experiências aceitas por um pesquisador, para vir a se tornar possíveis na realização do critério de validação para suas explicações científicas e pela contribuição da memória transcendental.

## CAPÍTULO 2

### MATÉRIA PRESENTE: FOLHAS QUE GUARDEI

#### 2.1 MEMÓRIA QUASE PERDIDA

Sábado é dia de feira, é dia de festa. Crianças e adultos vestem as melhores roupas, enfeitam-se para o encontro de amigos, comadres e parentes num grande espaço onde se amontoam barracas e carros, formando fileiras estreitas e coloridas, cheias de aromas e musicalidade. Na cidade de Cachoeira, interior da Bahia, não é diferente. É nesse acontecimento cênico que o fumo de corda é vendido.

A cultura fumageira permanece impregnada na geografia, no turismo e na arte, estando estreitamente relacionada, sobretudo, com a questão do ambientalismo. Paisagens naturais do Recôncavo baiano exercem forte poder de atração sobre as pessoas, sua imagem fixa de imediato na memória, tornando-se lembranças. As lembranças de tal leitura particular vêm inspirar ações. Neste sentido, artistas comprometidos com as questões ambientais valem-se dessa temática para criar artifícios e para poetizar materiais presentes no espaço circundante, propondo linguagens artísticas, capazes de compreendê-las e utilizá-las em suas relações histórico-culturais (BERGSON, 1999, p.219).

A força da natureza foi muito bem retratada por artistas do romantismo a exemplo de Turner (1775-1851), que pintou tempestades marítimas e catástrofes de furações, usando tons laranja-avermelhados. Esse artista escolheu cenários que satisfizessem o gosto romântico e locais relevantes de acontecimentos históricos como *Navios Negreiros* (1840), mostrando a crueldade existente no tráfico de escravos

A natureza serviu de inspiração também para os impressionistas, os pós-impressionistas e os expressionistas, que viam na natureza fonte de criação, apropriando-se de cores brilhantes e do efeito da luz do sol. São exemplos: Monet, Manet, Van Gogh, Seurat, entre outros (STANGOS, 1993).

Remetendo-nos para tempos não muito distantes, numa outra linha de interpretação poético-visual da paisagem, a arte ambiente ou ambiental sinaliza uma tendência da arte contemporânea, que sai do espaço fechado da galeria, museus e salões para o ambiente natural, ou as áreas urbanas, incorporando-o à obra e transformando-a.

As novas experiências com o ambiente surgem nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, quando se dá o desenvolvimento da arte pop, do minimalismo e da arte conceitual. Desdobram-se em instalações, *performances*, *happenings*, arte processual, *land art*. etc.

A *land art* [arte da terra] inaugura uma nova relação com o ambiente natural. Não mais paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é o lugar onde a arte se enraíza. O espaço físico – deserto, lagos, *canyons*, planícies e planaltos – apresentam-se como campo onde os artistas realizam intervenções [...].

O Campo dos Raios (1977), de Walter de Maria (1935), num imenso *plateau* ao sul do Novo México, o artista finca 400 pára-raios de aço inoxidável. Nos três casos, os trabalhos – grandes arquiteturas ambientais – transformam a natureza e são por ela transformados, já que são eles mesmos modificados pela ação dos eventos naturais [...]. Na Europa, as obras de Richard Long (1945) e Christo (1935) dialogam com a *land art*. Em Christo, novas soluções arquitetônicas são obtidas pelo empacotamento de monumentos célebres, como o da Pont Neuf, em Paris, 1985 (ITAU CULTURAL, 2005).

Alice Miceli (1980), em suas pesquisas sobre radiação e estilo de capturar imagens do invisível, registrou em placas a radioatividade provocada pelo Césio 137 na cidade deserta de Pripyat, na Ucrânia, onde estão os entulhos da usina nuclear de Chernobyl. A ideia originou-se da semelhança encontrada entre as ondas de luz e as de radiação. Então a artista projetou uma câmera *pin-hole* (uma caixa com um pequeno furo capaz de captar e fixar reflexos de luz) específica para raios gama (TINOCO, 2006).

O movimento da arte em direção ao ambiente inspirou Siron Franco, o artista que mostrou ao mundo de forma plástica outro acidente com o Césio 137, dessa vez em Goiânia, Brasil, em 1987.

Outro desdobramento da arte ambiental finca-se na interferência nas cidades e em suas construções, como a efetuada pelos artistas Irwin (1928) e Asher (1943), da escola californiana de Los Angeles.

No Brasil, artistas como Artur Barrio (1945), José Resende (1945), Nuno Ramos (1960), Waltércio Caldas (1946), Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Tunga (1952), realizaram intervenções ambientais. Na Bahia, o escultor e fotógrafo polonês Frans Krajcberg (1921), cidadão baiano naturalizado, vale-se da sua arte para chamar a atenção para o desmatamento da Mata Atlântica no sul do estado. Por sua vez, Washington Santana propõe o contraste entre o “lixo caótico” e o “lixo organizado”, transformando restos de materiais descartáveis em objetos de arte. Tudo isso vem mostrando a grande preocupação dos artistas e ecologistas com a questão do impacto ambiental.

As lembranças das visitas de campo na cidade de Cachoeira, Bahia, com sua importância histórica e sociocultural, inspira a artista no sentido de transportar as folhas de fumo, impregnadas de memória. Como diz Bergson (1999, p. 86), o “esforço para evocar essa imagem torna-se cada vez mais fácil à medida que o repito com maior freqüência” para transformá-la em movimentos de ação requerido para a criação artística. Assim, as secagens das folhas de fumo nos varais a céu aberto, inspiram à criação de instalações fazendo com que representações passadas encostem-se ao presente como uma releitura do processo de secagem (Figura 15).



Figura 15: Lédna Barbeitos. *Secagem I* (da Série *Secagem*), 2007

Foto: Virgínia Muri

Dimensões: 100 x 500 cm

### **2.1.1 Cachoeira: Corpo e Memória**

Considerada uma das mais exuberantes cidades do estado da Bahia, Cachoeira, situada as margens do Rio Paraguaçu, está distante cerca de 132 km de Salvador. Detentora de um rico acervo arquitetônico, também se consolida como relíquia brasileira com a preservação progressiva de seu patrimônio histórico, artístico e cultural, integrante do patrimônio da humanidade.

No século XIX, Cachoeira foi considerada uma das vilas mais ricas e agradáveis do Brasil, tendo sido elevada à categoria de cidade em 1873. A configuração urbana colonial, foi praticamente mantida até meados do século XX, quando seu porto ainda era utilizado para escoamento de grande parte da produção agrícola do Recôncavo baiano, principalmente açúcar e fumo. A partir de então, grandes mudanças sociais, econômicas e políticas iriam se manifestar, influenciando o espaço urbano, que passou a interagir com novos agentes econômicos, quais sejam, os segmentos capitalista industrial, com o surgimento da indústria do cigarro no Brasil, contribuiu para a queda do consumo do charuto, produto tradicional fabricado na região.

A instalação do Campus Avançado da Universidade Federal do Recôncavo trará a recuperação arquitetônica da Fábrica de Charutos Leite & Alves construída no fim do Século XIX. A proposta de expansão de cursos de graduação para a região é um programa de inclusão social e de recuperação da cidade, contribuindo de maneira significativa para a retomada de seu desenvolvimento econômico e reverter o processo de migração. Além disso, vai fortalecer o turismo, dinamizar a cultural atingindo novos patamares do conhecimento.

### **2.1.2 A Referência de uma Memória Plural**

Em nome do progresso, Cachoeira ficou abandonada. Veem-se ruínas por toda a cidade, imagem de um tempo de luta, e restos de luxo esburacado, que o acaso se esqueceu de destruir. As ruínas são percebidas como capaz de produzir

efeitos similares àqueles cuja depreciação foi produzida pelo tempo natural, fincada na terra para o deleite de um turista que contempla a paisagem. Ela conduz às lembranças e à valorização de uma cultura que testemunha a história e a vida do país, para que possamos compreender quem somos, para onde vamos, o que fazemos.

Segundo Olivieri (2006), a metáfora da ruína como linguagem suscita o tema dos signos e dos investimentos culturais que integram diferentes especialidades. Essa contemplação poética, justamente num vir a ser, foi se voltando para focos de interesse mais ligados ao homem:

[...] o fascínio corresponde este estado de contemplação, de devaneio em busca da geometria dos eidos idealizado. [...] Observamos no caráter de décor através da utilização de temas do passado, onde elementos simbólicos e icônicos de ruínas são utilizados de qualquer forma, um signo deste esgotamento cultural. A relação do passado com a arquitetura contemporânea deve ser colocada de forma inteligente e conceitual (OLIVIERI, 2006, p. 96).

A ruína, como vestígios, pode representar e corresponder a um local de documentação, conservação e exposição de objetos, que podem ser físicos ou virtuais, expostos para divulgar e permitir a análise de questões pertinentes a determinado tema e determinada sociedade – a contextualização dos objetos–testemunhos e as ‘novas’ formas de conceituação institucional. A arte para ser arte deve travar um diálogo com o seu tempo. Para ser arte, atravessa o tempo, e adquire um caráter atemporal, podendo promover diálogos com outros presentes.

Mesmo porque a temática da memória e da sua materialização, através dos bens consubstanciais do patrimônio histórico, é recente no âmbito da historiografia brasileira. Nesses espaços, os artistas encontram novas orientações e partilham um espírito comum: são, cada qual a seu modo, tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia.

Nesse cenário, fábricas, galpões, residências são inseridas nos discursos artísticos e depoimentos difundidos nos meios de comunicação de massa, a exemplo do belo exemplar arquitetônico do imigrante italiano Giuseppe Vita,

construído para o funcionamento da fábrica de refrigerantes, mais tarde fábrica de cristais Fratelli Vita. Essa e outras construções constituem registros dos dramas da cidade, suas transformações, perdas e utopias. Para Bergson (1999, p.155), a sobrevivência das imagens cria trajetos de leituras, visto que “a percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente: está inteiramente impregnada das lembranças e imagens que a completam, interpretando-a”. A experiência estética é simultaneamente prazer e conhecimento e pode ser transgressora, quando há rompimento com o pré-estabelecido (Figura 16).



Figura 16: A artista trabalhando na construção da instalação Tabacum Matérico, 2006.  
Foto: Luis Cláudio Campos

Assim, na concentração da Grande Salvador, os elementos facilitadores do efeito ilusório do belo nos materiais pobres – a folha, o cordão, a corda, o fumo de corda, o lixo, o luxo... – assumem à busca de um impacto social, onde ele depende do acesso à cotidianidade, vindo a fortalecer a importância em arte de materiais enraizados nos costumes atuais. No trabalho em pauta, foi a utilização do fumo de corda o artifício “inventado” pela artista para fixar a memória, evitar o esquecimento, garantir, mesmo que seja por um curto período, um lugar na posteridade do contexto sócio-histórico da fábrica da Fratelli Vita como o espaço essencial para a interpretação do objeto na sua perspectiva bi ou tridimensional (Anexo A).

O exercício mental e a criatividade demonstram, aqui, que a formação dos valores estéticos está relacionada com a elaboração psíquica, tanto no que diz respeito ao conteúdo imanente da necessidade pulsional do sujeito/artista, quanto às exigências provenientes do meio. “Trata-se de recuperar uma lembrança, de evocar um período de nossa história” (BERGSON, 1999, p. 156) (Figuras 17 e 18).



Figura 17: Lédna Barbeitos, *Tabacum Matérico*, 2006 – *Instalação*  
Exposição Arte em Ruína. Fábrica Fratelli Vita, Salvador, BA  
Materiais: Fumo de corda e madeira  
Foto: José Henrique  
Dimensões: Altura 200 cm. Área 5 m<sup>2</sup>

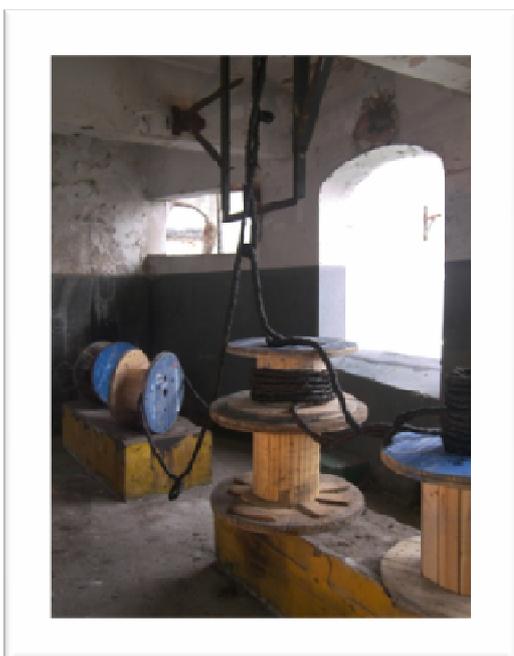


Figura 18: Lédna Barbeitos. *Corda, Corpo e Memória*, 2006  
Materiais: Fumo de corda e madeira  
Foto: Luis Claudio Campos  
Dimensões: Altura 200 cm. Área: 5 m<sup>2</sup>

Inaugura-se uma nova relação entre a arte e o ambiente natural. Esse acontecimento refere-se à conquista do sentido social da obra de arte, utilizando materiais e texturas de que o artista se vale para representar e transmitir suas convicções intelectuais e políticas, enraizadas na história da sua cidade. Com efeito, o fumo, tão rico em cor, brilho, forma, volume, textura e aroma, desperta concepções e emoções que motivaram a experimentação desse material.

## 2.2 FOLHAS QUE GUARDEI: DO PLANTIO À INDUSTRIALIZAÇÃO NO RECÔNCAVO BAIANO

O tabaco é uma planta exótica, da família das solenáceas, denominada cientificamente *Nicotiana Tabacum*<sup>5</sup>, originária da América do Sul, México e Índias Ocidentais, cujas folhas, depois de preparo variado, podem ser fumadas ou mascadas (Figura 19). Alguns estudiosos afirmam que a origem da palavra tabaco provém do tubo que os indígenas utilizavam para aspirar a fumaça e do cilindro de folhas retorcidas, por eles usado para fumar. Foi também conhecido por outros nomes, já em desuso: erva santa, erva milagrosa, erva sagrada, entre outros (ALMEIDA, 2002).



Figura 19: Cultivare *Nicotiana Tabacum*: mudas  
Fotografia do acervo do Centro Cultural Danneman

---

<sup>5</sup> A título de informação, o tabaco foi pesquisado inicialmente por Jean Nicot, embaixador da França em Portugal onde estudou, atribuiu propriedades medicinais a planta que acabou sendo batizada com o seu nome *Nicotiana*

Para os índios brasileiros, o fumo possuía caráter sagrado e seu uso era, geralmente, limitado a ritos mágico-religiosos e fins medicinais. Afirmavam que a planta curava feridas, enxaquecas e dores de estômago. Consta que, das formas de consumo do fumo, os índios adotavam pelo menos seis: poderia ser comido, bebido, mascado, chupado, transformado em pó e fumado. Porém, dentre todas essas formas, o hábito de fumar era, seguramente, o mais relevante.

Utilizado no período colonial como elemento de troca no comércio de escravos, o fumo ou tabaco começou a ser cultivado no Brasil em data desconhecida. Alguns atribuem o cultivo da folha no do início do século XVII.

Nos arredores da vila da Cachoeira milhares de lavradores dedicavam-se à cultura do tabaco, sobretudo a partir da década de 1770. O tabaco de melhor qualidade, ou de primeira folha, era enviado diretamente para Portugal e o de qualidade inferior, que não correspondia aos padrões exigidos pela mesa da Inspeção, alimentava o rentável comércio de escravos com a Costa da Mina. Esse tabaco, para ser melhor conservado, era untado com grande quantidade de melado e adquiria um aroma especial, muito apreciado na costa da Mina. [...] A cultura do tabaco, denominada “lavoura de pobre” ou “lavoura de quintal”, abriu possibilidades para os pequenos lavradores e agregados participarem diretamente da economia de exportação (KIRSCHNER, 2005, p. 9).

Na indústria de rapé, as primeiras fábricas de industrialização do tabaco, surgiram no Brasil com a chegada da corte portuguesa em 1808, fazendo nascer as fábricas de rapé. As fábricas de João Paulo Cordeiro no Rio de Janeiro e a Fábrica de Meuron na Bahia, juntas empregavam 98 escravos, 11 estrangeiros e apenas 1 brasileiro. Essa indústria entrou em decadência no século XIX, com o uso do charuto nos salões da sociedade brasileira como símbolo de sofisticação.

Os charutos eram produzidos de forma artesanal e fabricados, a noite, pelas próprias famílias dos lavradores depois de suas atividades diárias na roça. As primeiras iniciativas de cooperativas foram dos alemães nos estados do Rio Grande do Sul e Bahia.

A produção do charuto era quase totalmente consumida no país até o século XIX. No século XX, surge uma nova moda, o consumo do fumo claro. A primeira fábrica de cigarro no Brasil – a Imperial Estabelecimento de Fumo no Rio de

Janeiro – de propriedade do português José Francisco Correia, da marca Veado. Mais tarde um outro português Albino Souza Cruz, fundaria a futura maior indústria de fumo brasileira: a Souza Cruz (ARAÚJO; BUENO e FRATA, 2007, p.1).

Segundo Kirschner (2005), a produção da indústria fumo, se dividiu em duas vertentes específicas: na Bahia a cultura tradicional do fumo escuro para o charuto e no Rio Grande do Sul, a produção do fumo claro para a industrialização do cigarro. O produto era armazenado em estufa, com o emprego moderno da tecnologia, o que melhorava a qualidade do produto. Os estados também se diferenciavam no uso da tecnologia: na Bahia a produção era feita de forma artesanal com a secagem ao sol e em galpões (Figuras 20 – 22).

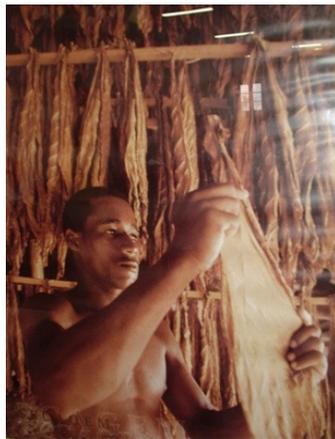


Figura 20: Secagem das Folhas  
Foto: Acervo do Cultural Danneman



Figura 21: Fermentação  
Foto: Acervo do Centro Danneman



Figura 22: Seleção de folhas para a utilização na fabricação de charutos  
Foto: Acervo do Centro Cultural Danneman

Com a crescente industrialização do tabaco no Brasil, o governo passou estabelecer imposto sobre o consumo do tabaco. A cobrança do Imposto sobre Produtos Industrializados (IPI), foi o responsável pela queda e redução das empresas familiares, dando lugar às fabricas de maior representatividade. Na Bahia as empresas familiares foram desaparecendo a exemplo da Suerdick. Neste sentido, essa medida provocou um impacto negativo, principalmente para os produtos industrializados na Bahia, responsável por 90% da produção de charutos e cigarros no Brasil (MESQUITA e OLIVEIRA, 2002).

Outro fator importante a considerar como responsável pelo declínio da produção de fumo escuro na Bahia, foi o fato de anos de 1940 e 1950, a expansão mundial da preferência pelos fumos claros, tendo como consequência direta o crescimento da produção industrial da região sul do Brasil e o declínio do fumo no Nordeste.

Atualmente, só restam sete fabricantes de charutos no território baiano Chaba – Charutos da Bahia (Alagoinhas); Dannemann (São Félix); Josefina (Cruz das Almas); Le Cigar – Manufatura Tabaqueira (Cruz das Almas); Menendez & Amerino (São Gonçalo dos Campos); Paraguaçu (Cachoeira); e Talvis (Cachoeira). Todos de capital nacional, à exceção da secular Dannemann, fábrica instalada em São Félix, subsidiária do grupo suíço Burger, a qual desponta como a maior produtora e exportadora de fumos para charutos do Brasil (ALMEIDA, 2002).

No curso desse processo, como resultado do modo de ocupação, as sub-regiões da Bahia, produtoras do fumo, conservam a tradição cultural da época colonial, quer na arte popular, quer no artesanato.

A arte assume, assim, um papel muito ligado às necessidades do homem econômico e ajusta-se a uma representação total de todas as formas de fazer e de criar objetos. Esse significado da arte visto por Read (1978), passa a abarcar “a continuidade de um grupo de sobrevivência, expressa [...] na transmissão das lendas, da história, da música e de muitos outros valores culturais [...]”, e a viver na memória coletiva, “na imagem – do – nós do grupo” (ELIAS, 1994, p. 182).

### 2.3 O FUMO COMO EXPRESSÃO

A arte moderna poetizou materiais ditos pobres, como o fumo. Tome-se como exemplo Marcel Duchamp (1887-1968), que com seus *ready-mades* utilizou a estratégia do descolamento (que consiste em apropriar-se de objeto do uso cotidiano, industrializado ou não, e levá-lo para o mundo das artes); assim, o espaço definiu o olhar estético do objeto.

Diversos artistas da arte contemporânea desenvolveram obras e pesquisas, utilizando elementos excêntricos, tais como os informalistas europeus e outros pertencentes às novas vanguardas europeias e americanas, a exemplo de Rauschenberg (1925-2008), que utilizou diversos materiais possíveis de composição, inclusive o lixo cotidiano. Também Tàpies (1944), quando afirma, que um dos problemas maiores que opõem a arte nova, é à busca de um impacto social, onde ela depende do acesso à cotidianidade e aos *mass media*, vindo a fortalecer a importância, em arte, de materiais enraizados nos costumes atuais. Como afirma Tàpies, nem tudo depende do talento do artista, reservando-se uma grande parte ao material e ao acontecimento. Esse acontecimento refere-se à conquista do sentido social da obra de arte, em que o artista se vale de materiais e texturas para representar e transmitir suas convicções intelectuais e políticas, enraizadas na história da sua Catalunha natal.

A utilização de materiais atípicos, tais como areia, folhas, gravetos, “assume um lugar de relevo a poética, ou melhor, a ideia de Arte pobre” (DE FUSCO, 1988, p. 316) – termo inventado por Germano Celant (1967), inspirado na expressão “teatro pobre” de Jerzy Grotowski (1933-1999) –, em contraponto com a dos artistas da sociedade capitalista, que se preocupavam com o emprego de matérias primárias e convencionais.

Embora esta poética participasse da ideologia, segundo a qual se devia contestar a arte, na medida em que, numa sociedade neocapitalista, a arte é mercadoria, portanto riqueza e poder, o principal mérito da arte pobre, de um ponto de vista moderno, foi precisamente produzir objetos de arte, apesar de tudo e tendo consciência dos limites da situação socioeconômica (DE FUSCO, 1988, p. 321).

Com a eliminação do inútil e do supérfluo, um grupo de artistas passou a transformar os elementos mais simples em obras de arte, com o intuito de empobrecer a pintura e eliminar quaisquer barreiras entre a arte e o dia-a-dia das pessoas. Foi a origem da Arte Povera, movimento artístico italiano que se desenvolveu na segunda metade da década de 1960. Trata-se de um movimento subversivo que tem sua origem no clima político daquela época.

Vários artistas internacionais sentiram-se atraídos para o uso de materiais ditos como pobres, entre eles: Mario Merz, Giovanni Anselmo, Pino Pascali, Jannis Kounellis, Christo, Krajcberg, Tàpies e Alighiero Boetti (Figura 23).



Figura 23: Alighiero Boetti. *Paus de Madeira Pintados*, 1968  
Fonte: De Fusco, 1988, p. 322.

Os artistas da arte povera tiveram o mérito de desafiar os padrões da arte vigente, ocupando o espaço com o seu transcendental e intemporal nível de realidade propondo uma arte singular trazendo significativa contribuição para a arte de vanguarda.

Considerando as folhas como elemento utilizado em trabalhos que abordam questões como o contraste entre materiais naturais (usados in natura),

Krajcberg (2005) percebe, na forma natural da folha, a semelhança da textura da pele de uma cobra (Figura 24).

Meu caminho é o de me interessar e ver a vida fora do homem, sentir mais a beleza das formas naturais, porque a gente ignora as formas e as cores que a natureza tem. Ainda temos muitas possibilidades de nos aproximar e trabalhar com essa natureza. O homem está cada vez mais distante dele mesmo, é preciso aproximá-lo e talvez o trabalho com a natureza ajude nesse reencontro. Todo dia criam uma lei nova para estimular o homem em sua vida urbana. Então, eu acho que o artista pode dar caminhos aproximados para melhorar o século 21, criar alternativas que possibilitem ao homem acompanhar a terceira revolução industrial sem destruição (KRAJCBURG, 2005).

A semelhança do percebido da beleza das formas naturais, no mundo da representação de Krajcberg, na mesma linha de percepção da artista/pesquisadora, quando apropriou-se da matéria para recriar a natureza em *A Estrada do Sertão* (2008). Na figura 25, a planície semi-árida do sertão pode ser observada num cenário desolador: solo raso, calor e rios secos responsáveis pela abertura natural de caminhos e estradas as quais os sertanejos migram para as cidades, procurando sobreviver por meio de atividades informais.



Figura 24: Krajcberg. *A natureza*, 2005  
Foto digital  
Fonte: KRAJCBURG, 2005.