



Figura 25: Lédna Barbeitos, *Estrada do sertão I*, 2008

Técnica: Foto digital  
Dimensões: 80 X 100 cm  
Foto: Zé da Rocha

As figuras 26 e 27 são também a referencia do artista para explicar a marginalidade das políticas públicas para o nordeste, visto que a diferenciação regional nordestina possui uma raiz na própria paisagem natural, através da qual observa-se o contraste existente entre o sertão seco e o litoral úmido. No entanto, o peso das condições naturais na ocupação humana deve ser totalmente relativizado, daí a importância do estudo do “mito da seca” e da “indústria da seca”.



Figura 26: Lédna Barbeitos, *Estrada do sertão II*, 2008  
Técnica: Foto digital  
Dimensões: 80 X 100 cm  
Foto: Zé da Rocha



Figura 27: Lédna Barbeitos, *Estrada do sertão III*, 2008  
Técnica: Foto digital  
Dimensões: 80 X 100 cm  
Foto: Zé da Rocha

Como Krajcberg, outro artista que buscou o experimentalismo foi Mario Merz, que na obra *Lingotto* (1968), utilizou com elemento plástico gravetos, ferro, neon e madeira (Figura 28). Como na Arte povera possibilitou, assim, a adoção de materiais e objetos banais de significados estéticos e espirituais, que representam forças de transformações típicas dos produtos da natureza.



Figura 28: Mario Merz. *Lingotto*, 1968  
 Materiais: Gravetos, ferros, madeira e neon.  
 Dimensões: 500 x 400 cm – 44 k  
 Fonte: National Galleries

Procurando pesquisar artistas que utilizaram o fumo de 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 – objeto escultóricos*, trouxe nas suas ideias, 14 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) (Figura 29).



Figura 29: Siron Franco. *Casulos – objetos escultóricos*, 2005.  
 Fonte: Catálogo de Exposição GB,

No *Catálogo de Exposição Casulos* – em trechos transcritos em site na internet, o artista, assim fala do seu trabalho:

Seu silêncio, que nos remete a algo de sagrado ou de hierático, nos exige um novo comportamento, a monumentalidade que se impõe e os movimentos sutilíssimos que os dinamizam alterando continuamente o cenário, convidam- nos a adotar uma postura de recolhimento (que se faz misteriosa pelo anterior desconhecimento de que dela seríamos capazes em tal profundidade), na observação aguda e na reflexão específica sobre

nossas origens, sobre a natureza e, em especial, sobre a carga dos elementos artísticos que podem ser requisitados pelo pensamento dos homens (FRANCO, 2005).

A relação matéria no suporte, observada na pesquisa de cores naturais com pigmentos terrosos, transforma-os também em matérias-primas para recobrir com tecido de malha, as telas de arame, parafina, fios de cobre, gesso, fumo de rolo, e colorir com terra, trançados indígenas, penas de galinha, plumário de faisão, couro de peixe e pele de rã, além de asas de borboleta, para construir os casulos (Figura 30).



Figura 30: Siron Franco, *Casulo*, 2005  
Técnica: Arame, tecido, outros  
Fonte: Catálogo de Exposição GB, 2005

No movimento nacional, distinguiu-se, ainda, Hélio Oiticica (1937-1970), por sua ousadia plástica e pelo destaque que obteve em mostras e bienais internacionais, com muitas obras experimentais. A partir de 1960, inventou os *Penetráveis* - labirintos em que a pessoa interagia com a obra ao pisar em folhas secas ou na areia e molhar os pés. A obra de Oiticica, trata-se de uma arte experimental, com multiplicidade de estilos e técnicas, mistura de gêneros artísticos, ruptura com os suportes, determinando assim a autonomia da arte em relação ao tema. “Há um predomínio da matéria enquanto agente estruturante da arte (o tangível como princípio moderno)” (OLIVIERI, 2009).

A aproximação dos trabalhos de Oiticica com a pesquisa *Nicotiana Tabacum*, esta no conceito do hibridismo, pois trata da impossibilidade de conceituar uma criação artística como pertencente a uma única vertente, categoria ou cultura

decorrente do ilimitado experimentalismo da arte contemporânea. Encontra semelhança na escolha da matéria.

Assim, utilizando-se da superfície e suporte, retido com as cordas do fumo em pedaços, ou das propriedades que possa descobrir em laboratórios experimentais, o artista/pesquisador buscará na força de sua tonalidade, brilho, textura, volume e aroma as possibilidades desse rico material ainda pouco investigado na construção de objetos artísticos, mesmo porque parece perfeitamente adequado para captar os fenômenos transitórios do mundo interior do artista (Figura 31).



Figura 31: Lédna Barbeitos, *Matéria Presente: Folhas que Guardei I*, 2007

Técnica: Pigmentos naturais sobre fumo de corda  
Dimensões: 120 x 90 cm

Por sua vez, no início da década de 1990, despontou no cenário artístico o paulista Vick Muniz (1961), produzindo arte com açúcar, calda de chocolate, frios embutidos e até espaguete com molho à bolonhesa. Sua obra discute a fotografia a partir de materiais inusitados, um festival de delícias da culinária para adoçar a amarga boca povo brasileiro. Em seu auto-retrato o artista usa folhas, grãos secos e galhos da planta do café (Figura 32).

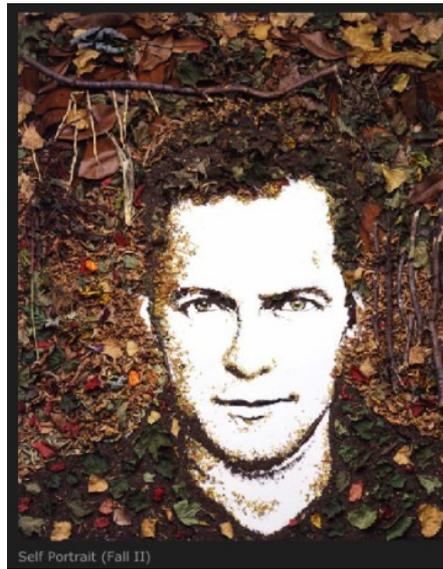


Figura 32: Vick Muniz. *Auto-retrato* (s.d.)

Fonte: Escritório de Arte (SP)

Disponível em: [www.escritoriodearte.com/listarQuadros.asp?artista=170](http://www.escritoriodearte.com/listarQuadros.asp?artista=170)

A obra de Muniz a tangibilidade presente na obra de Oiticica desaparece, dando margem à matéria efêmera. A respeito disso, para Olivieri (2009), “subsiste como arte pela característica da intertextualidade da arte contemporânea, perdendo a matéria e transferindo-se para a outra mídia (arquivo digital, vídeo, fotografia)”, elementos utilizados pelos artistas contemporâneos. Como diz Cauquelin (2005, p.12)

Os trabalhos que tentam justificar as obras de artistas contemporâneos, são obrigados a buscar o que poderia torná-los legíveis fora da esfera artística, seja em ‘temas’ culturais, recolhidos em registros literários e filosóficos [...] – desconstrução, simulação, vazio, ruínas, resíduos e recuperação -, seja ainda em uma sucessão temporal – classificada de ‘neo’, ‘pré’, ‘pós’ ou ‘trans’, lógica, de evolução bem difícil de manter. A menos que nos contentemos em classificar por ordem alfabética as diferentes tendências que se manifestam da esfera artística, sempre obrigados a admitir que

muitos artistas pertencem, de acordo com o momento a muito dessas tendências”

Esclarece não tanto os próprios objetos, visto que a arte não é mais retilínea, ela depende das possíveis escolhas que o artista faz em relação a formas de experimentar e de criar. É assim que o artista olha para o passado e se apropria de imagens já conhecidas. Transmuta o material que é produzido para outro fim e traz para algo que está presente no cotidiano das pessoas (Figura 33).



Figura 33: Lédna Barbeitos, *Fermentação*, 2007

Materiais: Folhas de fumo

Dimensões: 200 x 300 cm

Foto: Zé da Rocha

Pode-se fazer referência ainda a Caetano Dias, artista baiano da Geração 70, que, na atualidade, incorpora como matéria do fazer artístico o açúcar, um produto agrícola assim como é o fumo, também do Recôncavo baiano, o qual lembra o longo período do trabalho escravista nos engenhos de cana-de-açúcar. No saguão da Estação Ferroviária da Calçada, em Salvador, Bahia, Caetano Dias realizou uma instalação ao vivo. Carregando madeira compensada, fogões industriais e panelas, o artista construiu, ao vivo, um gigantesco labirinto. Segundo ele, “a ideia é produzir um labirinto de açúcar para que as pessoas se percam no viés da arte. Um fato doce no percurso de alguém pode ser algo de um grande significado”. A obra relembra as atividades do antigo comércio do açúcar, visto que era essa estação de trem o local onde se escoava parte desse produto produzido na Bahia. Hoje, é uma das principais vias de acesso ao subúrbio ferroviário da cidade, onde se concentra grande parte da população pobre (Figura 34).



Figura 34: Caetano Dias. *Canto Doce*, 2006.  
Materiais: Madeira e açúcar.  
Fonte: SALAMA, 2006.

A obra nasce de apenas um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita minha obra permaneça tal como é; o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: um sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque, nada mais (CAETANO DIAS *apud* SALAMA, 2006).

Na obra *Matéria Presente: Folhas que Guardei*, de Lédna Barbeitos, a artista apropria-se das folhas de fumo, produto agrícola usado como moeda na compra e venda de escravos no Brasil (Figura 35).



Figura 35: Lédna Barbeitos, *Matéria Presente: Folhas que Guardei II*, 2007.  
Materiais: Madeira e fumo de corda.  
Dimensões: 120 X 90 cm

Para Florence (1999), em *Histoire Matérielle e Imatérielle de L'Art Moderne*, materiais como folhas de fumo resultam do encontro entre matéria e forma. Segundo ele, a História da Arte, assim como a história dos materiais, revela que a arte ficou fechada, por muito tempo, aos elementos tradicionais e nobres. A arte moderna, no entanto, com a utilização de novos materiais, abre um leque de possibilidades, a exemplo do que se percebe na arte bruta ou da reciclagem (*Land Art*), em que assistimos à operação pura, bruta, reinventada em todas as fases de artistas contemporâneos, a partir de seus próprios impulsos. Obras feitas com base na exploração dos territórios da subjetividade e da imaginação criadora, por artistas à margem das tradições e dos sistemas artísticos.

De acordo com Argan (1999, p. 87, 626), a presença de uma obra de arte, na atualidade, une os laços entre indivíduos e ambientes, indicando as noções de espaço e tempo, no contexto histórico do qual faz parte. Entretanto, a matéria utilizada pelo artista está impregnada de história, de significado próprio, independente da vontade do artista. O autor diz que “as matérias são sempre um refugio, com uma história, um passado próprio, não sabemos e não nos interessa saber nada sobre ela e, no entanto, esse passado vivido consumiu-as em certos pontos – nuns mais noutros menos”.

Num gesto de inspiração, o artista Giuseppe Penone (1947), também protagonista da Arte Povera, reconhece na matéria a fluidez fundamental do tempo. O artista fala da empatia do homem com a natureza, sendo a terra cozida o pulmão onde a respiração indica a ideia de energia impalpável, de sinal de vida e de sobrevivência materializada. Suas primeiras peças e experiências, que foram concebidas na natureza, estão diretamente ligadas a ela, testemunhando atenção às questões ambientais como: o equilíbrio, a erosão e a respiração. As criações seguem, onde o seu corpo torna-se parte integrante e instrumento do objeto visual, ressignificando-o. Nessas circunstâncias, evidencia-se maior valorização do processo e ampliação das experiências do artista, que renova a matéria em estudo e a si mesmo (LEINER, 2004). A imagem mostrada na figura 36 é dotada de um pescoço e uma boca, a qual se abre sobre uma verdadeira traqueia – é a imposição da matéria revelando a necessidade do corpo.



Figura 36: Giuseppe Penone, *Sopro 6*, 2002  
Material: Terracota  
Fonte: LEINER, 2004, p.6.

Nesse sentido, os signos e os símbolos<sup>6</sup> contidos na matéria são um campo temático do espelho do eu e da coletividade, assim como da realidade que cerca o sujeito, transitando entre o sonho e a razão, buscando na natureza o alimento necessário para seu processo criativo.

A obra de Guipeppe Penone (Figura 36), na qual se pode perceber a proposta de uma nova conjugação entre natureza–corpo–objeto, dialoga com o pensamento de Lédna Barbeitos sobre o conceito de Arte Povera. Tal proposta resulta de uma investigação acerca da natureza do objeto, a qual reavalia os papéis do espectador e do artista no processo artístico contemporâneo. No trabalho apresentado a seguir na figura 37, faz alusão a uma porta que não se fecha para as questões sociais. O envelhecimento, como estágio normal dos objetos – porta em craquelê e prego enferrujado - são mudanças que ocorrem ao avançar no tempo. A colocação do moio de folhas, preso à porta, remete-nos à antiga prática de pendurar folhas no ato da secagem, utilizada até hoje pelos lavradores, como é visto em cidades do Recôncavo baiano como Cruz das Almas e São Gonçalo dos Campos.

---

<sup>6</sup> Frutos de uma semiologia geral: é a ciência geral dos signos, que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas de signos, sistemas de significação.



Figura 37: Lédna Barbeitos. Série *Secagem*, 2008  
Materiais: Madeira, prego, arame, ferrugem e folhas de fumo  
Dimensões: 220 x 100 cm  
Foto: Zé da Rocha

Incrustando folhas de fumo em tela, como processo para o fazer artístico, e utilizando-se de pigmentos naturais para integrar figura e fundo (Figura 38). Essa relação de intencionalidade entre a artista e o artefato produzido abre caminho para a compreensão de aspectos não materiais da cultura, a partir da sua materialidade impregnada de significados próprios. Reflete aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais.



Figura 38: Lédna Barbeitos. Da série *Ponto G*, 2008  
Materiais: Folhas de fumo  
Dimensões: 220 x 100 cm  
Foto: Irailes Marcarenhas

As produções contemporâneas que lançam mão de operações que não se constituem enquanto ações normativas, suscitando aplicações de técnicas não previsíveis, se revelam como procedimentos abertos que instigam a busca de novas soluções formais e novos materiais. Assim nesta pesquisa foi utilizada a *Nicotiana Tabacum* (material do cotidiano) coladas em suporte de madeira, tingida com pigmentos naturais e tinta acrílica, tecendo discursos, corporificados a partir de uma poesis híbrida.

Contudo, no conjunto de em suas obras realizadas com diversas materialidades, Lédna Barbeitos não as classifica em linguagem artística rotulada dentro de 'ismos' ou afixo, condicionando-a a uma tendência. Visto que seus trabalhos a arte às vezes se aproxima da arte híbrida, às vezes da arte efêmera, às vezes da arte povera, às vezes se torna minimalista quando usa objeto industrializado a exemplo dos tubos de PVC ou formas de pés de madeira (ver capítulo 30), às vezes torna-se conceitual, às vezes suas obras são utilizadas como *ready-mades* ou acrescentam aos *ready-mades* e por fim, às vezes se aproximando da arte linguagem.

Numa perspectiva histórica, o desaprisionamento, a explosão de fronteiras entre as técnicas artísticas, foram os alvos da arte moderna que abriram as vias para as práticas contemporâneas.

Em memória quase perdida, o objeto artístico (*Nicotiana tabacum*), desencadeia planos passados e o artista traz para o cotidiano a materialização de uma memória coletiva. "A sua percepção, por mais instantânea, consiste, portanto numa incalculável quantidade de elementos rememoráveis, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória" (BERGSON 1999, p.176).

A imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu.

## CAPÍTULO 3

### PERCEPÇÃO DO OLFATO:

#### 3.1 PSICOLOGIA DO CHEIRO

Esta pesquisa apresenta reflexões acerca do significado das percepções e sensações olfativas e sua pertinência como fenômeno presente na representação artística. Os fenômenos perceptivos descritos, do ponto de vista neurofisiológico, são similares àqueles descobertos pelos artistas que tentaram, em suas obras, pintar cenas visuais nas quais as formas estiveram liberadas de seus objetos.

Sabe-se que a sensação é a capacidade de decodificação dos estímulos físicos e químicos presente no ambiente. Sobre a dinâmica da sensação e da percepção no domínio sensorial do olfato, os estímulos físicos são substâncias voláteis que podem evaporar e ser carregadas pelo ar e os estímulos químicos (odorantes) “são dissolvidos em fluidos – especificamente, o muco do nariz”. Os receptores para o olfato são os cílios olfativos, estruturas com o formato de cabelo localizadas na porção superior das passagens nasais “Elas assemelham-se às células do paladar, no sentido de que têm uma vida curta sendo constantemente repostas. Os receptores olfativos possuem axônios, que realizam sinapse diretamente com a célula no bulbo olfativo na base do cérebro” (WEITEN, 2002, p.120).

Assim como o paladar, o sentido do olfato também apresenta adaptação sensorial. Esse arranjo – matérico dos odores é singular. A força percebida do odor, freqüentemente, declina para menos da metade de sua força original depois de quatro minutos (CAIN (1988) *apud* WEITEN, 2002, p.119).

A partir da sensação, o odor é memorizado num processo de aprendizado, sendo importante na seleção alimentar e em processos e experiências emocionais. O aprendizado olfativo está relacionado diretamente com as experiências individuais e as coletivas, podendo alterar estados afetivos e relacionar-se ao comportamento social e sexual. Assim, memórias evocadas através

de odores são distintas de outras, em razão da sua grande potência emocional (HERZ, 1998 *apud* ASSUMPÇÃO JUNIOR; ADAMO, 2007, p. 4).

Pela percepção olfativa, identificamos odores, discriminando-os e, finalmente, memorizando-os, além de lhes dar um significado pessoal. Fez assim Duchamp (1887-1968) artista revolucionário para a sua época, captando dentro de um frasco a atmosfera parisiense. A França, considerada o país pioneiro na criação de fragrâncias sofisticadas, processadas em destilarias e indústrias, demarca fronteiras olfativas. E Paris – cidade luz – teve seu cheiro, difundido pelo ar, sentido pelo artista e transportado de maneira mágica, conforme representado na obra *Ar de Paris* (1919) ver figura 39.

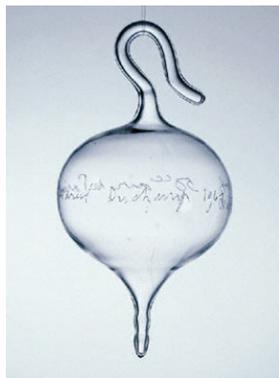


Figura 39: Duchamp. *Ar de Paris*, 1919.  
Dimensões: 253 x 360 cm – 12 kg  
Fonte: [http://purpurarosa.blogspot.com/2005\\_05\\_01\\_archive.html](http://purpurarosa.blogspot.com/2005_05_01_archive.html)

Os estímulos podem produzir percepções sensoriais “capaz de associar as informações sensoriais à memória, à cognição e gerar conceitos sobre, o mundo, sobre nós mesmos e os outros” evocando reações afetivas (ASSUMPÇÃO JUNIOR; ADAMO, 2007, p. 5).

Sabe-se que o estilo de um produto não decorre apenas de uma apreciação subjetiva, mas baseia-se, também, em estudo de hábito dos indivíduos. Nesse sentido, a qualidade e os atributos dos charutos, mais finos e suaves do mundo, fabricados em Cuba, principalmente na região de Vuelta Arribatabaco, de onde provêm as melhores folhas de tabaco daquele país, serviram de inspiração para a criação de uma embalagem diferenciada, desenvolvida para a fabricação de um perfume parisiense feminino *Cuba Jungle* (Figura 40).



Figura 40: Perfumes com embalagem de charutos cubanos  
Embalagens *Cuba Jungle Paris*, *Cobra – Cuba Jungle Paris Zebra* – *Cuba Jungle Paris Tigre*  
Fonte: [http://www.portalperfumes.com.br/produtos.asp?lang=pt\\_BR&tipo\\_](http://www.portalperfumes.com.br/produtos.asp?lang=pt_BR&tipo_)

O inconsciente psicofisiológico<sup>7</sup> compreende tudo o que entra na composição das percepções sensíveis, sem ser notado pelo eu – só o resultado a percepção – é consciente. Percebo, portanto, que Deleuze e Guattari (1992, p. 213) tem razão ao concluir que “a obra de arte é um ser de sensação nada mais: ela existe em si”, e dela se extrair a força necessária à expressão de seus aspectos mais verdadeiros.

A focalização nos fatores motivacionais, a experiência anterior e o estado emocional do momento vão provocar no artista uma predisposição que influi nos processos de percepção e de pensamento. Assim, Deleuze e Guattari (1992, p.219) afirma que: “A obra de arte é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afetos”. Dessa maneira, as condições subjetivas podem deformar a situação estimuladora a ser percebida, assim como dinamizar um processo de defesa perceptiva, impedindo a captação dos elementos objetivos que estimulam os órgãos dos sentidos. Quanto a esse modo de interpretar as coisas como elas são vistas, e não como elas são, no mundo invisível, (1992, p. 227) revela: “O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo”.

A matéria passa a ser um campo de experimentação para o surgimento da imagem. O inesperado torna-se um campo de expressão plástica utilizando as folhas de fumo, sacos de linhagem e metal (Figura 41), algodão, parafina, carvão vegetal, essência aromática e gelo (Figura 42). Por isso, Merleau-Ponty (1999, p.

<sup>7</sup> A Psicofisiologia, como estudo científico das relações entre a atividade fisiológica e a psicologia, teve os primeiros escritos realizados por Wilhelm Wundt, em 1874, em seu livro-texto “*Foundations of Physiology Psychology*”. A partir desse fato, ocorreu uma explosão do conhecimento em Biologia Experimental e o conseqüente no entendimento da Fisiologia do comportamento.