



Entre as bordas da cerâmica

liames entre o barro e  
o leite

Lorena D'Arc







**Universidade Estadual Paulista  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Doutorado**

LORENA D'ARC MENEZES DE OLIVEIRA

**ENTRE AS BORDAS DA CERÂMICA:**  
liames entre o barro e o leite

São Paulo – SP  
2018







Universidade Estadual Paulista  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Doutorado

LORENA D'ARC MENEZES DE OLIVEIRA

# ENTRE AS BORDAS DA CERÂMICA:

liames entre o barro e o leite

Trabalho submetido à Banca de Doutorado em Artes, como requisito exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação da Profa. Dra. Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada), para obtenção do título de Doutora em Artes.

São Paulo – SP  
2018



Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP

O48e Oliveira, Lorena D`Arc Menezes de, 1964-  
Entre as bordas da cerâmica: Liames entre o barro e o leite /  
Lorena D`Arc Menezes de Oliveira. - São Paulo, 2018.

248 f.: il. color.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Geralda Mendes Ferreira da Silva  
Dalglish (Lalada Dalglish).  
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista  
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Argila. 2. Leite. 3. Cerâmica. 4. Arte contemporânea.  
I. Dalglish, Geralda Mendes Ferreira da Silva (Lalada Dalglish).  
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 738

OLIVEIRA, Lorena D'Arc M. de

ENTRE AS BORDAS DA CERÂMICA: liames entre o barro e o leite

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Trabalho defendido e aprovado em:

Banca:

---

Orientadora Profa. Dra. Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish - IA-UNESP

---

Prof. Dr. Agnus Germano Valente - IA-UNESP

---

Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior - ECA-USP

---

Profa. Dra. Cláudia Fazzolari - ECA-USP

---

Profa. Dra. Marta Luiza Strambi - IA-UNICAMP





Dedico este trabalho à grande mãe natureza,  
às minhas ancestrais,  
à minha mãe Terezinha Menezes,  
à minha filha Jade Liz.





## Minha Gratidão

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Lalada Dalgligh, pela sua sabedoria, atenção, experiência e orientação especiais.

À minha Banca de qualificação, Profa. Dra. Norma Grinberg e Prof. Dr. Agnus Valente, pela contribuição para esta pesquisa.

Ao Mestre Carlos Fajardo que apontou o meu caminho do leite.

Aos professores do Instituto de Artes com os quais pude obter uma valiosa formação.

Aos atenciosos funcionários da Secretaria da Pós-Graduação e ao apoio alegre e sorridente da Vera.

Aos meus amigos, que de alguma forma, me incentivaram e me deram apoio em vários sentidos, em especial Maurício Monteiro, Giovani Fantauzzi, Wagner Priante, Fernando Vilhegas, Alexandre Vilas Boas, Hélio Ribeiro e Marcos Guilherme.

À querida Lourdes Molina, que pos em meu caminho o presente das cápsulas de vidro.

Às minhas queridas amigas Flávia Leme e Elan Santos, por me acolherem em suas vidas com afeto e confiança.

Às prestimosas amigas e companheiras Kátia Bastani, Mônica de Souza e Argentina Santos.

Aos meus amigos e colegas da Escola Guignard-UEMG, em especial ao Diretor, Professor Dr. Adriano Gomide, pelo companheirismo, incentivo e apoio constantes. Ao Professor Dr. Alexandre Costa, pelas indicações de leitura.

À Iago Gouvêa, que além de incentivador, foi grande companheiro nas viagens e produções.

Ao meu grande amigo e confidente Tarcísio Siqueira que sempre segurou minhas ondas.

Às minhas grandes incentivadoras e companheiras, que dão sentido à minha vida, minha mãe Terezinha e minha preciosa filha Jade Liz.





## Resumo

Entre as bordas da cerâmica: liames entre o barro e o leite é uma pesquisa tanto prática e quanto teórica, que abrange o barro, o leite e a cerâmica como elementos de desdobramentos plásticos, que incluem, ocasionalmente, outras mídias. Nesta Tese, discorro sobre aspectos do leite enquanto material nutritivo, cultural, histórico e simbólico, em suas representações e materialidades, fazendo uma leitura de sua manifestação na arte, apontando artistas do passado e contemporâneos. Considerando leite, argila crua e queimada como elementos norteadores de minha produção artística, disserto sobre o meu processo, traçando comparações e análises com obras de artistas que comungam, de algum modo, com a minha poética, além de englobar diálogos do campo da arte, bem como de outros campos do saber.

**Palavras-chave:** Cerâmica Contemporânea. Argila. Leite. Arte Contemporânea. Materialidade.





## Abstract

*Between the ceramic borders - bonds between the clay and the milk is a practical and theoretical research embracing ceramic and milk as elements in plastics deployments which, occasionally, also include other medias. In this thesis, I discourse about aspects of the milk as a nutritive, cultural, historical and symbolical material in its representations and materialities, interpreting its manifestation in art, pointing artists in the past and at the contemporaneity. Considering milk, raw and fired clay as guiding elements of my artistic practice, I descant about my process tracing comparisons and analyses of works of artists whose somehow share with my poetics, besides encompassing dialogs in the art field as well as to other fields of knowledge.*

**Keywords:** Contemporary Art. Contemporary Ceramic. Clay. Milk. Materiality.



## Lista de Figuras

**Figura 1.** Mulher de Willendorf. Fonte: 30.000 Years of Art. The Story of Human Creativity Across Time and Space. London; New York, NY: Phaidon Press, 2007. **P. 54.**

**Figura 2.** Mulher de Hohle Fels. Fonte: disponível em: <https://www.urmu.de/de/Museum%2BSteinzeithöhlen>. Acesso em: 22 jan. 2017. **P. 54**

**Figura 3.** Vaso Trípode em terracota. Coleção Avery Brundage. Fonte: disponível em: <https://quizlet.com/13262800/asian-art-museum-quiz-7-flash-cards/>. Acesso em: 24jan. 2017. **P. 57.**

**Figura 4.** Moringa Trípode. Minas Gerais, séc. XIX. Fonte: Noivas da Sêca, pg. 77. Foto: Márcia Alves. **P. 58.**

**Figura 5.** Pablo Picasso. Visage de femme. Fonte: Catalogue exposition Picasso, Céramiste à Vallauris, 2004. **P. 59.**

**Figura 6.** Simone Leigh. Pitch. Collection of Sherry B. Bronfman, courtesy of the artist. <http://www.simoneleigh.com/files/nkajournal.pdf>. Acesso em: 18 out. 2017. **P. 59.**

**Figura 7.** Fragmento de seio com pontos pintados. Fonte: O livro dos símbolos – reflexões sobre imagens arquetípicas. (Arnold, 23). MARTIN, 2012, p. 389. **P. 61.**

**Figura 8.** Pierre Verger. Da série deuses africanos Brasil. Fotografia. 1981. Fundação Pierre Verger. **P. 61.**

**Figura 9.** Desenho de uma mama lactante dissecada de um corpo feminino. Datada de antes de 1858. Fonte: GRAY, LEWIS, 1918, p. 1268. **P. 62.**

**Figura10.** Ártemis de Éfeso. Escultura em tamanho natural. Fonte: Museu Nacional de Arqueologia de Nápoles. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemide\\_Efesias.jpg?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemide_Efesias.jpg?uselang=pt-br)>. Acesso em: 13 abr. 2016. **P. 64.**

**Figuras 11, 12.** Benvenuto Cellini. Perseu e a cabeça de Medusa. Foto: Carlos Lorenzo. **P. 65.**

**Figura 13.** William Hogarth. Boys Peeping. Gravura em metal. 14,7 x 12,3 cm. Fonte: British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org> > Acesso em: 30 jan. 2016. **P. 66.**





- Figura 14.** Mihail Chemiakin. Cybele. Fonte: disponível em: <http://visualizingbirth.org/cybele>>. Acesso em: 14 jun.2017. **P. 67.**
- Figura 15.** Louise Bourgeois. Fonte: The Easton Foundation / VEGAP, Madrid. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/life-andstyle/2016/mar/14/louise-bourgeois-feminist-art-sculptor-bilbao-guggenheim-women#img-3>>. Acesso em: 11 dez. 2016. **P. 67.**
- Figura 16.** Louise Bourgeois. Estudo da natureza. Sèvres, Fonte: disponível em: <[www.sevresciteceramique.fr](http://www.sevresciteceramique.fr)>. Acesso em: 11 dez. 2016. **P. 68.**
- Figura 17.** Louise Bourgeois. Fillette. Fonte: disponível em: <[www.moma.org](http://www.moma.org)>. Acesso em: 11 dez. 2016. **P. 68.**
- Figuras 18, 19.** Ronit Baranga. My Artemis. Fonte: Elad Baranga. Disponível em: [www.ronitbaranga.com](http://www.ronitbaranga.com)>. Acesso em 15 dez. 2016. **P. 70.**
- Figura 20.** Peter Paul Rubens. Nascimento da Via Láctea. Fonte: Museu do Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es>>. Acesso em: 22 nov. 2015. **P. 72.**
- Figura 21.** Isis em forma de árvore alimentando o deus egípcio na tumba de Tutmés III. O livro dos símbolos. MARTIN, 2012, p. 129. **P. 73.**
- Figura 22.** Manuscrito islandês do século XVIII. Fonte: disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Búri#/media/File:Manuscript\\_Audhumla.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Búri#/media/File:Manuscript_Audhumla.jpg). Acesso em: 01 nov. 2016. **P. 75.**
- Figuras 23, 24.** Desenhos do pajé Tukano Gabriel Gentil. Fonte: GENTIL, 2007, p. 243-245. **P. 79.**
- Figura 25.** Bronze da Lupa Capitolina. Fonte: BALLARINI, 1994, pg 24. **P. 80.**
- Figura 26.** Andy Warhol. Dick Tracy. 1960. Fonte: HONNEF, 2004, p. 15. **P. 88.**
- Figura 27.** Vaso em terracota. Fonte: Museu do Louvre. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egypte\\_louvre\\_180\\_pot.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egypte_louvre_180_pot.jpg). **P. 89.**
- Figura 28.** Vaso Rhyton. Fonte: Metropolitan Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247366>>. Acesso em: 13 abr. 2018. **P. 90.**
- Figura 29.** Mastos. Fonte: Metropolitan Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255543>>.



Acesso em: 13 abr. 2018. **P. 92**

**Figura 30.** Mastos. Fonte: British Museum. Disponível em: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?assetId=275707001&objectId=398802&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=275707001&objectId=398802&partId=1) >. Acesso em: 13 abr. 2018. **P. 92.**

**Figura 31.** Jatte-téton ou bol sein. Fonte: disponível em: <https://www.eclecticprod.com/fr/module/83/331/le-bol-sein-> >. Acesso em: 13 abr. 2018. **P. 94.**

**Figura 32.** Jean Jacques Lagrenée. Jatte-téton ou bol sein. Fonte: Musée National de la Ceramique, Sèvres. Disponível em: <http://www.sevresciteceramique.fr/site.php?type=P&id=630> >. Acesso em: 25 mar. 2017. **P. 94.**

**Figura 33.** Karl Lagerfeld. Taça de seio de Cláudia Schiffer. Foto: Martine Beck-Coppola.

Fonte: Disponível em: <https://www.photo.rmn.fr/archive/10-514205-2C6NU0QXYFKD.html> >. Acesso em: 07 mar. 2017. **P. 95.**

**Figura 34, 35.** Hubert Barrère. A Virgem de Sèvres. Fotos: Estelle Hanania. Disponível em: <http://www.hubertbarrere.com/en/hubert-barrere>>. Acesso em: 07 mar. 2017. **P. 96.**

**Figura 36.** Jean Fouquet. Virgem e a criança. Fonte: Musée Royal des Beaux-Arts. Disponível em: [Musée Royal des Beaux-Arts/www.kmska.be](http://www.kmska.be)>. Acesso em: 10 dez. 2016. **P. 97.**

**Figura 37.** Cindy Sherman. # 216. Fotografia. Fonte: disponível em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/7/>>. Acesso em: 10 dez. 2016. **P. 97.**

**Figura 38.** Catacumbas de Priscila, em Salária, Roma, Século II. Fonte: Disponível em: [wikimedia.org/wiki/File:Madonna\\_catacomb](http://wikimedia.org/wiki/File:Madonna_catacomb)>. Acesso em: 22 nov.2016. **P. 98.**

**Figura 39.** Frida Kahlo. Minha ama e eu. Coleção Museu Dolores Olmedo Patiño, México. Kahlo, TASCHEN, 2006, pg. 47. **P. 100.**

**Figura 40.** Rosana Paulino. Ama-de-Leite. Fonte: PAULINO, 2011, p. 56.**P. 101.**

**Figuras 41, 42, 43, 44.** Alison Saar. Mar de Néctar. Fonte: L A Louver Gallery. Disponível em: [www.lalouver.com/exhibition.cfm?tExhibition\\_id=503](http://www.lalouver.com/exhibition.cfm?tExhibition_id=503)>. Acesso em: 08 mai. 2018. **P. 102.**

**Figura 45.** Alison Saar. Equinócio. Fonte: Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/alison-saar-equinox-1>>.



Acesso em: 08 mai. 2018. **P. 103.**

**Figura 46.** Marguerite Gérard. A refeição do gato. Villa Musée Fragonard. Fonte: BALLARINI,1994, pg. 124. **P. 104.**

**Figura 47.** Johannes Vermeer. A Leiteira. Rijksmuseum, Amsterdam. Fonte: BALLARINI,1994, pg. 125. **P. 105.**

**Figura 48.** Jeff Wall. Milk. Fonte: Disponível em: <https://www.moma.org>>. Acesso em: 11 jan. 2017. **P. 107.**

**Figuras 49, 50.** Maria Laet. Milk on Pavement. Fotos: Tom Colebrook. **PP. 108 e 109.**

**Figura 51.** Andres Serrano. Milk/Blood. Fonte: Disponível em: <http://www.artnet.com> >. Acesso em: 12 jan. 2017. **P. 110.**

**Figuras 52, 53, 54, 55, 56, 57.** Sarki. No início, a aparência. Fonte: disponível em: <http://www.sarkis.fr>>. Acesso em: 06 jun. 2017. **PP. 111, 112, 113.**

**Figuras 58.** Takashi Murakami. My Lonesome Cowboy. Foto: Joshua White. Fonte: Art Now, TASCHEN, 2005, pg. 206. **P. 114.**

**Figura 59.** Takashi Murakami. Hiropon. Foto: Joshua White. Fonte: Art Now, TASCHEN, 2005, pg. 206. **P. 114.**

**Figuras 60 e 61.** Takashi Murakami. Mik. Peach Milk. Fonte Disponível em: <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-0>>. Acesso em:19 dez. 2016. **P. 115.**

**Figuras 62, 63.** Marina Abramovic´. Balkan, Erotic, Epic. Fonte Disponível em: <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/balkan-erotic-epic/9603>>. Acesso em: 21mai. 2015. **P. 116.**

**Figuras 64, 65.** Marina Abramovic´. Holding de milk. Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano-Napoli. On loan to Madre • museo d´arte contemporanea Donnaregina, Napoli. Photo © Amedeo Benestante. Direitos autorais: todos os direitos reservados (c) LIMA. **PP.118 e 119.**

**Figuras 66, 67, 68.** Wolfgang Laib. Fonte: OTTMANN, 2000, pgs. 168, 46, 47. **PP. 122, 123, 124.**

**Figuras 69, 70, 71, 72, 73.** Ai Weiwei. Fonte: COSTA, 2010, pgs. 25, 26, 27. **PP. 125, 126, 127.**

**Figuras 74, 75, 76.** Sônia Labouriau. Bala Toffee. Fotos: Bruno Vilela. **PP. 128, 129.**

**Figura 77, 78.** Lorena D´Arc. Na trilha. Instalação e detalhe. Fotos: Tibério França. **P. 135.**

**Figuras 79, 80 e 81.** Lorena D´Arc. Cadê a água? Fotos: Tibério França. **PP. 137, 138.**

**Figuras 82, 83, 84, 85.** Lorena D´Arc. Vídeo-pintura. Fotos/Frames: Flander de Souza. **P. 140.**





- Figura 86.** Lorena D'Arc. Vazio entre nós. Foto: Miguel Aun. **P. 142.**
- Figura 87.** Cristaleira na sala de jantar. Foto: Jade Liz. **P. 146.**
- Figura 88.** Detalhe da pequena coleção de leiteiras. Foto: Jade Liz. **P. 147.**
- Figuras 89 à 102.** Lorena D'Arc. Leite derramado. Fotos: Jade Liz. **PP. 148, 149, 150, 151.**
- Figura 103.** Louise Bourgeois. Série Insônia. Sem título. Fonte: Centro Cultural Light, 1997, p. 3. **P. 155.**
- Figura 104.** Lorena D'Arc. Desenho. Foto: Jade Liz. **P. 156.**
- Figura 105.** Lorena D'Arc. Empregando o calor do ferro sobre desenho. Foto: Jade Liz. **P. 157.**
- Figura 106.** Lorena D'Arc. Revelando o desenho. Foto: Jade Liz. **P. 157.**
- Figuras 107, 108.** Lorena D'Arc. Caminho do leite. Foto: Jade Liz. **PP. 158, 159.**
- Figura 109.** Caixa de papelão com capsulas de vidro. Foto: Jade Liz. **P. 161.**
- Figura 110.** Preenchendo capsulas de vidro com fluido leitoso. Foto: Jade Liz. **P. 163.**
- Figura 111.** Giovani Fantauzzi lacrando capsulas de vidro com fluido leitoso. Foto: Jade Liz. **P. 163.**
- Figura 112.** Lorena D'Arc. Derrame. Foto: Jade Liz. **P. 165.**
- Figuras 113 à 117.** Lorena D'Arc. Derrame. Foto/Performance. Fotos: Jade Liz. **PP. 166, 167, 168, 169.**
- Figura 118.** Lorena D'Arc. Hidratando a argila com leite. Foto: Jade Liz. **P. 170.**
- Figuras 119 e 120.** Lorena D'Arc. Audumla. Foto: Jade Liz. **PP. 171, 173.**
- Figura 121.** Lorena D'Arc. Árvore Láctea I. Fotografia digital. Foto: Jade Liz. **P. 176.**
- Figura 122.** Lorena D'Arc. Detalhe de Árvore Láctea rompido no chão. Foto: Jade Liz. **P. 177.**
- Figura 123.** Lorena D'Arc. Árvore Láctea II. Fotografia digital. Foto: Jade Liz. **P. 179.**
- Figura 124.** Lorena D'Arc. Árvore Láctea III. Fotografia digital. Foto: Jade Liz. **P. 181.**
- Figura 125.** Lorena D'Arc. Liame I. Foto: Jade Liz. **P. 183.**
- Figura 126.** Lorena D'Arc. Liame II. Foto: Jade Liz. **P. 184.**



**Figura 127 e 128.** Lorena D’Arc. Liame III. Foto: Jade Liz. **P. 185.**

**Figuras 129 e 130.** Lorena D’Arc. Liame IV. Foto: Jade Liz. **PP. 186, 187.**

**Figura 131.** Lorena D’Arc. Liame V. Foto: Jade Liz. **PP. 188, 189.**

**Figuras 132 e 133.** Lorena D’Arc. Liame VI. Foto: Jade Liz. **PP. 190, 191.**

**Figuras 134 e 135.** Lorena D’Arc. Chaleirisse. Porcelana e tricô de tripa de porco. Foto: Samuca Martins. **P. 192.**

**Figura 136.** Lorena D’Arc. Projeto inicial para objeto cerâmico e tricô de tripa de porco. Foto: Lorena D’Arc. **P. 193.**

**Figura 137.** Fios de couro natural em repouso no ateliê. Foto: Jade Liz. **P. 194.**

**Figura 138.** Ártemis dentro da terceira câmara do forno de Bisen. Foto: Sonia Imanishi. **P. 195.**

**Figura 139.** Recebendo Ártemis das mãos de Erli Fantini. Foto: Jade Liz. **P. 196.**

**Figura 140.** Lorena D’Arc. Ártemis. Cerâmica. Foto: Jade Liz. **P. 197.**

**Figuras 141 e 142.** Lorena D’Arc. Ártemis. Fotos: Jade Liz. **PP. 199, 200**

**Figura 143.** Lorena D’Arc. Resultado do brainstorming. Foto: Jade Liz. **P. 202.**

**Figura 144.** Lorena D’Arc. Manga com Leite. Foto: Jade Liz. **P. 204.**

**Figura 145.** Foto de meu corpo pós-operatório, processo de resguardo. Foto: Jade Liz. **P. 206.**

**Figura 146.** Lorena D’Arc. Bicos de biscoito de porcelana com base modelada. Foto: Lorena D’Arc. **P. 207.**

**Figura 147.** Lorena D’Arc. Bicos de porcelana secando aguardando a queima. Foto: Lorena D’Arc. **P. 207.**

**Figura 148.** Lorena D’Arc. Mamífera. Porcelana e pele de carneiro. Foto: Jade Liz. **P. 208.**

**Figura 149.** Lorena D’Arc. Oca e Láctea I. Foto: Jade Liz. **P. 210.**

**Figura 150.** Lorena D’Arc. Oca e Láctea II. Foto: Jade Liz. **P. 211.**

**Figuras 151 à 161.** Lorena D’Arc. Leite para Gaia. Fotos: Jade Liz. **PP. 218, 219, 220, 221, 222, 223.**



<i>Apresentação</i>	31
<i>Introdução – Das bordas da cerâmica ao líquido primário</i>	35
<i>Capítulo I – Um mergulho na matéria-prima: o leite</i>	45
1.1 O colostro: a seiva que precede o leite	50
1.2 O leite: matéria-prima e símbolo	51
1.3 O seio como fonte: cosmogonias e produções artísticas	53
1.4 Místicas e lendas sobre o leite	72
<i>Capítulo II – O leite na prática artística</i>	85
2.1 O leite em procedimentos históricos, artísticos e sua aplicação	87
2.2 Representações simbólicas do leite na obra de arte	89
2.3 A materialidade do leite como elemento plástico	120





<i>Capítulo III – Entre as bordas da cerâmica – uma poética pessoal</i>	131
3.1 Sonho do leite derramado	143
3.2 Leite derramado	144
3.3 Caminho do leite	152
3.4 Administrando acasos: quebras e derrames	160
3.4.1 Derrame	164
3.5 Audumla	170
3.6 Árvore Láctea	174
3.6.1 Liames	182
3.7 Ártemis	192
3.8 Manga com leite	201
3.9 Mamífera	206
3.10 Ocas e lácteas	209
<i>Considerações finais</i>	213
<i>Referências bibliográficas</i>	225
<i>Anexo: Entre o Barro e o Leite – registros da exposição</i>	235



## Apresentação

O mundo contemporâneo, em sua pluralidade, constrói-se em rápidas e profundas mudanças. As dissoluções e distorções dos limites geográficos e culturais fazem surgir novos lugares e espaços cujas fronteiras não se definem, propiciando um alargamento da experiência estética, dos conceitos de arte, que, na atualidade, não se fixam mais pelos antigos critérios canônicos. Assim como nas demais categorias classificadas no âmbito da arte, a produção cerâmica contemporânea apresenta suas bordas borradas entre os limites fronteiriços do que entendemos ser utilitário: escultura, desenho, gravura, pintura e tantas outras formas e modos de expressão ou linguagem plástica.

Deste modo, constamos, em grande parte da produção cerâmica artística contemporânea, com novos conceitos estéticos e formas de expressão específicas, que, em trânsito por outros campos do saber e outros territórios culturais, resultam em alquimias interdisciplinares, multidisciplinares e transdisciplinares.

Devido às influências do vasto campo de expressões, vejo a importância de traçar diálogos a partir da produção artística cerâmica, indo além da complexidade de sua prática.

Como um arquivo, a cerâmica nos permite acesso às memórias em sua superfície, seu corpo e sua forma; seus territórios, da pré-história à atualidade, se expandem nos mais diversos domínios do saber, delineando sua presença marcante ao longo da cultura humana, nas evoluções culturais, sociais, científicas e tecnológicas.

Ao apresentar uma potencialidade da cerâmica que vai além de suas características físico-químicas, vejo nela um berço de aplicabilidades e significações, que fazem desse material um meio potente à linguagem, à memória e, conseqüentemente, à tradição e à contemporaneidade.

Procuro, por meio da cerâmica, estabelecer relações entre a tradição (implicada em sua própria materialidade e tecnologia) e outros materiais e mídias, com a finalidade de tecer novas leituras e significações que articulem lugares entre o arcaico e o contemporâneo, a materialidade e a temporalidade, a permanência e o perecível, a tradição, a memória e a linguagem popular, o cru e o cozido, a terra e o leite.



O leite, como elemento plástico abordado nesta pesquisa, surgiu a partir de um sonho que tive em 2009, em que derramava leite sobre a terra. Desta memória, mobilizei-me a buscar sentidos e significações até chegar aqui nesta Tese enquanto pesquisadora e artista. De certo, não será possível abarcar todo o conhecimento sobre o leite - o líquido da vida -, como também acredito não ser possível saciar a minha inquietude e a minha busca artística.

A imagem do leite sendo absorvido pelo chão de terra ainda persiste em minha memória e dela faço a interpretação do ato de libar o leite no chão, como um ato iniciático em busca de um caminho de sabedoria. Em decorrência dessa imagem, tratei de reunir, neste trabalho, liames entre o leite, o barro, a cerâmica e suas bordas. O leite, assim como o barro, apresenta-se nesta Tese como elementos culturais, materiais e simbólicos. De minhas leituras e interpretações sobre eles, procedo decifrando signos, produzindo sentidos e criando mundos possíveis, fazendo de minha prática artística um lugar de problematização.





## Introdução – Das bordas da cerâmica ao líquido primário

*Os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo.*  
(WITTGENSTEIN, 1968).

Durante o Mestrado intitulado *A Poética do Pote* (OLIVEIRA, 2011), desenvolvi uma pesquisa em torno do pote cerâmico relacionado à prática artística, tanto em meu processo de criação como na produção da cerâmica artística contemporânea. A partir da forma da tigela, desenvolvi múltiplos utilizando recursos tipográficos e serigráficos, fazendo interferências, com o tricô de tripa de porco ou a pele de carneiro, com o propósito de agregar novas leituras e sinapses entre a superfície inorgânica e refratária da cerâmica a corpos orgânicos, maleáveis, perecíveis, que cercam suas bordas.

Dos trabalhos apresentados como conclusão do Mestrado na exposição *A Poética do Pote*, desenvolvi uma série relacionada ao chá. Ao final da pesquisa, percebi o quanto a cultura do chá estava longe de minhas origens e meu cotidiano. Notara que os bicos das chaleiras modelados por mim mais tinham a ver com o universo das leiteiras do que dos bules de chá. Por ser mineira e neta de fazendeiro de origem portuguesa, conscientizei-me de minha falta de identificação ao universo do chá, devido a minha raiz cultural. Vi que minhas tigelas brancas de porcelana eram mais coloniais, e, com isso, despertei-me para o líquido que poderia estar contido nelas: o leite.

E naquilo que contém e no que está contido, vi: o leite, primeiro alimento ofertado pela mãe, líquido naturalmente relacionado aos símbolos da abundância, da fertilidade, do conhecimento e, principalmente, da imortalidade; a terra, matéria densa, sólida e maleável ao mesmo tempo, substância universalmente reconhecida como matriz, matéria primordial, que coagula e da qual se faz a cerâmica.

O leite e a terra, ambos os elementos naturais de força primeva, estão diretamente relacionados à nutrição, à fartura, ao conhecimento, como também aos princípios da vida e à morte. Essas analogias, dentre outras, são abordadas nesta Tese, com o intuito de discutir



a presença do leite na arte, as relações que esse material suscita, além das experimentações de sua materialidade, que ora se apresenta diretamente ligada ao universo da cerâmica e suas bordas.

Procuro, a partir de tais referências, de teor poético-teórico, desenvolver trabalhos plásticos que articulem questões relacionadas à materialidade, à temporalidade, à memória, à linguagem popular, à tradição e à contemporaneidade.

Esta pesquisa, de caráter empírico em alguns momentos, concentra-se numa prática laboratorial a partir do momento em que sagro o leite como matéria-prima para a feitura de desenhos, para hidratar a argila e modelá-la, desenvolver trabalhos em registos fotográficos e videográficos ou por meio de instalações performáticas. Os materiais leite e argila agem conforme suas características específicas; desses comportamentos e reações que lhe são próprios, exploro seus recursos em minha poética.

Vejo esta pesquisa afinada ao pensamento de Júlio Plaza, quando pressupõe a teoria da formatividade (1993) de Luigi Payreson, ao abordar que:

Os artistas querem entender como se processa o fazer, este é seu significado. Este querer-saber-do-fazer é ir ao encontro da metalinguagem própria do artista, ou seja, aquela que diz respeito à Poética como processo formativo e operativo da obra de arte. De tal forma que, enquanto a obra se faz, se inventa o modo de fazer (PLAZA, 2003, p. 46).

Acredito que, no decorrer da produção plástica, a obra vai ganhando corpo, autonomia, e, concomitantemente, descortinam-se novos olhares e reflexões sobre os modos operacionais e metodológicos da produção. Nessa conformidade, os fazeres práticos e teóricos, artísticos e reflexivos, tornam-se experiências indissociáveis.

Neste sentido, vejo uma aproximação ao pensamento de René Passeron (1997), para o qual a Poética, apresenta-se como um campo de estudo da conduta criadora, da ação e obra em execução, diferentemente da Estética, que faz uma análise depois que a obra está concluída. No campo da Poética, há uma postura fenomenológica do fazer, e o artista observa, criticamente, os espaços



possíveis para exercitar a conduta criativa em si mesma e se lança no fazer artístico, atento às significações de seu processo, indo ao encontro da sua metalinguagem.

Neste querer-saber-do-fazer, as possibilidades de criação ampliam-se para além do fazer cerâmico, abrindo-se espaços para conexões com outras mídias e materiais. Ao abordar as matérias leite e argila como elementos fundamentais para a construção de minha Poïética, lanço-me nesta pesquisa do querer-saber-do-fazer.

Início esta pesquisa com *Um mergulho na matéria prima: o leite*. Considerando a matéria-prima como substância principal utilizada na fabricação de alguma coisa, matéria a ser trabalhada, lapidada, por estar na qualidade de ser algo que está em estado bruto (HOUAISS; VILLAR, 2001), recorro à classificação das matérias-primas proposta por André Leroi-Gourhan, que as agrupa de acordo com os aspectos técnicos segundo as propriedades físicas dos corpos no momento de seu tratamento, distinguindo suas categorias entre sólidas e fluidas. Neste sentido, emprego a importância de compreender as matérias, considerando a classificação proposta por Leroi-Gourhan, a argila como matéria-prima sólida semiplástica e o leite como elemento fluido.

Também aludo o artista-plástico Cildo Meireles, quando trata da ambiguidade de um material, ou seja, de um material ter ao mesmo tempo a característica de ser matéria-prima e símbolo. Este entendimento norteia minha poética artística e também teórica ao reconhecer no leite suas características enquanto matéria-prima e de natureza simbólica, assim como vivo a experiência com o barro e a cerâmica.

Abordo a composição da matéria do leite e suas propriedades nutricionais, além de, sucintamente, discorrer sobre considerações históricas, cosmogônicas e mitológicas. Também aponto algumas produções artísticas relacionadas aos arquétipos da Grande Deusa Mãe e dos mitos de criação, como a pintura *Nascimento da Via Láctea* do pintor flamenco Rubens e as ilustrações do pagé amazonense Gabriel Gentil nas cenas do mito do lago do leite. Justifico este capítulo por ter o entendimento de que quanto mais abrangentes forem as informações a respeito de um material maior será a compreensão e o domínio sobre este material.



No segundo capítulo abordo sobre *O leite na prática artística*. Apresento a pesquisa da arqueóloga Lyn Wadley, que constatou o uso do leite como veículo aglutinante para aplicação de pigmento em procedimentos datados cerca de 49.000 anos atrás. Esta significativa descoberta aponta o uso dos leites animal e humano antecedendo a domesticação do gado. Também cito o uso da caseína como uma forma de pintura derivada do leite, que vem sendo utilizada desde a antiguidade até os dias atuais.

Discorro sobre a utilização do leite em práticas pictóricas pré-históricas e faço um recorte sobre alguns artistas da antiguidade e contemporâneos que exibem em suas práticas artísticas as representações simbólicas do leite, compreendendo a representação neste sentido, como a de “conter a semelhança da coisa”, como dizia o escolástico São Tomás de Aquino. Tomo como exemplo imagens de algumas obras, como a bucólica cena de *A leiteira*, do pintor Johannes Vermeer; as enérgicas pinturas de Takashi Murakami; as fotografias contemporâneas de Andrés Serrano, Jeff Wall e Maria Laet; os vídeos de fluidos lácteos de Sarkis e Marina Abramovic e a instalação *Amas de leite* da artista Rosana Paulino.

Percebo que a representação do leite na contemporaneidade vem ampliando suas leituras cotidianas e, conseqüentemente, vem trazendo outras significações para o campo da arte, como a globalização e a heterogeneidade artística, apontadas pela curadora e crítica de arte canadense Chantal Poutbriand. Para contribuir nesta visão, apresento artistas que exploram em suas práticas artísticas a materialidade láctea, que aqui, neste caso, não é representada, é um material bruto, amorfo, passivo e receptivo, que deixa rastros, impressões e contaminações de sua presença nos processos e obras. Nessa vertente, apresento os *Milkstones* de Wolfgang Laib, as instalações de Ai Weiwei, e a arte relacional de Sonia Labouriau.

Finalizo na terceira parte desta Tese, com um capítulo dedicado aos processos e procedimentos artísticos experienciados por mim: *Entre as bordas da cerâmica – uma poética pessoal*, no qual explano, inicialmente, sobre o meu olhar no processo da cerâmica e o meu interesse na utilização de argilominerais em minha produção artística. Descrevo sobre o sonho que tive em 2009, em que o leite, ao derramar-se sobre a terra, despertou-me para um mergulho sobre o lácteo enquanto matéria-prima e símbolo. Em decorrência deste sonho, narro sobre o desenvolvimento de meu processo e minha prática artística antes de ingressar-me no Doutorado, porém com o propósito de trazer o leite como elemento plástico em minha poética.

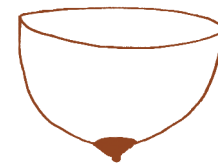




Nesta pesquisa, inicio a minha prática artística por meio do desenho e dele lanço-me na produção dentro e fora do ateliê, acolhendo acasos, percebendo o entorno, bem como os desdobramentos do trabalho em si. Sobre os acasos no processo artístico, trago para o texto a fala de Fayga Ostrower sobre o sujeito e a percepção do acaso. Sobre os materiais barro e leite, apoio-me em Gaston Bachelard quando afirma que a realidade do material nos instrui. Também cito Katsuko Nakano na abordagem de que todas as matérias possuem um certo destino, uma certa vocação formal.

Em minha produção, disserto sobre trabalhos em que as matérias leite e argila se apresentam crus ou queimados, e, sobre estes estágios da matéria, faço uma conexão ao texto *O cru e o cozido* de Levi-Strauss, onde o cru seria um entendimento de primeira ordem, proveniente do mundo sensível e o cozido como uma ciência de segunda ordem, uma experiência do campo do inteligível. Descrevo sobre o desenvolvimento de alguns trabalhos e seus processos e procedimentos de criação e execução, bem como minhas correlações aos referenciais míticos, simbólicos e artísticos apresentados por mim nos capítulos anteriores. Além disso, aponto elementos recorrentes em minha produção, como materiais líquidos, crus e insólitos em contraste à resistência e à solidez da cerâmica. Por fim, tomo alguns exemplos de minha produção poética a fim de pontuar, em meu percurso, minha relação com o universo da cerâmica e outros materiais e mídias que o cercam, além de tecer ligações entre a ancestralidade e a contemporaneidade. Ao caminhar nesse sentido, sem almejar em ser conclusiva, vejo que o trabalho flui em constante processo de construção e reconstrução, consolidando-se em seu devir.





## Capítulo 1

Um mergulho na matéria-prima: o leite



*Assim, o artista é o explorador do campo da arte do qual ele possui apenas um mapa sem fronteiras territoriais, e onde a aventura traça e retraça perspectivas em perpétua mutação.*  
(TAMISIER, 2007).

Desde o início, a partir da minha pesquisa em cerâmica, na década de 1980, como aluna da Escola Guignard, venho percorrendo a trilha do barro, fascinada pelo caráter da argila e pelos caminhos que a cerâmica pode conduzir.

Nesse percurso, de aluna à professora, sempre procurei trazer para a esfera do atelier novos olhares para a cerâmica, procurando ampliar conexões e saberes. A pesquisa de agregar outros materiais, como fibras orgânicas, peles, pétalas à argila crua e cozida me acompanha desde os anos 90, pois me interessa explorar a essência dos materiais e suas naturezas quando utilizados conjuntamente, em paridades ou em contrastes.

Nessa perspectiva, o amplo e o complexo universo da cerâmica me interessa, como também a sua periferia. A partir das bordas de meus *desutensílios*<sup>1</sup>, tratados em meu Mestrado, despertei-me para um possível líquido contido em minha tigela: o leite, matéria-prima que acato juntamente com a argila para serem trabalhados por mim nesta Tese.

Compreender o material, suas substâncias, suas propriedades, seus comportamentos, suas simbologias e suas histórias sempre me instigou no sentido de apreender raízes, chegar às origens, não no sentido de descobrir “verdades”, mas no sentido de construir novas proposições, novos desafios e alcançar um melhor domínio do material.

Por considerar a matéria-prima como substância principal utilizada na fabricação de alguma coisa, matéria a ser trabalhada, lapidada,

---

1 Os “desutensílios” e “desobjetos” são termos explorados pelo poeta Manuel de Barros (1916/2014) como licença poética na desconstrução do sentido original da palavra, num jogo de sensações em que a inversão das características dos objetos nos leva a um lugar de imagens inesperadas, mudando assim seus sentidos e funções, ganhando novos referenciais. “Desinventar objetos, o pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.” (BARROS, 2009, p. 11). Também emprego a palavra “desutensílios” em alguns trabalhos, especificamente entre 2006 e 2011, para designar alguns objetos cerâmicos que trazem características do utilitário, mas que não cumprem esta função.

por estar na qualidade de ser algo que está em estado bruto (HOUAISS; VILLAR, 2001), destaco a importância de compreendê-la em sua essência.

No livro *Evolução e Técnicas – O Homem e a Matéria*, André Leroi-Gourhan<sup>2</sup> classifica as matérias-primas e propõe agrupar aspectos técnicos segundo as propriedades físicas dos corpos no momento de seu tratamento, distinguindo suas categorias em sólidas e fluidas: “1.Sólidos estáveis, definem-se como matéria-prima cuja constituição e propriedades físicas não variam antes, durante e após o tratamento” (LEROI-GOURHAN, 1971, p. 121). Temos como exemplo de sólidos estáveis a pedra, a madeira, o osso e a concha. “2.Sólidos semiplásticos, sob esta denominação figuram os corpos aos quais se pode aplicar um tratamento de deformação” (idem, p.142). Neste caso, temos o vidro e o metal. “3.Sólidos plásticos, têm propriedades menos características que os estáveis ou semiplásticos. O seu caráter comum é poder passar de um estado quase fluido a um estado sólido ou consolidado” (idem, p. 152). Assim, temos a argila, os corantes e as tintas, as colas e as gomas, os rebocos, os esmaltes e as soldas. “4.Sólidos flexíveis, têm como propriedade essencial uma flexibilidade permanente que permite juntá-los por entrelaçamento mútuo. Utilizam-se em placas: casca de árvore, couro, tecidos. Ou em elementos alongados: fibras e fios” (idem, p.171).

Leroi-Gourhan (1971) encontra nos fluidos um exemplo paradoxal para ilustrar seu espírito de classificação ao considerar a água, o trigo e a maçã como massas móveis e fluidas. E faz desse paradoxo constituir-se em um estudo dos objetos através dos quais se pode confinar, transportar e libertar.

A partir da classificação técnica de Leroi-Gourhan a respeito das matérias-primas, como ceramista, constato a argila como uma matéria-prima sólida plástica. E ratifico seus estágios de semiplástica à sólida em decorrência do fluxo de água implicado na argila *in natura*, no processo de secagem e a sua volatilização durante a queima no processo da transformação em cerâmica.

Quando hidratada, a argila é fluida, maleável, moldável e, ao passo em que perde sua água física na secagem, vai atingindo o ponto

---

<sup>2</sup> André Leroi-Gourhan (1911-1986), antropólogo francês que dedicou seu trabalho à antropologia das técnicas e suas etnias, desenvolveu quadros metodológicos sobre a tecnologia da pré-história, introduzindo o conceito de cadeia operatória e uma classificação geral da ação técnica.

de osso, termo denominado para seu estado de dureza aparente, mas que se rompe com facilidade. Neste estado de ponto de osso, caso a argila seja hidratada, ela tornar-se-á plástica novamente. Já no processo da queima, ao perder a água orgânica decorrente da evaporação de materiais orgânicos, vestígios de folhas, raízes, etc., até aproximadamente 300°C, ainda há a possibilidade de reverter o estado aparentemente sólido da argila desidratada ao estado semiplástico por meio da hidratação. Da dureza do ponto de osso à reversão ao estado maleável e plástico novamente faz com que a argila seja o único material da crosta terrestre a ter esta característica (CHITI, 1984). O estado sólido irreversível acontece mais precisamente a 560°C, quando a água química do grupo OH sai da estrutura molecular, provocando um rearranjo na estrutura do corpo da massa. A partir desse estágio, fica impossível reverter o processo que confere dureza ao material cerâmico, tornando-se uma matéria-prima sólida.

Encanta-me ver nos processos de transformação da argila a passagem de seus estados, de mineral fluido à rocha, em função das mutações dos estados de suas águas. Desta conversão de estado fluido à estado solidificado, vejo que a cerâmica, matéria-prima solidificada depois da queima, acolhe a água em seu corpo, porém em outra condição, na de ser recipiente, que guarda e conduz o fluido. No caso, um jarro d'água ou uma tigela de leite.

Observo que outras qualidades podem ser apreendidas e experienciadas além da condição física da matéria-prima. Por meio de suas propriedades, como a aparência, o cheiro, ou outro aspecto sensorial, compreendo que a matéria-prima pode despertar vivências das mais diversas naturezas sensoriais.

Assim, encontro ressonância na fala do artista plástico Cildo Meireles quando diz: "Tenho interesse por materiais que apresentem uma certa ambiguidade: que sejam ao mesmo tempo matéria-prima e símbolo. A natureza simbólica do material é como uma impregnação que promove um paradigma" (MEIRELES, 1948 apud AMARAL, 2001, p. 68).

Reconheço a natureza simbólica do barro e do leite, como na fala do artista plástico carioca Cildo Meireles, quando diz que o material que apresenta certa ambiguidade é ao mesmo tempo matéria-prima e símbolo. Na minha experiência vivida com o barro por mais de 30 anos, reconheço sua força primeva, suas propriedades e suas tecnologias afins, e, em função desse conhecimento



adquirido, mas que nunca se encerra, foi considerado o leite nesta primeira parte da pesquisa como uma matéria-prima a ser explorada com maior acuidade.

## 1.1 O colostro: a seiva que precede o leite

No caldo do colostro compreendo a fonte de vida que antecede o caminho do leite...

Colostrum<sup>3</sup> é um fluido líquido, amarelado e quase transparente, secretado pelas glândulas mamárias pela maioria dos mamíferos após o parto. Trata-se de um composto muito rico em água, proteínas, leucócitos e gorduras essenciais, nutricionalmente adaptado às necessidades do recém-nascido, que vai se transformando gradativamente em leite maduro nos primeiros 15 dias após o parto. Por ser rico em células imunologicamente ativas, anticorpos e proteínas protetoras, funciona como uma primeira vacina, protegendo o bebê contra várias infecções. Essas características na composição do colostro e do leite estão fortemente presentes na associação simbólica com a vitalidade, a força do crescimento e a longevidade (THAPA, 2005).

Por sustentar o organismo humano em seus múltiplos fatores imunológicos e antibióticos naturais, e em seus diversos fatores de crescimento, tanto o colostro quanto o leite sempre estiveram ligados a tratamentos para as mais diversas doenças, fazendo com que sua composição nutricional favoreça a utilização como alimento nutracêutico<sup>4</sup>.

Historicamente, o colostro vem sendo utilizado como alimento e remédio por milhares de anos na Índia, tanto para fins medicinais quanto espirituais, inclusive aplicado na medicina Ayurvédica. Hipócrates (460-370 a.C.) já afirmava: “Deixe o alimento ser o seu remédio e o remédio seu alimento”. Desta afirmação de Hipócrates, faço uma aproximação do conceito das pesquisadoras em

---

3 Palavra derivada do latim.

4 Zeisel (1999) definiu nutracêutico como: suplemento alimentar que contém a forma concentrada de um composto bioativo de alimento, apresentado separadamente da matriz alimentar e utilizado com a finalidade de melhorar a saúde, em doses que excedem aquelas que poderiam ser obtidas de alimentos.

nutrição da Universidade Feminina da Índia, de o colostro ser considerado “uma das fontes naturais de crescimento vital e fator de cura” (GODHIA; PATEL, 2013, p. 37) à minha relação com a arte e a terra, que gera e nutre e que me propicia, por meio do barro, tecer minha rede de arte e de vida. Parafraseando Hipócrates, vejo em meu processo de criação e da arte o alimento e o remédio para minha alma.

## 1.2 O leite: matéria-prima e símbolo

Acredito que o artista, que tem maior conhecimento do material escolhido para sua produção artística, independentemente qual material seja, com certeza terá melhores domínio e aplicação dele se buscar a compreensão e o entendimento do material como um todo. Partindo dessa premissa, busco referências sobre o leite, desde suas propriedades físicas, químicas, históricas, de modo a conseguir construir um repertório artístico mais assertivo.

O leite é uma emulsão fisiológica originária dos animais mamíferos, esbranquiçada, opaca, levemente açucarada, de densidade superior à da água, sendo secretada pelas glândulas mamárias (HOUAISS; VILLAR, 2001). E assegura a subsistência na primeira fase da vida, graças à sua riqueza em gorduras, proteínas, lactose, vitaminas e sais minerais, obtendo variações em sua composição com mais de 100 mil substâncias, conforme a espécie do mamífero.

Também denominamos de leite a seiva branca encontrada em alguns frutos, como o figo e o mamão verde, e certas plantas, como a seringueira, coroa-de-cristo, dentre outras, além de algumas leguminosas. O leite vegetal ou leite da terra é uma bebida similar ao leite de vaca, porém ausente de lactose e colesterol por ser um suco produzido de extratos vegetais provenientes de castanhas, grãos ou sementes.

Compreendendo o leite como um fluido orgânico referente às glândulas mamárias das fêmeas, com a finalidade de alimentar e nutrir, pertencente ao universo feminino; vejo no esperma ou sêmen o leite do universo masculino. No entanto, este fluido orgânico

produzido pelos machos de várias espécies animais tem como finalidade a reprodução. Nesta visão, vejo no leite masculino a possibilidade da criação e no leite feminino a manutenção da vida. Dentre as diversas denominações populares do esperma, uma delas é gala, que apresenta o mesmo vocábulo de derivação grega que significa leite. Ao ter na origem da palavra galáxia o significado “leite da mãe” (WALKER, 1988, p. 346), observo que a denominação de gala para o esperma alude ao “leite do pai”.

A etimologia derivada do termo grego gala: “leite”, deve-se à aparência leitosa da Via Láctea, que os gregos denominavam de *galaxias kuklos*, ou “círculo branco como leite”, do mesmo modo, os romanos concebiam como um imenso caminho luminoso, a Via Láctea, que em latim *Lac*, significa leite, que dá origem aos termos leite e laticínio. Essa ligação dos vocábulos *galactos* e *lácteo* é presente em diversos mitos da criação da Via Láctea em diferentes épocas e regiões. Por muitos séculos, os termos galáxia e Via Láctea foram palavras sinônimas; contudo, à medida que os conhecimentos sobre o Universo se ampliaram, a palavra galáxia perdeu a sua significação original.

Muito mais do que definições etimológicas ou técnicas, vejo na materialidade do leite o seu valor simbólico. Como um universo fluido e líquido, o leite abarca representações simbólicas vinculadas a sua riqueza nutricional e curativa, como é explanado no dicionário de símbolos:

Primeira bebida e primeiro alimento, no qual todos os outros existem em estado potencial, o leite é naturalmente o símbolo da abundância, da fertilidade e também do conhecimento, compreendida essa palavra num sentido esotérico: e enfim como caminho de iniciação, símbolo da imortalidade. Nenhuma literatura sagrada o celebrou mais que a da Índia. [...] o leite é não apenas a bebida, mas o lugar da imortalidade.

[...] A Vida primordial, e, portanto, eterna, e o conhecimento supremo, e, portanto, potencial, são sempre aspectos simbólicos associados, ainda que não misturados. [...]

A amamentação feita pela Mãe divina é sinal da adoção e, em consequência, do conhecimento supremo. [...] a Pedra filosofal é às vezes chamada de leite da Virgem: o leite é aqui um alimento de imortalidade.

[...]. Acrescentemos enfim que, como os vetores simbólicos da vida e do conhecimento considerados como valores absolutos, o leite é um símbolo lunar, feminino por excelência, e ligado à renovação da primavera (CHEVALLIER; GHEERBRANT, 2002, p. 542-543).

São abundantes os registros históricos e literários sobre o uso do leite e seus derivados na antiguidade. Observa-se a presença do lácteo na vida cotidiana e sua importância tanto na alimentação, em rituais de cura, quanto na linguagem, por suas qualidades nutricionais, sensoriais e simbólicas, fortalecendo, desse modo, a ideia de o leite ser um grande “comunicador social” (BALLARINI, 1994, p. 09).

### *1.3 O seio como fonte: entre cosmogonias e produções artísticas*

Desde os primórdios da humanidade, são encontradas diversas associações relacionadas ao seio e ao leite: a criação do mundo, a nutrição primordial, a abundância, o feminino, o celeste, o sagrado, como também o reino vegetal e a agricultura.

Nota-se nas pequenas estatuetas de figuras femininas (Fig. 1 e 2) reproduzidas desde o período paleolítico, a representação da essência da mulher de uma forma muito poderosa. O fato é que desde quando descobertas, essas estatuetas foram submetidas a uma série de cenários e estruturas interpretativas a respeito da origem, do método de criação e do significado cultural, no entanto, das diversas conjecturas a elas atribuídas, não podemos desconsiderar a forte ligação à sua condição mágico-religiosa e divina.



**Figura 1.** Mulher de Willendorf. Estatueta de calcário. 11,1 cm de altura. Datada entre 22.000 a 24.000 anos de idade. Museu de História Natural, Viena.



**Figura 2.** Mulher de Hohle Fels. Estatueta de marfim de mamute, 6 cm altura. Datada entre 35 a 40.000 anos de idade. Museu Pré-histórico Blaubeuren.

Encontradas em uma extensa escala de tempo, em diferentes regiões do planeta, com variabilidade considerável em forma, estilo, decoração e contextos, essas figuras votivas, popularmente conhecidas como “Vênus”, apresentam-se de forma intimamente associada aos rituais de fertilidade, como explana Lalada Dalglish:

Os vários povos primitivos que deixaram de ser nômades e passaram a praticar a agricultura desenvolveram técnicas artesanais com fins utilitários e ritualísticos. A terra, de onde brota a água e alimento, passou a ser associada à fertilidade da mulher, que, por sua vez, também podia gerar filhos; nasce aí o culto às “deusas da fertilidade”, associado ao ciclo das colheitas. Em todas as culturas por onde apareceram, estas deusas votivas adquiriram diferentes nomes, mas possuíam as mesmas intenções votivas associadas à fertilidade (DALGLISH, 2008, p. 22).

Joseph Campbell (1904-1987), reconhecido pesquisador sobre mitologia comparada, aborda em seu livro *Deusas, os Mistérios do divino Feminino* que a invenção da escrita operou grande divisão entre as chamadas tradições orais folclóricas e as culturas e sociedades com domínio da escrita, sendo que a história escrita da Mãe criadora pertence, primariamente, às culturas agrárias que obtinham seu sustento principal no mundo vegetal e completa:

Nelas a fêmea é associada à Deusa Terra, que oferece os frutos da terra e concede vida e nutrição ao mundo. Segundo essa linha de pensamento, as forças da mulher, no sentido biológico, conferem a ela um poder mágico que faz com que tenha especial capacidade de ativar e de se harmonizar com forças da natureza. Assim, onde quer que a agricultura tenha se tornado a principal fonte de alimento do povo, a Deusa e o feminino são dominantes (CAMPBELL, 2017, p. 53).

Enquanto alguns estudiosos defendem a ideia de culto ligado a uma Deusa-Mãe, à Terra, outros consideram a possibilidade da representação de um ideal de estética feminina, ou simplesmente aludem ao poder gerador da mulher, que, por ser capaz de

conceber e manter novas vidas, detinha sobre os homens o mistério da procriação.

Segundo Claudiney Prieto, pesquisador de religiões pagãs, em seu livro *Wicca a Religião da Deusa*, relata que arqueólogos localizaram evidências de adoração à Deusa antes das comunidades do período Neolítico, tendo sua existência comprovada repetidamente até os tempos romanos, e esclarece que:

O culto à Deusa Mãe é muito anterior à Era de Touro (4000 AEC a 2000 AEC<sup>5</sup>), tempo em que os homens viviam da caça e pesca e as mulheres eram grandes Sacerdotisas, Xamãs e detentoras do poder religioso. [...]

A adoração à Deusa foi a primeira religião estabelecida pelos seres humanos. Muitas evidências arqueológicas, incluindo estátuas, amuletos, cerâmicas, pinturas nas cavernas e outras imagens indicando a veneração da Deusa foram descobertas, comprovando a existência de um culto primordial, em que uma Divindade Criadora feminina era adorada (PRIETO, 2015, p. 18-32).

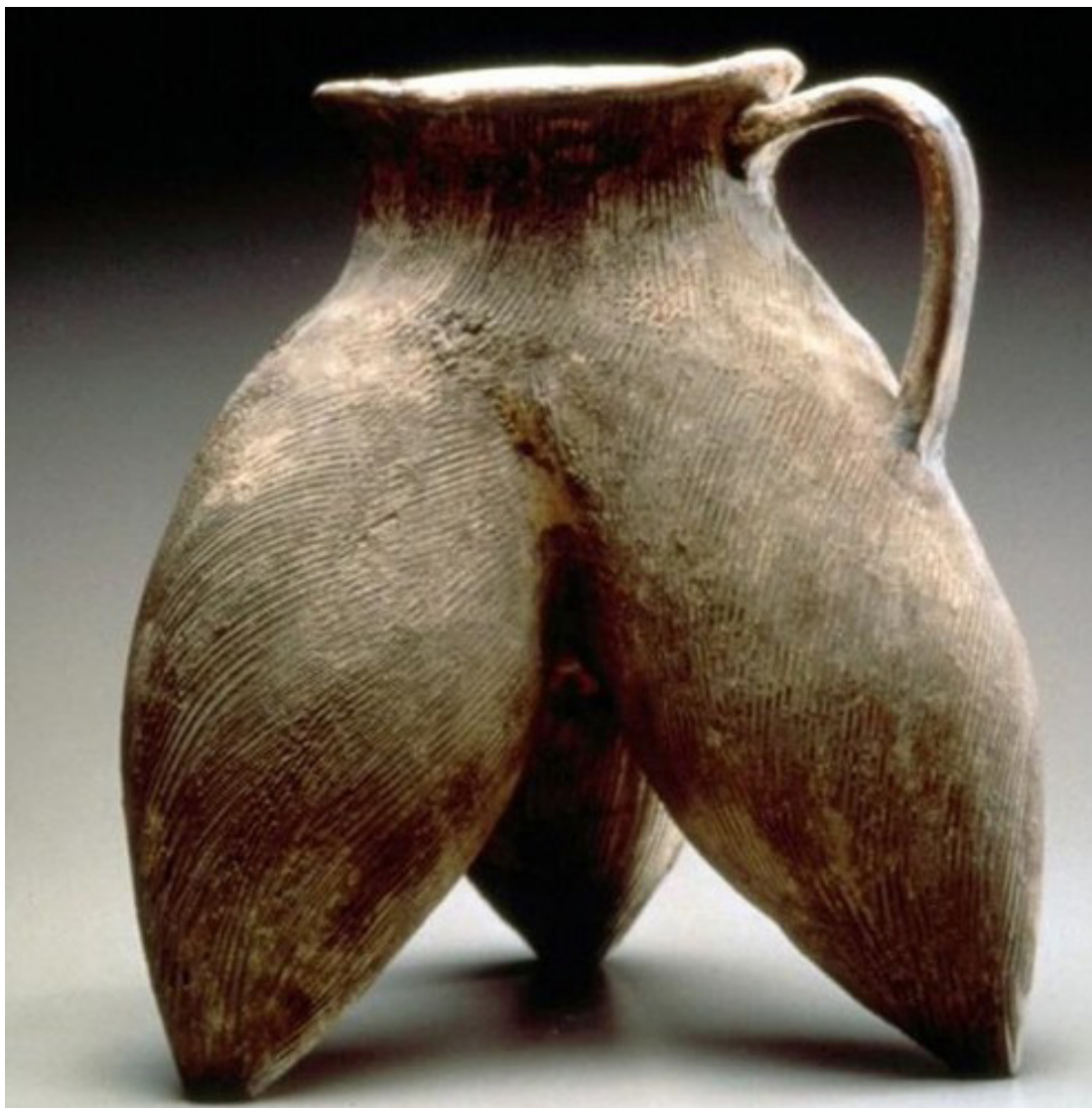
Prieto aborda que nas práticas pagãs, a triplicidade da Deusa refere-se a três estados distintos da mesma divindade. Em suas faces e aspectos reverenciados desde os tempos imemoráveis manifestam-se: a Virgem ou Donzela relacionada aos impulsos, aos começos e à lua crescente; a Mãe Doadora da vida, a Grande nutridora que está associada à lua cheia; e a Anciã, que é a detentora da sabedoria, a Grande Conhecedora e Transformadora, associada à lua minguante.

Faço a observação que há uma representativa produção de vasos utilitários cerâmicos entre os períodos Paleolítico e Neolítico, com três pés e em formatos de seios (Fig. 3). Esses vasos, utilizados nos primórdios das religiões pagãs, ilustram uma estreita relação com a trindade do sagrado feminino, representado e cultuado pelos ciclos da vida, por meio das faces de donzela, mãe e anciã, além dos ciclos lunares crescente, cheia e minguante.

---

<sup>5</sup> Por se tratar de uma obra Pagã, o autor usa as modernas siglas AEC e DEC para representar, antes da era comum e depois da era comum, respectivamente, em substituição às ultrapassadas marcações aC e dC (antes e depois de Cristo).





Esses mesmos conceitos relacionados à trindade da Deusa foram mantidos na Idade do Metal, com a descoberta da fundição. Ao descrever sobre a tradição do caldeirão de ferro com três pés na cultura pagã, Prieto relata sobre a importância da representação dos três pés associados a Deuses e Deusas, como símbolo de abundância, fertilidade e detenção de todo o conhecimento, tendo nos tripés a representação do conceito de reencarnação e os ciclos de nascimento, morte e renascimento.

**Figura 3.** Vaso Trípode em terracota. Noroeste da China; Província de Shaanxi. Cultura Longshan. Período neolítico, aproximadamente 2800-2000 a.C. Coleção Avery Brundage.



Vejo que as mesmas relações entre o vaso, o seio e o caldeirão estão intrinsicamente ligadas à mesma significação: abundância, fertilidade e detenção de todos os conhecimentos. Percebo que tais elementos conceituais vêm sendo reproduzidos até a atualidade na feitura de vasilhames que condicionam alimentos e moringas que guardam líquidos, no entanto, nem sempre, há uma compreensão de sua origem simbólica por meio de quem as reproduz. Em seu livro *Noivas da Seca*, Dalglish (2008, p. 24) aponta que “No Vale do Jequitinhonha é comum a produção de peças utilitárias e escultóricas com base trípole (Fig. 4), objetos com estas características são criados em Minas Gerais desde o século XVIII”.



**Figura 4.** Moringa trípole. Minas Gerais, séc. XIX.



**Figura 5.** Pablo Picasso. *Visage de femme*. Cerâmica trípole. 1950.

Em *Face de mulher* (Fig. 5), a cerâmica trípole Picassiana alude ao seio feminino nas questões formais e pictóricas. O volume do seio tem sua forma evidenciada pela pintura do mamilo feita inicialmente com engobe<sup>6</sup>, recebendo, posteriormente, uma cobertura de

vidrado<sup>7</sup>. Pablo Picasso (1881-1973) produziu mais de duas mil peças em cerâmica, explorando em algumas delas a forma dos antigos vasos trípodés, salientando aspectos associados às formas femininas, principalmente com referência à arte primitiva africana.



A produção artística da artista americana Simone Leigh (1967) também estabelece diálogos com as raízes africanas, ao explorar a forma dos seios em suas peças de cerâmica e instalações. Ao fazer alusões aos seios, ao útero e aos órgãos genitais externos, Leigh levanta questões psicológicas sobre olhar, dar, receber e ser. Percebo em *Pitch* (Fig. 6), na exuberância dos múltiplos seios explorados por Leigh, a estreita ligação com a cultura e tradição africana, uma enunciação da feminilidade negra, a abundância e a fertilidade ligadas às figuras primitivas de deusas votivas. No entanto, os seios volumosos lançam-se voluptuosos, sensuais, trazendo questões de gênero apontadas na contemporaneidade, sem desvincularem-se da simbologia ancestral relacionada ao vaso como útero e o sagrado feminino.

**Figura 6.** Simone Leigh. *Pitch*. Terracota, grafite, lustre platina. 55 x 45 x 45 cm. 2007.

6 Engobe é uma emulsão de argila, água e óxidos (ou corantes minerais). Os engobes, geralmente, apresentam consistência cremosa e fina, são barbotinas coloridas que possibilitam colorir, cobrir ou texturizar a superfície cerâmica. Sua cobertura tem característica opaca e sem transparência, sendo aplicado na argila ainda úmida, porém firme (ponto de couro), antes da queima de biscoito (primeira queima).

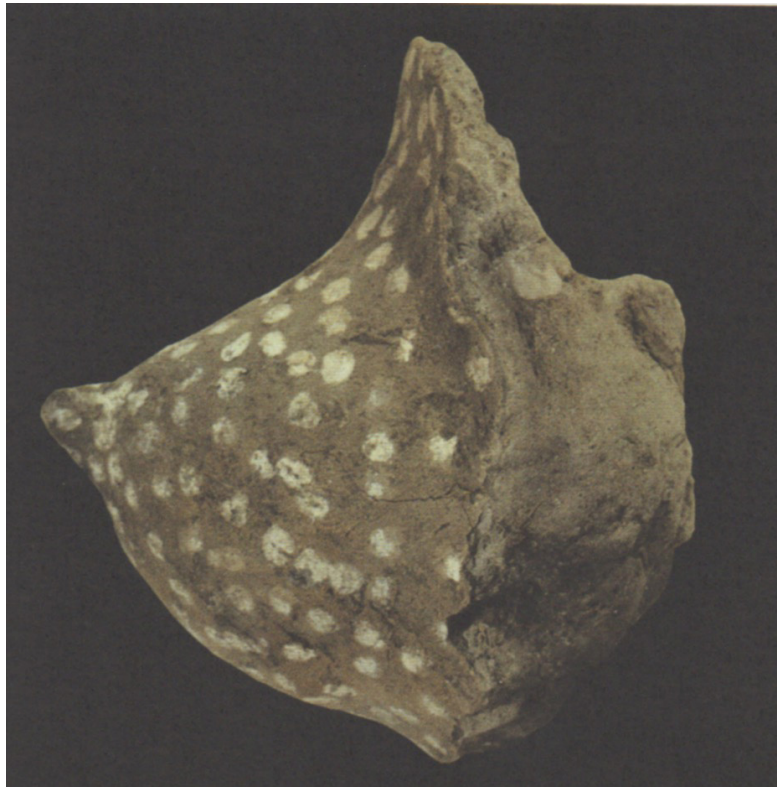
7 O vidrado é uma suspensão aguada de materiais insolúveis misturados, muito finos, que se aplica nos corpos cerâmicos para formar uma cobertura vítrea. É formado, basicamente, de elementos fundentes, refratários e corantes combinados, tendo como componente principal a sílica. Quando esses materiais são levados a determinadas temperaturas fundem-se, formando uma composição líquida que, quando é resfriada, recobre o objeto cerâmico numa camada vitrificada.

Os seios, enquanto provedores de alimento e de vida, indicam forte associação à fertilidade e à fartura. Como se afirma no Dicionário dos símbolos:

O seio é sobretudo símbolo de maternidade, de suavidade, de segurança, de recursos. Ligado à fecundidade e ao leite – o primeiro alimento –, é associado às imagens de intimidade, de oferenda, de dádiva e refúgio. Qual taça inclinada, dele, como do Céu, flui a vida. Mas ele é também receptáculo, como todo símbolo maternal, e promessa de regenerescência. A volta ao seio da terra marca, como toda morte, o prelúdio de um novo nascimento (CHEVALLIER; GHEERBRANT, 2002, p. 809).

Como símbolo de proteção e de medida, observa-se que:

O seio tem relação com o princípio feminino, isto é, com a medida no sentido de limitação; ele só é medida pelo próprio fato dessa limitação. E isso, em oposição ao princípio masculino que ilimita – o sem-medida. (CHEVALLIER; GHEERBRANT, 2002, p. 809).



**Figura 7.** Fragmento de seio com pontos pintados. Terracota. Neolítico, entre 3.900 – 3.800 a. C.



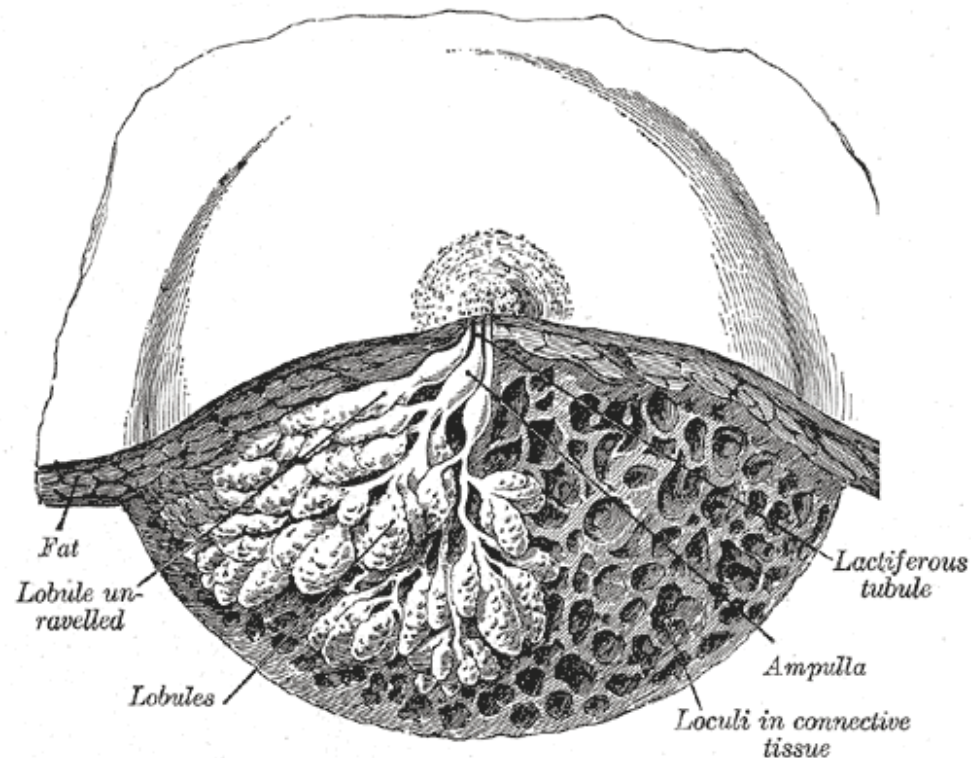
**Figura 8.** Pierre Verger. Da série deuses africanos Brasil. Fotografia. 1981. Fundação Pierre Verger.

Percebo no fragmento de seio em terracota (Fig. 7) encontrado nas águas do Lago Constança<sup>8</sup>, que mesmo desprovido de corpo, mantém sua identidade marcante. Vejo no seu matizado de pintas brancas ritmadas um índice da fonte da vida, ao mesmo tempo em que me remete às pinturas corporais da cultura Yorubá (Fig.8), tão bem registradas pelo fotógrafo francês radicado na Bahia Pierre Verger (1902-1996).

<sup>8</sup> O Lago Constança situa-se na fronteira da Alemanha ao norte, tendo a Áustria ao leste e a Suíça ao sul.

Vejo no seio avulso de terracota e no seio da Yorubá, retratada por Verger, a capacidade de simbolização e expressão dos homens neolítico e contemporâneo por meio do seio não natural de cerâmica e da pintura corporal como aborda o livro dos símbolos-reflexões arquetípicos:

É um seio e mais do que um seio. É natural e não-natural, uma criação da natureza e do homem (como arte), através da capacidade de formação de símbolo da alma e expressa, através de sua complexidade, as muitas facetas subjacentes da imagem do seio (MARTIN, 2012, p. 388).



Observo que desde o período Neolítico o homem já elaborava de forma simbólica a essência da fonte láctea. Curiosamente, vejo uma aproximação formal das pontuações brancas com a representação das glândulas mamárias, como no desenho de uma mama lactante dissecada de um corpo feminino (Fig. 9).

**Figura 9.** Hubert Von Luschka. Desenho de uma mama lactante dissecada de um corpo feminino. Datada de antes de 1858. (GRAY, 1918).



Esta formação morfológica e fisiológica do parênquima mamário fez com que Rudolf Steiner<sup>9</sup> em seus estudos antroposóficos<sup>10</sup>, aplicasse o termo “árvore láctea”. Steiner aplicou a fenomenologia de Goethe como um importante recurso metodológico. Da observação sensorial do fenômeno ao estudo morfofuncional das glândulas mamárias, por meio da observação de ilustrações anatômicas clássicas, “identificou-se a semelhança do parênquima mamário com formações vegetais, que lembram os ramos de árvores, arbustos floridos ou cachos de frutos” (BENEVIDES; VEIGA, 2004, p. 9).

Também são como cachos de frutos os múltiplos seios da deusa Ártemis (Fig.10) ou Artemísia, a *Grande Deusa-Mãe* para os antigos gregos no período matriarcal, que depois foi associada pelos romanos à antiga deusa dos bosques *Diana*. Vista pelas mulheres gregas como padroeira dos partos felizes, a ela recorriam as grávidas, como também as que padeciam de esterilidade (PRIETO, 2017).

Se numa época Ártemis era considerada mãe soberana, ligada à fertilidade, à abundância e à alimentação, em outro momento era vista como uma personagem completamente diferente: uma virgem guerreira amazona, contemplada como deusa protetora da caça, da natureza e dos bosques, como descreve Prieto no livro *Todas as Deusas do Mundo*:

Ártemis se tornou uma Deusa complexa, assumindo atributos de Deusas anteriores. Como Ísis ou Ishtar, tornou-se representação das variáveis energias femininas.

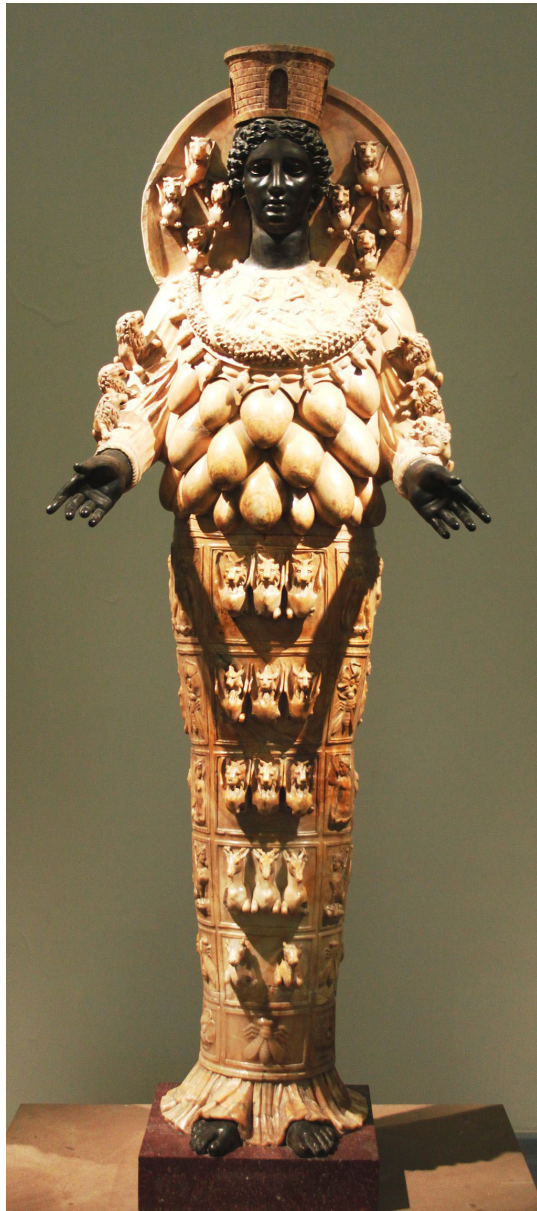
Era uma Deusa contraditória. Virgem que promovia a promiscuidade, a caçadora que protegia os animais, também considerada a árvore, a urso, a Lua. Ártemis era a imagem de uma mulher se movendo por sua própria vida e assumindo diferentes aspectos em diferentes épocas.

Considerada uma Deusa livre, movida pelos instintos, como os

---

9 Rudolf Steiner (1861-1925): cientista, filósofo, educador, artista e esoterista. Fundador da Antroposofia, da Pedagogia Waldorf, da agricultura biodinâmica, da medicina antroposófica e da Eurytmia.

10 Antroposofia, termo formado por radicais gregos que significam “conhecimento do ser humano”, foi doutrina introduzida no início do século XX pelo austríaco Rudolf Steiner. Pode ser caracterizada como um método de conhecimento da natureza do ser humano e do universo, que amplia o conhecimento obtido pelo método científico convencional, bem como a sua aplicação em praticamente todas as áreas da vida humana.



animais, nessa forma, ela assume o aspecto de “Senhora das Feras”, a força que assegura a sobrevivência das espécies. Como Senhora dos Animais, perseguia com suas flechas todos os que caçavam fêmeas prenhas ou seus filhotes. Governava a reprodução, o sexo e o nascimento. Era a própria força da criação. (PRIETO, 2017, p. 69).

São diversas as leituras da deusa que veio a ser iconografada ostentando múltiplos seios como símbolos de fecundidade, abundância e alimentação materna, trazendo suas mãos abertas num gesto de acolhimento ou de oferecimento. Em seu livro *The Eternal Present: The Beginning of the Art* [O eterno presente: os primórdios da arte], Siegfried Giedion relata sobre a imagem de Ártemis:

O mais revelador de todos os seus traços são, talvez, os cascos de cervo sobre o pedestal, tudo o que restou dos dois cervos em tamanho natural que flanqueavam. Esses cascos sozinhos nos dão a pista sobre as origens dessa deidade, que sofreu tantas transformações [...]. As origens desse ídolo estão fincadas na pré-história. [...] Ártemis Efésia é resultado de um longo processo de antropomorfização que começou quando o domínio e a veneração do animal foram substituídos pelo poder das deidades em forma humana. (GIEDION, 1962, pp. 212-220).

Há também interpretações de que seus múltiplos seios nada mais eram do que ovos representando a fertilidade e a abundância da natureza, ou que poderiam ser um colar feito de testículos de touros sacrificados em homenagem à deusa. Tais especulações, feitas em 1979 por Gerard Seitele (GOLDBERG, 1994), apontam a ausência de mamilos nos seios, além de que, em Éfeso, havia um altar grande suficiente para sacrificar um boi.

**Figura 10.** Ártemis de Éfeso. Escultura em tamanho natural. Datação: séc. II. Museu Nacional de Arqueologia de Nápoles.

Independentemente das diversas leituras, o fascínio por Ártemis e seus cultos são inegáveis, desde o mundo antigo até a atualidade.



**Figura 11.** Benvenuto Cellini. *Perseu e a cabeça de Medusa*. Escultura em bronze. Piazza della Signorina, Florença, 1545-1554.



**Figura 12.** Detalhe do pedestal da obra de Cellini: ao centro, bronze de Zeus (Júpiter) tendo a deusa Ártemis em mármore nas quatro faces da base.

Em alguns momentos da história da arte, percebe-se alusões à deusa da fertilidade por diversos autores nos mais diferenciados suportes. Na Renascença, Benvenuto Cellini (1500-1571), ao esculpir *Perseu e a cabeça de Medusa* (1545-1554), representou em mármore *Ártemis Cariátide*<sup>11</sup> nas quatro faces de sua base, entre as esculturas de bronze dos deuses gregos: Zeus (Júpiter) e seus filhos Palas Athena (Minerva), Hermes (Mercúrio) e Afrodite (Vênus) (Fig. 11 e 12).

11 Figura feminina esculpida servindo como um suporte de arquitetura tomando o lugar de uma coluna ou um pilar. Cariátides em grego significa literalmente “moças de Karyai”, uma antiga cidade do Peloponeso. Karyai teve famoso templo dedicado à deusa Ártemis em sua manifestação de Ártemis Karyatis.





**Figura 13.** William Hogarth. *Boys Peeping*. Gravura em metal. 14,7 x 12,3 cm. British Museum.

Da representativa produção escultórica referindo-se a Grande Mãe, Ártemis, ou Diana em seus respectivos contextos, destaco a gravura em metal (Fig. 13) *Boys Peeping at Nature* (1731/37), do ilustrador e gravador inglês William Hogarth (1697-1764). Na cena, três meninos nus, sendo que dois fazem esboços retratando Diana de Éfeso e o terceiro está espreitando, junto a um pequeno fauno, o que há debaixo do torso da modelo de múltiplos peitos. A narrativa da gravura despertou-me a atenção pelo modo como o artista construiu um cenário divertido e despojado, que foge ao consagrado em torno da deusa.

Na contemporaneidade, nota-se a presença de arquétipos da deusa em referências marcantes na produção artística. Um bom exemplo disso é a escultura (Fig. 14) *Cybele* (1993), criada pelo artista multimídia russo Mihail Chemiakin (1943). A escultura pública instalada em Prince Street, Nova York, destaca-se por sua imponente altura e forma extravagante. Como personificação da fertilidade, apresenta-se com oito pares de seios, quatro pares de nádegas, três cabeças de animais e um rosto humano. *Cybele* surgiu na Frigia Antiga, atual Turquia, como a deusa Frígia, considerada como Mãe Terra, a Mãe dos Deuses nas culturas grega e romana.

Do ponto de vista simbólico, segundo Jean Chevalier e A. Gheerbrant, Cybele configura a energia latente no seio da Terra. Sendo cultuada em várias culturas do mar Egeu, florescendo na Grécia Antiga do século V a.C. A origem do nome Kubileya (Cybele na língua da Frígia) traz o significado de “Mãe da Montanha”, que manifesta sua estreita ligação com a terra e o mundo natural.



**Figura 14.** Mihail Chemiakin. *Cybele*. Escultura pública em bronze. 15 m altura, 2 toneladas. 1993. Soho, New York.



**Figura 15.** Louise Bourgeois retratada, em 1975, vestindo sua escultura de látex *Avenza* (1968–69), que mais tarde faria parte do trabalho *Confrontação*, de 1978.

Vejo na consolidada e representativa produção artística da artista franco-americana Louise Bourgeois (1911-2010) a presença de referenciais mitológicos e arquetípicos (Fig. 15), dos quais ela baseou-se, utilizando uma linguagem visual altamente pessoal, voltada às questões feministas.

Sua emblemática escultura *Nature Study* (Estudo da Natureza) (Fig. 16), criada entre 1984 e 1986, traz uma figura meio animal, meio humana, que alude à fertilidade e ao reino animal. Expressada na forma de um corpo sem cabeça com vários seios semelhantes aos de humanos, evidencia as ambiguidades presentes na obra de Bourgeois, bem como as contrastantes interpretações da deusa Ártemis.



A maioria das fundições de *Nature Study* foi feita em bronze com pátina preta ou prateada, sendo também reproduzida em borracha, gesso, cera e esculpida em mármore rosa. Bourgeois, em parceria com a oficina da fábrica de Sèvres, cidade francesa da porcelana, iniciou em 2003 um projeto idêntico desenvolvido para o Estudo da Natureza, concluindo em 2005 uma tiragem da escultura em porcelana com acabamento em lustre ouro (Fig. 16).

Bourgeois reforça a ambiguidade de gêneros nas distorções anatômicas masculina e feminina apresentadas na escultura *Fillette* (Fig. 17). A imagem biomórfica construída com camadas de látex sobre gesso, numa textura carnuda, tátil, desperta a dúvida entre a obviedade fálica e a leitura de um torso feminino. A escultura, pendurada em um gancho, faz ao mesmo tempo referência ao priapismo e à castração, à potência ereta e à frágil vulnerabilidade.

Apesar da escultura ter o título de *Fillette*, que em francês significa menina, ela dá a possibilidade de diversas camadas de interpretações. O falo ereto pode ser



**Figura 16.** Louise Bourgeois. Estudo da natureza. Porcelana e lustre ouro. 76 x 36 x 48 cm. Sèvres, 2005.



**Figura 17.** Louise Bourgeois. *Fillette*. Látex sobre gesso. 59,7 x 28 x 19,1 cm. 1968.

compreendido como um longo pescoço e os testículos vistos como voluptuosos seios, como se o falo se metamorfosasse em um torso de garota. Percebo que entre as obras escultóricas *Fillette* de Bourgeois e *Ártemis de Éfeso* há uma estreita relação de caráter andrógino. Esta androginia, segundo o mitólogo Junito Brandão (1924), apresenta-se como “símbolo de uma unidade primeva, que possui uma expressão sexual, apresentada como idade da inocência ou virtude primeira, vale dizer, a idade de ouro a ser reconquistada” (BRANDÃO,1987, p. 40).

Já o filósofo romeno Mircea Eliade (1907-1986) enfatiza a androginia como uma das características da perfeição espiritual e escreve:

Com efeito, tornar-se macho e fêmea ou não ser nem macho nem fêmea são expressões plásticas através das quais a linguagem se empenha em descrever a metanoia, a conversão, a inversão total dos valores. É igualmente tão paradoxal ser macho e fêmea quanto o tornar-se novamente criança, nascer de novo, passar pela porta estreita (ELIADE, 1962, p. 132).

A partir da visão de Eliade, interpreto a androginia existente em *Fillette* e *Ártemis*, intuindo que se trata de uma ambiguidade de leituras e sentidos, no que tange às analogias subentendidas entre os testículos e os seios. Também observo em ambas a presença simbólica dos leites masculino e feminino, do leite do sexo e o leite da infância, nesse sentido, por ambas terem a presença dos leites masculino e feminino em si próprias, confiro-lhes a natureza andrógina do Criador, como explana Jung, “o homem, nos mitos, sempre exprimiu a ideia da coexistência do masculino e do feminino num só corpo. Tais intuições psicológicas se acham projetadas de modo geral na forma da sизigia divina, o par divino, ou na ideia da natureza andrógina do Criador” (JUNG,1980, p. 27).



**Figura 18.** Ronit Baranga. *My Artemis*. Instalação cerâmica. 160 x 170 cm ø. 2015. The Erez Israel Museum.



**Figura 19.** Ronit Baranga. *My Artemis* (detalhe). 2015.

Inspirada no mito da deusa amazona Ártemis, a ceramista israelense Ronit Baranga (1973) subverte o caráter espartano, apresentando sua cerâmica escultórica na Oitava Bienal de Cerâmica Israelense, em Tel-Aviv, em 2016. A figura descontraída de *My Artemis* (Fig. 18 e 19) trouxe-me, na primeira impressão, uma atmosfera entre o hilário, o alegre e o prazeroso.

A escultura recebeu uma pintura com o intuito de provocar no espectador a sensação efêmera de que a argila ainda está molhada, imprimindo um caráter ilusório de que a peça pode ser alterada ao toque. Tais ambiguidades são reforçadas e expressadas nos múltiplos seios, que provocam estranhamento pela inversão de possuírem bocas no lugar dos mamilos.

Em *My Artemis*, de aproximadamente 160 cm de altura, prendem-se nas mãos da figura fios que se unem a dúzias de pequenos vasos sinuosos que, como pequenas ânforas, aludem a corpos de mulheres. Esses vasos, assim como os peitos, têm suas bocas abertas como bocas humanas. Segundo Bachelard, “nenhum dos valores que se ligam à boca é recalcado. A boca, os lábios - eis o terreno da primeira felicidade positiva e precisa, o terreno da sensualidade permitida” (BACHELARD, 2013, p.122). Ao explorar as bocas humanas em boa parte de sua produção cerâmica, a artista reporta à sedução, bem como à repulsa, uma marca expressiva de seu trabalho. Valendo-se dessas características, a artista diz que para ela a “expressão sedutora não é nem negativa nem positiva. O espectador é simultaneamente atraído ou repelido pela obra. Alguns acham engraçado” (BARANGA, em depoimento em seu site<sup>12</sup>, 2016).

Os peitos de bocas abertas da escultura *My Artemis* (Fig.19) insinuam as simbólicas conexões de castração e proteção vinculadas à Ártemis. Contudo, Baranga deixa aberta a outras interpretações. A meu ver, é certo que os seios da obra não estão vinculados ao alimento; muito pelo contrário, eles induzem à falta deles. As bocas mostram línguas desejosas, sedentas por deleites e luxúria, ao mesmo tempo em que a face da Ártemis de Baranga expressa a volúpia, um misto de sorriso e êxtase. Assim como Jung aborda o mito como uma projeção na forma de uma sizígia<sup>13</sup> divina, vejo nos seios da Ártemis de Baranga a união de opostos compondo uma estética singular que cruza entre o sagrado e o profano.

---

12 <http://www.ronitbaranga.com>

13 Termo utilizado por Carl Jung para significar uma união de opostos.



## 1.4 Místicas e lendas sobre o leite

*Os mitos falam do destino humano sob seu aspecto especial; destino resultante do funcionamento sadio ou doentio (evolutivo ou involutivo) do psiquismo.*  
(DIEL, 1991).



**Figura 20.** Peter Paul Rubens. *Nascimento da Via Láctea*. Óleo sobre tela. 181 x 244 cm. 1836. Museu do Prado.

Os mitos e lendas sobre o leite são expressos com riqueza de símbolos e significados, sendo ligação poética na versão mitológica grega da Criação da Via Láctea. O leite nesta trama era um vínculo entre a imortalidade dos deuses e os mortais. A versão conta que Zeus (Júpiter) tivera uma aventura amorosa com Alcmena, uma mulher mortal. Dessa união, nasceu Hércules (Hércules), um semideus, que, para alcançar a imortalidade dos deuses, teria de beber o leite da deusa Hera (Juno), esposa legítima de Zeus. Hermes Trismegisto (Mercúrio) teve a incumbência de levar Hércules ao Olimpo para mamar no peito de Hera, enquanto ela estivesse dormindo, a mando de Zeus. Hermes assim o fez. Enquanto Hércules mamava o leite divino de Hera, ela acordou atordoada com a força de sucção daquela criança no seu peito. Hera tentou retirá-lo, mas Hércules já havia bebido leite o suficiente para ter a força de um Deus, e tamanha foi

a força bruta de Hera no gesto de retirar a criança de sua mama, que o leite de seu peito jorrou até os céus como uma trilha, convertendo-se num caminho de estrelas e constelações, originando a Via Láctea (Fig. 20), e das gotas de leite que caíram sobre a terra, brotaram as flores-de-lis. (ASSIS, 1997).

Ao desenhar no céu histórias de mitos, o leite divino, nutritor e imortal, é, em meu entendimento, mais do que uma ligação poética. Ele ilustra pelo caminho de leite o conhecimento obtido por todas as sociedades do passado, pela observação do céu, submetidas em desdobramentos cíclicos de fenômenos como as fases da lua, eclipses, estações do ano e outros eventos.

Devido a sua forte associação simbólica com a força para o crescimento, a vitalidade e a longevidade, o leite se aproxima das mesmas características presentes nas plantas. A representação na tumba de Tutmés III da imagem de um rei egípcio sendo amamentado pela deusa Ísis em forma de árvore (Fig. 21) retrata a esfera das forças vitais, de crescimento, de reprodução e de regeneração, afinidades pertinentes entre o leite e o mundo vegetal. Faço aqui uma analogia ao termo “árvore láctea”, de Steiner (Fig. 9), no sentido de destacar a semelhança do parênquima mamário com as formações vegetais que “lembram os ramos de árvores, arbustos floridos ou cachos de frutos” à imagem de Ísis na forma literal de árvore que amamenta, ambas são “árvores lactantes”.



**Figura 21.** Ísis em forma de árvore alimentando o deus egípcio na tumba de Tutmés III. Túmulo de Tebas. Mural. 42 × 33 cm. Data aproximada entre 1500-1450 a.C.



O leite aparece representado em distintas épocas e regiões, em várias lendas e mitologias relacionadas ao início da vida e do universo.

Em imagens da natureza, o leite da vaca era visto como a Via Láctea, o luar branco ou a chuva vivificante. Como vaca celestial, Hator dobra-se protetoramente sobre a terra, com o estômago cheio de estrelas. Ela era a mãe do sol, que também era o vitelo dourado “da sua boca autêntica”. A grande coroa de cornos da vaca assemelha-se à lua crescente e é utilizada pelas três grandes deusas-vacas do Egito, Nut, Hator e Ísis, que cuidam da alma, do mesmo modo que cuidam do vitelo-sol, na sua viagem através da morte e do renascimento [...] Ela estava lá “antes do início do mundo”. “Eu sou a tua mãe, a que formou os teus membros e criou as tuas belezas”, disse Hator, a deusa-vaca egípcia (ARAS 1:87). Na Escandinávia, Audumla, a vaca primitiva, lambeu os blocos salgados de gelo do abismo até dar origem a Búri, o antepassado dos deuses, enquanto das suas tetas corriam quatro rios de leite que alimentavam a gigante Imer, de cujo corpo se formou o mundo (MARTIN, 2012, p. 304).

Há diversas passagens mitológicas sobre a origem da criação que fazem alusões à vaca. Na Escandinávia, a vaca criadora Audumla (Fig. 22), que no mito nórdico é vista como a “criadora da terra”, fez com que surgisse do salgado bloco de gelo o deus Búri. Diz o mito que Audumla lambeu gelo glacial e dele surgiu, no primeiro dia, os cabelos, no segundo, a cabeça de um homem e, no terceiro, todo corpo do homem. Enquanto isso, de suas quatro tetas jorraram leite formando os quatro rios que nutriram a raça primordial.

A imagem dos quatro rios de leite que saem das quatro tetas de Audumla assemelha-se à imagem dos quatro rios do paraíso, que são brevemente apontados na Bíblia (Gênesis 2:10 – 14). Do mesmo modo, vejo uma aproximação na imagem das deusas egípcias Hathor ou Ísis em forma bovina, que tinham suas patas plantadas nos quatro cantos da terra.



**Figura 22.** Manuscrito islandês do século XVIII, onde se vê a vaca Audumla lambendo os blocos de gelo de onde surgiu o deus Búri, ao mesmo tempo em que de suas tetas derramam os quatro rios de leite. Datação: 1765-1766. Árni Magnússon Institute.

A versão latina da Bíblia, a *Vulgata*, escrita por S. Jerónimo no século IV, apresenta essa referência aos quatro cantos da Terra no livro do Apocalipse: “*Post haec vidi quattuor angelos stantes super quattuor angulos terrae tenentes quattuor ventos terrae ne flaret ventus super terram [...]*” (Apocalipse, 7:1)<sup>14</sup>. Acredito que esta interpretação bíblica dos quatro ventos da *Vulgata*, por ser mais recente, aproxima-se mais da referência aos quatro pontos cardeais: os ventos latinos Bóreas (norte), Noto ou Austro (sul), Eurus ou Vulturnus (leste) e Zéfiro (oeste), sendo que os mitos de criação de Audumla ou Ísis, por serem manuscritos antigos, supostamente referem-se aos quatro continentes do mundo antigo: “Europa, África, Ásia e Ilhas afortunadas” (PEOPLES; BALLEY, 2008, p. 120).

A grande deusa, a grande vaca, a mãe que pariu RA e todos os deuses, a que existiu quando nada existia, personificava o céu noturno com seu rastro de leite. Assim, os egípcios acreditavam que a galáxia era feita do fluxo que saía da mama da vaca celestial. Em vários mitos gregos, a vaca Lua era a deusa vaca branca que também era denominada de Io, Europa ou Hera. (WALKER, 1988).

<sup>14</sup> «Depois disto vi quatro Anjos, um em cada canto da Terra. Eles seguravam os quatro ventos da Terra. Assim, o vento não podia soprar na Terra, nem no mar, nem nas árvores.» Tradução e revisão literária, Padre João Gomes Filipe.

Não se admira que a vaca tenha sido venerada como deusa-mãe que cuida, alimenta e cria toda a vida (MOON, 1991). Sua natureza pode ser considerada como sagrada, por ser suprema fornecedora de bens. Dela provêm o leite e seus derivados; e, além da aragem do campo, ela oferece o adubo como fertilizante e combustível. Essas qualidades e atributos da vaca eram considerados auspiciosos durante os tempos antigos, porque tinham um papel importante no cotidiano, tornando o gado e o leite símbolos de riqueza. A reverência pelas vacas vem mantendo-se aos dias de hoje na Índia, onde elas vagueiam livremente pelas ruas, misturadas no tráfego da cidade e sendo recebidas nos lugares como a deusa-mãe, cuidadora da humanidade.

O auspicioso leite tem papel importante na maioria dos rituais hindus; além da estreita relação com abundância, também está ligado à purificação. Na história da criação do hinduísmo, o mundo consistia em um oceano de leite.

Segundo a lenda, dizem que os Devas<sup>15</sup>, como deuses, e os Asuras<sup>16</sup>, como demônios, juntaram-se para conseguir o néctar divino da imortalidade, uma vez que eram mortais. Para tanto, teriam de bater o “Ksheera Sagara”, o Oceano de Leite. Junto a uma tartaruga, os Devas e Asuras pegaram uma montanha e fizeram um polo no meio do oceano. Junto à montanha, amarraram uma cobra e foram batendo-a como se fosse uma corda, agitando o Oceano de Leite. Uma grande quantidade de objetos celestiais divinos surgiu desse Oceano de Leite: o lótus, a vaca divina, a lua, o néctar da imortalidade e a deusa Apadma, nome dado à deusa Lakshmi, no momento de sua criação ou quando ela é representada sem a flor de lótus (DIMMITT; VAN BUITENEN, 1978).

Ao termos a criação do universo no mito da Via Láctea vinculada ao céu, temos no mito do Oceano de Leite a criação relacionada ao oceano, um oceano cósmico de leite. Os hindus compreendem o Oceano de Leite como a representação da mente purificada, o que faz com que o nascimento de Lakshmi simbolize a riqueza de quem nasce dessa mente purificada.

Assim como os povos do mundo antigo, os indígenas das Américas sempre valorizaram o papel da mitologia em sua cultura. No

---

15 Na mitologia hindu, os Devas são divindades regentes dos fenômenos da natureza. Derivado do sânscrito, significa resplandecente, aludindo à sua aparência luminosa. Os Devas podem ser manipulados pelos humanos para finalidades boas ou ruins.

16 Asuras são personagens da mitologia hindu, os antagonistas dos Suras ou Devas. Ambos os grupos são filhos de Kashyapa. Inicialmente eles são considerados seres poderosos regentes dos princípios morais e de fenômenos sociais.

mito de criação da humanidade dos povos Tukano, também há uma forte alusão ao leite na mitologia do Lago do Leite.

Os povos Tukano vivem na região do alto Rio Negro, no estado do Amazonas, entre os rios Tiquié e Uaupés. A nação que modificou o nome por cinco vezes mudou a língua, o mito e trocou por mais de 20 vezes seus lugares sagrados, despertaram no pajé Gabriel Gentil<sup>17</sup> o cuidado pela preservação da tradição e da memória imaterial de seu povo. Preocupado em manter vivas as narrativas, os mitos, os ritos de celebração e os encantamentos que estavam sendo esquecidos, Gabriel Gentil escreveu, desenhou e estudou a história de seu povo por mais de 35 anos.

Na apresentação do livro *Povo Tukano: Cultura, história e valores*, a professora Valéria Weigel comenta sobre o pajé Gabriel Gentil dizendo que ele: “escreveu esta obra para que as novas gerações tivessem acesso e domínio sobre conhecimentos fundamentais da alma Tukano e que, assim, estariam assegurados para a continuidade da construção de sua identidade étnica” (WEIGEL, 2005, p. 01).

Em uma de suas descrições a respeito dos mitos de origem, sobre os primeiros Tukanos, Gabriel Gentil descreve sobre o Lago de Leite:

A tribo Tukano não emergiu ou surgiu na região do rio Negro. Eles emigraram, vieram com os corpos humanos para Amazônia de outro continente, chamado a Casa de Terra *Yepáwii*, o mesmo Lago de Leite. Foi a criadora *Yepá* que criou os Tukano. A criação aconteceu somente uma vez e fez surgir ou emergir nascimentos dos primeiros humanos da Terra. O Lago de Leite era um lugar montanhoso, frio. Observa como, com que materiais a criadora *Yepá* fez cerimônia e

---

17 O indígena Tukano Gabriel Gentil (1944-2006), que viveu principalmente no noroeste do estado do Amazonas, recebeu em 2005 da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) o título de pesquisador emérito no campo do conhecimento tradicional. Trabalhou no Centro de Pesquisa Leônidas e Maria Deane, em Manaus. O reconhecimento da Fiocruz a uma das principais lideranças políticas dos indígenas do Amazonas constituiu uma medida inédita no país. Gabriel Gentil foi Kumu (curador) de sua tribo, sobre a qual publicou vários livros, como *O resgate da mitologia tukana*, *Povos Tukanos* e o livro publicado na Suíça (em português e em idioma tukano) *O mito Tukano*.

criou os Tukano:

– No Lago de Leite existiam estes materiais para formar gente. Com estes materiais os Tukano foram criados. A Criadora *Yepá* fumou o tabaco, comeu *ipadú*, bebeu as bebidas imortais *wayuko*, cheirou as ervas medicinais *paricá*, assoprou em cima do banco onde ela sentava. Era o banco de leite, era o futuro para transformar a bacia ou bunda que ia ligar todos os ossos humanos.

– A Criadora segurou a Pedra cristal, assoprou, era o futuro, cabeça ou cérebro. – Dentro do ventre dela puxou uma Corda de cipó *kãradá*. Era veia, origem de vida coração alma.

– Existia a Cuia de pedra quartzo branco. Dentro da cuia tinha pedras cristais de várias cores, eram as futuras pernas. Estas pedras eram células que surgiram vidas e reprodução. Naquele tempo, no começo do Mundo, eram diferentes as etapas de vida e organismos.

– Segurou a Lança ritual transformador, fazedor de gentes, era o futuro pênis.

– Do lado dela estavam duas cuias de apito de pedras, que produziam as vozes e língua. Estas cuias tinham luz ou brilhos ouro, lá existiam as bebidas de imortais *wayuko*, onde estavam as forças e sabedorias vida da Criadora.

– Depois no mesmo instante perto dela, muito rápido em forma de relâmpagos formavam de redemoinhos.

– Todas estas coisas juntas tornaram-se o primeiro homem *Tukano Doétiro*.

– Depois nasceram outros Tukano.

[...]

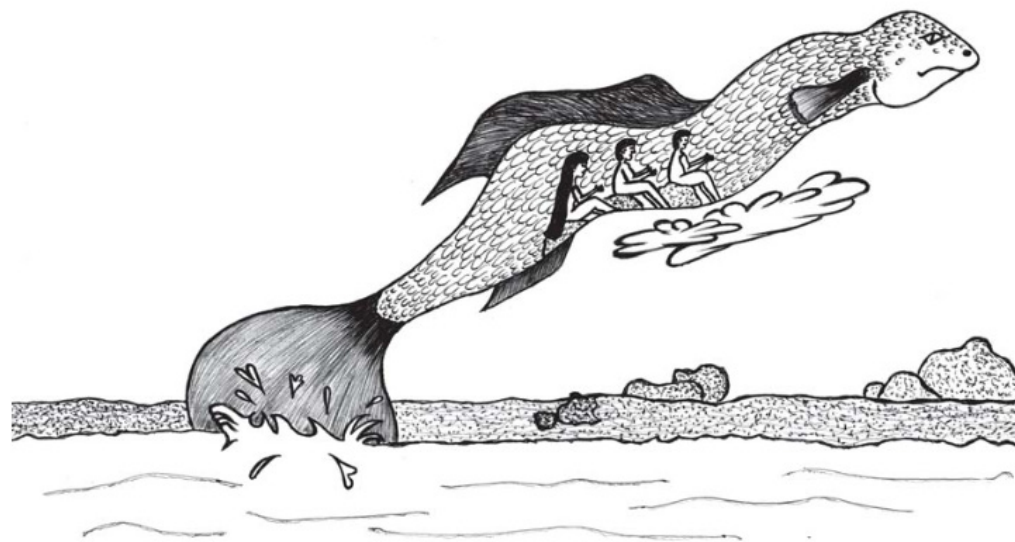
Depois que os Tukano foram criados no começo do Mundo, só moravam no mesmo lugar, falavam uma só língua, casavam-se com as mulheres da mesma tribo [...].

Depois de criados os Tukano nasceram nos buracos da Cachoeira, de um rio de Leite, que ficava perto da Montanha. [...] Os Tukano saíram do Lago de Leite na canoa da Cobra Grande, que é chamada *Pãmëri piroYukësë*. Assim espalharam-se em toda parte da Terra, migrando como humanos normais (GENTIL, 2007, p. 242-244).





**Figura 23.** Desenhos do pajé Tukano Gabriel Gentil, nos quais ilustra cenas do mito do Lago de Leite. Sem data.



**Figura 24.** Desenhos do pajé Tukano Gabriel Gentil, nos quais ilustra cenas do mito do Lago de Leite. Sem data.

Nota-se a proximidade de elementos nas mitologias hinduístas e indígenas (Fig. 23 e 24), nas quais o leite aparece na condição de lago ou oceano, na presença de montanhas, cobras e néctares da imortalidade. Arquétipos da criação que se repetem em territórios distintos.

Na Grécia e em Roma, havia a crença nas cerimônias de se ofertar aos deuses de cima o vinho e aos deuses subterrâneos libações de leite. Ao ser ofertado, o leite reforça o caráter de renascimento divino no homem iniciado que “nasce novamente”. Percebo que este ritual está intimamente ligado ao mito dos fundadores de Roma, que foram amamentados pela Loba do Capitólio (Fig. 25).

Rômulo e Remo na versão mitológica têm no leite da loba o alimento nutritivo e de renascimento. Desde sua concepção, os gêmeos míticos estavam fadados à morte, pois eram de linhagem divina e real e representavam uma ameaça ao trono usurpado pelo tio-avô Amúlio. Ao serem abandonados a mando de Amúlio às margens do rio Tibre, Rômulo e Remo sobreviveram a este infortúnio ao serem adotados por uma loba. Graças à alimentação do leite da canidae, as crianças passaram pela prova iniciática, da qual não tiveram nenhum receio, o que, para o poeta romano Ovídio (Fastos II, 267-452), confirma a ascendência divina dos meninos.

Sendo um animal selvagem, a loba representa em si a ordem primordial, já que provém de um mundo sem leis ou normas. Simbolicamente visto como um animal ligado ao mundo dos mortos, ao tornar-se ama de leite dos gêmeos, deu a eles mais do que a sobrevivência, conferiu-lhes o contato com o mundo dos mortos e a imortalidade.



**Figura 25.** Bronze da Lupa Capitolina. Estátua etrusca do século V a.C. Representação de Rômulo e Remo mamando na loba. Capitoline Museums.

Como acontece na maioria das histórias míticas, há sempre versões diferenciadas de suas interpretações. A própria história dos irmãos Rômulo e Remo sofreram modificações através dos séculos até chegar a versão que hoje conhecemos, versão essa que começou a se consolidar no século I a.C, ou seja, sete séculos após a mítica fundação da cidade. Em outra explanação, há alusões de que a loba seria uma mulher, pois a palavra latina lupae era designada tanto para o feminino de lobo (lúpus) como para designar uma mulher prostituta. Logo, nesta linha de interpretação, alguns historiadores e mitólogos sugerem que a loba que acolheu os gêmeos poderia ser uma mulher.

Acredito que uma questão a ser considerada, que vai além da própria veracidade do mito, é ver em sua narrativa simbólica uma forma do homem compreender melhor a sua natureza, o mundo e o universo como um todo.

No livro da Bíblia, a simbologia do leite mantém-se como alimento ligado ao divino, sendo citado em mais de 50 referências entre o Antigo e o Novo Testamento. “Uma terra onde jorrava o leite e o mel” aparece por mais de 20 vezes no Velho Testamento, sempre se referindo a Canaã ou Palestina, a Terra Prometida. A fertilidade do solo e a fartura em determinada região apresentam-se como uma licença poética para descrever a terra escolhida por Javé para a residência de seu povo. A título de exemplo, seguem algumas citações:

- “Não comerás nenhum animal que tenha morrido por si [...] Não cozerás o cabrito no leite” (*Deuteronômio*, 14,21).
- “e por causa da abundância do leite que elas hão de dar, comerá manteiga; pois manteiga e mel comerá todo aquele que restar no meio da terra” (*Isaías*: 7,22).
- “[... ] quando os meus passos eram banhados em leite, e da rocha fluíam torrentes de azeite puro sobre a minha cabeça” (*Jó*: 29,6).
- “[...] desejai o puro leite espiritual, como crianças recém-nascidas, a fim de crescerdes, por intermédio desse alimento para a Salvação” (1 *Pedro*: 2,2).

Assim como nas citações bíblicas, no livro VII das Confissões, Santo Tomás de Aquino utiliza-se da metáfora do leite em que o recém-nascido, ao amamentar-se, alimenta-se do Cristo presentificado no leite materno. Angelo Zaroni Ramos, em seu livro



*Ciência e Sabedoria em Agostinho*, aborda a concepção agostiniana de ciência e sabedoria a partir da trindade, na qual a ciência é concebida como conhecimento das coisas humanas, e a sabedoria como conhecimento das coisas divinas.

A metáfora do leite das crianças, utilizada por Agostinho nas Confissões (VII, 18, 24), traduz bem a condição do homem que aceita romper com o orgulho original: ele se alimenta do Cristo, leite dos recém-nascidos, enquanto aguarda o momento em que seu estômago estará desenvolvido o suficiente para poder digerir o Cristo sabedoria, alimento sólido dos grandes (RAMOS, 2009, p.328).

A simbologia dos alimentos sólido e líquido empregada por Santo Tomás de Aquino, na visão cristã, ilustra Cristo como mediador entre Deus e os homens, e, sobre isso, Ramos considera:

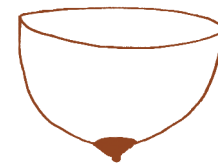
Se Cristo é o alimento sólido que o homem ainda não está apto para digerir, ele mesmo é o alimento líquido, o leite dos recém-nascidos, facilmente digerido por todo homem que se propuser a se nutrir da sabedoria divina. No Capítulo I falamos do papel de Cristo como o mediador entre Deus e os homens, purificador da alma humana, e a única via para que o homem possa atingir a sabedoria. Nesse trecho das Confissões, a ideia de mediação é empregada para que seja estabelecida a ponte entre Deus e os homens a partir da mediação de Cristo, pela qual que este é o leite das crianças, ou o alimento temporal (Cristo ciência), e o alimento eterno (Cristo sabedoria) (RAMOS, 2009, p.203).

Vejo na metáfora crística de Santo Tomás de Aquino o Cristo presentificado no leite materno, mediador de nutrição, ciência e sabedoria divina. Faço aqui um paralelo à água maternal proposta por Gaston Bachelard, no seu livro *A Água e os Sonhos*, em que dedica um capítulo à água maternal, à água feminina e faz alusões ao leite dizendo que “[...] toda água é um leite”. “[...] toda bebida feliz é um leite materno.” (BACHELARD, 2013, p. 121).

A água materna no entendimento de Bachelard é o leite materno, primeiro alimento que o homem conhece, se alimenta, se nutre e nele está a base do amor maternal. “[...] na ordem da expressão das realidades líquidas, o primeiro substantivo, ou, mais precisamente, o primeiro substantivo bucal”. “[...] O leite é o primeiro dos calmantes. Portanto a paz do homem impregna de leite as águas contempladas”.<sup>126</sup> “As águas calmas são de leite” (BACHELARD, 2013, p.122 e 126, respectivamente).

Nesta primeira parte da pesquisa, aludo ao colostro como primeiro leite, à fonte nutridora, às primeiras águas propostas por Bachelard, que são fontes de amor materno e conexão divina como propõe Santo Tomás de Aquino. Percebo as águas femininas presentes nos rios, nos mares e nos oceanos de leite, na seiva das árvores lácteas apresentadas aqui neste capítulo, como também no céu, na trilha da vaca celestial.





Capítulo //

0 leite na prática artística



*[...], para a imaginação material todo líquido é uma água. É um princípio fundamental da imaginação material que obriga a por na raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos. [...]. Poderíamos dizer que, para a imaginação material, a água, como o leite, é um alimento completo.*

*(BACHELARD, 2013).*

Considerando a possibilidade de pontuar representações históricas e conotações sobre o leite na arte e na cultura, destaco o seu emprego enquanto matéria e as consequências fenomenológicas de seus processos de utilização no campo da expressão artística, como, por exemplo, os afrescos e o uso da caseína. Além disso, busco salientar alguns trabalhos representativos na produção artística ligados à temática desta pesquisa, sem me comprometer em seguir uma linearidade cronológica no contexto da História da Arte.

## *2.1 O leite em procedimentos históricos e artísticos e sua aplicação*

A história do leite e seus derivados acontece antes mesmo de o homem começar a domesticar e criar animais. Esta constatação pode ser aferida na pesquisa da arqueóloga Lyn Wadley e sua equipe pesquisadores do Instituto de Estudos Evolutivos da Universidade de Johannesburgo, que desenvolveram um estudo sobre a caverna de Sibudu, África do Sul, identificando e comprovando o uso do leite como veículo aglutinante a um pigmento em pó ocre, cerca de 49.000 anos atrás.

De uma pequena lasca de pedra escavada da caverna contendo o resíduo de uma pintura com aspecto de lama rachada, foram realizadas análises químicas, constatando-se que o pigmento ocre fora misturado ao leite na forma líquida. Também ficou estabelecido que o leite era de uma espécie de búfalo ou antílope selvagem e que poderia ter sido aplicado a uma superfície ou à pele humana. Wadley (2012) afirma que o leite fora extraído provavelmente com o abate do animal selvagem, que deveria estar lactando. Essa descoberta é significativa, porque, em muito, antecede à introdução do gado domesticado.

Segundo a pesquisa, há, inclusive, indícios de uso de leite humano como liga de pigmento na feitura de pinturas rupestres no Período Neolítico. Contudo, a prática de utilização de leite junto a um pigmento estendeu-se por muitos anos, uma vez que se constata em afrescos na Grécia Antiga, em dinastias dos egípcios, chineses, persas, hindus, firmando-se principalmente na técnica de têmpera de caseína, que teve o seu ápice na Renascença.

Sendo a principal proteína do leite, a caseína atua como agente emulsificante, com a função de manter unidas as moléculas de água e de gordura que a compõem. Essa característica é fundamental na fabricação de queijos e de outros derivados do leite, já que a caseína também é utilizada, principalmente, na produção de galalite (um tipo de plástico), colas, materiais adesivos, papel *couchê*, no processo de clarificação do vinho, na fabricação de alimentos e produtos farmacêuticos e na fixação de corantes brancos.

A origem do termo caseína é latina - *caseus* -, que significa queijo. Sua têmpera é um tipo de mistura de caseína, cal virgem ou cal hidratada e pigmento. Esse tipo de pintura aquosa apresenta secagem rápida, sólida e é bastante durável.

Nas caseínas comercializadas, podemos encontrar três tipos de processos: autoazedadas, ácidas e coalho, sendo as duas primeiras utilizadas, principalmente, para adesivos ou aglutinantes de tintas. Utilizada desde os tempos do Egito antigo como uma forma de pintura aos dias de hoje, porém com menos frequência, a têmpera de caseína é valorizada por ter a qualidade de secar numa consistência uniforme, tornando-a ideal para murais. Visualmente, pode assemelhar-se à pintura a óleo mais do que a maioria das outras tintas à base de água, além disso, com o



**Figura 26.** Andy Warhol. *Dick Tracy*. Caseína, lápis de cera sobre tela. 122 x 86 cm. 1960.



tempo, vai perdendo a solubilidade e tornando-se resistente à água (MAYER, 2016).

Sendo amplamente utilizada por ilustradores comerciais como o material de escolha até o final dos anos 1960, a têmpera de caseína acabou tornando-se menos popular e também obsoleta com o surgimento da tinta acrílica.

Andy Warhol (1928-1987), no início de sua carreira artística, ainda como ilustrador comercial, formalizou a técnica da têmpera de caseína em "Dick Tracy" (Fig. 26), e inaugurou iconograficamente os laços entre os personagens de histórias em quadrinhos e a Pop Art (HONNEF, 2004).

Há inúmeros outros exemplos na história da arte e na contemporaneidade de artistas que se utilizaram da caseína para desenhar suas obras, mas que não estão no escopo desta pesquisa neste momento.

## 2.2 Representações simbólicas do leite na obra de arte

Sendo considerado pelas culturas antigas um fluido puro, o leite materno era ligado ao divino e às propriedades mágicas de cura, e, por estar diretamente unido à energia vital, esteve presente nos receituários como remédio, desde o mundo antigo até a Idade Média (BALLARINI, 1994).

No antigo Egito, eram produzidos pequenos potes de cerâmica para armazenar o leite humano e transportá-lo. Alguns desses exemplares eram manufacturados explorando a iconografia de uma mulher amamentando (Fig. 27) ou, por vezes, utilizando a própria imagem de Isis, por acreditarem que, ao vincular o leite da Mãe de Leite dos Reis e Deuses, estariam invocando o fluido vital, numa estreita relação com a cura e a imortalidade (TRAN, 1971).



**Figura 27.** Vaso em terracota. Mulher com criança. Egito. Museu do Louvre.

O vaso de cerâmica sempre teve um papel importante na história humana, por sua qualidade de armazenar líquidos, como leite, mel, óleo, vinho ou água, e por guardar pequenos nutrientes, como grãos e frutos. Como recipiente para preservação da vida dos alimentos, ou como invólucro para guardar as cinzas de um falecido e sua memória, fez com que as relações de vida e morte ampliassem a natureza simbólica do vaso, por estarem relacionadas aos rituais das mais diversas naturezas. Essas características essenciais e de caráter feminino são ligadas ao vaso como símbolo da transformação, lugar da modelagem, associado à criação, ao útero, à dualidade, ao “sagrado recinto”.

No livro *Understanding Greek Vases: a guide to terms, styles, and techniques*, o pesquisador Andrew Clark, juntamente com Maya Elston e Mary Louise Hart, aborda como o vaso era compreendido, a começar por sua forma, cuja estrutura pode ser comparada à anatomia humana: boca, pescoço, ombro, corpo e pé. A cerâmica era parte da vida cotidiana e todos sabiam sobre suas formas e funções e o que as imagens dos vasos significavam, fossem para fins utilitários no lar ou para rituais religiosos. A palavra vaso na terminologia dos estudos antigos da cerâmica grega pode referir-se a uma vasilha cerâmica de qualquer forma, incluindo as que são parcialmente escultóricas, como o caso dos *Head-vase* e *Rhyton* (Fig.28), que são vasos em formato de cabeças e, aparentemente, escultóricos, porém de função utilitária para libações e bebidas (CLARK; ELSTON; HART, 2002). Produzidos em uma ampla gama de formas e tamanhos em função de seus usos específicos e complementares<sup>18</sup>, era empregada ao vaso mais de uma dúzia de formas diferentes para servir e consumir vinho nas festas masculinas, denominadas *Simposium*.



**Figura 28.** Rhyton. Terracota para libações e bebidas. Ática. 14.6 cm ø. Ca. 460 A.C. Metropolitan Museum.

<sup>18</sup> A *Amphora* e *Stamnos* eram usados para o armazenamento do vinho, os *Dinos*, *krater*, *Lebes* ou *Stamnos* eram para misturar o vinho e a água, o *Psykter* era utilizado para o resfriamento do vinho, para servir o *Ochochoe*, os *kyathos* ou uma concha metálica e os *kantharos*, *kylix*, *Mastos*, *Rhyton* ou *Skyphos* para beber o vinho (CLARK; ELSTON; HART, 2002).

Manufaturado na região de Ática, o *Mastos* (pl. *Mastoi*), termo grego que significa mama, foi designado ao vaso devido ao formato de peito feminino com mamilo (Fig. 29 e 30). Essa terminologia acordou com sua classificação dentro do quadro conceitual de vasos com características do corpo humano.

A arqueóloga Gisela Richter e a pesquisadora Marjorie Milne descreveram os *Mastos* como um “copo em forma de peito de uma mulher”<sup>19</sup> e que termina com um mamilo no fundo de sua base. Esta rara cerâmica grega foi produzida entre no final do século VI e o primeiro quarto do século V a.C., com a especificidade de ser um copo para se tomar vinho. Sobre os *Mastos*, Cohen afirma que Richter expôs: “Pela beleza de suas formas, não menos que a sua decoração, eles se classificam como obras de arte” (COHEN, 1989, p. 79-80).

Os *Mastos*, assinados pelo mestre ateniense e pintor de vasos Psiax (antes de 525 a.C./ca 505 a. C.), tinham seus exemplares decorados em figura negra e, como norma, um par de alças díspares, sendo uma na posição vertical funcionando como uma alça de xícara e outra no sentido horizontal para ficarem suspensos (COHEN, 1989). Acredito que o copo de mamilo quando dependurado na parede, disposto pela alça horizontal, apresentava, além do seu caráter decorativo, a sutileza de estar exposto como um seio intumescido. O arqueólogo Adolf Greifenhagen explana que:

Para beber mais confortavelmente a partir da tigela profunda, é preciso manter o *Mastos* como uma caneca, pela alça da correia vertical. O *Mastos* poderia estar pendurado na parede quando não estivessem em uso, suspensos pelo manípulo horizontal. Essas alças distintas, portanto, deveriam ser características da forma com mamilos, independentemente da técnica de decoração<sup>20</sup>. (GREIFENHAGEN, 1977, p.133. Tradução livre).

---

19 “Cup in the shape of a woman`s breast” (tradução livre).

20 “In order to drink most comfortably from its deep bowl, one must hold the *Mastos* like a mug, by the vertical strap handle. The *Mastos* could have been hung on a wall when not in use, suspended by the horizontal cup-handle. These distinctive handles, therefore, should have been characteristic of the nipples form regardless of the technique of decoration.”



**Figura 29.** Psiax. Mastos, terracota, black-figure. 13.4 x 20.6 cm ø. Cerca 520 a.C. MoMA.



**Figura 30.** Mastos, terracota, black-figure. 9.65 x 19.0 cm ø. Cerca 520 a.C – 500 a. C. British Museum.

A falta de uma base de apoio no copo devido ao mamilo protuberante, uma vez preenchido por vinho, convidava o bebedor a lidar com a mama cheia até o momento em que esvaziasse o copo, e acredito que o termo *estar mamado* possa ter origem nas bebedeiras de vinho das mamas de cerâmica.

Vejo que a circunstância do Mastos ser modelado por oleiros homens e produzido exclusivamente para a degustação do vinho propiciava a objetivação do seio e sua vulgarização. À primeira vista, esse copo em formato de seio com mamilo, em minha leitura, está mais ligado à ideia de objeto votivo do que de entretenimento; no entanto, no processo de modelagem de alguns exemplares, constatou-se que, enquanto o oleiro modelava, o mamilo acrescentava um grânulo em seu interior, de modo que, quando utilizado o copo, produzia um som como um chocalho, incorporando uma distração adicional (COCCAGNA, 2009).

Uma afirmação interessante de Greifenhagen é de que não existia uma relação absoluta entre o Mastos, sua forma e a decoração.

Nas decorações em figura negra aparecem cenas figurativas dionisiacas, guerreiras e mitológicas, não havendo conexão entre a forma e a imagem, embora, muitas vezes, seja difícil encontrar uma correlação direta entre a forma do vaso grego e sua iconografia (GREIFENHAGEN,1977).

Nas sociedades arcaica e grega clássica, o corpo da mulher foi submetido a variantes metáforas. Em minha percepção, os *Mastos* foram criados corporificando a imagem metafórica da mulher como vaso, como um recipiente de barro vazio. A forma mastoide, a meu ver, alude ao leite, à mulher lactante e à nutrição. Penso que, pelo fato de serem utilizados como taças de vinho nas festas dionisiacas e simpósios, foram desvinculados da estreita relação simbólica ligada ao leite, à nutrição, à infância e à pureza, bem como ao lugar de uso em santuários ou cultos votivos, imprimindo a eles um caráter de contexto sexual, voltado para o deleite dos homens e os prazeres da luxúria.

Criado pelo *designer* e gravador Jean-Jacques Lagrenée a pedido do rei Louis XVI para presentear rainha Marie Antoinette, o *Jatte-téton* ou *bol-sein* foi inspirado nos *Mastos* atenienses. Produzido especialmente para a rainha, o copo de seio no estilo etrusco de Sévres era a síntese de um projeto maior bancado por Louis XVI para compor o complexo arquitetônico da *Laiterie* em Rambouillet, que trazia uma proposta voltada exclusivamente para uso do leite, em busca de uma natureza campestre romantizada. Para celebrar a vida no campo, nos jardins, consumindo uma dieta rica em leite e queijo frescos, Marie Antoniette e seus amigos íntimos trajavam-se como camponeses e curtiam a *Laiterie* como um templo do leite.

Realizada pela fábrica de Sévres no final do século XVIII, a famosa tigela para degustação de leite fresco do laticínio Rambouillet fora projetada em duas partes. A parte superior em formato de peito fora produzida em porcelana macia<sup>21</sup>, uma técnica considerada mais adequada para traduzir a superfície e a maciez do seio, tendo uma suave pintura destacando os mamilos em tons de carne rosados (Fig. 31). Por ser um utilitário para se beber leite, este contêiner faz referência à mama, à amamentação, símbolo de fertilidade, que incorpora a beleza da carne e os prazeres do amor. Por não possuir alças, deve ser pego com as mãos para ser levado à boca, e esse

---

21 A porcelana macia é uma cerâmica de alta temperatura, com queima entre 1240°C à 1300°C, de cor branca cremosa, menos resistente ao choque térmico devido à sua pouca ou nenhuma porcentagem de caulim em sua composição.





**Figura 31.** *Jatte-téton* ou *bol sein*. Porcelana macia Sèvres. Copo: 7cm x 13,5cm ø. 1787.



**Figura 32.** Jean-Jacques Lagrenée. *Jatte-téton* ou *bol sein*. Porcelana Sèvres. 1.280°C. Copo: 7 cm x 13,5 cm ø. Tripé: 13 x 9 cm. 1787. Musée National de la Ceramique.

ato, a meu ver, tinga a peça de erotismo e humor.

Devido a sua falta de sustentação, foi criado para repouso do copo um tripé em porcelana dura<sup>22</sup>. Adornado com cabeças de cabras, o suporte triangular apresenta pés de cascos e faz referência aos altares de pedra da Grécia e Roma antigas, além do apreço da rainha pelas cabras (Fig. 32). Todas as porcelanas Sèvres prevaleciam de formas ousadas em potes com cabeças de cabra, vasos com alças etruscas, terrinas com pé de vaca. Essas formas eram, até então, inéditas na porcelana francesa.

A produção do copo de seio mobilizou dois terços dos funcionários da fábrica, que entregaram peças entre 1780 e 1787. Das 65

<sup>22</sup> Cerâmica de alta temperatura, também denominada Pate de Verre, com queima entre 1240°C à 1400°C. A pasta de porcelana dura, a “porcelana real”, é feita de materiais minerais naturais: caulim, quartzo e feldspato. Caracteriza-se pela coloração branca, densa e vítrea, por sua espessura fina e dura, apresenta translucidez e sonoridade como o vidro (CHITI, 1985).

peças do conjunto, foram feitos quatro copos de peito. Sobre eles, há rumores de que a curva do mamilo da tigela teria sido obtida, moldada diretamente do peito real. A respeito disso, Christine Jones aborda em seu livro sobre a imagem da porcelana na França do século XVIII que: “a história voyeuristicamente adorava a ideia de que a rainha colocava seu peito nas mãos de um artesão de porcelana”<sup>23</sup> (JONES, 2013, p. 239).

Durante o início do século XIX, Josephine Bonaparte solicitou à fábrica de Sèvres que reproduzisse as mamas para si, utilizando o molde original do *bol-sein* feito para Marie Antoniette, porém, seu copo era branco e dourado e também era utilizado na Laiterie de Rambouillet.

O fetiche sobre o copo de seio fez com que artistas e *designers* visitassem a fábrica de Sèvres com o intuito de realizarem novas leituras a partir desse copo emblemático. Em 2008, o estilista e fotógrafo alemão Karl Lagerfeld (1933), apropriou-se da ideia do copo de seio como *leitmotiv* para criar a sua taça de peito (Fig. 33), feita a partir seio da supermodelo alemã Claudia Schiffer (1970).

A taça manufaturada por Sèvres apresenta um seio de linhas mais retas, de cor branca e porcelana dura, exibindo um tripé, composto por três réplicas de garrafas inspiradas na forma da famosa champagne francesa *Dom Pérignon*, que se apoiam sobre um prato assinado por Lagerfeld e Schiffer. Em minha leitura, o formato das garrafas estilizadas sobrepõe a referência ao leite. Ao invés de propor um tripé com réplicas de litros de leite, Lagerfeld reforça a ideia das garrafas de champagne utilizando o logotipo da marca *Dom Pérignon*, passando longe da proposta original feita para Marie Antoinette. O tripé, que antes aludia a uma



**Figura 33.** Karl Lagerfeld. Taça de seio de Cláudia Schiffer. Porcelana Sèvres. 1.280°C. 14 cm x 9 cm ø. 2008.

23 “But history voyeuristically adored the idea of the queen placing her bosom in the plastered hands of a porcelainier” (tradução livre).



natureza láctea, rebuscado de cabras, agora é proposto numa estética fria, de linhas precisas e rígidas que aludem ao glamour do mundo fashionista. Apesar de Lagerfeld ter se inspirado no copo de seio de desígnios lácteos, observo que a sua taça de seio aproxima-se mais do *Mastos* ateniense, no que se refere ao seio feminino, à bebida alcoólica e ao sexo.

Retomando o passado, o designer de moda francês Hubert Barrère (1961) recorreu aos moldes originais do *bol-sein* de Marie Antoinette para criar a sua *Virgem de Sèvres* (Fig. 34 e 35).



**Figura 34.** Hubert Barrère. *A Virgem de Sèvres*. Wearable art. 2010.



**Figura 35.** Hubert Barrère. *A Virgem de Sèvres*. Wearable art. Detalhe. 2010.

Em seu trabalho, Hubert Barrère enfatiza o corpo da mulher, tendo uma paixão especial pelos espartilhos. Pesquisando novas propostas para que o espartilho não seja visto como uma armadura restritiva, Barrère faz uma fusão em sua criação, utilizando técnicas ancestrais e experiências com novos materiais, com o intuito de transformar “objetos de tortura” em “objetos de prazer”. O estilista François Lesage alega que o trabalho de Barrère “defende corpo e alma”.

Ao juntar-se em 2011 à Maison Lesage como diretor de arte, Hubert Barrère trabalhou junto ao ateliê de Sèvres para produzir A Virgem de Sèvres. Em sua interpretação, ilustra a beleza do espartilho feminino ao mesmo tempo em que reinterpreta a vestimenta da Virgem de Melun (Fig. 36), pintada por Jean Fouquet em 1450. Inspirando-se na cultura dos séculos XIV e XVIII, a vestimenta da Virgem de Sèvres ecoa o mítico bol-sein, deixando-o transparecer como o seio branco de porcelana da Virgem de Fouquet. Penso que a abordagem contemporânea da Virgem de Sèvres transita em temas que vão além da beleza estética e da moda, vejo o ouro de suas porcelanas reluzir passado e presente, e lampear flashes sobre: O que estaria nos nutrindo na atualidade?



**Figura 36 e 37.** (À esquerda) Jean Fouquet. *Virgem de Melun* ou *Virgem e o Menino*. Têmpera sobre madeira. 93 x 85 cm. 1450. Musée Royal des Beaux-Arts. (À direita) Cindy Sherman. # 216. Fotografia. 220 x 142 cm. 1989. MoMA.



Em sua série fotográfica Retratos Históricos, Sherman explora o rosto mutante dos papéis das mulheres na história da arte, a partir de imagens dos antigos mestres da pintura europeia clássica.

A série de 35 fotografias desenvolvida entre 1989 e 1990 trata das sutis semelhanças e diferenças entre os protótipos escolhidos por Sherman e sua fotografia. Além de sua percepção crítica, a artista apresenta uma abordagem sobre temas tradicionais da história da arte e o papel dos estereótipos femininos, tanto na arte como na mídia, propondo em suas configurações considerações relacionadas à aparência e à identidade.

Percebo que enquanto a Virgem de Melun pintada por Fouquet (Fig. 36) é expressada num status de rainha, uma mãe poderosa, estranhamente rica, ostentando além das joias, seus extravagantes seios brancos à mostra, na imagem # 216 (Fig. 37), proposta por Sherman, a cena é desprovida desta suntuosidade. Apesar da verossimilhança dos seios que se avultam nas imagens de Fouquet e Sherman, vejo que na pintura de Fouquet o peito destaca-se por sua excessiva forma arredondada de cor branca como porcelana, insinuando estar demasiadamente cheio de leite; já o outro seio, na imagem de Sherman, apresenta-se como um peito sobrepujado, um peito/prótese que não tem como ostentar poder, por não ter capacidade de nutrir. Se o peito idealizado da imagem de Fouquet ostenta saúde, fartura e abundância, na proposta de Sherman o seu sentido é invertido, pois compõe a falta.

Uma importante representação da Virgem Maria lactante (Fig. 38) encontra-se num antigo cemitério do período Romano-paleocristão situado na Vila Salária, em Roma. Conhecida como a Catacumba de Santa Priscila, antiga pedreira que passou a sepultar cristãos a partir do final do século II até o século IV, apresenta pinturas



**Figura 38.** Afresco da representação de Maria amamentando. Catacumbas de Priscila, em Salária, Roma, Século II.

murais com personagens bíblicos exibindo os primeiros símbolos cristãos que interpretam cenas do Antigo e Novo Testamentos (CAMPOS, 2014). Em um de seus afrescos da “Capela Grega”, há uma imagem da Virgem Maria representada pela figura de uma mulher sentada amamentando, tendo a seu lado um homem que aponta para uma estrela. Esta cena é identificada por historiadores como a primeira imagem de Maria e do menino Jesus desvinculada do episódio dos Reis Magos (CAMPOS, 2014). Destaco esta cena por sua relevância em estabelecer a magnificência do ato do aleitamento perante a cena do nascimento de Cristo.

Devido ao fato de existir inúmeros exemplares de Virgens lactantes no contexto da história da arte, prefiro não me enveredar por este caminho, pois ampliaria demais o foco de minha pesquisa. O meu interesse na seleção de obras apresentadas é a de apontar exemplos que vinculam o leite a representações propriamente ditas, ou indiretamente à lactação.

Na arte, o ato de amamentar desvincula-se da imagem da Virgem lactante ao trazer leituras psicanalíticas que relacionam a importância dos laços afetivos da amamentação ao seio materno. Ballarini aborda os aspectos que se estabelecem no ato de amamentar entre a mãe e o filho:

O ligame que o ato de amamentar estabelece entre a mãe e o filho tem dois aspectos: o aspecto fisiológico, amplamente estudado, e o aspecto comportamental, cujo estudo começou há pouco tempo, mas que mostrou ser extremamente importante. Nem sempre é fácil distinguir ou separar os dois aspectos e, frequentemente, se estabelece uma complexa e ainda inexplorada “rede” de relações entre o corpo (*soma*) e a psique (*psiche*), que se coloca numa região *psicossomática* que não existe somente no homem, mas que tem suas profundas raízes nos mamíferos primitivos. Uma “rede” de relações que implica a *psique* e a *alimentação*, na disciplina que hoje em dia é chamada da *psicodietética* (BALLARINI, 1994, p. 25).

Em *Minha ama e eu* (Fig. 39), a pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) representa bem, em sua pintura autobiográfica, a importância dos ligames afetivos desenvolvidos no ato de amamentar e de seus vínculos familiares e sociais como explana Ballarini (1994, p.



**Figura 39.** Frida Kahlo. *Minha ama e eu*. Coleção Museu Dolores Olmedo Patiño.

27): “a amamentação não é somente um fenômeno ‘alimentar’, mas é, principalmente, um fenômeno ‘social’ e ‘etológico’, do qual fazem parte a regulação demográfica, a ‘transmissão cultural’ e a origem daquilo que os homens chamam *amor*”.

Na cena pintada, Kahlo é amamentada por sua ama de leite índia e retrata um sentimento de rejeição, devido ao fato de sua mãe ter tido sua irmã Cristina prematuramente, 11 meses após seu nascimento (KETTENMANN, 2006).

Em minha leitura, o distanciamento expressado entre ambas foge das clássicas imagens de ternura e afeto de um bebê sendo amamentado. Vejo uma cena onde a ausência de vínculo emocional manifesta-se por não haver troca de olhares entre Kahlo e sua ama, que, ao ter os olhos pintados de negro, personifica uma lacuna. Também noto que a identidade de sua ama é nula por ter sua face oculta pela máscara. Já o rosto de Frida como bebê mostra um olhar distante que ignora o leite que cai sobre si. Da nutriz, vê-se da mama esquerda transparente a glândula mamária com seus ductos ou “árvore láctea”, e da mama direita o mamilo enrijecido que goteja leite. Talvez a mama que se apresenta transluzente seja uma representação de sua conexão com a vitalidade da árvore láctea, canal de sua sobrevivência.

A temática da amamentação também é explorada na obra da artista visual brasileira Rosana Paulino (1967), que se destaca por sua produção ligada às questões sociais, étnicas e de gênero, tendo como foco principal a posição histórica da mulher negra na sociedade brasileira. Em sua tese *Imagens de Sombras*, pela ECA-USP em 2011, Paulino aborda:

No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar o espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão.

Dentro deste pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos (PAULINO, 2011, p. 88).



**Figura 40.** Rosana Paulino. *Ama-de-Leite*. Visão frontal da obra. Monotípias sobre tecido, costura, fitas de cetim, vidros e fotografias digitais. Tecido: 2,00 x 1,80 m. Garrafas e fitas: dimensões variáveis. 2007.

Em *Ama de Leite* (Fig. 40), momento em que repensa o papel estruturante das mulheres negras no processo civilizador brasileiro, Paulino faz de sua produção artística uma denúncia onde revê temas históricos inspirados no universo da cultura popular.

Em sua instalação *Ama de Leite*, apresenta na parede um grupo de cinco tecidos, presos somente na parte de cima, contendo, no centro de cada um, uma imagem referente a silhuetas de mulheres negras, possivelmente, escravas. As silhuetas desvelam cenas de um universo comum, onde as escravas, por muitas vezes abusadas sexualmente por seus donos, eram separadas de seus filhos e subordinadas a amamentarem os filhos do seu senhor. No chão, em frente às imagens, foram dispostas cerca de 17 garrafas, sendo que de cada uma saem fitas brancas que se unem às silhuetas. Estes fios que conduzem as garrafas ao seio das imagens aludem, a meu ver, aos ductos lácteos, às ligações afetivas de doação e exploração. Também me reportam às aspersões da ordenha do leite, em que a condição de tratamento entre uma mulher negra escrava e uma vaca leiteira era praticamente a mesma.



Para mim, os fios da instalação de Paulino dizem respeito às narrativas que vinculam noções de história e identidade, tal qual ocorre no trabalho da artista canadense Alison Saar (1956). Ao entrecruzar fios que se conectam entre o cotidiano e os rituais mitológicos, tendo referências na arte africana e afro-caribenha, Saar exibe em alguns trabalhos relações em que o leite é expresso como uma rede de conexões fluida e mágica (Fig. 41, 42, 43, 44, 45). Em *Mar de Néctar* (Fig. 41, 42, 43, 44), dos peitos de suas esculturas, saem ramos que simulam o jorro do leite e, como uma árvore láctea ou raiz, desenha rios de leite suspensos no ar. Neste trabalho, Saar alude ao mito de Deméter, a deusa da colheita e mãe de Perséfone, que fora abduzida por Hades e forçada a viver no submundo. Sua poética ilustra o momento quando Deméter arranca o leite do peito e mergulha no chão o seu rio de leite ou seu leite/raiz, para nutrir sua filha no submundo.



**Figura 41, 42, 43 , 44.** Alison Saar. *Mar de Néctar*. Instalação. Madeira, lata e bronze. Dimensões variadas. 2008.





Na gravura intitulada Equinócio (Fig.45), os fios de leite são, a meu ver:

Espelhos de leite e sangue...  
Línguas, ligames, liames...  
Das tramas, dramas e redes...  
Caminhos de leite...  
Equinócio de corpos...  
Céu e terra testemunham o jorro de leite de Deméter.

**Figura 45.** Alison Saar. *Equinócio*. Litografia e colagem. 121.9 × 40.6 cm. 2012.

Na impressão litográfica, o corpo feminino é contemplado em suas funções íntimas e espelha uma mulher negra e branca. A colagem que as une pelos seios é delineada por uma trama vazada, tecida de um delicado papel branco que se mancha de vermelho. Em minha leitura, essa trama que simboliza o leite, além de aludir ao mito de Deméter, refere a vínculos que são constituídos por meio da troca de líquidos vitais, como o leite e o sangue. Ao enfatizar os fluidos corporais, Saar delinea contrastes e questões latentes impressas no universo feminino branco e negro.

Assim como as artistas contemporâneas Frida Kahlo, Rosana Paulino e Alison Saar ressignificaram o leite em suas poéticas com engajamento e expressiva força feminina, aponto a pintura *A refeição do gato* (Fig. 46), feita por Marguerite Gérard (1761- 1837), que expressa a cena íntima e doméstica de sua época. O sucesso de suas miniaturas e pequenas pinturas de gênero<sup>24</sup> fez Gérard ser a primeira mulher pintora reconhecida na França. Baseando-se em mestres especialistas do gênero holandeses do século XVII, retratou o ambiente íntimo familiar de atmosfera agradável e sentimental, como expressa a imagem em que a jovem oferece ao gato um prato aparentemente de louça contendo leite.

Dentre as diversas representações pictóricas em que o leite se manifesta representado, em cenas de ordenha, nas bucólicas imagens do gado no pasto, ou naturezas mortas, a emblemática imagem de *A Leiteira* (Fig. 47), do pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675), ilustra a atmosfera barroca da época, na cena doméstica de uma cozinha do século XVII.



**Figura 46.** Marguerite Gérard. *A refeição do gato*. Óleo sobre tela. Datada entre séc. XVIII-XIX. Villa Musée Fragonard.

<sup>24</sup> Contrariamente às pinturas de retrato e naturezas mortas de suas contemporâneas, a pintura de gênero de Marguerite Gérard, era uma pintura mais intimista, baseada em fatos do cotidiano, de repertório familiar. (HARRIS; NOCHLIN 1976).

Gombrich (1909-2001), historiador da arte, ao tratar sobre a pintura holandesa, mais especificamente da natureza morta, que usualmente exibia-se em composições de belos vasos cheios de vinho, frutas e outras iguarias dispostas em requintadas porcelanas, afirma que em Vermeer: “a pintura de *gene* perdeu o último vestígio de ilustração bem-humorada. Seus quadros são, na realidade, naturezas mortas incluindo seres humanos” (GOMBRICH, 2011, p. 430).



**Figura 47.** Johannes Vermeer. *A Leiteira*. Óleo sobre tela. 45,5 x 41 cm.1660. Rijksmuseum.

Cogito que, além da qualidade pictórica, a atmosfera em torno do leite sendo derramado atenciosamente na vasilha, na pintura *A Leiteira* de Vermeer (Fig. 47), corrobora para aproximar o olhar do espectador a esse ato culinário e provocar mesmo que, involuntariamente, memórias afetivas relacionadas ao uso do leite na cozinha.

Nesta emblemática pintura, a criada que está em pé e atrás de uma mesa derrama o leite de uma jarra de terracota em uma vasilha que está sobre a mesa, compondo com uma cesta de pães e uma jarra. Dentre os pães e a cesta, um tecido azul exhibe suas dobras, porém com menos volume do que o avental da criada. A cena simples da cozinha se completa com uma janela acima da mesa que difunde luz ao cenário, tendo uma cesta de vime e uma panela de cobre ao seu lado. Embaixo, à direita, um rodapé de azulejos tradicionais e um fogareiro no chão. Ao descrever o quadro pintado por Vermeer, percebo que, apesar dele ter sido econômico nos elementos pela simplicidade da cozinha, o apuro de sua pincelada, possibilitou um jogo de sensações que suscita qualidades táteis e ópticas em texturas macias e ásperas, em contraste a luz que incide e cintila o leite.

Além das cenas referentes ao leite ligadas à vida diária, artistas como o fotógrafo canadense Jeff Wall (1946) trabalharam a temática

do leite e o cotidiano. Conhecido por suas imagens coloridas em grande escala, que parecem capturar pessoas envolvidas na vida comum, mas, que são, de fato, ações amplamente encenadas, que transitam entre o real e o ficcional, Wall interessou-se pelo cinema da era do Pós-guerra, em particular nas estruturas narrativas não convencionais do Neorealismo e, desta experiência, compreendeu que poderia expandir o potencial da fotografia, elaborando a partir de 1970 grandes imagens transparentes montadas em caixas de luz. A partir da década de 1980, Wall dedicou-se às fotografias da vida cotidiana e de pessoas à margem da sociedade, criando cenas com pessoas comuns, sem utilizar-se de modelos profissionais, dando ênfase ao dia a dia de pessoas à margem da sociedade. No cibachrome<sup>25</sup> *Milk* (Fig. 48), Wall inspirou-se em incidentes que observou na rua. Contratou atores não profissionais e reformulou esses incidentes utilizando uma câmera de grande formato para reproduzir imagens adequadamente ricas em detalhes para suas grandes transparências. Deste modo, cria uma cena de contrastes, na qual as arquiteturas geométrica e impessoal, ao fundo, se contrapõem pelo homem agachado que olha em sentido oposto ao leite que lhe escapa como uma explosão líquida.

Percebo que as representações do leite na arte contemporânea vêm abarcando novas leituras cotidianas e, conseqüentemente, outras significações. A curadora e crítica de arte canadense Chantal Poutbriand (1941), ao abordar sobre temas como a globalização e heterogeneidade artística, descreve sobre *Milk* para tratar estas questões do cotidiano contemporâneo:

Como um lugar de caos, trânsito, violência real ou imaginário, cada obra é uma porta aberta para o subconsciente, a momentos de intensidade que retornam a porta do espectador. Ao olharmos para esses espaços desolados, esses umbrais que são os portos ou cemitérios, ou para relações humanas transitórias por meio da fotografia, Jeff Wall inventa uma antropologia da vida contemporânea. Uma antropologia que mostra sua preocupação com o colapso das ideologias tradicionais, pelo que temos feito com a natureza e nossas cidades, por aquilo que os seres humanos estão se tornando [...]. Nestes espaços geográficos e psicológicos, tão emblemáticos da vida contemporânea, você pode

---

25 O cibachrome é basicamente um processo de ampliação fotográfica sobre um filme plástico ao invés do tradicional papel fotográfico. O cibachrome pode ser opaco ou transparente, garantindo fidelidade de nitidez e cor em relação ao slide original e tempo de vida útil muito superior ao da ampliação sobre papel.



sentir momentos de solidão infinita, uma solidão que redefine o significado do termo comunidade (POUTBRIAND, 1997, p. 102).

Se o leite era anteriormente representado em naturezas mortas ou em cenas bucólicas do cotidiano, Wall apresenta o cotidiano de um homem que vive à margem da sociedade, sofrendo os percalços advindos com a modernidade. Como Poutbriand aponta, Wall ilustra uma antropologia da vida contemporânea, na qual manifesta sua preocupação com o colapso das ideologias tradicionais, com o que temos feito com a natureza e com nossas cidades.



**Figura 48.** Jeff Wall. *Milk*. Cibachrome. Caixa de luz. 204,5 x 245,1 x 22,2 cm. 1984. MoMA.

O leite na cena de Wall é espargido como numa explosão capturada no tempo que, a meu ver, é o *punctum*<sup>26</sup> que me arrebatava o olhar e me aponta para um fragmento de tempo espetacular ao mesmo tempo em que sintetiza o caos vivido pelo homem na contemporaneidade. Entendo que a fotografia ilustra fielmente o conceito de modernidade líquida, proposto pelo sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman (1925-2017), que ao tratar do tempo presente cunha o termo fluido ou líquido para nomear metaforicamente a instantaneidade em que vivemos neste mundo sobrecarregado de sinais confusos, propenso a mudar com velocidade e de forma imprevisível (BAUMAN, 2004). O leite capturado pelas lentes de Wall, em minha leitura, condiz com o mundo líquido conceituado por Bauman, que se apresenta em constante mutação e que não sustenta sua forma por muito tempo.

26 Termo criado por Roland Barthes em seu livro *A Câmara Clara* onde o autor identifica e conceitua dois elementos estruturais que fundamentaram o seu interesse particular pela fotografia. O primeiro deles é o *studium* que é da ordem do gosto, do desejo, da intensão e objetividade do fotógrafo. Segundo o autor, o *punctum* interessa porque é a própria subjetividade do leitor: ele é pessoal e intrasferível, cada um enxergará o seu. “*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge”. BARTHES, 1984, p.46



**Figura 49.** Maria Laet. *Pavement Milk*. Fotografia. Impressão de pigmentos s/ papel de algodão. 100 x 80 cm. 2008.

Adversa à imagem de *Milk*, em que o líquido respinga suspenso no ar, o leite nas fotografias/figuras 49 e 50, da artista brasileira Maria Laet (1982), apresenta-se como um desenho fluido que se acomoda entre as fissuras do concreto negro. Ao derramar soro de leite coalhado nas rachaduras das calçadas nas ruas de Londres, Laet registra as etapas e as ações do lácteo sobre o chão e sobre esse processo elucida que seu ato é como um ritual, no qual a primeira poesia da obra é condensada (LAET, 2008).

Vejo na imagem decorrente da ação de libar o leite sobre o chão o intercâmbio delicado entre dois participantes, o duro e o mole, o permanente e o impermanente. Reporto-me ao ensaio de Bachelard sobre a imaginação das forças em *A Terra e os Devaneios da Vontade*, em que o autor, no exercício de considerar o elemento terra, discute sobre a conscientização dos devires entre as matérias duras e moles e suas forças intervenientes:

[...] pelas matérias duras e pelas matérias moles que tomamos consciência de nossas próprias potências dinâmicas, e de suas variedades, de suas contradições. Através do duro e do mole aprendemos a pluralidade dos devires, percebendo provas bem diferentes da eficácia do tempo (BACHELARD, 2001, p. 16).





**Figura 50.** Maria Laet. *Pavement Milk*. Fotografia. Impressão de pigmentos s/ papel de algodão. 100 x 80 cm. 2008.

Percebo que as linhas de leite de Laet, exploradas em sua poética por meio da linguagem fotográfica e videográfica, expressam em seu fluxo leitoso a pluralidade de devires apontada por Bachelard. O leite denotado escorre como um fluido silencioso que se acomoda nas pequenas depressões e fissuras do chão, como quem inicia um pequeno caminho, neste caso, desenhos líquidos, linhas lácteas, vias lácteas, que capta no instante fugaz a contraposição das matérias orgânica e inorgânica.

Dessas ações e deslizes do leite sobre o pavimento, vejo um desenho que subverte a tradição do suporte e se revela como um negativo no laboratório fotográfico, onde o preto e branco invertem seus papéis.

Se em *Pavement Milk* o leite que percorre as fissuras do chão promove um desenho de linhas por meio da fotografia, em *Milk/Blood* (Fig. 51) o leite e o sangue na ótica do fotógrafo norte-americano Andres Serrano (1950) têm a qualidade e referência visual na pintura abstrata.

Segundo o artista, ao buscar referências nas cores primárias e de formas geométricas do pintor holandês Piet Mondrian, Serrano desenvolve, entre os anos de 1986 e 1990, uma série de fotografias intitulada de *Bodily Fluids*.





**Figura 51.** Andres Serrano. *Milk/Blood*. Cibachrome. 101,6 x 152,4 cm. 1986.

Esta série, a princípio, ia contra as relações espaciais implicadas na fotografia como perspectiva, primeiro plano e fundo, afirmando que “estava fazendo antifotografias”. Partindo dessa ideia, utilizou-se de fluidos corporais, como sangue, leite materno, sêmen, urina e excrementos, como mote, conteúdo e forma para suas composições, entrecruzando laços do material concreto para a abstração. Ao suscitar reflexões sobre o que fazemos de nossos fluidos corporais, o fotógrafo provoca embates entre as questões hierárquicas religiosas, políticas e éticas, estreitando controversas conotações entre a vida e a morte. O reconhecimento de seu trabalho evidenciou-se com notoriedade, principalmente pelo momento em que a crise da AIDS ganhou comoção nacional nos EUA no final dos anos 80.

Em *Milk/Blood*, vejo o leite e o sangue transcenderem seus significados e se tornarem metáforas de uma estética de contrastes. Como uma tela abstrata, dividida verticalmente ao centro, leio a imagem como uma partitura de interpretações variadas. Apesar de o leite estar ligado à nutrição e o sangue ao veículo da vida pela simbologia dos materiais, observo, no entanto, outras camadas de leituras entre essas duas faces branca e vermelha que se contrastam entre campos opostos como frio e quente, paz e paixão, presença e ausência, elementos que compõem a vida e a morte.

Entre aparições e desaparecimentos, entre vida e morte, relaciono tais elementos ao leite e o vermelho como sangue, evocados na obra do artista armênio Sarkis Zabunyan (1938).

Em seu vídeo *Au commencement, l'apparition* (No início, a aparência), realizado em 2005 em seu Studio, Sarkis cria um cenário intimista em que a narrativa acontece dentro de uma bacia de plástico branca, como as utilizadas por fotógrafos em seus laboratórios. No fundo dessa bacia, há uma forma gráfica pintada de vermelho, que lembra a letra K, quiçá um ideograma oriental (Fig. 52).



**Figura 52.** Sarkis. *No início, a aparência*. Vídeo 3'39". Frame 0'14". 2005.



**Figura 53.** Sarkis. *No início, a aparência*. Vídeo 3'39". Frame 0'33". 2005.

A ação de entornar o leite na bacia faz com que, à medida que a matéria líquida, aos poucos, encha a vasilha, encubra, gradualmente, a grafia vermelha (Fig. 53). Didi-Huberman, em seu texto *O leite da morte*, disserta sobre o vídeo de Sarkis, dizendo que o leite encobre e afoga o vermelho da letra:

O leite continua a fluir: cria profundidade. Com esta profundidade, cria-se uma pequena banheira de hidromassagem que irá revelar até mesmo ao ponto de cair, o vermelho da letra afogada. A reflexão é agitada. Algumas bolhas são perdidas e revertem-se em branco. Tudo se acalma (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.01).

Acompanho no decorrer do vídeo o leite fluir delicadamente até tomar posse do cenário como uma tela em branco. Chama-me a atenção o destaque de uma luz refletir-se na superfície láctea. Dessa imagem que se apresenta trêmula (Fig. 54) e, por vezes, como um espelho ofuscado, assisto nuances de formas arredondadas e pequenas bolhas de ar (Fig. 55).



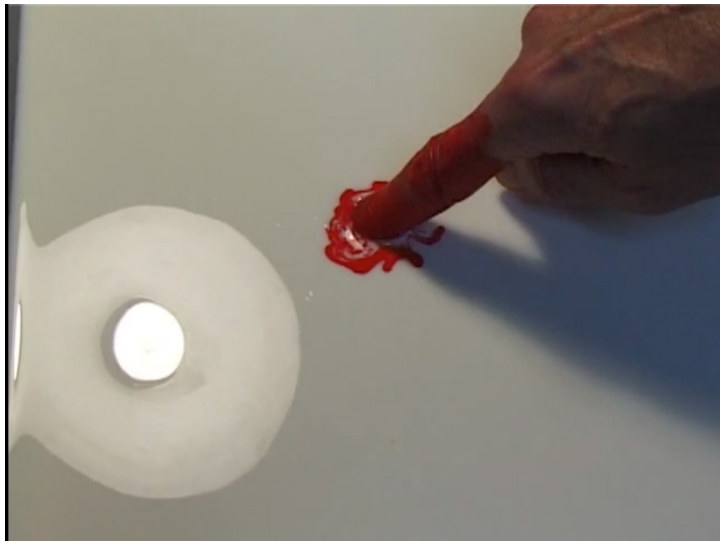
**Figura 54.** Sarkis. *No início, a aparência.* Vídeo 3'39". Frame 1'19". 2005.



**Figura 55.** Sarkis. *No início, a aparência.* Vídeo 3'39". Frame 1'50". 2005.

Depois, quando tudo se acalma, como enunciou Didi-Huberman, a quietude da cena é interrompida pela ação de Sarkis. O dedo coberto de tinta vermelha mergulha no leite como quem ativa uma memória apagada e toca o vermelho da letra encoberta, como se colocasse o dedo em cima da ferida. Esta ação repete-se por duas vezes na sequência do vídeo (Fig. 56).

A quietude retorna à cena, no entanto, a mancha vermelha na superfície do leite indicia uma ação sofrida. Seria uma ação pictórica? Uma contaminação? Um desvelamento ou aparição? Em minha percepção, a imagem final do vídeo exhibe uma contaminação da superfície do leite, resultado de um gesto/pintura que denuncia a letra encoberta. A plácida tela branca mostra sua mácula vermelha que se desvela como uma ferida exposta (Fig. 57).



**Figura 56.** Sarkis. *No início, a aparência*. Vídeo 3'39". Frame 2'13". 2005.



**Figura 57.** Sarkis. *No início, a aparência*. Vídeo 3'39". Frame 3'33". 2005.

Se o leite, no vídeo *No início, a aparência*, apaga e afoga o vermelho da letra como *le lait de la mort*, pelas palavras de Didi-Huberman, o leite na produção artística do artista japonês Takashi Murakami (1962) é puro jorro de vida. Abarcando múltiplas formas artísticas, trafegando entre o desenho de mangá e anime, a pintura, a escultura, as mídias digitais, o desenho industrial e a moda, Murakami desenvolve uma poética que estabelece correlações entre a arte tradicional e contemporânea japonesa e a *pop art* norte-americana.

Em suas esculturas, o leite se apresenta vigoroso, como substância sexual masculina (Fig. 58) e feminina (Fig. 59), apresentando no exagero de suas volutas uma "superfluidez" que simula ou sugere algo do universo dos super-heróis. Denoto que as formas exageradas do leite esguichado, além de potencializar uma dinâmica formal escultórica, reforça um caráter irônico e debochado à obra.



**Figura 58, 59.** (Foto da esquerda) Takashi Murakimi. *My Lonesome Cowboy*. Fibra de vidro, acrílico, pintura à óleo, ferro. 254 x 117 x 91 cm. 1998. (Foto da direita) Takashi Murakimi. *Hiropon*. Fibra de vidro, acrílico, pintura à óleo, ferro. 178 x 112 x 99 cm. 1997.

Suas pinturas, muitas vezes, são desdobramentos do esguicho de leite de suas esculturas (Fig. 60 e 61), nas quais o artista explora o desenho de movimento do jorro, propiciando ao espectador a sensação de perceber, a olho nu, o fluxo do leite “congelado” no tempo/espço.





**Figura 60, 61.** Takashi Murakami. Milk (esquerda). Peach Milk (direita). Acrílico sobre linho. 244 x 488 cm (2 painéis dos 4 painéis de 96 x 192 cm).1998.

Percebo que, por trás das imagens divertidas de Murakami, há uma força impactante do leite, como força primordial de poder. Essa potência dos fluidos corporais feminino e masculino também é pontual na obra *Balkan, Erotic, Epic* (Épico erótico balcânico), da artista sérvia Marina Abramović (Belgrado, 1946), que remete a rituais onde há presença dos leites masculino e feminino e são uma potente força de conexão com a força primeva dos Deuses.

Na instalação *Balkan Erotic Epic*, Abramović (Fig. 62, 63) investiga a cultura pagã de sua terra de origem. Sobre a região balcânica encontrou em manuscritos dos séculos XIV, XV, XVI e início do século XIX alguns rituais sobre o folclore sérvio que, em diversas instâncias históricas, empregavam o erotismo e a sexualidade para abordar questões cotidianas.





**Figura 62.** Marina Abramović. *Balkan, Erotic, Epic*. Group of men copulating with earth. Video 15'51". 2005.



**Figura 63.** Marina Abramović. *Balkan, Erotic, Epic*. Women massaging breasts. Video 16'13". 2005.

Ao destacar elementos de sua biografia, Marina Abramović os converte como meio privilegiado de expressão, fazendo como um ritual de "seu corpo" o "seu material". Entre os limites do que seu corpo e sua mente podem suportar junto ao espaço que ocupa, os incorpora e cria o seu "campo de representação". Por essas características de extrema resistência e dedicação, esta artista tornou-se uma das maiores representantes da arte da performance contemporânea internacional.

Tendo como característica fundamental em seu trabalho a relação entre arte e vida, Abramović faz com que seu desenvolvimento artístico existencial esteja intimamente ligado à relação osmótica entre sua história e a história de seu desempenho. Em entrevista à Jacopo C. Visconti apresentada no catálogo "Back to simplicity" (2010), relata sobre suas memórias enquanto processo, dizendo que: "O desafio é sempre transformar uma experiência pessoal em uma história com a qual outras pessoas possam se identificar, pois ao contrário, não terá sentido [...]" (VISCANTI, 2010, p. 20).

No conjunto de sua obra *The Kitchen* realizado em 2009, na Espanha, Abramović realiza uma série de trabalhos compostos por nove retratos fotográficos e três obras de vídeo, sendo estes filmados nos espaços abandonados de uma cozinha de um antigo convento de *La Laboral em Gijón*. Neste mosteiro, enquanto ativo, suas freiras chegaram a alimentar mais de 8000 órfãos, sendo que o único contato visual que as crianças tinham delas era a visão de suas mãos pelo pequeno passa-prato do qual recebiam o alimento.

Embora o trabalho nasça como uma homenagem à vida mística de Santa Teresa de Ávila, que conta em seus escritos da experiência de levitação na cozinha, torna-se, acima de tudo, uma obra autobiográfica por estar entrelaçada às lembranças de infância da artista, que declara:

Na minha infância, a cozinha da minha avó era o centro do meu mundo: todas as histórias eram contadas na cozinha, todos os conselhos para a vida eram dados na cozinha, toda a leitura da sorte com xícaras de café acontecia na cozinha – então, era realmente o centro do mundo, e todas as minhas melhores memórias vêm daí. Então, era um misto da cozinha da minha infância, da história de Santa Teresa de Ávila, e esta cozinha incrível, abandonada, com as crianças. Tudo ao mesmo tempo (Idem, 2010, p. 20).

Desta série *The Kitchen*, destaco o vídeo  *Holding the Milk* (Fig. 64), que, em seus 12'42" de duração, a artista sintetiza sua performance que durou 12 horas permanecendo em pé e de forma extática “segurando o leite” de uma tigela.

O cenário acontece em uma cozinha degradada e vazia, onde Marina Abramović encontra-se no centro do ambiente, trajando um vestido preto, longo, de gola alta e de cabelo preso, fazendo com que sua imagem remeta há um tempo passado devido à austeridade de sua indumentária. Em pé, a artista oscila entre mobilidade e imobilidade ao segurar na altura de sua cintura uma tigela de leite, que tem sua brancura intensificada pela luz vinda de uma grande janela ao fundo. Neste cenário, vejo uma aproximação às tradicionais pinturas de cenas domésticas holandesas do século XVII, como a pintura *The Milkmaid* de Vermeer, que se utiliza da matéria cotidiana para retratar a interseção de sensualidade e espiritualidade na atmosfera de suas pinturas.

Concentrada em segurar uma tigela cheia de leite até a borda (Fig. 65), Abramović permanece quieta, absorta entre os limites das bordas de dentro e de fora da tigela que não é de louça, mas que, mesmo assim, mantém sua qualidade simbólica de identidade feminina, no sentido de que um vaso, um receptáculo, sempre estará relacionado ao que guarda e nutre, como o útero. Ao relatar sobre sua busca pelo simples, a artista elucida lugares como as prisões, os mosteiros e os sanatórios, como lugares de simplicidade.

Deste relato, faço uma analogia à tigela de metal utilizada por ela na cena de  *Holding the Milk* , que era, a meu ver, o mesmo tipo de tigela de alumínio utilizada anteriormente nos orfanatos, nos mosteiros, nos sanatórios e nas prisões, por ser um material mais barato e resistente do que a louça. São vasilhas geralmente presentes em lugares onde o escasso e o comum são compartilhados, ou, como diz a artista, lugares de se vivenciar a simplicidade.

Ao contrário da  *Leiteira*  de Vermeer, que no enunciado da pintura se concentra em derramar o leite do jarro dentro de uma tigela, Abramović testa as capacidades de seu corpo e sua mente ao segurar e manter uma tigela cheia de leite diante de si pelo maior tempo possível, no sentido de não permitir que o leite derrame. Este ato de concentração para manter em suspensão a fluidez do leite exige que a artista se mantenha em estado meditativo, remetendo à elevação mística da história de Santa Teresa de Ávila. Como a própria artista diz, também alude ao tempo suspenso de sua infância vivida na cozinha de sua avó, ou ao tempo vivido pelos órfãos alimentados pelas freiras do mosteiro.



**Figura 64.** Marina Abramović.  *Holding the Milk* . Vídeo 12'42". 2009. Museo d'arte Contemporanea Donnaregina, Napoli.



Ao longo do vídeo, Abramović mantém uma expressão facial serena e, em alguns momentos, sombria, provavelmente por sua concentração e seu esforço em permanecer-se quieta, mantendo o líquido em repouso dentro da vasilha. Por mais que a intenção da artista seja a de ficar imóvel, em algum momento seu corpo naturalmente sofre algumas oscilações, ou por relaxamento ou por tensão, provocando tremor no que deveria ser um cenário imóvel, suspenso e inerte.

Esta intencionalidade em sustentar a fisicalidade do corpo e da mente como uma cena em suspensão passa-me a perspectiva de que, por mais que queiramos controlar os corpos físico e mental ou mesmo a vida, sofreremos inquietações que reverberam na tensão desses polos. E é o que demonstra a expressão facial de Abramović, que, quando trêmula, perde o controle e derrama o leite, buscando imediatamente se recuperar e recompor a sua postura. Neste instante, o contraste da fluidez do branco do leite que transborda dos limites internos da tigela quando é derramado é visivelmente potencializado pelo contrastante fundo negro de sua vestimenta. Nesta quebra, ou neste transbordamento, por um tempo ínfimo de deslize, a imagem de rigidez, austeridade ou tradição é sucumbida a algo que escapa do controle, como um pensamento fugaz, ou como a natureza fluida e inconstante dos líquidos apontada por Bauman.



**Figura 65.** Marina Abramović. *Holding the Milk*. Vídeo 12'42". Frame. 2009.

Acredito que Abramović tenha escolhido o leite como metáfora do centro do mundo, como descreve a cozinha de sua avó, que, mesmo suspensa no tempo, mantém a fluidez de suas histórias contadas entre presente, passado e futuro.

Em *Holding the Milk*, Abramović alude à resistência da mulher enquanto progenitora, às avós cuidadoras, às religiosas, às mulheres que alimentam o corpo e a alma das crianças. Mais do que um ato em "segurar o leite", é a de buscar um equilíbrio ou um momento de suspensão dentre os contrastes que beiram entre as bordas do que a tigela contém e daquilo que nos escapa,

não tendo como conter. É transitar por questões ligadas à tradição, à feminilidade, à sensualidade e à espiritualidade. É balizar entre a abundância e a escassez, o fértil e o infértil, o guardar e o desperdiçar, o ter e o não ter, o rígido e o fluido, o branco e o negro, o controle e o descontrole, a vida e a morte, a permanência e a impermanência que se complementam na raiz da experiência humana.

### 2.3 A materialidade do leite como elemento plástico

Segundo o artista e professor Paulo Laurentiz (1953-1991), a “matéria é a coisa física manipulada pelo artista, já a materialidade abrange o potencial expressivo e a carga de informação do suporte, é uma qualidade que um determinado meio dá à obra” (LAURENTIZ, 1991, p.102).

Essa potência expressiva e simbólica que a materialidade abarca na contemporaneidade se estabelece com maior evidência nas artes plásticas a partir da segunda metade do século XX, devido aos artistas buscarem novos diálogos para o campo da produção artística. Rompendo com os suportes da tradição, artistas como Joseph Beuys<sup>27</sup> passaram a desenvolver trabalhos que contemplavam mais a propriedade da matéria que a obra constitui, no sentido que “Ante da matéria e, se se pode dizer assim, antes da forma, antes de dar a forma, Beuys convida a aprender das próprias substâncias as potencialidades que elas encerram” (BORER, 2001, p. 15).

Essa postura de trazer a presença do material para compor o trabalho, numa aproximação entre o objeto de arte e organismo vivo, possibilitou um olhar mais autônomo à matéria na qualidade de potencialidade e significação. Enquanto artistas plásticos e escultores, como o italiano Alberto Burri (1915-1995) e o argentino Lúcio Fontana (1899-1968), utilizavam-se de materiais orgânicos em oposição aos industriais, ou substâncias naturais instáveis e procedimentos existenciais como expressava a *arte povera*<sup>28</sup>, Beuys

---

27 Artista alemão (1921-1986) considerado como um dos mais influentes artistas da segunda metade do século XX. Produziu um valioso legado em diversos suportes e mídias como desenhos, esculturas, instalações, ações, bem como diálogos e palestras públicas. Ao utilizar materiais naturais como mel, cera, plantas, animais vivos e mortos, ampliou horizontes e possibilidades de uso dos materiais como meio de produção de sentidos e significados na arte, incluindo a linguagem, a vontade e o pensamento como “matérias” fundamentais a serem trabalhadas pelos artistas (BORER, 2001).

28 Em 1967, o crítico e curador Germano Celant cunhou o termo no catálogo da exposição “Arte Povera- Im Spazio”, para descrever uma nova arte que expressava a turbulência econômica e cultural do final dos anos 1960 em Veneza na Itália. Identificada pelo uso de materiais “pobres” como terra, madeira, ossos, vegetais, dentre outros materiais orgânicos e naturais como também, materiais simples como sucatas de ferro, isopor e borracha, trouxe a saudação

utilizava-se da matéria em estado bruto como um espaço pedagógico, não sendo exposta como obra em primeiro lugar, mas exposta por si mesma, servindo a um processo de transformação como *“matéria para a reflexão”*. A gordura, por exemplo, foi um material explorado por Beuys, que a transformou por meio da ação do calor ou do frio em sua aparência caótica e indeterminada, sobre isso afirmava que:

Geralmente fugimos diante da qualidade pura. A gordura animal, o principal instrumento nessa ideia de retorno e o próprio símbolo desse processo, tem a seguinte e surpreendente qualidade: ela permite que se reflita sobre o material antes da forma (BORER, 2001, p. 15).

O alemão Wolfgang Laib (1950) é também um desses artistas que busca na essência do material a sua prática artística. Desde a década de 70, utiliza-se, recorrentemente, de elementos naturais como leite, pólen, arroz, cera de abelha para realizar suas esculturas e instalações.

Inspirado pela cultura do sul da Índia, em rituais e cerimônias de oferendas de flores e comidas aos Deuses, como também nas práticas estéticas da Turquia e Tibet, Laib cria seu método próprio de característica reclusa, lenta, circular, repetitiva e em alguns aspectos, ritualística. *“O trabalho de Laib é eidético, do termo grego eidos que, para Platão a forma essencial ou universal ou uma ideia subjacente a toda experiência”* (OTTMANN, 2000, p.12).

A matéria natural, frágil e mínima é a base essencial de sua poética (OTTMANN, 2000). Sua profunda relação com a natureza além de seu comprometimento com a pureza e a simplicidade encontrada na filosofia oriental colabora na concepção de sua arte genuína e de caráter fenomenológico. Vejo no processo artístico de Laib um convite à reflexão contínua sobre a transitoriedade, o efêmero

---

de retornar a um *“grau zero”* de arte contra as linguagens tradicionais da produção artística, e contra a retórica de uma vanguarda comprometida com a sociedade de consumo. Ao rejeitar o mundo da cultura, sua servidão a novas tecnologias e a massificação da mídia, a Arte Povera ou *“Arte Pobre”* defendeu a realização do processo de criação, a recuperação de gestos elementares e manipulação de materiais primários. Esta arte, foi assim chamada a traduzir o ato cognitivo para a plenitude de uma experiência sensível e intelectual na qual a consciência do ser era confrontada com a epifania das forças da matéria, a presença física do objeto, a circulação de energia que relaciona as coisas e o ambiente espacial. Cada obra de Arte Povera se coloca como uma emergência e descoberta, suprime a consistência repetitiva do estilo e, portanto, renova a experiência original da criação (LISTA, 2011).



e o transcendente, contudo afinado à pureza formal e à beleza. Suas ações repetem-se como rituais e ampliam sua relação com a natureza e com o mundo, raiz de sua produção artística.

Seus Milkstones (Fig. 66, 67, 68), realizados a partir de 1975, encontram-se em lajes retangulares em dimensões variadas, sendo preferencialmente realizados com o mármore da Macedônia, devido à sua coloração levemente amarelada, próxima à cor do leite. Sobre a superfície superior de cada uma, tem uma ligeira depressão lixada como se fosse uma fina moldura (Fig. 66) que, ao ser preenchida por leite, cria a ilusão de um sólido objeto branco.

Laib derrama o leite (Fig. 67) sobre a concavidade do bloco de mármore, num exercício metódico, como um rito de passagem.

Desse ritual participativo e inaugural, o leite é retirado da superfície da pedra ao final de cada dia de exposição, sendo repostado com leite fresco na manhã seguinte.



Ao ter toda a superfície do mármore encoberta de leite, devido ao ligeiro rebaixamento na pedra, uma aparente e enganadora solidez converte-se sem distinção dos limites entre a dureza do mármore e a liquidez do leite, o que proporciona entre a superfície dura e líquida um caráter fenomenológico. A suave película de leite contida na superfície do mármore apresenta, em minha percepção, a imprecisão, o efêmero, o insólito e o transitório. A discorrer sobre o sólido e o fluido na concepção de Laib, Ottomann aborda que:

O impacto físico e visual referente ao leite, concentra-se no material que se estende a um domínio intermediário que não se refere a sua materialidade e nem a sua forma. Ao contrário, isso está localizado no que o filósofo chamou de “spiritual corporeality” isso produz uma

**Figura 66.** Wolfgang Laib trabalhando em seus primeiros *Milkstones*.1975.



**Figura 67.** Wolfgang Laib derramando leite em um Milkstone. Leite sobre mármore. 2 x 122 x 130 cm. 1987-89.

29 Milk: creamy white, shimmering, fluid yet still, contained in a pool by its organic structure and substance.

Marble: cool white, opalescent, solid, mat, or glowing with a silky sheen.

[...] These are Wolfgang Laib's chosen mediums: energetic, generative substances from the world of nature, from its active cycles, its essence, its vitality.

compostura calma, um estado de espírito que Slavoj Žižek chamou de “desengajamento pacífico”, a suspensão da realidade. Os campos de pólen e as pedras de leite são direcionados para fora; para usar termos Lacanianos, eles levam o simbólico para o reino do real (OTTMANN, 2000. p.16).

Observo que a suspensão da realidade como um “corpo espiritual” na superfície da pedra de leite acontece a partir do momento em que a substância nutritiva do leite, ao ser derramada sobre o mármore como substância para exibição, perde o seu caráter de alimento nutritivo, ao passo que estabelece seu caráter estético e cultural. Este líquido que cobre e mascara a pedra atua como uma pele de pedra polida e me reporta à atitude de Beuys ao aludir objeto de arte e organismo vivo, de modo à resignificar a matéria. Esta superfície fluida e mole sobre a pedra dura é descrita por Margit Rowell na natureza da matéria de Laib:

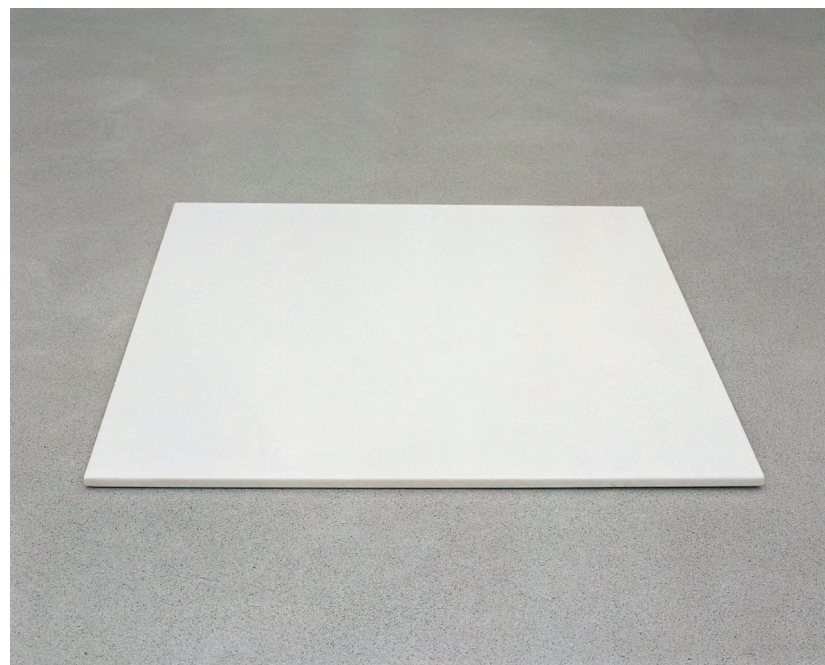
Leite: branco cremoso, cintilante, fluido ainda imóvel, contido em uma piscina por sua estrutura orgânica e substância.

Mármore: branco frio, opalescente, sólido, tapete ou brilhante com um brilho sedoso.

[...] Estes são os mediadores escolhidos de Wolfgang Laib: substâncias energéticas e generativas do mundo da natureza, dos seus ciclos ativos, suas essências, suas vitalidades<sup>29</sup>. (OTTMANN, 2000. p. 25).

As matérias do leite mole e do mármore duro mediadas por Laib apresentam-se num diálogo que permeia entre o natural e o cultural. O leite, ao ser utilizado fora de seu contexto natural, exibido num ambiente de caráter cultural, provoca no espectador uma experiência sensorial incomum, devido ao ambiente descontextualizado e abstrato na proposta de Laib.

O palatável, neste caso, não está no gosto do leite na boca, mas está no gosto do olhar, que faz da dúvida do branco do leite/pedra ou da pedra de leite um banquete para o olhar. Esta pele ou película de leite é como a visão de casca proferida por DiDi-Huberman, "Há superfícies que transformam o fundo das coisas ao seu redor" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 131). Vejo que Laib propõe uma superfície em que o leite e o mármore criam uma condição metafísica de oposições entre aparência e essência. Como uma arapuca, Laib jorra o leite sobre a área demarcada do mármore e dispara sua armadilha. Recorro-me ao ditado popular "água mole em pedra dura, tanto bate até que fura" e nele vejo uma relação estreita com *Milkstone*, "leite mole em pedra dura", a ideia aqui não é de água que fura pedra, mas é de fluidez passiva que se integra ao duro, e, em minha percepção, Laib faz com que o leite e a pedra, o mole e o duro, tornem-se uma coisa só (Fig. 68).



**Figura 68.** Wolfgang Laib. *Milkstone*. Leite sobre mármore. 2 x 122 x130 cm.1987-89.



Enquanto Laib esculpe a discreta concavidade no mármore e define suas proporções na confecção de seus *Milkstones*, o artista plástico, arquiteto e ativista social Ai Weiwei (1957) apropria-se do espaço arquitetônico do Pavilhão Mies van der Rohe em Barcelona como um *ready-made* pronto para receber litros e litros de leite.



**Figura 69, 70.** Ai Weiwei. *With Milk \_ find something everybody can use*. Intervenção com leite nas piscinas do Pavilhão Mies van der Rohe. Barcelona. 2009.

Na intervenção *With Milk - find something everybody can use*, “com leite, encontre algo que todos possam usar”, (Fig. 69, 70, 71) entre 09 e 30 de dezembro de 2009, Ai Weiwei explorou as piscinas externa e interna do pavilhão, esvaziando-as e substituindo a água por leite. Em depoimento à Costa (2010) no catálogo da exposição Ai afirma que:

“Eu me aproximei do Pavilhão Mies van der Rohe de Barcelona, como um *ready-made*, pela atividade experimentada e maneira como ele foi visto. O edifício, na verdade, não está parado, minha intervenção explora o metabolismo de uma máquina viva. O líquido está sendo substituído porque é parte do edifício que sempre foi substituído. O

conteúdo nas duas piscinas tem sido substituído o tempo todo, de forma imperceptível para os visitantes. Enquanto a bomba recircula a água na grande piscina externa, a piscina menor é drenada a cada duas semanas, o vidro escuro inferior é limpo e a piscina é reabastecida” (COSTA, 2010, p. 02).

O Pavilhão alemão foi projetado pelo arquiteto modernista Ludwig Mies van der Rohe para uma feira Mundial em Barcelona em 1929, sendo demolido ao final do evento. Devido à relevante arquitetura, de geometria depurada e inovadora pelo uso de materiais industrializados, como o aço e o vidro, juntos a outros materiais tradicionais, como o mármore, além da própria biografia do arquiteto, a Fundação Mies van der Rohe propôs, na década de 1980, a reconstrução fidedigna do Pavilhão no mesmo local.

A intervenção de leite nas duas piscinas, sendo a piscina interna do prédio de café solúvel sobre o leite (Fig. 71), é na proposta



de Ai Weiwei um modo de assegurar que o monumento pareça inalterado, atemporal, como é a própria história do edifício, que é uma reconstrução perfeita. Ai alega que o trabalho feito para manter as condições do leite e do café é “o mesmo que preservar um corpo, um esforço exigente contra a luz, o ar, o calor [...] qualquer coisa estimula o crescimento e a mudança (Idem, 2010, p. 10).

**Figura 71.** Ai Weiwei. *With Milk \_ find something everybody can use.* Intervenção de café solúvel sobre piscina de leite. Pavilhão Mies van der Rohe. Barcelona. 2009.



Encher as piscinas do pavilhão com duas bebidas típicas da vida cotidiana faz com que Ai Weiwei, na substituição da água das piscinas por leite e café, traga para o contexto da construção arquitetônica dois elementos respectivamente atípicos. Vejo que estes elementos tão comuns nos lares, nos espaços e nas construções públicas enquanto bebidas ordinárias, que circulam em vasilhames, tornam-se incomuns e de certo estranhamento, a meu ver, pelo deslocamento proposto por Ai. Ao utilizar o espaço do Pavilhão como um *ready-made*, o artista desloca o significado do leite e café, e do espaço arquitetônico. Como ele mesmo propõe: "Com leite, encontre algo que todos possam usar" (Idem, 2010, p.12).

Ao ternos exemplos dos trabalhos apresentados de Wolfgang Laib e Ai Weiwei a materialidade do leite em contraste às linhas geométricas do mármore, seja na escultura ou na arquitetura, vejo no trabalho da artista americana/brasileira Sonia Labouriau (1956) o leite explorado como tela branca na projeção de imagens, além da experiência sensorial do espectador ao saboreá-lo.

**Figura 72, 73.** Ai Weiwei. *With Milk \_ find something everybody can use.* Intervenção no Pavilhão Mies van der Rohe. Barcelona. 2009.





**Figura 74.** Sonia Labouriau. *Bala Toffee*. Cerâmica, leite, mel, sal, projeção. Instalação multimídia. 2007.

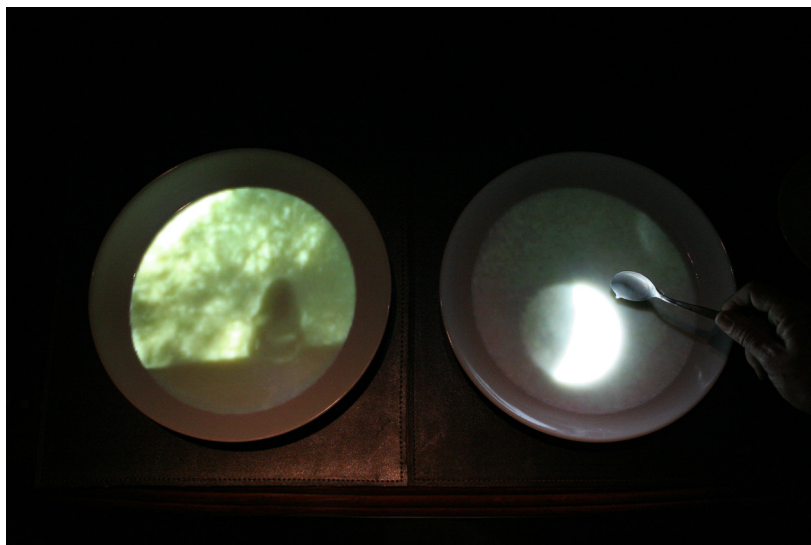
Na exposição (*álcool*) °s + outras interações; uma experiência do Laboratório-móvel, realizada em 2007 no Espaço Mari`Stella Tristão em Belo Horizonte, dentre as obras interativas apresentadas, Labouriau exibiu o trabalho *Bala Toffee* (Fig. 74, 75, 76), em um ambiente de luz difusa, ao fundo da galeria numa mesa de jantar, tendo sobre ela um jogo americano marrom contendo dois pratos de porcelana branca e um pires com uma colherzinha de chá. Os pratos continham leite que eram preparados todos os dias durante o período da exposição por um monitor. Em um prato, havia a mistura de leite com mel e, no outro, leite com uma pitada de sal. A proposta era de o espectador servir-se com uma colherzinha em um copinho descartável de um pouco de leite de cada prato, e, ao provar a combinação de leite, mel e sal juntos, teria a lembrança do vago sabor da bala *Toffee*, como afirma a artista<sup>30</sup>, o sabor remete, mas não é.

Além da oferta palatável, o leite de cada prato servia como fundo branco para projeções simultâneas. Eram três vídeos que se intercalavam: o vídeo A apresentava a imagem de uma mulher andando contraluz, caminhando em meio a uma folhagem; o vídeo B era um homem caminhando na mesma situação do vídeo A; e, no vídeo C, acontece a cena de um eclipse.

O espectador, ao se aproximar da mesa, assistia às projeções no leite, no entanto, no momento em que ia se servir, o vídeo transformava-se em outro. Se em um prato com leite exibia o vídeo com a imagem da mulher, ao se aproximar do prato com a colher para se servir, o sensor de presença alterava a imagem para o vídeo com o homem caminhando ou para o vídeo do eclipse. As imagens se alteravam mantendo sempre as cenas dispares uma da outra. Segundo a artista, você tenta se servir daquela imagem, mas sempre será outra coisa, como a combinação do leite, mel e sal que lembra o

30 Depoimento dado pela artista Sonia Labouriau em seu ateliê no dia 19 de abril de 2018, concedida a mim.

sabor da bala, mas não é. Bala Toffee refere-se aos desencontros amorosos, quando você busca algo e encontra coisa. Faça uma analogia às obras Milkstones de Wolfgang Laib e With Milk de Ai Weiwei, como contêineres relacionados ao universo

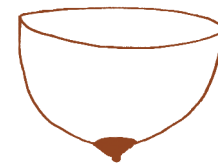


**Figura 75, 76.** Sonia Labouriau. Bala *Toffee*. Instalação multimídia. 2007.

masculino por apresentarem nos retângulos de mármore e concreto uma racionalidade precisa e geométrica. O leite exibido pelos artistas apresenta-se fora de seu contexto habitual por não estar diretamente relacionado à sua característica elementar de alimento, além de estabelecer interlocuções estéticas e culturais entre a escultura/instalação /arquitetura.

Em contraponto, relaciono o trabalho Bala Toffee, de Sonia Labouriau, ao universo feminino, tendo como referência os contêineres circulares de porcelana branca que oferecem sabores e narrativas, como acontece nos ambientes familiares, nos encontros e desencontros em volta de mesas de sala de jantar. O leite na obra de Labouriau, apesar de exposto numa galeria, é oferecido mantendo sua identidade e característica natural de alimento. E, a meu ver, resignifica a composição do par de pratos, pareados como seios.





### Capítulo III

Entre as bordas da cerâmica  
uma poética pessoal



*{o que o barro quer}  
o barro  
toma a forma  
que você quiser*

*você nem sabe  
estar fazendo apenas  
o que o barro quer  
(LEMINSKI, 1985).*

Em 1985, quando iniciei como aluna nas aulas de modelagem e cerâmica na Escola Guignard, tive, imediatamente, uma grande identificação com a materialidade da argila e as inúmeras possibilidades do rico universo da cerâmica. Desde então, ao longo dos anos, venho me dedicando a este mundo e traçando caminhos em minha prática artística.

O barro despertou em mim questões que vão além do entendimento sobre a tridimensionalidade e a espacialidade. Nele, vivo a experiência perceptiva da matéria viva, de seus sintomas e suas respostas a ações quanto ao manuseio, ao tempo de secagem, à queima; enfim, nele, compreendo relações fenomenológicas, semânticas e perceptivas que se instauram nas diversas instâncias e campos que abrange.

Em minha poética, muitas vezes, vejo o processo da cerâmica como um meio e não um fim, pois há uma amplidão de caminhos, cheios de possibilidades e experimentações entre as escolhas das matérias primas, dos procedimentos técnicos de modelagem e queima e de resultados que, durante o processo do fazer, nos apontam a possíveis soluções plásticas, caminhos e desdobramentos. Como professora de cerâmica, ceramista e artista visual, transito entre as bordas da cerâmica, ora como ceramista que considera os processos e os procedimentos desta arte/ciência, ora como criança que vê no barro um caminho mágico, repleto de mistérios que, muitas vezes, aponta para outros lugares e outras mídias de expressão.

Meu encantamento e meu interesse pela plasticidade e demais características da argila e argilominerais fez com que eu desenvolvesse



alguns trabalhos que pudessem, de algum modo, explorar questões relacionadas à expressão da matéria-prima em si, sem ater-me somente ao ofício da cerâmica.

Acredito que em meu processo de criação utilizar-me da matéria-prima como meio de expressão é tão importante quanto utilizá-la para produzir uma massa para uma modelagem. Sempre busquei explorar a essência dos materiais naturais de forma mais intuitiva, perceber as sensações, as memórias ou o seu caráter simbólico. Tudo no material me interessa, e constato isso nas palavras da artista Elisa Campos Amaral:

[...], além dessas qualidades físicas que se pode apreender do material, outras qualidades podem ser observadas. Os elementos que despertam os sentidos num apelo à percepção através de sua sensualidade ou repulsa, de qualidades que provocam memórias ou novas sensações, de uma aparência a se diferenciar na medida de seu distanciamento (AMARAL, 2001, p.61).

Com o tempo, fui compreendendo a dimensão e a potência que os materiais naturais suscitam e como eles consolidam uma ideia numa produção artística, na precisão de suas composições e propriedades, e nos desígnios de suas essências e aplicabilidades. Ao tratar sobre a imaginação material, Bachelard aponta para a imaginação que se alimenta de uma vontade transformadora da matéria, na verdade, as imaginações material e dinâmica, em consonância com a vontade de criar.

Assim como acontece na obra de Wolfgang Laib, que alude a questões relacionadas ao efêmero e ao eterno, percebo na fala de Herbert Read indicações nesse sentido, quando relaciona a cosmologia chinesa, do Ser e Não Ser, ao mistério do aparecimento da forma a partir de um caos primordial:

Esse processo de formação, de reunião de contrários, um logos, permanece no nível cosmológico no pensamento chinês, mas o processo não termina com a água, os rios, o solo e a poeira, estendendo-se, por analogia, às plantas e animais vivos, e finalmente até a raça humana e seus artefatos. A obra de arte é concebida como um símbolo de unidades cósmicas, como uma reificação das essências concentradas do ying e yang (READ, 1981, p. 88).



Trabalhar com os contrastes do barro como material cru e a cerâmica como material cozido possibilitou-me legitimizar a forma como Heidegger reconheceu pertencer à essência mesma do ser, quando diz: "O ser (Sein) é aquilo que alcança um limite por si mesmo. Aquilo que se coloca no seu limite, completando-se, e assim permanece, tem forma, morphe. Forma, como os gregos a entendem, deriva sua essência de um incipiente 'colocar-se-no-limite'" (READ, 1981, p. 83).



**Figura 77, 78.** Lorena D'Arc. *Na trilha*. Instalação. Cerâmica, gelo, rosas, óxido de ferro, caulim. 40 x 60 x 400 cm. 1998.

Este limite implicado entre as bordas da cerâmica, que deriva entre a forma das essências crua e cozida, é um lugar importante dentro da construção de meu repertório artístico, pois dialoga com a materialidade, a temporalidade e a transitoriedade das coisas. No início de minha trajetória artística, nas duas primeiras exposições individuais, apresentei pequenas instalações que utilizei além da cerâmica, outros materiais cerâmicos crus, como o caulim e óxido de ferro.

Em 1989, apresentei no Centro Cultural da UFMG uma pequena instalação intitulada *Na trilha* (Fig. 77, 78), que consistia em um caminho de caulim no chão da galeria, como se fosse um tapete branco, e, ao longo desse caminho, foram dispostos oito vasos de terracota embocados para baixo. Em cada orifício no fundo de cada vaso era encaixada uma rosa natural que estava congelada na água em formas de redomas. Entre o tapete de argila crua e o vaso queimado, dispus uma considerável quantidade de óxido de ferro vermelho oculto no interior de cada vaso. À medida em que o gelo descongelava, a rosa vermelha se desvelava e a água advinda deste processo de descongelamento perpassava entre o vaso de terracota e a trilha de caulim, gerando fendas vermelhas que se abriam no tapete branco. As manchas e as trilhas que fluíram no caulim, ao longo da exposição, foram se modificando ao secarem juntamente com as rosas. Desses devires da ação do tempo atuando sobre as matérias orgânicas e inorgânicas, propiciando transformações distintas, despertaram-me a desenvolver outros desdobramentos.

A partir da observação e do encantamento pelo derrame do óxido de ferro e sua reação junto ao caulim na instalação *Na trilha*, desenvolvi o trabalho *Cadê a água?* (Fig. 79, 80, 81), que apresentei no ano seguinte, no Palácio das Artes. Como boa mineira que sou, por ter o hábito de falar no ímpeto, reduzindo as palavras quase que pela metade, *Cadê a água?* refere-se à linguagem informal mineira. Os elementos utilizados neste trabalho são praticamente os mesmos de *Na trilha*, exceto o tripé de ferro e o coador de tule. Na abertura da exposição, lancei dentro do coador pedras de gelo que continham pétalas de rosas dentro e, em virtude do derretimento do gelo, o gotejamento da água caía sobre o caulim, perfurando a camada branca que cuspiam gotas vermelhas de óxido de ferro.

(página seguinte) **Figura 79.** Lorena D’Arc. *Cadê a água?* Vergalhão de ferro, cerâmica, tule, gelo com pétalas de rosas, óxido de ferro e caulim. 250 x 100 x 100 cm. 1999.









**Figura 80, 81.** Lorena D'Arc. *Cadê a água?* Vergalhão de ferro, cerâmica, tule, gelo com pétalas de rosa, óxido de ferro e caulim. 250 x 100 x 100 cm. 1999.

Na medida em que o tempo passava, a poça d'água vermelha formada pelo gotejamento do degelo no centro do caulim abria-se numa grande mancha que desidratava no decorrer da exposição. Este processo despertava a curiosidade de quem não acompanhara a ação desde o seu início, e certo estranhamento pelas pétalas de rosa do degelo que secavam no coador de tule. Com a vontade de eternizar a performance e a força expressiva das matérias durante o período da exibição de *Cadê a água?*, resolvi capturar essa passagem efêmera em vídeo, o que culminou na produção do *Vídeo-pintura* (Fig. 82, 83, 84, 85), selecionado em 2001 no I Salão Cataguazes-Leopoldina de Artes Visuais, exposto numa sala especial.

As imagens em câmera fixa para a produção do *Vídeo-pintura* compreendem somente a ação do gotejamento da água sobre o caulim polvilhado que camufla o óxido de ferro. A poética do vídeo é marcada pela expressividade dos argilominerais por meio da varredura do tempo, tendo como interface o suporte virtual para explorar a metamorfose das matérias, do lugar e do tempo, numa síntese de um conjunto de formas em mutação.

Vejo na produção desses trabalhos uma proximidade à proposta de Lévi-Strauss (1908-2009) em seu livro *o Cru e o cozido*, em que o antropólogo procura transcender a oposição entre o sensível e o inteligível. O sensível seria como um entendimento de primeira ordem, proveniente da percepção e da experiência, já o inteligível, como uma ciência de segunda ordem, ou seja, seria o olhar sobre as significações do que se tem entendimento (LÉVI-STRAUSS, 1991). Nesta vertente, percebo uma afinidade ao pensamento de Lévi-Strauss nos trabalhos *Na trilha* e *Cadê a água?*, nos quais há uma relação direta do espectador com a matéria-prima, que em primeira ordem estaria relacionada à percepção, à experiência do sensível e seus desdobramentos naturais, como ouvir uma música pela primeira vez. Dessa experiência vivenciada durante sua exibição, despertei-me para criar o *Vídeo-Pintura*, que registra as passagens do tempo efetivamente no trabalho *Cadê a água?*, mas que seria uma outra compreensão da ação do tempo sobre as matérias, um entendimento de segunda ordem, de uma leitura inteligível, como a partitura musical apontada por Lévi-Strauss, a partitura registra a música e possibilita a sua repetição fidedigna.

Tratar os materiais cerâmicos, as matérias-primas e manufaturados, dentro e fora do contexto da manufatura da cerâmica, sempre foi de grande interesse e uma constante em minha produção. Ao buscar relações entre as bordas da cerâmica e outros materiais,





descubro novos caminhos em minha Poïética e estabeleço novas pontes entre as mídias experimentadas, logrando, em alguns momentos, para trabalhos que se entrecruzam entre o arcaico, o tradicional e o contemporâneo.

Sobre minha produção em cerâmica, em 2007, realizei a exposição *Inutilitários* na Galeria de Arte do Fórum de Belo Horizonte apresentando uma série de porcelanas. Esta mostra individual tinha como proposta destituir a função do utilitário cerâmico, por meio de procedimentos incorporados a outros materiais, como tripas, peles e plumagens. Interessam-me os contrastes da superfície refratária e inorgânica da porcelana branca, fria, lisa, em oposição à porosidade da pele orgânica, macia, e por vez repulsiva. *Vazio entre nós* (Fig. 86) ilustra esta minha pesquisa, na composição de duas garrafas de forma clássica, sendo uma em porcelana vitrificada e outra em grés cru, as duas peças são unidas por uma trama de tricô que as encobre até a metade. Para realizar o tricô de tripa de porco, uni as tripas por meio de nós, com a finalidade de tecer a trama. Interessam-me as técnicas primitivas do tecer e do modelar, técnicas que nasceram nos primórdios da humanidade e que acompanham a evolução tecnológica de cada tempo. Ao meu ver, tanto a cerâmica cozida quanto a trama crua da tripa de porco dialogam entre o sensível e o inteligível, no sentido de pertencerem à leitura simbólica do vazio existente entre nós, além de reportarem ao fazer manual, à matéria-prima, bruta e manufaturada.

(página anterior) **Figura 82, 83, 84, 85.** Lorena D'Arc. *Vídeo-pintura*. Frame de 2'38". 2001.





**Figura 86.** Lorena D'Arc. *Vazio entre nós.* Cerâmica e tricô de tripa de porco. 2007.

### 3.1 Sonho do leite derramado

*Assim como uma planta produz flores,  
assim a psique cria os seus símbolos.  
(JUNG, 1964).*

Em 2009, iniciava meu Mestrado em Artes e neste período tive um sonho muito marcante, um divisor de águas que se desdobrou em diversas leituras e interpretações, em vários momentos de minha vida, sendo que, em cada lembrança, venho agregando novas significações.

Este sonho vivenciado em 08 de setembro de 2009 chamo de *Sonho do Leite derramado*.

A cena se passa pela manhã, em uma zona rural, onde me vejo saindo de um antigo curral de madeira, de solo marcado por uma úmida terra marrom. Fecho a porteira, segurando em meus braços, na altura de minha cintura, um vidro transparente, hermeticamente fechado, tendo nele uma quantidade de leite que não chegava à metade do vasilhame. Carregava este pote com muito cuidado, pois era de grande preciosidade. Fui percorrendo por um terreno de gramado verde, irregular e de formas arredondadas. Ia em direção a uma pequena estradinha de terra batida, característica típica da região montanhosa de Minas Gerais. No início dessa estradinha, um homem muito alto, bem claro, todo vestido de branco, me aguardava para perfazermos o caminho juntos. Percebera, ali, que faria o caminho guiada por um mestre em direção à minha cidade natal. Pouco atrás de nós, à margem da estrada, uma senhorinha de trajes típicos dos Andes nos acompanhava de modo silencioso, quase submissa, porém com um sábio olhar no rosto. Assim que me ponho ao lado deste mestre para iniciarmos nossa trajetória, ao fazer o gesto de passar-lhe a vasilha de leite no início da caminhada, deixo inadvertidamente o pote de leite cair no chão. O pote se quebra e aquele leite que carregava com tanto apreço derramou-se pela terra seca, que foi absorvendo-o aos poucos. Nesse instante, ao ver o leite derramado, tive a percepção de que não havia mais sentido guardá-lo de forma tão hermética.

O precioso líquido perdera sua significação enquanto substância isolada do mundo, obtendo mais sentido vê-lo nutrir a terra. Ao perceber esse acontecimento como um ritual de iniciação e de passagem, tive a consciência de que, a partir de então, estaria pronta para trilhar o caminho junto ao mestre. Li o fato do sonho como uma metáfora para a vida: a de compartilhar com sabedoria o conhecimento que se tem, tendo as mãos livres para acolher o novo.

### 3.2 Leite derramado

O sonho continua, rico em seus detalhes e significações. No entanto, ao relatar esta passagem ao artista Carlos Farjado, meu professor na época, ele me disse algo assim: “O leite é o primeiro alimento que a mãe passa para o filho, e nele estão todas as informações que o filho necessita para crescer. O leite significa vida primordial, conhecimento e sabedoria.”

A partir deste momento, vi no leite um oceano rico de possibilidades. Em seguida, realizei a performance *Leite Derramado*, que se finalizou em um registro fotográfico (Fig.89-103), além de pontuar novos caminhos em minha produção artística.

A ideia inicial desse trabalho dialoga com a imagem do sonho em que o leite é derramado na terra. No entanto, trago essa referência para a realidade do meu cotidiano urbano e para o mundo dos utilitários que habitam a vida moderna. Utilizo um tabuleiro redondo de ferro de aproximadamente um metro de diâmetro, que, apesar de sua desproporcionalidade para o uso doméstico, denota o sentido de servir. Lembra-me os tempos de infância em que o mundo e seus objetos pareciam ser gigantes. A escolha no formato circular remete ao tempo cíclico, metáfora visual que se repete no cotidiano doméstico.

A ideia de repetição também foi pensada na escolha das tigelas, e preferi utilizar as seriadas de fabricação industrial por reportarem aos meios de produção em massa, sem a marca do oleiro. Essas tigelas de uso comum, sem marcas em suas superfícies, sem referências de origem, portanto impessoais, são como páginas em branco que vão construindo, com o passar do tempo em suas



superfícies, um repertório silencioso marcado por conquistas do uso ou desuso.

O tabuleiro de ferro junto às tigelas seriadas aponta para um cotidiano descendente de uma sociedade padronizada, sem referenciais, de um mundo *desreferenciado*. Em contraste às tigelas, trago objetos marcados por histórias e afeto. Dirijo-me à cristaleira da sala de jantar (Fig. 87), à coleção de leiteiras, às memórias de família.

Quantos sonhos de reserva se nos lembramos, se voltarmos à terra da vida tranquila! As lembranças retornam em massa quando revemos na memória a prateleira em que repousavam as rendas, as cambraias de linho, as musselines colocadas sobre os panos mais espessos: “o armário”, diz Milosz, “(está) cheio do tumulto mudo das lembranças.” O filósofo não queria que considerássemos a memória como um armário de lembranças. Mas as imagens são mais imperiosas que as ideias. E o mais bergsoniano dos discípulos, desde que seja poeta, reconhece que a memória é um armário. Péguy escreveu este grande verso:

Nas prateleiras da memória e nos templos do armário.

Mas o verdadeiro armário não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias. Da mesma forma a chave de uma alma que não se entrega, não está pronta (BACHELARD, 1993, p. 92).

Sendo as imagens mais imperiosas do que as ideias, percebo que a escolha pelo tabuleiro de ferro não fora uma escolha gratuita. O ferro está na história da paisagem e do mineiro. Esta identificação também me leva aos tempos de infância, quando ia visitar minha avó Josefina em São Domingos do Prata e via, na varanda de sua cozinha, um rio de tabuleiros de ferro entrando e saindo do forno de barro.

As paisagens mineiras, a conversa em volta da mesa, os oratórios, as Saramenhas, as compoteiras....

Cenas e memórias impregnadas de tradição. Na sala de jantar de casa, a cristaleira exhibe-se...

Como um minimuseu de família, a pequena coleção de leiteiras de louça (Fig. 88) tem suas portas abertas.

E, como diz o poeta, este armário não é um móvel que se abre todos os dias.



Como quem abre as portas de um templo, abri as portas da cristaleira para eleger algumas leiteiras dentre dezenas de modelos e memórias. A maioria destas leiteiras nunca recebeu leite em seus interiores, são utensílios que, por serem graciosos, delicados ou refinados demais para a rotina, caíram em desuso. Ou talvez, por remeterem há tempos de outrora, a fatos passados, elas propiciem ficar no ambiente da exposição, da vitrine, repercutindo nostalgia e viagens no tempo. O conjunto da coleção apresenta um caráter de exibição e o fato é que, mesmo exposto e disponível na vitrine, repousa como se estivessem num sono sem fim, a ponto de permutar a sua funcionalidade a serviço do apelo estético que promove.

**Figura 87.** Cristaleira na sala de jantar, contendo pequena coleção de leiteiras de louça.

Elegi algumas leiteiras por lembranças afetivas e outras por afinidades estéticas. O propósito? Enchê-las de vida! Enchê-las de leite!

Dispus as tigelas de louça brancas dentro do tabuleiro, em seguida enchi as leiteiras de leite. Fui aos poucos derramando o leite das leiteiras entre o lado de fora das tigelas e na parte interna do tabuleiro. Nestes espaços entre as bordas de fora das tigelas e de dentro do tabuleiro, acolhi o acaso como parte do processo. Essa ação propiciou uma imagem fenomenológica entre os espaços das tigelas vazias, que, por estarem imersas no mesmo líquido, apresentavam-se cheias de leite por meio de suas bordas externas, todavia vazias em seus interiores. (Fig. 89-103).

Esta ação manteve-se durante três dias, compondo reações químicas do leite em contato com o tabuleiro de ferro. Como uma revelação, o leite trouxe da superfície férrea da forma, o retrato de um tempo contingente, de um tempo que nos escapa, o que se conhece dissolve, contamina-se e é contaminado.



**Figura 88.** Detalhe da pequena coleção de leiteiras.





**Figura 89, 90, 91, 92.** Lorena D'Arc. *Leite derramado*. Foto/performance. 2009.





Figura 93, 94, 95. Lorena D'Arc. *Leite derramado*. Foto/performance. 2009.





**Figura 96, 97, 98, 99.** Lorena D'Arc. *Leite derramado*. Foto/performance. 2009.





Figura 100, 101, 102. Lorena D'Arc. *Leite derramado*. Foto/performance. 2009.



### 3.3 Caminho do leite

*A arte não reproduz o visível.  
Ela torna visível.  
(KLEE, 2007).*

Assim como acontecera em meu sonho do leite derramar-se sobre na terra, inicio minha prática artística como um iniciado que inaugura um trabalho espiritual, ofertando o sangue branco aos Deuses e Orixás.

Antes de abordar qualquer procedimento ligado à cerâmica, preferi falar de minha escolha pelo desenho como Poïética introdutória nesta Tese. Iniciei-me no desenho como quem começa um jogo de xadrez estreando com a peça branca.

Ao conduzir com um pincel o leite puro sobre o plano do papel, lancei o meu gesto no ensaio de registrar, graficamente, entre os tons do branco do leite e do papel, a fluidez natural leitosa sobre a plácida superfície branca. Dos encontros e das sobreposições dos brancos sobre brancos, logo me identifiquei no texto em prosa *Texto branco*, do poeta mineiro Murilo Mendes (1901-1975), que faz uma reflexão sobre a cor branca e sua significação no âmbito da arte e vida:

“Texto branco”:

- Pintores, desenhistas, gravadores, escultores operam cada vez mais por meio da cor (?) branca, isolada;
- O branco: não somente a síntese das cores. Ainda reparo contra a retórica, o excesso, as insídias do gestual, a razão e a medida;
- A ideia de isolar o branco repousa sobre o conceito de a) limite, b) rigor, c) disciplina;

- “*Sur le vide papier que la blancheur defend*”, diz Mallarmé;

Construir por exemplo um quadro em branco é:

isolar  
situar uma parede prua  
animar  
acender

- O branco mistura, separa, elimina, corrige o temperamento do artista que tende a sobrepor-se à obra de arte;
- Nos labirintos côncavos e convexos de uma escultura ou de um quadro branco, distingo cristais crescendo, a infância do diamante, a lâmina da espada que somente corta a água; surpreendendo o solilóquio da cal, o braço de uma estrela dormindo, um espaço conciso.
- Branco é luz domada: dinâmica da nossa contemplação.
- Branco sobre branco: silêncio absoluto agindo.
- Segundo Klee: as infinitas graduações do branco; a energia branca; atingir pelo branco o arquétipo.
- Segundo Mondrian: a realização de um equilíbrio. O abstrato contido no esquema da vida real.
- Segundo o Zen, a cor branca conhece quem está diante dela.
- O centro de gravidade da meditação. O átomo puro. A paz<sup>30</sup>.

Como ser precisa diante das armadilhas do branco sobre branco? Longe de ter a precisão do olhar de um esquimó sobre os tons e as texturas da neve, vi-me lançada entre manchas de um terreno desconhecido, como nos espaços em branco dos antigos mapas, em que uma mancha branca significava uma região a ser explorada.

---

30 Mendes (1994, p. 1347).

Nas pluralidades de planos opacos e translúcidos, as naturezas visíveis e invisíveis me levam ao trecho do poema “Blanco” de Octavio Paz (1914-1998):

“Antes de evaporar-se  
Aparições e desapareções  
A realidade e suas ressurreições”<sup>31</sup>

Entre as bordas do visível e invisível:

“Me vejo no que vejo  
como entrar por meus olhos  
em um olho mais límpido  
me olha o que eu olho  
é minha criação  
isto que vejo  
perceber é conceber  
águas de pensamento  
sou criatura  
do que vejo.”<sup>32</sup>

Entre as aparências e as transparências das formas brancas e arredondadas, busco no poema de Mendes “as infinitas graduações do branco, a energia branca”, ou como proferia Klee em atingir pelo branco o arquétipo.

---

31 Campos e Paz (1994, p. 117).

32 “Blanco”, poema de Octavio Paz (1994, p. 117).



Ao empregar o leite para fazer meus desenhos insólitos, de graduações de brancura, concebo formas arredondadas, associadas ao feminino. No desenhar curvas e contornos entre brancos, silêncios e vazios, sinto que aludo aos arquétipos das Deusas arcaicas, das formas dos seios de Ártemis, que são caminhos, cachos ou penças volumosas, propulsoras de fartura e abundância como a própria essência do leite. No entanto, me vejo em sintonia à fala de Louise Bourgeois quando disserta sobre o desenho:

Estou mais interessada na forma e na qualidade abstrata do desenho do que no assunto. Não estamos falando do registro de eventos, do registro de emoções, do registro de motivos. Estamos falando do registro de linhas e formas e relações espaciais; isto tudo. O assunto é apenas o assunto; todos os nossos assuntos são os mesmos: qualquer coisa que eu diga se aplicaria a qualquer um de nós. Assim, não é um mistério (BOURGEOIS, 1996 apud HERKENHOFF; MORAES, 1997, p. 16).<sup>33</sup>



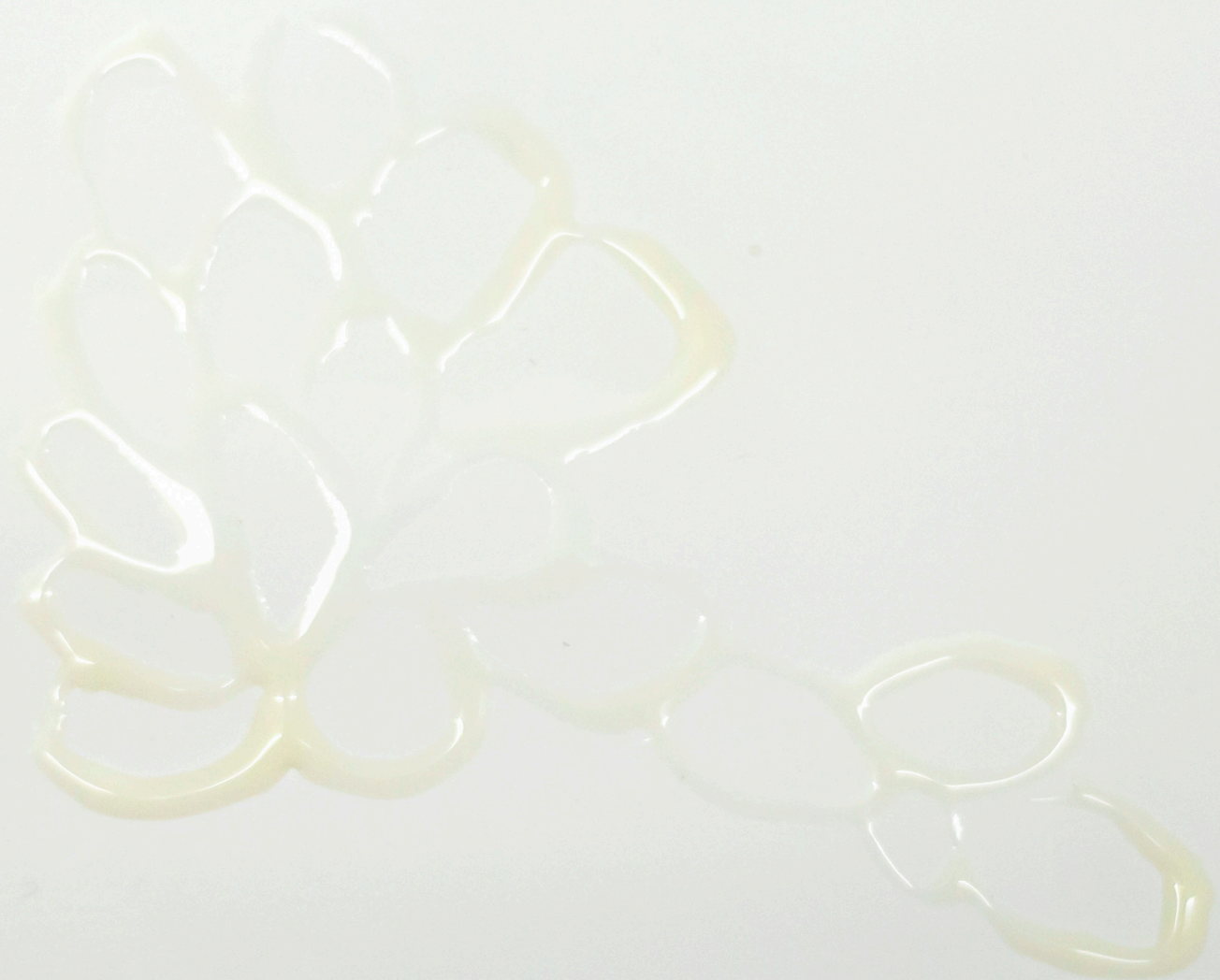
**Figura 103.** Louise Bourgeois. *Série Insônia*. Sem título. Aquarela sobre papel. 1970.

Louise Bourgeois, ao produzir sua arte, relata sobre sua mobilização afetiva pela forma, que não pode se reduzir ao assunto, e conclui que “O mistério reside naquilo que você faz com ele” (BOURGEOIS, 1996, apud HERKENHOFF; MORAES, 1997, p. 16).

Na série de desenhos *Insônia* (Fig. 103), de Bourgeois, vejo mais do que uma aproximação formal à série de meus desenhos *Caminho do leite* (Fig. 98 e 99); há uma identificação com “a história do sujeito, como singularidade. As linhas seriam, pois, vasos do tráfego de desenho/desejo. Já não se falaria de um desenho de gestualidade, mas de um desenho que admitisse ser movido a pulsões” (HERKENHOFF; MORAES, 1997, p. 16).

33 Nota 5, p. 21. Em carta de Jerry Gorovoy ao autor em 26 de fevereiro, Louise Bourgeois solicita se adicione a referência a “relações especiais”.





**Figura 104.** Lorena D'Arc. Desenho Fantasma.  
Leite sobre o papel. 2017.



Assim como Bourgeois, vou tecendo meu desenho numa operação da matéria. A água do leite é absorvida rapidamente pelo papel e, na medida em que o tempo flui, a água do leite se evapora e a linha feita sobre o papel vai se tornando cada vez mais tênue, configurando um desenho fantasma (Fig. 104).

Do mesmo modo, como um ceramista leva o barro cru ao forno para que ganhe resistência e durabilidade, procedo empregando o calor do ferro elétrico sobre o desenho para fixar (Fig. 105) e dar visibilidade ao seu corpo.

Como acontece no processo de queima da cerâmica, que transforma o maleável em duro e o cru em cozido, vejo na feitura do desenho com leite o mesmo procedimento de transformação irreversível da matéria. O desenho feito com leite cru, ao ser queimado, revela-se (Fig. 106). O fluido lácteo, aparentemente seco e absorvido pelo papel, ganha por meio do calor a notoriedade de um corpo visível (Fig. 107,108).



**Figura 105.** Lorena D’Arc. Empregando o calor do ferro elétrico sobre o desenho. 2017.



**Figura 106.** Lorena D’Arc. Revelando o desenho de leite com o calor do ferro elétrico. 2017



**Figura 107.** Lorena D'Arc. *Caminho do leite*.  
Desenho. Leite sobre papel. 40 x 40 cm. 2016





**Figura 108.** Lorena D'Arc. *Caminho do leite*.  
Desenho. Leite sobre papel. 40 x 40 cm. 2016



### 3.4 Administrando acasos: quebras e derrames

*A historia do homem esta construída na sua relação e no seu domínio sobre os materiais do seu meio físico e que ele identifica, usa e transforma em função de suas experiências anteriores e do aprisionamento inteligente de acasos.*

(TOSTES, s/d)<sup>34</sup>

Acredito que quando queremos muito alguma coisa, o universo conspira a nosso favor. E com este espírito, desde quando iniciei esta pesquisa, em todas as oportunidades que me apareceram, sempre relatei a respeito de minhas investigações entre o barro e o leite. E, às vezes, as surpresas vão acontecendo em momentos que acreditamos ser os mais desprovidos de atenção e busca.

Em seu livro *Acasos e criação artística*, a artista Fayga Ostrower (1920-2001) aborda que o acaso pode acontecer e passar despercebidamente, sendo que o sujeito é que torna o acaso perceptível:

Não se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora os acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles aconteceram às pessoas porque de algum modo já eram esperados. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que numa expectativa inconsciente (OSTROWER, 1995, p.4).

Por meio da cerâmica sempre obtive oportunidades de fazer novas amizades e criar elos afetivos. No início do ano de 2017, recebi um telefonema de uma ex-aluna e amiga, que não nos falávamos há uns bons anos. Lourdes Molina me procurou dizendo que estava mudando de casa e que gostaria de doar alguns materiais artísticos para alunos carentes e se eu poderia auxiliá-la nessa empreitada. Marcamos um dia para eu recolher alguns papéis, vidrados, argilas ressecadas e ferramentas. Numa dessas idas à casa de Molina, dentre tantas caixas de materiais e livros, havia uma caixa próxima ao tamanho de uma caixa de sapato embalada em um papel de

---

34 Extraído de texto original da artista, disponível em: <http://teiadobarro.com.br/dialogo-do-homem-com-materia-celeida-tostes/> (acesso em 17/08/2017).

presente amarelado pelo tempo. Perguntei se era também para levar comigo e ela me disse: “não, acho que isso não tem utilidade, é para jogar fora”. Curiosa, indaguei sobre o conteúdo da embalagem e ela me respondeu:

Pedi a meu esposo que me trouxesse do Rio de Janeiro algumas capsulas de vidro para eu fazer uns cachos de uva com parafina. Bem, logo quando mudamos para esta casa em 1964, ele trouxe muito a contragosto, porque nunca gostou muito da ideia de eu fazer arte, mas aí vieram os cinco filhos e aí o tempo foi passando e eu não mexi na caixa, acho que não serve para mais nada (Lourdes Molina em conversa comigo).

Naquele momento, tocada pela história e ainda mais curiosa, fui logo perguntando se poderia ficar com a caixa para verificar o material posteriormente. Molina não hesitou, foi logo dizendo que eu poderia levar, querendo logo se livrar daquele pequeno estorvo em sua sala. Mal sabia ela que, naquele instante, acabara de me presentear!

Levei a caixa para casa, mas devido aos afazeres e compromissos, acabei deixando o esquecimento da rotina ser maior do que a minha curiosidade. Algumas semanas depois, pesquisando no ateliê, lembrei-me da caixa esquecida num canto. Quando Molina me disse que queria fazer cachos de uva com essas cápsulas, logo me veio a imagem de meus desenhos feitos com leite que me lembram cachos ou pencaas de peitos. Corri até a caixa para abri-la e, para minha surpresa e suspeita, deparei-me com várias cápsulas de vidro soprado, vazias, ocas, soltas no meio de uma envelhecida serragem fina (Fig. 109).



**Figura 109.** Caixa de papelão com capsulas de vidro soprado.

Ao ver na minha frente aquelas formas idênticas ao meu desenho, porém numa dimensão tridimensional, senti-me agraciada como uma criança que acabara de receber um presente! Imediatamente fui tomada por um sentimento mesclado de magia e de gratidão. Como poderia ver numa cinquentenária caixinha de papelão envolta por um papel de presente esmaecido pelo tempo trazer-me tamanha alegria? Reconhecer no tempo de espera da caixa o mesmo tempo de vida que a minha idade, fez-me cair num choro misto de comoção e alegria.

Estes encontros do imprevisto são abordados por Ostrower, quando enfatiza o papel do sujeito em relação ao acaso, como se já o esperasse, como se o incidente fortuito, fosse uma oportunidade para dar um salto e extrair novos sentidos:

“Em todos nós existe a necessidade de querermos compreender, de ordenarmos as percepções de modo a extrair-lhes um significado. Certas coisas acontecem e parecem coincidências. Mas quando as pessoas estão mobilizadas por uma causa e andam com antenas ligadas, *tais coincidências acontecerão forçosamente*. Se não aqui e agora, então depois e onde menos se espera”. (OSTROWER, 1995, p.257-258).

Esse significativo presente me conectou ao universo simbólico de meu sonho do leite derramado, pois o leite que conduzia nas mãos estava em um recipiente de vidro. Dessa sincronicidade, vi nas cápsulas de vidro, além da natureza simbólica do material, a possibilidade de incorporar a transparência do vidro e explorar a materialidade líquida e visível no trabalho, trazendo novas possibilidades de experimentações plásticas em minha produção artística.

Comecei a pesquisar como seria a melhor forma de preencher as cápsulas de vidro com leite e a maneira mais adequada e eficiente para lacrá-las. Inicialmente, utilizei o leite de vaca pasteurizado e o resultado não foi dos mais satisfatórios. A separação do soro e do leite foi inevitável e logo percebi a necessidade de encontrar uma solução leitosa estável para desenvolver os trabalhos. Apesar de preferir e utilizar em alguns momentos de minha produção, a matéria-prima natural crua e pura, acolhendo as transformações do material com o passar do tempo, preferi, neste caso, manter a ideia do frescor e da pureza do leite permanente, como se este não

sofresse a ação do tempo.

Realizei diversos testes, com variadas substâncias sintéticas e alguns pigmentos que pudessem proporcionar semelhanças visuais ao leite e que mantivessem a aparência do líquido da vida conservada, com o viço de um leite imortal. Opto por não mencionar a solução escolhida, afim de não sobrepor a ideia do leite na mente do espectador.

Para preencher as cápsulas de vidro, utilizei seringas (Fig.110) e, para vedar, uma mistura de cola bonder e resina odontológica (Fig.111). Esta solução me foi dada pelo escultor Giovani Fantauzzi, com a finalidade de obter maior transparência possível e aderência ao vidro, sem vazamento líquido.



**Figura 110.** Preenchendo capsulas de vidro com fluido leitoso. 2017.



**Figura 111.** Giovani Fantauzzi lacrando capsulas de vidro com fluido leitoso. 2017.

### 3.4.1 *Derrame*

Da pesquisa com as cápsulas de vidro e suas relações com o sonho do leite derramado, desenvolvi o trabalho *Derrame* (Fig. 112), que foi pensado a partir da simbólica cena de meu sonho, em que o vidro se rompe no chão e derrama o leite como um ato iniciático. Escolhi manter as cápsulas de vidro dependuradas, vistas como gotas de leite suspensas no ar. Como uma chuva láctea que cai sobre a terra, faço alusão ao mito de criação, quando Urano derramou seu sêmen fertilizando Gaia. Em minha concepção, *Derrame* pontua uma leveza formal, um mundo de delicadezas, onde a fragilidade intrínseca dos materiais possibilita traçar outros destinos, tornando palpáveis a impermanência, nos dando a oportunidade de completarmos em nossa mente o choque entre elas ou a libação do leite no chão. Perversão ou oferenda?

(página seguinte) **Figura 112.** Lorena D'Arc. *Derrame*. Estrutura tripode de ferro, tule, vidro e fluido leitoso.2017.





Apesar de me sentir satisfeita ao concluir o trabalho *Derrame*, ao vê-lo instalado em meu ateliê, percebi que a estrutura tripode ampliaria seu potencial se fosse instalada na terra, num ambiente natural a céu aberto.

Na antiguidade, os tripés eram uma forma de altar, sobre a qual eram feitas oferendas em cerimônias ao ar livre. Em Delfos e em outros centros oraculares da Grécia, acreditava-se que as três pernas significavam conexão com a trindade (WALKER, 1988). Desse lugar pretendido, vi a possibilidade de realizar uma performance onde pudesse estreitar um diálogo entre a terra e o leite, concretizando de fato um ato de oferenda (Fig. 113-117).



**Figura 113 e 114.** Lorena D'Arc. *Derrame*. Foto/Performance. Estrutura tripode de ferro, tule, vidro e leite. 2018.





**Figura 115 e 116.** Lorena D'Arc. *Derrame*. Foto/Performance. Estrutura tripode de ferro, tule, vidro e leite. 2018.

Escolhi realizar a foto/performance<sup>35</sup> *Derrame* (Fig. 113-117) nos arredores da cidade de Cachoeira do Campo, pela paisagem de terra vermelha tingida de óxidos e minério, “dos montes e chão de ferro” do poeta João Guimarães Rosa (1908-1967). Ser filha de um metalúrgico e mineira, como Rosa, me faz incorporar na vida e na arte o ferro como característica marcante da zona mineralógica do Quadrilátero Ferrífero. Pus meu tripé de ferro na terra cor de rosa e, num gesto ritual, cortei o fio que mantinha a cápsula de leite suspensa no ar ligada à estrutura trípole. A quebra da cápsula de vidro era inevitável, como era também a minha vontade e minha expectativa de libar o leite para a Mãe Terra.

(página seguinte) **Figura 117.** Lorena D’Arc. *Derrame*. Foto/Performance. Estrutura trípole de ferro, tule, vidro e leite. 2018.

35 Considero a foto/performance como um processo de uma ação artística temporária, registrada por meio da fotografia.









**Figura 118.** Lorena D’Arc. Hidratando a argila com leite. 2017.

com argila em pó e derramei leite fresco para hidratá-la (Fig. 118). À medida em que mesclava a massa, via-me fazendo relações entre o meu corpo e o corpo argiloso que se formava dentre minhas mãos, ambos hidratados com leite. Ao sovar as substâncias naturais barro e leite, pensava na configuração de uma massa composta por dois elementos, um do reino animal e outro do mineral. Do manuseio e da observação dos materiais leite e argila, descubro suas forças, tensões e flexibilidades por meio de suas naturezas e características específicas. Neste sentido, recorro-me à Bachelard quando expõe que:

### 3.5 Audumbla

*Vaca de divinas tetas,  
derrama o leite bom na minha cara  
e o leite mau na cara dos caretas.  
(Caetano Veloso, 1986).*

As ações de desenhar com leite, armazená-lo em cápsulas e ofertá-lo à terra, despertaram-me naturalmente a vontade de unir em meu ateliê os materiais leite e argila. Neste lugar sagrado de produção, constituí um rito de passagem desse processo de criação e pesquisa.

Tomei um gole de leite, que me desceu a garganta refrescando-me o corpo e matando minha sede. Em seguida, peguei uma vasilha com argila em pó e derramei leite fresco para hidratá-la (Fig. 118). À medida em que mesclava a massa, via-me fazendo relações entre o meu corpo e o corpo argiloso que se formava dentre minhas mãos, ambos hidratados com leite. Ao sovar as substâncias naturais barro e leite, pensava na configuração de uma massa composta por dois elementos, um do reino animal e outro do mineral. Do manuseio e da observação dos materiais leite e argila, descubro suas forças, tensões e flexibilidades por meio de suas naturezas e características específicas. Neste sentido, recorro-me à Bachelard quando expõe que:

[...] a realidade material nos instrui. De tanto manejar matérias muito diversas e bem individualizadas, podemos adquirir tipos individualizados de flexibilidade e de decisão. Não só nos tornamos destros na feitura das formas, mas também nos tornamos materialmente hábeis ao agir no ponto de equilíbrio de nossa força e da resistência da matéria (BACHELARD, 1991, p. 21).



**Figura 119.** Lorena D'Arc. *Audumla*. Porcelana revestida de camurça. 19 x 25 ø cm. 2017.

Assim que obtive uma massa consistente para a modelagem a partir da hidratação da argila com leite, modelei, inicialmente, uma forma côncava na técnica de *pinch-pottery*<sup>36</sup>. Em seguida, fechei a parte superior da peça com uma placa, dispondo onde seria a borda da tigela, quatro bicos vazados e pareados. Ao final da modelagem, relacionei a forma da peça à uma teta estilizada, que ao invés de ter um bico ao centro, apresenta quatro bicos que apontam cada um para um ponto cardeal.

A feitura da peça reportou-me ao mito de *Audumla*, à imagem dos quatro rios de leite saindo de suas quatro tetas. Apesar da escolha de uma massa remetente à brancura e pureza do leite, resolvi, no entanto, cobrir toda a superfície com uma fina camada de camurça branca. O intuito da cobertura é a de quebrar o aspecto frio da pasta de porcelana e propiciar tanto um efeito visual quanto tátil, mais próximo ao de uma pele bovina, buscando um aspecto de maciez, aconchego e afeto (Fig. 119).

Pelo fato da peça *Audumla* ter uma base côncava, o uso do tripé faz-se necessário para mantê-la suspensa, além disso, dispõe os bicos da peça voltados para cima. Neste sentido, além de tê-la ereta, proponho deixá-la disposta numa altura acima do olhar com a intenção de reportar o olhar para cima, como um objeto sagrado (Fig. 120).

(página seguinte) **Figura 120.** Lorena D'Arc. *Audumla*. Estrutura tripode de ferro e porcelana. 134 x 104 x 95 cm. 2017.

36 “É uma técnica primitiva de construção manual, onde uma porção de argila vai gradualmente sendo beliscada e pressionada com os dedos até adquirir a forma desejada. A parede da peça vai sendo levantada e puxada com as mãos em movimento rotatório. Com as mãos sente-se a espessura da parede, que deve ser bem uniforme” (MUZZILLO, 2014, p. 40).





## 3.6 Árvore Láctea

No ateliê, em meio aos materiais cerâmicos e outros tantos objetos, construo o meu inventário de memórias e significados, percebendo o meu entorno e por vezes acolhendo acasos. Vejo na fala da ceramista Katsuko Nakano (1942), em sua Tese *Terra, Fogo, Homem*, a afirmação de que “todas as matérias possuem um certo destino, uma certa vocação formal. No caso do barro, a plasticidade, a consistência, o peso, é que provocam, limitam e desenvolvem as formas [...]” (NAKANO, 1988, p. 66). Desta afirmação, reconheço-me na busca de acertar o melhor destino para cada matéria escolhida...

Em tempos de impressoras 3D, em que o processo de modelagem se realiza rapidamente por meio de arquivos digitais sem a ação direta da mão humana sobre a matéria-prima, escolho fazer o caminho contrário, escolho o tempo preciso e necessário ao barro. A exatidão que busco não está nos aparatos altamente tecnológicos, mas está diante dos desafios que o processo de criação me apresenta. Em meu percurso, busco o sentido tátil da matéria, a tecnologia primeva, como dizia Celeida Tostes (1929-1995), estabelecendo liames entre o corpo que modela e o corpo que é modelado. Nos trabalhos *Árvore Láctea I, II e III* (Fig. 121, 123, 124), busquei estabelecer uma estreita relação entre as naturezas do meu corpo, da argila e do leite, num processo de experimentação, imersão e conexão.

Era inverno em Casa Branca, região da Serra da Moeda em Brumadinho e, mesmo assim, estava decidida, naquela manhã fria de 2017, de cobrir o meu corpo de lama vermelha (Fig. 121). Para mim, era uma necessidade de corpo e alma. Algo me pungia internamente, dizendo o quanto era imprescindível sentir na pele a sabedoria universal contida nos elementos do barro e do leite. Assim, acolhi respeitosamente a materialidade da argila sobre a minha pele e sobre o meu peito. A inserção de fios de argila como ductos contendo cápsulas de leite sobre o meu corpo, causaram-me, além de uma sensação de intimidade e integração com a natureza, um sentimento de unicidade com o todo. Ali, senti-me conectada com a minha ancestralidade feminina, uma força bruta e latente. Ali fui Pachamama<sup>37</sup>, fui Nàná<sup>38</sup>.

---

37 Palavra de origem quéchua, uma língua antiga anterior aos Incas que significa Mãe Terra. Energia Universal Feminina no tempo e no espaço. Mãe Cósmica. Divindade feminina relacionada com a terra e a vida (VALERO, 2017, p.190-191).

38 Considerada a mais antiga das divindades das águas lamacentas e dos pântanos. Ancestral feminino que rege a lama primordial, matéria que deu



Naquele momento, percebi uma grande afinidade da minha experiência com o relato da artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), quando dizia que trabalhava diretamente na natureza para que suas imagens tivessem qualidades mágicas. “Eu tive que ir para a fonte da vida, para a mãe terra. [...]. As obras lembram crenças pré-históricas de uma força feminina onipresente, cujas partes do corpo fizeram da Terra uma criatura viva. Em essência, pode funcionar a reativação de crenças primitivas em ação dentro da psique humana” (MENDIETA, 2016, p. 322-326).

---

origem ao homem (VERGER, 2009, p. 236-241).









**Figura 122.** Lorena D’Arc. Detalhe de *Árvore Láctea* rompido no chão. 2017.

(página anterior) **Figura 121.** Lorena D’Arc. *Árvore Láctea I*. Fotografia digital, impressão Fine Art.100 x 70 cm. 2017.

Ao final do ensaio fotográfico, um dos fios de argila que estava sobre meu corpo, caiu e rompeu-se no chão (Fig. 122). Imediatamente li o fato como uma confirmação de minha conexão entre o sonho que tivera e a realidade do momento.

Executei a segunda foto da série *Árvore Láctea* quase um ano depois (Fig. 123). Apesar de tê-la em mente e de como realizá-la, ainda não havia acertado o local ideal para fotografar. Escolhi as raízes de uma árvore fícus num bairro residencial em Belo Horizonte, embora o cenário já estivesse ali pronto, vi a necessidade de cobrir as raízes com lama e em função disso, fiz uma barbotina de argila vermelha saturada de óxidos e minério de ferro para criar uma atmosfera mais próxima de um pântano. A ideia de ter ductos de barro negro e cápsulas de leite saído de minha boca, refere-se ao mito Yorubá de Nàná, que fez o corpo de barro, enquanto Oxalá deu o sopro da vida (VERGER, 2009).

Apesar de minha identificação por Nàná enquanto mulher madura, em sua plenitude e sabedoria, esclareço que não tenho a intensão de estreitar nenhuma relação de cunho religioso a meu trabalho, por me ver dissolvida em várias culturas religiosas, ao mesmo tempo em que não me identifico totalmente com nenhuma especificamente. Minha identificação com esta ancestral feminina permeia muito mais pela fase de vida na qual inicio ao chegar aos cinquenta anos, momento em que a mulher deixa de ser provedora de vida para ser provedora de sabedoria. Durante o processo de fotografar, por um acaso, rompi uma cápsula de vidro, que se derramou sobre meus cabelos, o que resultou na imagem escolhida.

(página seguinte) **Figura 123.** Lorena D'Arc. *Árvore Láctea II*. Fotografia digital, impressão Fine Art. 100 x 70 cm. 2018.







O procedimento de construção da fotografia *Árvore Láctea III* (Fig. 124) aconteceu diferentemente do processo vivenciado em *Árvore Láctea I e II*, pelo fato dos referidos trabalhos, terem sido modelados em função da construção da imagem fotográfica e, posteriormente, pensados como peças de cerâmica. No caso da *Árvore Láctea III*, o processo aconteceu ao revés, assim que modelei as peças *Liame I, II e III* (Fig. 125-128) no ateliê, movida, inicialmente, pela cor da argila vermelha, e, logo em seguida, tive a vontade de realizar um desdobramento do trabalho em porcelana branca. Após a conclusão do trabalho, senti a necessidade de criar uma imagem que estabelecesse um diálogo entre a fotografia e a peça modelada. Devido à dureza da porcelana e de seu corpo seco pela falta de vidrado, quis trazer para a construção da imagem fotográfica o contraste do leite como elemento fluido. Deitei parte de meu corpo sobre um tabuleiro cheio de leite e sobre o meu corpo orgânico repousei o corpo inorgânico<sup>39</sup> da porcelana. Desta imersão no leite, senti-me conectada ao leite universal masculino e feminino, enquanto minha cabeça banhava-se na brancura de Oxalá<sup>40</sup>, me vi como Ísis em forma de árvore.

(página seguinte) **Figura 124.** Lorena D'Arc. *Árvore Láctea III*. Fotografia digital, impressão Fine Art.100 x 70 cm. 2018.

39 Segundo Chiti, a cerâmica, assim como o vidro e o cimento, compreende todos os materiais inorgânicos, não metálicos, obtidos geralmente após tratamento térmico em temperaturas elevadas (CHITI, 1984, p. 143).

40 Oxalá ou Obatala, é considerado tanto no Brasil como na África, como o maior Orixá, o "Rei da Roupa Branca" ou, ainda, o "Grande Rei Orixá". Reconhecido como o mais importante dos deuses Yorubá, foi o primeiro a ser criado por Olodumaré, o Deus Supremo, que lhe conferiu a criação do mundo, o poder de sugerir, Axé, e de realizar, Axé, razão pela qual é saudado com o título de Alabalaxé. Simboliza a paz, é o pai das nações das religiões de tradição africana. Seus adeptos usam colares de contas brancas e vestem-se, igualmente, de branco (VERGER, 2009, p. 252-262).



### 3.6. 1 *Liames*

Desenvolvi a série *Liames* quase que paralelamente às fotografias *Árvore Láctea I e II*. Inicialmente, modeliei os rolos de argila como se fossem fios condutores de leite e, enquanto estavam hidratados e maleáveis, encaixei as cápsulas de vidro com fluido leitoso e os utilizei sobre o meu corpo para produzir as fotos. Depois de realizar as fotografias, retornei para o ateliê e ao processo de modelagem das peças retratadas. Em todos os trabalhos da série *Liames*, tive a atenção de fazê-las em *paper-clay*<sup>41</sup>, por ter uma retração menor que 2%. E durante o processo de secagem das peças, revesti as cápsulas de vidro com plástico e papel higiênico para manter uma pequena folga de encaixe e depois de secas, retirei as cápsulas de vidro para realizar a queima em cone 6, 1240°C, em forno elétrico. Os fios maleáveis utilizados nas fotografias depois da queima transformaram-se em corpos cerâmicos, rochosos, sólidos e resistentes. Em seguida, encaixei novamente as cápsulas de vidro com fluido leitoso.

*Liames* são para mim como raízes hereditárias, heranças de saberes, elos afetivos e culturais. Os primeiros *Liames* a serem modelados foram os de argila vermelha por fazerem alusão a cor do barro aos ductos de sangue do seio materno, a energia latente e de força primária.

---

41 É uma pasta cerâmica derivada da combinação de fibras de celulose e argila com a finalidade de obter uma massa cerâmica mais versátil, que pode ser moldada, modelada, transformada em placas ou rolinhos, torneada e até utilizada em moldes de gesso. As fibras de celulose formam uma trama que impede a propagação de trincas durante a secagem das peças. As peças podem ser coladas em qualquer estágio de secagem, na peça úmida, em ponto de couro ou seca, sem causar trincas. Quando secas, apresentam alta resistência mecânica e quando queimadas, podem ser cobertas normalmente com engobes, óxidos e vidrados. Na queima, a única diferença é que entre 300 e 500°C, graus produz alguma fumaça devido a combustão das fibras de celulose. Depois de queimadas, as peças são mais leves que as de massa comum e apresentam grande resistência. Podemos fazer pasta de *paper-clay* com qualquer tipo de argila, terracota, faiança, porcelana (GIARDULLO; GIARDULLO; SANTOS, 2005, p. 25-27).





**Figura 125.** Lorena D'Arc. *Liame I*. Cerâmica de alta temperatura, vidro e líquido leitoso. 06 x 40 x 44 cm. 2017.





**Figura 126.** Lorena D'Arc. *Liame II*. Cerâmica de alta temperatura, vidro e líquido leitoso. 04 x 37 x 35 cm. 2017.



**Figura 127, 128.** Lorena D'Arc. *Liame III*. Cerâmica de alta temperatura, vidro e líquido leitoso. 08 x 35 x 39 cm. 2017.



**Figura 129.** Lorena D'Arc. *Liame IV*. Porcelana, vidro e líquido leitoso. 08 x 16 x 81 cm. 2017.



Depois de concluir os *Liames I, II, III*, (Fig. 125 a 127) resolvi produzi-los brancos como leite. Utilizei uma massa de *paper-clay* de porcelana para facilitar o transporte da peça crua e diminuir a sua retração. O aspecto cru e seco da porcelana sem o vidrado foi, a meu ver, uma escolha feliz. O contraste do corpo refratário da porcelana com o vidro liso brilhante e fluido (Fig. 129 a 131) reportou-me à ideia de dureza e fluidez, do encontro entre o permanente e do insólito.



**Figura 130.** Lorena D'Arc. *Liame IV*. Porcelana, vidro e líquido leitoso. 08 x 16 x 81 cm. 2017.





**Figura 131.** Lorena D'Arc. *Liame V.* Porcelana, vidro e líquido leitoso. 7 x 8 x 76 cm. 2018.







A escolha da porcelana negra para modelar o *Liame VI* (Fig. 132, 133) alude aos pensamentos mais profundos, à sabedoria que vem da alma e que é proferida pela boca.



**Figura 132.** Lorena D'Arc. *Liame VI*. Porcelana negra, vidro e líquido leitoso. 8 x 16 x 21 cm. 2018.



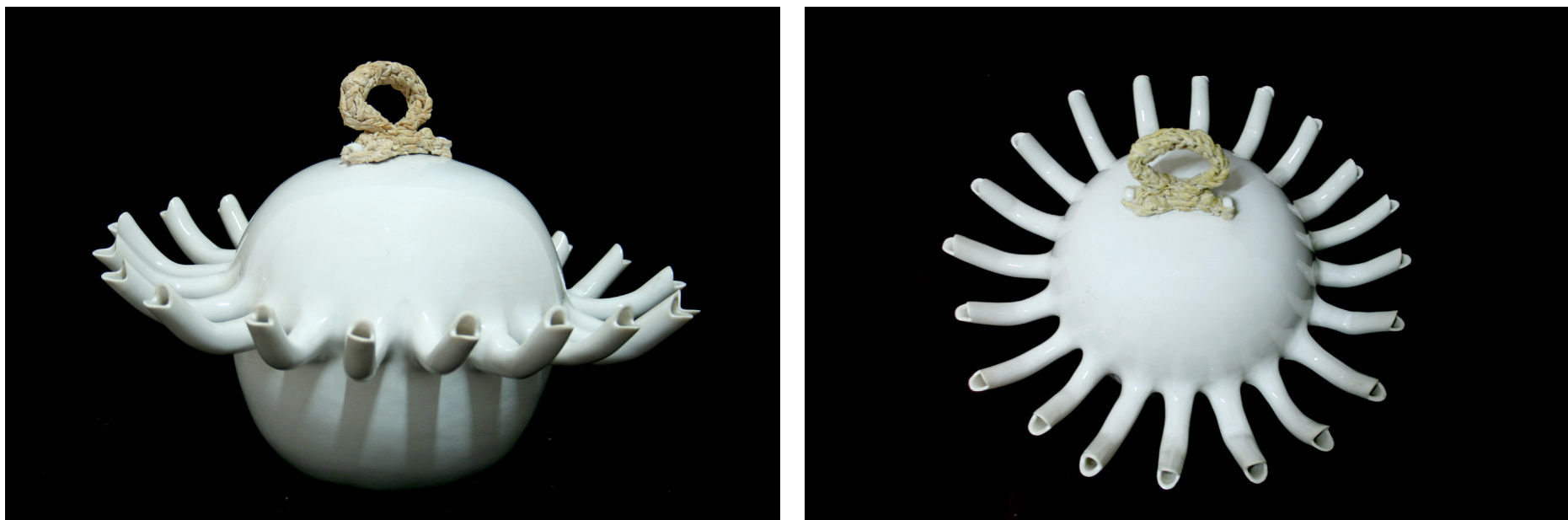
**Figura 133.** Lorena D'Arc. *Liame VI*. Porcelana negra, vidro e líquido leitoso. 8 x 16 x 21 cm. 2018.



### 3.7 Artemis

Quando desenvolvi o trabalho *Chaleirisse* (Fig. 134 e 135), em 2007, estava envolvida em questões referêntes à desfuncionalização do utilitário cerâmico. Partindo desse propósito, ao modelar, excedi na quantidade dos bicos, de forma que o objeto cerâmico perdesse a sua função utilitária. Ao ver a superabundância de seus 20 bicos, reportei-me à generosidade do seio familiar e à alegria do aconchego materno.

Apesar da fartura dos bicos, a alça de *Chaleirisse* alude ao precário, aos contrastes dos corpos orgânico e inorgânico, do mole e do duro, do cru e do cozido, do insólito e do permanente. Contudo, os dois corpos foram tecidos: o tricô, com tripa de porco, e a



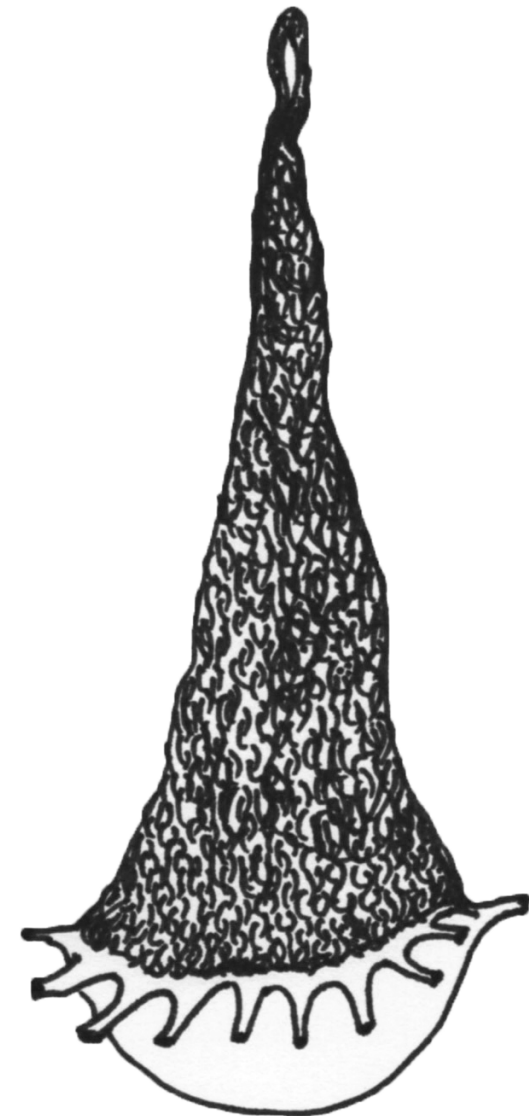
**Figura 134, 135.** Lorena D'Arc. *Chaleirisse*. Porcelana e tricô de tripa de porco. 24 x 40 ø cm. 2007. Teapot Museum.

cerâmica, com fios de argila. Testemunho camadas, espessuras, tempos e respostas diferentes.

Hoje, 10 anos depois, a forma de *Chaleirisse* me vem à mente outra vez, porém por outro *leitmotiv*. Ao conhecer a história de Ártemis em suas versões variadas, na dúvida se seus múltiplos seios seriam mesmo testículos de boi, por não terem mamilos, vi nessa ambiguidade uma aproximação ao trabalho *Chaleirisse*.

Se Ártemis tem múltiplos seios sem bicos, *Chaleirisse* tem muitos bicos sem seios. E se não forem seios? E se forem testículos de boi? Se Ártemis tem testículos de boi, *Chaleirisse* tem as tripas de porco. Essas relações vaporosas, me soaram curiosas e instigantes pelas associações aos animais domesticados e sacrificados.

Em meio mundo de papéis do ateliê, tinha um desenho guardado de um projeto que fizera em 2015. Na época, o trabalho não tinha nome, talvez por esse motivo ficara de molho, perdido na gaveta. Recorri-me ao desenho guardado (Fig. 136) e ali nomeei minha Ártemis.



**Figura 136.** Lorena D’Arc. Projeto inicial para objeto cerâmico e tricô de tripa de porco. 2015.

Meu processo de criação sempre me surpreende, às vezes sinto que um trabalho não está pronto para sair do papel, o que pode levar alguns anos para sair, já em outros momentos, o trabalho me vem à cabeça como um relâmpago e o produzo quase que instantaneamente. Hoje, acho que chegou o momento de trazer o desenho guardado há quase dois anos para o campo da tridimensionalidade.

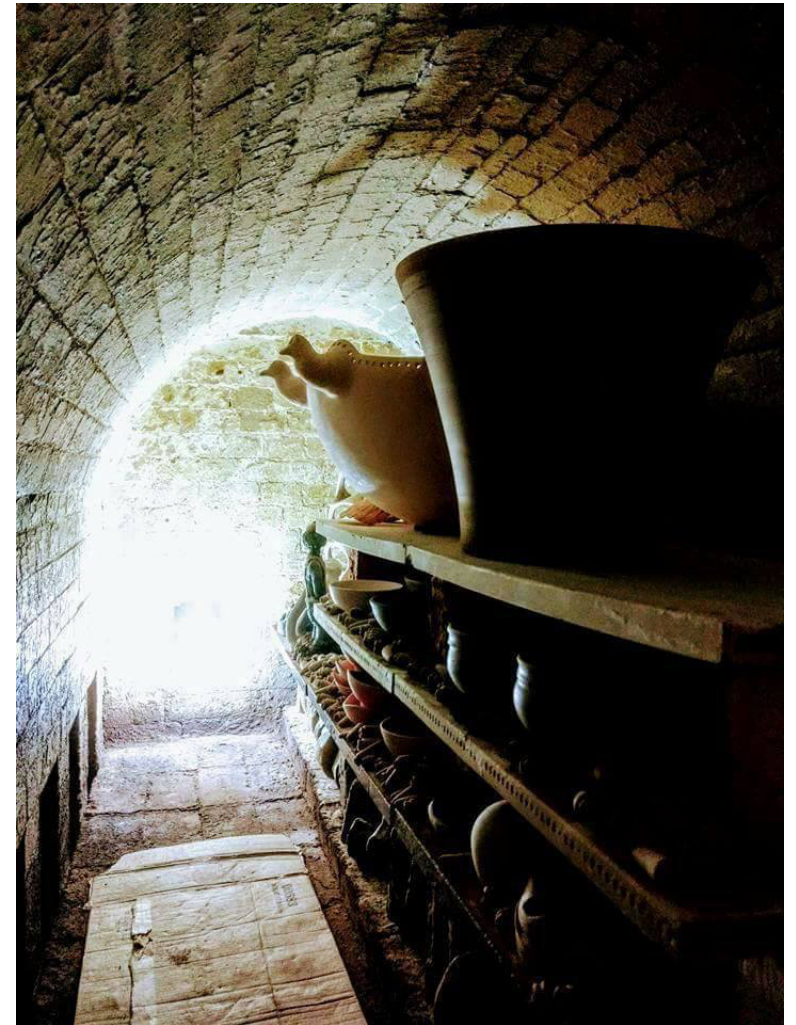
Resolvi modelar uma peça grande, movida pela imponência de Ártemis. Modelei manualmente cada um de seus bicos, com a intensão de manter a semelhança entre eles, e, ao mesmo tempo, suas particularidades formais. Os bicos, ao meu ver, são formas ambíguas, que ora se parecem com pássaros, ora vaginas.

Diferentemente do processo efetuado em *Chaleirisse*, preferi ao invés da porcelana utilizar uma argila branca mais rústica, para reforçar a ideia de resistência e fortaleza. Ao invés de fazer o tricô com tripa de porco, usualmente aplicado em minhas peças, desta vez o substituí pelo couro de vaca. Esta escolha deve-se às analogias entre Ártemis e o touro. Para tricotar, comprei uma peça inteira de couro de vaca natural, que passou, em seguida, por uma máquina de corte. Desse processo, obtive mais de 300 fios com três milímetros de espessura e três metros de comprimento cada. Curiosamente, disseram-me que deveria deixar os fios dependurados (Fig. 137), porque o couro precisava descansar. Assim o fiz e, depois de uns meses de repouso em meu ateliê, fui amarrando um fio no outro para tricotar, ao todo, foi quase um quilômetro de fio de couro de vaca. Achei isso significativo, quase um quilômetro cometido de uma linha de vaca.



**Figura 137.** Fios de couro natural em repouso no ateliê. 2017-18.

Como não quis um contraste muito forte entre a cor branca da cerâmica e o couro de vaca, resolvi queimar a peça já biscuitada no forno noborigama da ceramista mineira Erli Fantini (1944), que realiza queimas coletivas em seu ateliê rural, numa queima especial tipo Bisen<sup>42</sup>. Como pretendia obter uma peça com manchas mais suaves para ficar na tonalidade mais próxima do couro natural, Erli sugeriu-me de colocar minha peça na última câmara do forno (Fig. 138) para que não recebesse muito depósito de cinzas.



**Figura 138.** Ártemis dentro da terceira câmara do forno de Bisen, aguardando queima. 2017.

42 Segundo Erli Fantini, em depoimento proferido enquanto abria seu forno, sua queima a lenha é caracterizada como a de Bisen feita no Japão. Realizada num trabalhoso processo de quatro dias ininterruptos, seu forno de três câmaras é alimentado cuidadosamente até alcançar 1300°C. Devido a uma barreira feita propositalmente dentro do forno, como uma mureta, durante o processo de combustão da lenha, as cinzas que deveriam ficar depositadas no fundo do forno como acontece na queima noborigama, ao baterem na mureta, suspendem no ar e caem aleatoriamente sobre as peças. A alta temperatura do forno funde as cinzas depositadas nas peças, proporcionando vidrados e manchados únicos e especiais.





**Figura 139.** Recebendo Ártemis das mãos de Erli Fantini. Queima tipo Bisen. Brumadinho. 2017.

(página seguinte) **Figura 140.** Lorena D'Arc. Ártemis. Cerâmica. Queima tipo Bisen, 1300°C. 25 x 73 ø cm. 2017.





Depois de longo aguardo para encher o forno, veio a expectativa da queima realizada em quatro dias, além da espera de uma semana de esfriamento do forno. Ao final desse processo, recebi minha peça das mãos de Erli (Fig.139), exatamente como era meu desejo e minha expectativa. A peça ficara com manchas em tons suaves (Fig. 140) como o tom do couro de vaca.

O processo de produção de *Ártemis* compreendeu um período aproximado de quase três anos, entre o desenho feito em 2015 até a sua finalização em 2018. Não foram poucas as minhas dúvidas nesse processo. Primeiro na escolha da argila e, em decorrência disso, a sua escala, as restrições e dificuldade por causa dos limites do tamanho do meu forno. Entre a escolha pela queima tipo Bisen à sua efetivação, houve uma espera de mais de cinco meses para a realização, devido à grande seca e à incidência de incêndios na região de Brumadinho. Houve também a pesquisa de substituição da tripa de porco pelo fio de couro natural, por ter uma aproximação do material de origem bovina com o mito da deusa amazona. Além da preocupação de uma passagem de tonalidade suave entre o corpo cerâmico e o couro, também precisei solucionar a sustentação das tramas tecidas. Quantos elementos implicados numa peça? Tantos desafios e descobertas...

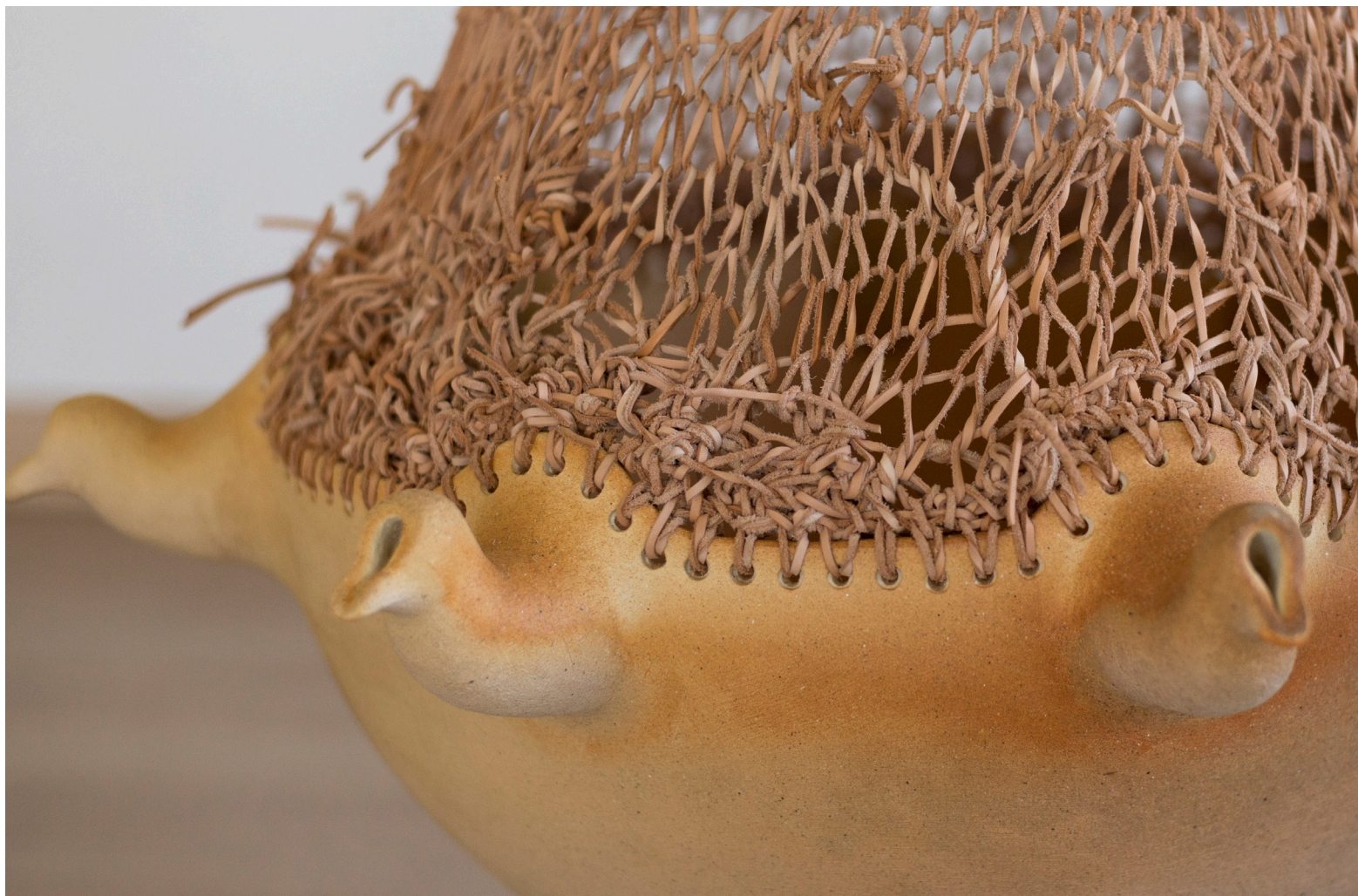
Em arte, as dúvidas tornam-se provocações que me nutrem e me fazem crescer. É um processo contínuo de busca e desafios, um processo de descobertas sem fim.



**Figura 141.** Lorena D'Arc. *Ártemis*. Cerâmica de alta temperatura, queima tipo Bisen e tricô de fios de couro. 240 x 73 ø cm. 2018.







**Figura 142.** Lorena D'Arc. *Ártemis*. Detalhe. 2018.

### 3.8 Manga com leite

*O tempo da lembrança não é o passado,  
mas o futuro do passado.*  
(MERLEAU-PONTY, 2004).

Projetei o trabalho Manga com leite no mesmo período em que fiz o esboço de Ártemis, resultado de um brainstorming (Fig. 143) realizado na disciplina Práticas e Processos Híbridos, com o professor/artista Agnus Valente no início de meu Doutorado.

A ideia inicial deste projeto partiu da folclórica crença de que manga com leite causa má digestão. Essa história tem suas origens no Brasil colonial, nas grandes fazendas de gado leiteiro, quando os senhores de engenho propagavam tal crendice entre seus empregados com o intuito de economizarem ao máximo a quantidade de leite produzido, a fim de obterem o maior lucro possível. Dessa crença, os escravos comiam as mangas que tinham em abundância e abstinham-se de beber o custoso leite, temendo que, se o fizessem, morreriam de congestão.

Fundamentada nessa memória imaterial, projetei uma pequena instalação, onde os elementos representativos seriam a leiteira e as mangas, objetos do cotidiano rural, tendo como referência as composições pictóricas das naturezas mortas.

Dentre as diversas escolhas para a representação da leiteira, optei por descartar a ideia inicial de fazer réplicas em cerâmica de uma garrafa de litro de leite. Por se tratar de uma história que tem suas origens no período colonial, cheguei a conclusão de que deveria ser um vasilhame correspondente à época. Por coincidência, tinha bem debaixo dos meus olhos uma leiteira de ferro enferrujada, esquecida por alguns anos no quintal de casa. Ganhara a leiteira de presente ainda na adolescência, ela já era por décadas descartada e viera aposentada de uma fazenda do interior de Minas Gerais, da cidade de Esmeraldas.

Essas pequenas memórias invisíveis foram cruciais para a definição e a condução desse trabalho. Diante da leiteira patinada pela ferrugem do tempo, resolvi enfatizar a marca férrea no trabalho como um todo, referenciando a região do Quadrilátero Ferrífero, as





**Figura 143.** Lorena D’Arc. Resultado do brainstorming dirigido pelo Professor Dr. Agnus Valente realizado na disciplina “Meios de produção e práticas híbridas na Arte Contemporânea”. IA/UNESP. Primeiro semestre de 2015.

mineradoras, as estradas de ferro, os sinos, as esculturas de Amílcar de Castro.

As mangas foram feitas em barbotina, a partir de formas de gesso que foram moldadas diretamente sobre as mangas naturais. Depois da queima de biscoito a 900°C, receberam uma pintura em pátina ferro, com o intuito de trazer a mesma característica férrea da leiteira. Além das mangas de cerâmica, acrescentei ao trabalho mangas naturais com o mesmo tratamento de pátina. Ao cobrir as mangas falsas e verdadeiras uniformemente, aludo à mentira que mascarou a crença de risco de vida, a quem ingerisse manga com leite. Disfarçar a identificação das mangas reais e de cerâmica pelo efeito da pátina, em princípio, enganaria o espectador desatento, contudo, com o passar dos dias, a materialidade da fruta é acentuada lentamente pela ação do tempo, ao enrugam sua pele e exalar odores. Estes contrastes dos corpos orgânicos e inorgânicos, insólitos e sólidos, naturais e artificiais, originais e seriados, crus e cozidos são evidenciados no devir do tempo e, por isso, muito me interessam.

Com o intuito de registrar um tempo fluido, que remeta à precariedade ou à escassez, gravei gotejamentos em ritmos e tempos diferenciados. O arquivo sonoro, posto dentro da leiteira de ferro antiga, além de camuflar o aparelho sonoro ajusta uma boa acústica.

Com a sonoridade dos gotejamentos em escalas e timbres diversificados, busco uma atmosfera sonora em que o espectador, a princípio, possa ter um estranhamento, uma experiência curiosa, ou, talvez, devido ao fluxo de pessoas na galeria, deixe passar o ruído despercebidamente. Contudo, acredito que a sonoridade dos gotejamentos, compondo a cena, possa de algum modo ativar uma memória involuntária no espectador.

Ao tratar de uma memória imaterial, presente em nossa cultura popular, busco no pensamento de Henri Bergson uma referência, sobretudo quando aborda sobre a subjetividade da memória, não como uma memória restauradora do passado, mas uma memória propiciadora para o futuro. Bergson expõe que, dentro da história cronológica, existe outra história mais densa de substância memorativa no fluxo do tempo (BERGSON, 1999). Mergulhando no pensamento bergsoniano no que tange ao devir, o vir a ser, o fluir, percebi que explorar o sentido do olfato por meio das mangas reais e a sonoridade dos gotejamentos traria ao trabalho um sentido mais aurático.







Se para Bergson a memória é a alma da própria alma, ou seja, a conservação do espírito pelo próprio espírito, acredito que a memória imaterial que acesso para desenvolver *Manga com Leite* é a alma desse trabalho. Noto que as memórias, sejam elas imateriais, sensoriais, afetivas, coletivas ou não, estão na raiz de minha produção plástica, como também no espírito de meu trabalho como um todo.

Percebo que o trabalho instalado (Fig. 144) na Mostra de Práticas e Processos Híbridos, na galeria do Instituto de Artes da UNESP, em 2015, procedeu-se entre os corpos inorgânicos da cerâmica e do ferro, os corpos orgânicos perecíveis da manga e o arquivo sonoro, cruzamentos espaço-temporais em que a tradição, o tempo e a duração suscitaram imagináveis leituras do trabalho. E no contexto da exposição e em relação aos outros trabalhos ali expostos, observei invasões e intercâmbios sonoros, olfativos, estéticos e conceituais que geraram um meio contaminado, mestiço, um mistifório híbrido.

(página anterior) **Figura 144.** Lorena D’Arc. *Manga com Leite*. Cerâmica, ferro, manga, arquivo sonoro. Dimensões variadas. “Mostra de Práticas e Processos Híbridos”. Galeria Alcindo Moreira Filho no Instituto de Artes da UNESP. São Paulo. 2015.

### 3.9 Mamífera

No início de 2017, tive várias complicações de saúde e em decorrência desse processo tive que retirar a minha vesícula no final do referido ano. Por ironia do destino, quando recebi alta do hospital, o médico me restringiu ao consumo de leite e derivados por alguns meses. Fiquei absorta ao sentir minha alma mergulhada na simbologia e materialidade do leite, ao passo que meu corpo estava cerceado a ingeri-lo. Mobilizada pela limitação láctea, e pelos cortes em minha barriga (Fig. 145), desenvolvi o trabalho Mamífera, que diz respeito ao leite ligado à morte e ao abuso indiscriminado dos animais.

Para este trabalho, fiz alguns bicos de porcelana em formatos e tamanhos diferentes. Realizei a queima de biscoito a 750°C para facilitar um melhor acabamento com lixa d'água, posteriormente. Em seguida, escolhi vitrificá-los um vidro celadon, que tem uma transparência um pouco esverdeada, para obter uma tonalidade mais próxima da pele de carneiro. Para a vitrificação dos bicos, fiz uma base de argila refratária com vermiculita e arame de resistência para apoiá-los em pé dentro do forno (Fig. 146).

Apliquei o vidro sobre os bicos e os coloquei sobre o parapeito do ateliê para secá-los antes de enforná-los. A imagem dos bicos se confundindo com os edifícios no horizonte me tocaram (Fig. 147), e deles fiz uma relação das chaminés industriais em meio à cidade.



**Figura 145.** Foto de meu corpo pós-operatório, processo de resguardo. 2017.



**Figura 146.** Lorena D’Arc. Bicos de biscoito de porcelana com base modelada em cerâmica refratária como apoio para queima de vitrificação. 2017.



**Figura 147.** Lorena D’Arc. Bicos de porcelana secando aguardando a queima de vidro. 2017.





O corpo do trabalho foi confeccionado em tecido e espuma e revestido com a pele de carneiro por sua maciez e flexibilidade (Fig. 148). A pele animal neste trabalho acena para um corpo amorfo e sem uma identidade definida. Dele, há uma prevalência formal dos bicos como provedores que sobrepuja a identificação do ser. Ao ver o trabalho finalizado, faço uma relação dos bicos de porcelana com as tetas de uma mamífera. Essa associação me é dolorida, pelo abuso que testemunho ao ver a indústria de laticínios sobrepor os seus lucros na frente das saúdes animal e humana.

O filósofo theco-brasileiro Vílem Flusser (1920-91), em seu livro *Natural: mente*, dedica um capítulo às vacas, e nele, aborda sobre o abuso animal e o espelhamento do homem perante esse sistema de exploração. Na visão de Flusser, as vacas são vistas como máquinas eficientes que transformam a erva em leite. Sendo comparadas a outros tipos de máquinas, são indiscutivelmente mais vantajosas por serem autorreprodutivas, de fácil manejo e de baixo custo de manutenção. E quando obsoletas, podem ser consumidas enquanto carne, couro e outros subprodutos.

Percebo que as mesmas qualidades que fizeram da vaca um ser sagrado na antiguidade, hoje, assim como na visão de Flusser, a vaca é naturalmente vista como uma máquina e, como tal, é tratada. A imagem de seus úberes conectados nas ordenhas mecânicas, reforça a ideia de distanciamento do homem da natureza. E em função de um consumo capitalista, o alimento nutritivo modifica-se em produtos plastificados.

**Figura 148.** Lorena D'Arc. *Mamífera*. Porcelana e pele de carneiro. 2017.

### 3.10 Ocas e Lácteas

*“Os corpos das mulheres estão fragmentados de várias maneiras por seu potencial reprodutivo, de modo que sejam reduzidos a vaginas, úteros ou seios”*

(SHARP, 2000)<sup>43</sup>.

Ocas e Lácteas, foram modeladas à mão utilizando as técnicas de *pinch-pottery* e acordelado. Essas variadas peças remetem ao arquétipo feminino, às Vênus encontradas em épocas e lugares diferentes. São peças ocas, construídas de dentro para fora, acolhendo vazios em formatos de úteros e bicos de bules, que dialogam com questões do gerar e alimentar, acolher e oferecer, guardar e fluir (Fig.149 e 150). A disposição final das peças foi pensada na forma circular, aludindo ao trânsito da vida com seus devires e metamorfoses. Nesta ordem, inspiro-me no ciclo da vida da mãe geradora, transformadora e transmutadora.

Elas são ocas, porque são como seios.

São ocas porque são como úteros.

São ocas porque são como potes.

São lácteas porque remetam à vida e a morte.

São lácteas porque trazem a possibilidade de nutrir sonhos e desejos.

São lácteas porque são do campo do sagrado e do divino.

O resultado? São modelagens de barro, o retorno ao pote.

São modelações que se conformam de dentro para fora.

Que ao acolherem o vazio, constroem bicos, orifícios e bocas.

Entre úteros e corações, incorporam os seios da mãe terra.

---

43 *“women`s bodies are fragmented in a host of ways throuth their reproductive potential, so that they are reduced to vaginas, wombs or breast.”*



**Figura 149.** Lorena D'Arc. *Oca e Láctea I*. Cerâmica de alta temperatura, queima tipo Bisen. 50 x 15 x 5 cm. 2017.

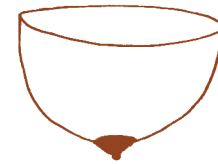


**Figura 150.** Lorena D'Arc. *Oca e Láctea II*.  
Cerâmica de alta temperatura. 30 x 19 x 8 cm. 2018.









*Considerações finais*

Quando iniciei esta pesquisa, tinha como foco a materialidade e a simbologia do leite e suas possíveis ligações com o barro e a cerâmica. Ao escolher os elementos argila e leite, construí meu corpo de prova e de espaço de pesquisa, que nortearam o desenvolvimento desta Tese em Artes, mas que, no entanto, não se finda aqui. No devir desta pesquisa, recorri às histórias de origem do universo, cultuadas por diversos povos em épocas e lugares diferentes, compreendi um pouco mais sobre a construção imagética e simbólica construída pelo homem, suas crenças e seus cultos. Esta abrangência simbólica e mítica presente na vida humana reportou-me a uma frase do artista pernambucano Tunga (1952-2016) numa entrevista em que ele dizia: "A cultura é uma espécie de leite"<sup>44</sup>.

Do sonho do leite derramado, resgatei memórias, mitos e simbologias, que me deram condições de estabelecer diálogos com obras de artistas da antiguidade e contemporâneos que, de algum modo, vincularam o leite em suas produções. Os liames entre sonho e realidade conduziram-me a um caminho de possibilidades em que a pesquisa prática me levou a descobertas e fundamentações teóricas. Ao mesmo tempo, a sustentação conceitual ampliou meus horizontes e me propiciou novas sinapses. Neste sentido, a criação poética e a condução teórica teceram as intenções desta pesquisa, resultando em trabalhos de diversos suportes e meios, porém não sendo, necessariamente, um precedente ao outro. Investigo a fala da psicanalista e crítica de arte Sueli Rolnik (1948) quando alega que o artista contemporâneo vai além dos materiais tradicionais da arte, como também de seus procedimentos, decifrando signos, produzindo sentidos e criando mundos.

Indo além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura, etc.): ele toma a liberdade de explorar os materiais os mais variados que compõem o mundo, e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração. Portanto, um dos aspectos do que muda e se radicaliza no contemporâneo é que a partir do momento que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos (ROLNIK, 2002, p. 3-4).

---

44 Entrevista disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=F6sofs\\_fEcY](https://www.youtube.com/watch?v=F6sofs_fEcY)>. Acesso em: 21/04/2017.

Vejo que o meu processo criativo está intimamente ligado à vivência prática do fazer, da relação com os materiais e as linguagens advindas do desenho, da cerâmica, da escultura, de modo que estou aberta a outros meios de expressão e de aprendizado em razão da percepção do meu entorno, como do próprio trabalho. Percebo que, entre a minha ação em 2009, de derramar o leite fora das bordas da cerâmica, à minha viagem entre o barro e o leite no percurso desta tese, encontrei dentre desafios, acasos e sincronicidades, as condições para realizar uma poética de experimentação dedicada ao conhecimento de mim e do mundo, indo além do que conjecturava.

Meu experimentalismo, inicialmente desprezioso, no trabalho *Caminho do Leite*, possibilitou-me diante dos traços feitos com leite sobre o papel uma ponte entre a forma, o desenho e a tridimensionalidade. Experimentar o percurso do leite em cápsulas sobre a superfície do meu corpo, vê-lo no ar ou rompido sobre a terra, levou-me à necessidade de registrar tais processos fotograficamente. Esses procedimentos culminaram na incorporação da fotografia como produção poética, ora como uma narrativa de uma ação, como no trabalho *Derrame*, ora como um desdobramento imagético e simbólico em diálogo ao objeto cerâmico, no caso em *Árvore Láctea I, II e III*.

A rede de relações criada por mim entre o leite e o barro possibilitou-me imergir nos diversos lugares que abordam a cerâmica, no sentido de vê-la em suas aberturas, seus entremeios e seus desdobramentos, os possíveis e múltiplos diálogos com outros suportes e mídias. Recorro-me à fala do escultor italiano Giuseppe Penone (1947), que trabalha com o conceito da escultura no campo ampliado<sup>45</sup> e que desenvolve uma reflexão sobre a escultura, cuja rede de equivalências poéticas o afeta no sentido de desenvolver um pensamento temporal da escultura e de seus lugares:

---

45 Em 1969, o escultor norte-americano Robert Morris cita pela primeira vez o termo “campo complexo e ampliado” na arte. Posteriormente em 1979, a norte-americana, crítica e teórica da arte Rosalind Krauss, conceitua e publica na revista *October*, o termo “escultura no campo ampliado”, tornando-se um texto de referência nos estudos de arte contemporânea. Krauss propõe uma nova abordagem do espaço que ultrapassa os limites do entendimento da escultura tradicional na expressão artística tridimensional, como um marco da passagem para a pós-modernidade. Em seu livro “Caminhos da escultura moderna” (1998), Krauss demonstra como a escultura do século XX apoia-se em cruzamentos espaço temporais. Para ela, não seria possível separar os dois eixos, já que ‘toda e qualquer organização espacial traz em seu bojo uma afirmação explícita da natureza da experiência temporal’.



A meu ver, todos os elementos são fluidos. A própria pedra é fluida: uma montanha se desagrega, torna-se areia. É unicamente uma questão de tempo. É a curta duração de nossa existência que nos faz qualificar como “duro” ou “mole” esse ou aquele material. O tempo desestabiliza esses critérios (PENONE, 1978 *apud* CELANT, 1989, p. 17).

Sobre a materialidade do barro e do leite e de seus processos e procedimentos artísticos decorrentes, reflito sobre as condições do duro e do mole em relação a seus estágios de tratamento, tempo e espaço. E vejo na relação e no uso de materiais primevos minha afinidade ao pensamento do artista Penone, no pensar o homem em suas relações com a natureza.

Das fermentações entre o leite e o barro, desse mergulho advindo de conhecimento, pesquisa e reflexões, descubro-me e vejo-me no que faço como um vaso alquímico com seus mistérios e transformações. Das bordas da cerâmica, construo ideias de mundo, intuindo, sentindo, reconhecendo os liames em que modelo e sou modelada.

*A partir daí, faço de minhas escolhas trilhadas, o meu caminho entre sonho e realidade.*

Da lama ao lácteo,  
Da massa ao líquido,  
Do duro ao fluido,  
Do cru ao queimado,  
Do corpo ao espírito,  
Do profano ao sagrado,  
Do arcaico ao contemporâneo,  
Ordens e desordens,  
Caos e Cosmos.  
Entre bordas e liames:  
Sou barro,  
Sou oca,  
Sou láctea,  
Sou fluida,  
Sou barroca.





















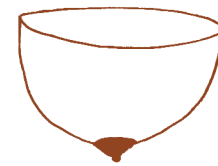




(páginas anteriores)

**Figuras 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161.** Lorena D'Arc. *Leite para Gaia*. Fotografia digital, impressão Fine Art. 20 x 30 cm. 2018.

**Figuras 159, 160.** Lorena D'Arc. *Leite para Gaia*. Fotografia digital, impressão Fine Art. 60 x 90 cm. 2018.



*Referências bibliográficas*



AMARAL, M. E. M. C. Clivagens da matéria: uma abordagem nas artes plásticas. Dissertação (Mestrado em Artes). 2001. 367f. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001.

ASSIS, C. de. A história do leite. São Paulo: Prêmio, 1997.

BACHELARD, G. A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, G. A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALLARINI, G. O Leite e a vida – Um grande alimento na história do homem. Tradução de Monique Prima. Itália: Amilcare Pizzi, 1994.

BARROS, M. O Livro das ignoranças. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BARTHES, R. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Z. Amor Líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004.

BENEVIDES, I. A.; VEIGA, A. Aspectos históricos, fisiológicos e antroposóficos do leite na alimentação humana: uma introdução ao tema. Arte Médica Ampliada, v. 34, n. 1, 2014

BERGSON, H. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



BORER, A. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRANDÃO, J. de S. Mitologia Grega – volume III. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

CAMPBELL, J. Deusas: Os Mistérios do divino Feminino. Editado por Safron Rossi Tradução de Tonia Van Acker. 2. ed. São Paulo: Palas Athena, 2017.

CAMPOS, H. de; PAZ, O. Transblanco. São Paulo: Siciliano, 1994.

CAMPOS, Ludimila C. O cristianismo e o Império Romano: tópicos sobre mobilidade espacial, identidade étnica e hibridismo cultural. Estudos de Religião, v. 28, n. 2, jul./dez. 2014, p. 11-30. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15603/2176-1078/er.v28n2p11-30>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

CELANT, G. Giuseppe Penone. Milano: Electa, 1989.

CHEVALLIER, J.; GHEERBRANT, A. Dicionário de Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHITI, J. F. Diccionario de cerámica. Tomo 1: Letras A hasta D. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1984.

CHITI, J. F. Diccionario de cerámica. Tomo 3: Letras N hasta Z. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1985.

CLARK, A. J.; ELSTON, M.; HART, M. L. [1949]. Understanding Greek Vases: a guide to terms, styles, and techniques. Los Angeles, California: The J. Paul Getty Museum. 2002.

- COCCAGNA, H. A. *Embodying Symptotic Experience: Anatomical manipulations of Athenian vases*. 2009. 288f. Tese (Doutorado em Filosofia). The Johns Hopkins University. Baltimore, Maryland. 2009.
- COHEN, B. *Oddities of Very Early Red-figure and a New Fragment in the Getty California*: Getty Publications, 1989.
- COSTA, X. *Ai Weiwei: With milk find something everybody can use*. Barcelona: Actar Fundació Mies van der Role. 2010.
- DALGLISH, Lalada. *Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. 2a ed. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, J. *Le lait de la mort*. Sobre o filme de Sarkis “No princípio, a aparência”, 2005. Disponível em: <<http://www.sarkis.fr/en/qle-lait-de-la-mortq-par-georges-didi-huberman/>>. Acesso em: 08 out. 2016.
- DIDI-HUBERMAN, J. *Cascas*. Serrote, n. 13, 2013.
- DIEL, P. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. Tradução de Roberto Cacuro e Marcos M. Santos. São Paulo: Attar, 1991.
- DIMMITT, C.; VAN BUITENEN, J. A. B. (ed.) *Classical Hinduism Mythology: A reader in the Sanskrit Puranas*. Philadelphia/Estados Unidos: Temple University Press, 1978.
- ELIADE, M. *Méphistophélès et l’Androgyne*. Paris: Gallimard, 1962.
- FLUSSER, V. *Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2011.
- GENTIL, G. dos S. *Bahsariwii – A Casa de Danças*. História, Ciências, Saúde, Manguinhos. Rio de Janeiro, v. 14. Supl. 0, dez. 2007.

Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702007000500010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702007000500010)>. Acesso em: 27 fev. 2014.

GIARDULLO, C.; GIARDULLO, P.; SANTOS, U. O nosso livro de Cerâmica. Introdução à técnica para cerâmica artística. São Paulo: Mão na Massa, 2005.

GIEDION, S. The Eternal Present: The Beginning of Art. Oxford, England: Oxford University Press, 1962.

GODHIA, M. L.; PATEL, N. Colostrum: Its Composition, Benefits as a Nutraceutical. A Review. Curr Res Nutr Food Sci, v. 1, n. 1, p. 37-47, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.12944/CRNFSJ.1.1.04>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

GOLDBERG, V. Search of Diana of Ephesus. The New York Times, 21 ago, 1994.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GRAY, H. F. R. S. Anatomy of the Human Body. Philadelphia: Léa & Febirger. 1918.

GREIFENHAGEN, A. Mastoi. Mainz/Rhein: Festschrift fur Frank Brommer ed., 1977.

HARRIS, A. S.; NOCHLIN, L. Women Artists, 1550-1950. Knopf: LA County Museum of Art: 1976.

HERKENHOFF, P.; MORAES, A. Drawing, de Louise Bourgeois. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.

HONNEF, K. Pop Art. Berlim: Taschen, 2004.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JONES, C. A. *Shapely Bodies: The Image of Porcelain in Eighteenth-Century France*. Neward, EUA: UDEL.220A Morris Library, 2013.

JUNG, C. G. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

JUNG, C. G. *Psicologia da Religião Ocidental e Oriental*. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, Ed. Vozes, 1980.

KETTENMANN, A. *Kahlo*. Berlim: Taschen, 2006.

KLEE, P. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

LAURENTIZ, P. *Holarquia do pensamento artístico*. São Paulo: Editora UNICAMP, 1991.

LEMINSKI, P. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

LEROI-GOURHAN, A. *Evolução e técnica - O Homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70, 1971.

LÉVI-STRAUS, C. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LISTA, G. *Arte Povera. 132 Carte D'Artisti*. Milan: Ed. Abscondita. 2011.

MARTIN, K. (Ed.). *O livro dos símbolos – reflexões sobre imagens arquetípicas*. Brasil: Taschen do Brasil, 2012.

MAYER, R. *Manual do artista – técnicas e materiais*. Tradução de Christiane Nazaré. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.



MENDIETA, A. A. Sulfur Anthology. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 2016.

MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOON, Beverly (Ed.). Enciclopédia of Archetypal Symbolism: vol. I. Boston e Londres: Shambala, 1991.

MUZZILLO, O. Cerâmica sem segredos. Curitiba, PR: Artes & Textos, 2014.

NAKANO, K. Terra, fogo e homem. 1988. 150f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

OLIVEIRA, L. D. M. A poética do pote. 2011. 130f. Dissertação (Mestrado) em Artes. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

OSTROWER, F. Acasos e Criação Artística. Rio de Janeiro: Campus. 1995.

OTTMANN, K. Wolfgang Laib - A Retrospective. New York: American Federation of Arts, 2000.

PASSERON, R. Da Estética à Poética. Porto Arte, Porto Alegre, IA/UFRGS, v. 8, n. 15, nov., 1997.

PAULINO, R. Imagens de Sombras. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, ECA/USP. 2011.

PENONE, G. (1978), citado por CELANT, Germano. Catálogo Giuseppe Penone, Electa, 1989.

PEOPLES, J.; BALLEY, G. Cengage Advantage Books: Humanity - An Introduction to Cultural Anthropology. 8. ed. Stamford, CT:

Cengage Learning, 2008.

PLAZA, J. Arte/ciência: uma consciência. Revista Ars, Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP, ano 1, n. 1, 2003. Disponível em: <[scielo.br/scielo.php?script=sci](http://scielo.br/scielo.php?script=sci)>. Acesso em: 09 jun. 2016.

POUTBRIAND, C. The non-sites of Jeff Wall. Parkett, n. 49, 1997.

PRIETO, C. Wicca, a Religião da Deusa. 2. ed. São Paulo: Alfabeto, 2015.

PRIETO, C. Todas as Deusas do mundo. 17. ed. São Paulo: Alfabeto, 2017.

RAMOS, A. Z. Ciência e Sabedoria em Agostinho: estudo do De Trinitate. São Paulo: Baraúna, 2009.

READ, H. As Origens da Forma na Arte. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1981.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. São Paulo: Editora da PUC, 2002. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>> Acesso em: 25 jun. 2017.

SHARP, L. A. The commodification of the Body and Its Parts. Anual Review of Antropology, v. 29, 2000.

TAMISIER, M. Sur la photographie contemporaine. Paris: L'Harmattan, 2007.

THAPA, B. R. Health factors in colostrum. Indian Journal of Pediatrics, v. 72, p. 579-581. jul. 2005, Disponível em: <[medind.nic.in/icb/t05/i7/icbt05i7p579.pdf](http://medind.nic.in/icb/t05/i7/icbt05i7p579.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2016.

TRAN, V. T. T. Isis lactans: Corpus des monuments greco-romains d'Isis allaitant Harpocrate, Leiden: Brill, 1971.

WADLEY, L. Some combustion features at Sibudu, South Africa, between 65,000 and 58,000 years ago. *Quaternary International*, v. 247, p. 341-349, jan. 2012. Disponível em: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1040618210004234>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

WALKER, B. G. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. San Francisco: Harper & Row, 1988.

WALKER, B. G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. New York: Harper One, 1983.

WALL, J. *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of Modern Art, 2007.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editor Nacional/ Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

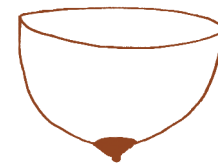
VALERO, S. F. *Breve história de la mujer*. Madrid: Ediciones Nowtilus, S. L. 2017.

VELOSO, C. *Vaca Profana. Álbum totalmente demais*. Gravadora Philips Records, 1986.

VERGER, P. F. *Orixás - Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2009.

VISCONTI, J. C. *Back to simplicity*. Catálogo Marina Abramovic', Galeria Luciana Brito, São Paulo, SP: Burti, 2010.

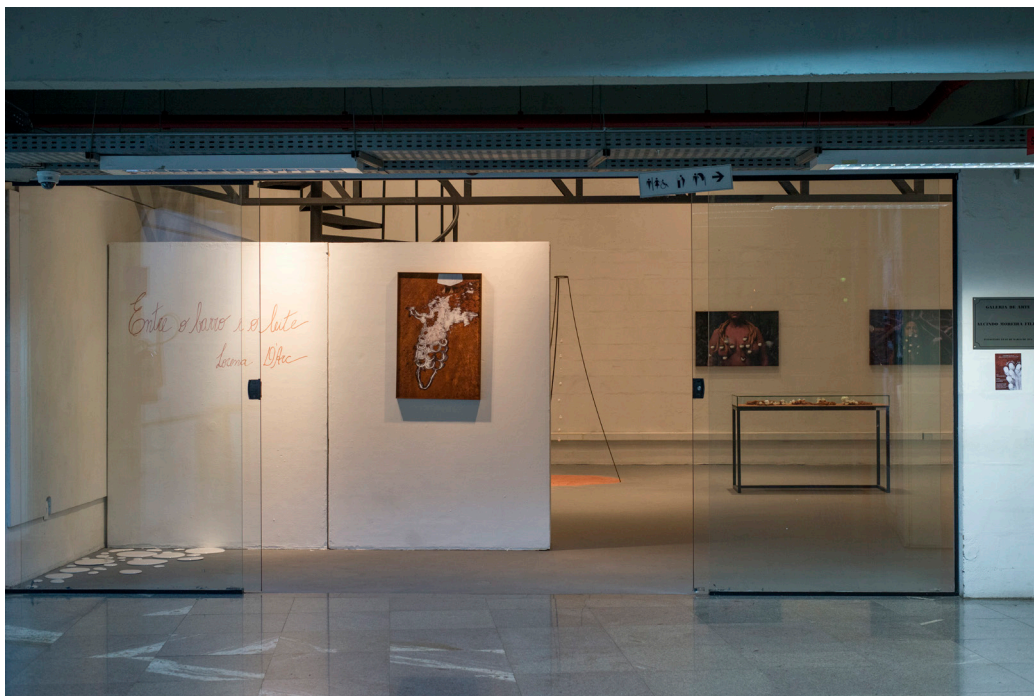
ZEISEL, S. H. Regulation of nutraceuticals. *Science*, n. 285, p. 853-855, 1999. Disponível em: <[www.abeso.org.br/pdf/revista55/artigo.pdf](http://www.abeso.org.br/pdf/revista55/artigo.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2016.



*Anexo:*

*Entre o Barro e o Leite  
registros da exposição*





Visão parcial. Entrada da exposição Entre o Barro e Leite.  
Galeria Alcindo Moreira Filho - Instituto de Artes - UNESP  
Período: 14 a 17 de Agosto de 2018







Visão parcial da exposição Entre o Barro e Leite.  
Galeria Alcindo Moreira Filho - Instituto de Artes - UNESP







*Mamíferas.* Visão parcial da exposição *Entre o Barro e Leite.*  
Galeria Alcindo Moreira Filho - Instituto de Artes - UNESP





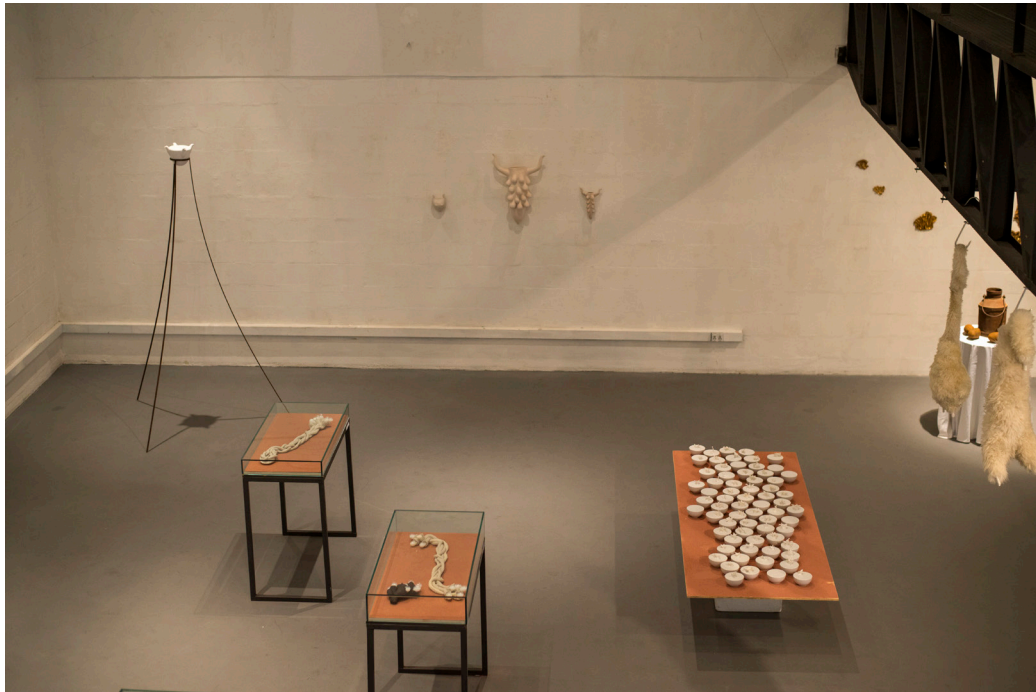


Visão parcial da exposição *Entre o Barro e Leite*.  
Galeria Alcindo Moreira Filho - Instituto de Artes - UNESP



Instalação *Manga com Leite*.



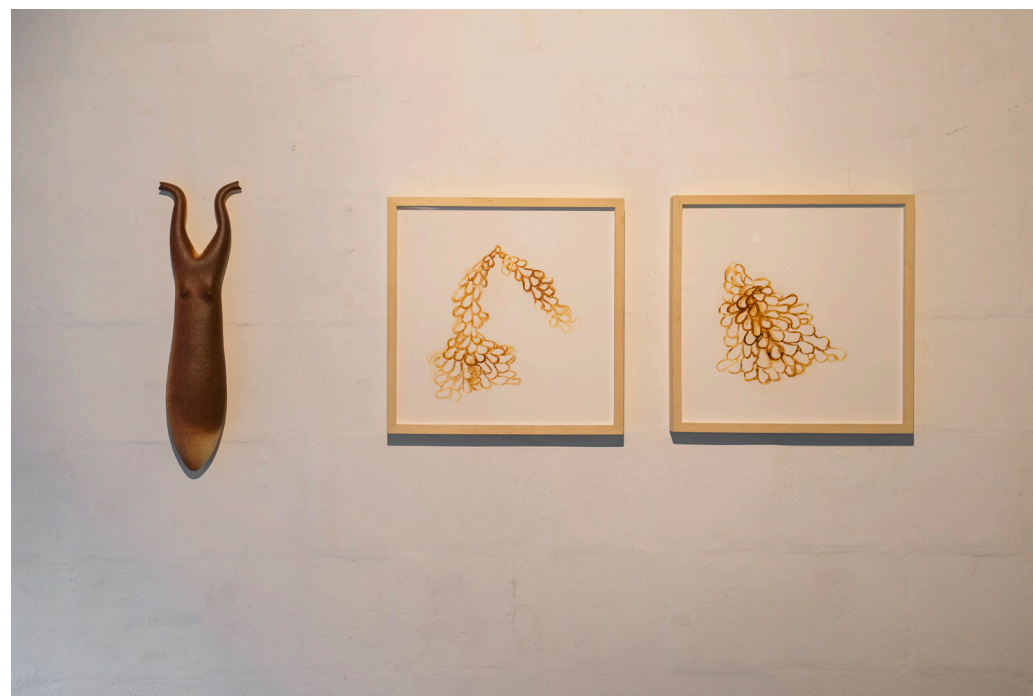
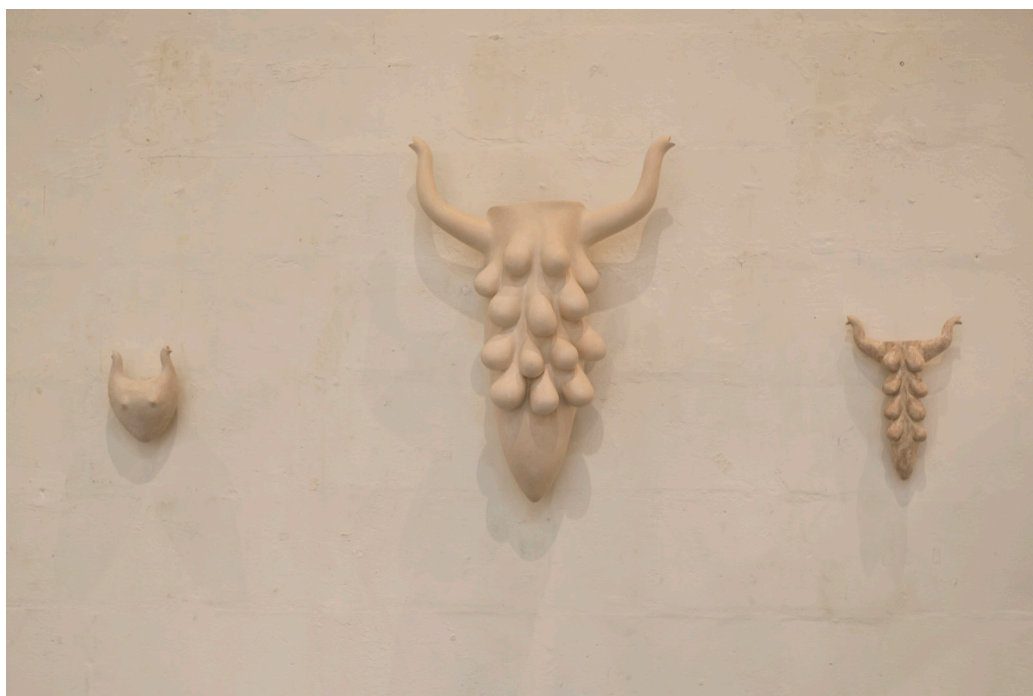


Visão parcial da exposição *Entre o Barro e Leite*.  
Galeria Alcindo Moreira Filho - Instituto de Artes - UNESP



Instalação *Plim*.





Visão parcial da exposição Entre o Barro e Leite.  
Galeria Alcindo Moreira Filho - Instituto de Artes - UNESP





**[www.lorenadarc.com.br](http://www.lorenadarc.com.br)**

Revisão de texto: Nair Pôssas

Projeto Gráfico: Jade Liz





