

UNESP
Universidade Estadual Paulista
"Julio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

CELEIDA TOSTES
O barro como elemento integrativo
na Arte Contemporânea

Elaine Regina dos Santos



São Paulo
2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Julio de Mesquita Filho"
Campus de São Paulo

Elaine Regina dos Santos

CELEIDA TOSTES
O barro como elemento integrativo
na Arte Contemporânea

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Julio de Mesquita Filho”
Campus de São Paulo

Elaine Regina dos Santos

CELEIDA TOSTES
O barro como elemento integrativo
na Arte Contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito para obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Geralda Dalglish (Lalada)

São Paulo
2011

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

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

S237b	<p>Santos, Elaine Regina dos, 1964-</p> <p>Celeida Tostes: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea / Elaine Regina dos Santos. - São Paulo : [s.n.], 2011.</p> <p>235 f. ; il. + apêndice + anexo</p> <p>Bibliografia</p> <p>Orientador: Profª. Drª. Geralda Dalglish (Lalada)</p> <p>Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.</p> <p>1. Cerâmica. 2. Escultura. 3. Arte contemporânea. I. Tostes, Celeida. II. Dalglish, Geralda. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título</p>
-------	---

Elaine Regina dos Santos

CELEIDA TOSTES

O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito para obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientadora: Prof^a Dr^a Geralda Dalglisch (Lalada)

Aprovada em ____/____/____

Presidente: Prof^a. Dr^a. Geralda Dalglisch (Lalada)

UNESP - Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

1º Examinador: Prof. Dr. Milton Sogabe

UNESP - Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

2º Examinador: Prof^a. Dr^a. Angela Azevedo Silva Balloussier Ancora da Luz

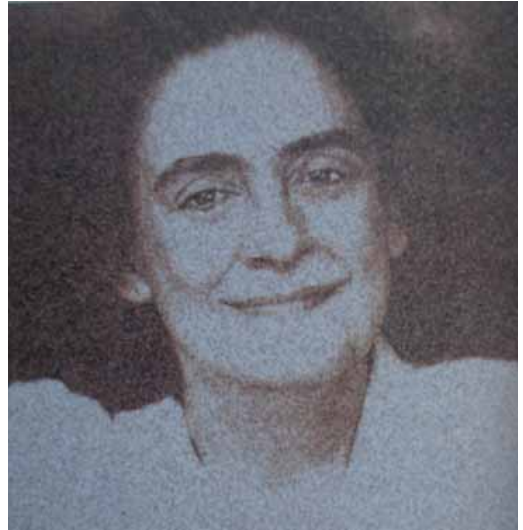
UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Belas Artes

1º Suplente: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

UNESP – Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

2º Suplente: Prof^a. Dra. Mariza Bertoli

Conselheira da Sociedade Científica de Estudos da Arte



Celeida Tostes
Catálogo Arte do Fogo, do sal e da paixão - CCBB

Para Celeida Tostes por seu legado. *In Memoriam.*



José Policarpo dos Santos Filho, s/título, 2006.
Escultura em cimento
Foto: Elaine Regina dos Santos

Dedico esta dissertação ao meu pai, artista e filósofo nato, por tantas lições aprendidas.

À minha mãe, que como uma araucária, firme, forte, tem seus galhos-braços sempre em posição para o amparo.

A eles que semearam, acompanharam o broto, o desenvolvimento, as regas, as podas, a florada e os frutos.

Ao meu filho Pedro, em movimento e desenvolvimento.

Ao meu companheiro Lemos, pela parceria e apoio cotidiano.

Agradeço:

À força divina.

A todos os mestres que passaram pela minha vida e participaram da minha formação, em especial aos mestres do barro Annelise Poluzzi, Célya Cymbalista, Sueli Aquimi Massuda, Chiti, Nivaldo Carneiro, Marisa Vales.

À Prof^a. Dr^a. Lalada Dalglish, pelo acolhimento no programa e pela orientação dedicada.

Aos amigos da UNESP, alunos, professores e funcionários que sempre fizeram o possível para contribuir e pela rica troca de informações.

À Prof^a. Dr^a. Angela Ancora da Luz, pela disposição, iluminação e incentivo.

À Prof^a. Dr^a. Mariza Bertoli, pela sabedoria, interesse e paciência na valiosa contribuição que deu ao meu trabalho.

À CAPES pela bolsa de pesquisa por doze meses, viabilizando parte de minhas investigações.

À minha irmã Lika que me ajudou a manter o coração compreensivo e saúde equilibrada e a valorizar a mente criativa.

À minha irmã Magali pelo incentivo, apoio e ajuda na transcrição de entrevistas.

Ao meu sobrinho Gustavo pela grande contribuição no trabalho de editoração.

À cunhada Marli pela disponibilidade e trabalho de tradução.

À amiga Francisca e cunhada Letícia pelo apoio e logística no Rio de Janeiro para a realização de atividades da pesquisa.

Ao trabalho de Lourdes C. Madi que me ajudou a ter a cabeça sobre o pescoço e os pés no chão.

Às amigas Ana e Graça, pelo incentivo e companheirismo.

Aos funcionários das Instituições, Universidades, Museus, Bibliotecas, pela disposição e profissionalismo com que me atenderam, possibilitando o acesso às informações.

Aos queridíssimos amigos de Celeida, Kátia Gorini, Luiz Aquila, Maurício Salgueiro, Jamil Dualibi Filho, Liba Suzette Musierack, Frederico de Moraes, Piedade Grinberg, Suely Godoy, Marcos Varela, Rita Brennand, Ani Villanueva, espero que hoje também meus amigos, que tão bem me receberam e cederam gentilmente preciosas informações em entrevistas e depoimentos.

A todos que direta ou indiretamente me ajudaram neste percurso.

*A*ntigamente a raça humana vivia na terra, afastada e ao abrigo das penas, da dura fadiga, das doenças dolorosas que trazem a morte aos homens. Mas a mulher, ao levantar com as mãos a grande tampa do jarro, dispersou-as pelo mundo e arranjou tristes inquietações aos homens.

Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*

RESUMO

Esta dissertação de mestrado é o resultado de uma investigação sobre o aspecto integrativo da obra de Celeida Tostes. A pesquisa está dividida em quatro capítulos traçando um caminho que busca pensar o espaço ocupado pelo feminino, pela cerâmica, pela arte e suas transformações, e pelo trabalho da artista inserido neste panorama. O primeiro capítulo traz uma breve narrativa do papel da mulher e suas conquistas através da história. O segundo capítulo versa sobre as transformações das Linguagens Artísticas no século XX e a produção tridimensional. O terceiro capítulo discorre sobre a importância da produção artística cerâmica. O quarto, último capítulo, apresenta a reflexão sobre o aspecto integrativo da obra da artista plástica Celeida Tostes e sua grande contribuição para a inserção da arte cerâmica na área acadêmica e no campo das artes plásticas.

Palavras-chave: Celeida Tostes, arte contemporânea, escultura, cerâmica.

Grande Área: letras - linguística e artes

Área: artes

ABSTRACT

This presentation is the result of a deep study into the integrative aspect of the work of Celeida Tostes (1929-1995). The research is divided into four chapters tracing a path that seeks to think of the space occupied by women, pottery, art, and its transformation and the artist's work inserted in this panorama. The first chapter provides a brief description of the role of women throughout history and their achievements; the second chapter deals with the transformation of artistic expressions in the twentieth century and three-dimensional production; the third chapter discusses the importance of the artistic ceramic production and the fourth and last chapter presents a reflection of the integrative aspect of the work of the artist. The fourth, the last chapter, presents a reflection of the integrative aspect of the work of artist Celeida Tostes and her great contribution to the insertion of ceramic art in academia and in the field of fine arts.

Keywords: Celeida Tostes, contemporary art, sculpture, ceramics.

RESUMEN

Esta presentación es el resultado de una investigación sobre el aspecto integrador de la obra de Celeida Tostes (1929-1995). La investigación se divide en cuatro capítulos trazando una ruta con la intención de pensar en el espacio ocupado por las mujeres, la cerámica, el arte y sus transformaciones y la obra del artista en este panorama. El primer capítulo presenta una breve reseña del papel de las mujeres a lo largo de la historia y sus logros; el segundo capítulo trata de las transformaciones de las formas artísticas del siglo XX y la producción en tres dimensiones; el tercer capítulo analiza la importancia de la producción de cerámica artística y el cuarto, el último capítulo, presenta una reflexión de los aspectos de integración de la obra del artista Celeida Tostes y su gran contribución a la inserción del arte de la cerámica en el mundo académico y en el campo de las bellas artes.

Palabras clave: Celeida Tostes, el arte contemporáneo, escultura, cerámica.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

- Capa Celeida Tostes, Série Rodas. Estrutura de metal e outros materiais coberta com cimento solo. Cerâmica. Acervo Paço Imperial - RJ. Foto: Elaine Regina dos Santos.
- Fig. 1 Rainha da Noite, Babilônia c.1800-1750 aC. Placa em Terracota 49,5x37,0x4,8 (barro com palha, modelado em alto relevo e queimado). Acervo The British Museum. Disponível em http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/t/queen_of_the_night_relief.aspx acesso em 02/02/2011.
- Fig. 2 Käthe Kolwitz - Pietà, 1937-38/39, bronze. Acervo Käthe Kolwitz Museum Köln. Disponível em <http://www.kollwitz.de/en/rundgang.aspx> Acesso em 15/03/2011.
- Fig. 3 Frida Kahlo – Mi Nana y yo - 1937. Oleo sobre metal 30,5x37 cm. Museo Dolores Almedo, México. Disponível em <http://www.museodoloresalmedo.org.mx/coleccperm/gfrida.html>
- Fig. 4 Ana Mendieta - About giving life, 1975. 20.3x25.4 cms. Vintage colour photograph. Coleção Ana Mendieta, cortesia Galerie Lelong and Alison Jacques Gallery, New York. Fonte: MOURE et al (2001)
- Fig. 5 Louise Borgeois, Spider, 1996. Escultura em metal. Acervo MAM/SP. Foto: Pedro dos Santos Lemos.
- Fig. 6 Julieta de França. Maquete do monumento Sol Nascente (homenagem ao Mal. Floriano Peixoto), vista frontal, fotografia s.d. Parte do Álbum Souvenir de ma carrière artistique, de Julieta de França. Acervo do Museu Paulista da USP, São Paulo. Fonte: SIMIONI (2007)
- Fig. 7 Nicolina Vaz de Assis – Canto das Sereias (detalhe) – 1910. Conj. Escultórico em Mármore Carrara – 250x150x150cm. Grande Lago, Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. Fonte: Gracie (2009, p. 25). Foto: Wilton Montenegro
- Fig. 8 Georgina de Albuquerque – Sessão do Conselho de Estado – 1922. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro. Fonte: SIMIONI (2007). Foto: Rômulo Fialdini.
- Fig. 9 Celita Vaccani e sua obra Cosmos. Ferro e Gesso – s.d. Fonte: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_cv.htm
- Fig. 10 Joaquim Torres Garcia - El Norte es el Sur, 1935. Desenho nanquim sobre papel. Coleção privada da família do artista. Fonte: Garcia (1941).
- Fig. 11 Anita Malfatti, O Grupo dos Cinco, 1922. Tarsila (no sofá), Mário e Anita (ao piano), Oswald (no centro) e Menotti. Coleção de Artes visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP (São Paulo, SP).
- Fig. 12 Fig. 14 - Tarsila do Amaral, Retrato de Mário de Andrade, 1922. Óleo sobre tela - 53 x 44 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Fonte: Catálogo Raisonné. Disponível em <http://www.base7.com.br/tarsila/>
- Fig. 13 Lygia Clark “Máscaras abismo”, 1968. Sacos em rede de nylon com pedras e sacos plásticos cheios de ar. Fonte: “LYGIA CLARK da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro.” Catálogo publicado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. Sacos em rede de nylon com pedras e sacos plásticos cheios de ar.
- Fig. 14 Lygia Pape, OURO. Instalação “Ttéia”, montada na última 53ª Bienal de Veneza, em 2009. Fonte: Isto É Independente. Artes Visuais. N. 2167. 20.Mai.11. Disponível em http://www.istoe.com.br/reportagens/138030_UMA+SEMENTE+ABERTA
- Fig. 15 Hélio Oiticica, 1937-1980. Parangolé, Nildo da Mangueira. [diapositivo]: com P15 Capa 11 Incorporo a Revolta/Hélio Oiticica. - [São Paulo: UNESP, Biblioteca do IA, 2001]. 1 diapositivo: col.; 5x5 cm.
- Figs. 16 Kazuo Shiraga (Japão 1924-2008) - “Lama Desafiadora” - Challenge to the Mud, Gutai performance, 1955. Disponível em <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/Lectures/Fifties%20Other%20>

- Tendencias%20lecture.ppt#38> acesso em: 20/02/2010.
- Fig. 17 Picasso na execução de uma de suas peças em 1953. Fonte: Ramié, 1987.
- Fig. 18 Marc Chagall Escultura em cerâmica - "Child on a Goat" (Criança sobre a cabra). (Criança sobre a cabra) - Escultura em cerâmica - 18.5 x 25.5 x 11 cm. Disponível em <<http://www.fbi.gov/hq/cid/arttheft/europe/germany/germanyart.htm>> acesso em: 03/05/2010.
- Fig. 19 Joan Miró e Josep Llorens Artigas, Femme et oiseau, 1962. Cerâmica 318x66x62cm. Doação da família de Miró (1993). Fonte: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.
- Fig. 20 Fernand Leger - 1881-1955. Escultura em cerâmica. Fonte: DESCARGUES (1997)
- Fig. 21 Vilma Villaverde, Mulheres Sanitárias. Cerâmica incorporadas a aparelhos sanitários. Exposição realizada na Hanhyanglim gallery na Coreia em 2008. Foto gentilmente cedida pela artista.
- Fig. 22 Cecilia Ordoñez - Pareja ancestral, 1992. Cerâmica. 220x300x300cm. XX-XIV Salon Nacional de Artistas, 1992. Inst. Colombiano de Cultura - Colcultura, Corferias; Bogotá
- Fig. 23 Gabriel Orozco - My Hands are my Heart, 1991. Fotografias 23,2x31,8cm cada. Cortesia Marian Goodman Gallery, New York. Disponível em <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/gabrielorozco/#4>> acesso em 26/09/2010.
- Fig. 24 Victor Brecheret - I ESTAÇÃO - Julgamento de Cristo - déc. 40 - terracota. Disponível em: <<http://www.hcnet.usp.br/historiahc/capela.htm>> acesso em: 10/06/2010.
- Fig. 25 Bruno Giorgi - Mário de Andrade. Escultura cerâmica 0,7 x 0,33 x 0,45 m. Fonte: catálogo SP Arte 2008.
- Fig. 26 Ernesto de Fiore - Figura Feminina, 1937. Terracota. Col. Ornella H. Psillakis. Fonte: ZANINI, 1995.
- Fig. 27 Antonio Poteiro no ateliê de cerâmica. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (1991). Foto: Luiz Elias
- Fig. 28 Megumi Yuasa [Sem título] cerâmica [São Paulo UNESP, Biblioteca do IA, 2001] 1 diapositivo : col. ; 5 x 5 cm.
- Fig. 29 Célia Cimbalista - Série negra, 1990, cerâmica raku, 10 peças, dimensões variáveis. Acervo MAC-PR doação da artista. Fonte: MAC/PR - Foto: Nego Miranda
- Fig. 30 Fig. 31 - Norma Grinberg. Humanóides, 1994. Casa Cor 2011. Foto: Elaine Regina dos Santos.
- Fig. 31 Anna Maria Maiolino, Muitos, 1995. Miami Art Central, USA, 2006. Fotografia: Oriol Tarridas, Cortesia da artista. Disponível em <http://arttattler.com/archiveannamariamaiolino.html>
- Fig. 32 Celeida Tostes. Acervo EAV - Parque Lage. Exposição O Jardim da Oposição. Foto: Celso Guimarães.
- Fig. 33 Celeida Tostes, Bolas. Exposição Terra, Palácio das Artes - Belo Horizonte - MG. 1979. Fonte: HENNIG, 2008.
- Fig. 34 Celeida Tostes, Série Mil Selos. Catálogo da Exposição Artes do Fogo, do Sal e da Paixão, CCBB. COSTA (2003)
- Fig. 35 Celeida Tostes. Gesto Arcaico, 1991. 21ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal. Folheto da exposição.
- Fig. 36 Celeida Tostes, Passagem, 1979. Foto: Henri Stahl.
- Fig. 37 Celeida Tostes - Série Bolas. Cerâmica. Folheto exposição. Acervo Biblioteca MASP.
- Fig. 38 Celeida Tostes - Série Fendas. Cerâmica. Foto: Acervo Biblioteca MASP.
- Fig. 39 Celeida Tostes - Série Fendas. Cerâmica. Foto: Acervo Biblioteca MASP.
- Fig. 40 Elaine Regina dos Santos, 2006. Imagem do Vídeo releitura da Obra de Celeida Tostes.
- Figs. 41 a 51 Seqüência da Obra "Passagem", 1979. Fotos Henry Stahl - Gráfica Europa.
- Figs. 52 a 55 "Passagem" Obra de Celeida Tostes apresentada pela Artista Ani Villanueva, 1992, "Bienal de Barro en America" - Museo de Arte Contemporaneo de Caracas - Venezuela. Fotos gentilmente cedidas pela artista Ani Villanueva.
- Fig. 56 Celeida Tostes, Bolas com Fendas. Cerâmica. Folheto da exposição Funarte de 1979 - Acervo MAM-Rio.
- Fig. 57 Celeida Tostes, Passagem, 1979. Foto: Henry Stahl, Livro Passagem, 1979.
- Fig. 58 Celeida Tostes. 1987. Série Ovos. Caixas de ovos e ovos reproduzidos em cerâmica e metal. Acervo Maurício Salgueiro. Celeida Tostes. Série Ovos,

- 7x5cm. Coleção Particular.
- Fig. 59 e 60 Celeida Tostes. Série Ovos, 7x5cm. Coleção Particular. Ovos moldados na palma da mão – Cerâmica. Fonte: Catálogo Arte do Fogo, do sal e da paixão. CCBB (2003)
- Fig. 61 Tarsila do Amaral. 'O Ovo' ou 'Urutu'-1928. Óleo sobre tela - 60 X 72cm. Fonte: <<http://www.tarsiladoamaral.com.br/historia.htm>> acesso em: 02/06/2010.
- Fig. 62 Hieronymus Bosch (1450 - 1516) - The Concert in the Egg. Óleo sobre tela. Acervo do Museu de Belas Artes de Lille – França. Fonte: <<http://www.hieronymus-bosch.org>> acesso em: 04/05/2010.
- Fig. 63 Francisco Brennand. Parte interna da Cúpula Azul que protege o "ovo primordial" no Templo Central (vista interna inferior). Cerâmica. Foto: Elaine Regina dos Santos - abril de 2009.
- Fig. 64 Celeida Tostes - Série Vênus. Cerâmica. Foto: Catálogo CCBB (2003)
- Fig. 65 Celeida Tostes. Vênus. Cerâmica. 28x28x35cm. Col. Henri Stahl. Catálogo CCBB, 2003.
- Fig. 66 Celeida Tostes. Vênus. Cerâmica. 68x28x20cm. Col. Henri Stahl. Catálogo CCBB, 2003.
- Fig. 67 Celeida Tostes, Aldeia Funarius Rufus, 1990. Cerâmica. I Bienal de Barro de América. 1992, Page 87, Museo de Arte Contemporâneo de Caracas. Sofia Imber. Printed by Editorial Arte, Caracas.
- Fig. 68 Celeida Tostes – João de Barro. - Cerâmica. Coleção MAM – RJ. Foto: Elaine Regina dos Santos.
- Fig. 69 Capa do Folheto da Obra Aldeia Funarius Rufus - Celeida Tostes. TOSTES (1992)
- Fig. 70 Celeida Tostes – João de Barro. Cerâmica - Celeida Tostes. Série João de Barro. 1992. Cerâmica. Fonte: ZANINI (1983, p. 775).
- Fig. 71 Celeida Tostes – Coleção Venus e Ferramentas. Cerâmica - Dimensões variadas - Coleção João Bosco. Fonte: Catálogo Arte do Fogo, do sal e da paixão. CCBB (2003)
- Fig. 72 Prêmio Gustavo Capanema do V Salão Nacional de Artes Plásticas, 1982. Cerâmica. Fonte: Imagem do catálogo Biblioteca do MAM-RIO. Foto: Elaine Regina dos Santos, 2010.
- Fig. 73 Lago interno Parque Lage. Fonte: SILVA, Raquel Martins, 2006.
- Fig. 74 a 78 Celeida em atividades no Parque Lage. Catálogo Exposição O Jardim da Oposição. Fotos: Celso Guimarães
- Fig. 79 Construção do forno no Parque Lage. Foto exibida na Exposição O Jardim da Oposição, 2009.
- Fig. 80 Suzette Musierack, Torres. Cerâmica. Dimensões variadas. Acervo Luiz Áquila. Foto: Elaine Regina dos Santos.
- Fig. 81 e 82 Celeida e alunos em atividade na Oficina Artes do Fogo na EAV - Parque Lage. Catálogo da Exposição O Jardim da Oposição, 2009. Fotos: Celso Guimarães.
- Fig. 83 Capa da Revista do Congresso Brasileiro de Cerâmica. Forno do Galpão de arte do Morro da Associação Amigos do Chapéu Manguera. Foto Henri Stahl.
- Figs. 84 e 85 Celeida Tostes em atividades no Morro de Chapéu-Manguera. Fonte: Jornal do Brasil, 1981. Fotos: Maria Helena Almeida.
- Fig. 86 Celeida em atividade com a comunidade do Morro de Chapéu Manguera. Fonte: SILVA, Raquel (2006).
- Fig. 87 Moradores do Morro do Chapéu Manguera com as peças cerâmicas expostas no calçadão da praia - RJ. Foto: Henri Stahl.
- Fig. 88 Celeida ministrando sua disciplina na Oficina de Cerâmica Integrada EBA-FAU. Foto: Raquel Silva.
- Fig. 89 Oficina nos dias de hoje. Foto: Elaine Regina dos Santos.
- Fig. 90 Celeida Tostes, Guardiã. Obra exposta no atelier EBA/FAU, 2010. Foto: Elaine Regina dos Santos.
- Fig. 91 Celeida Tostes – Capa do Folheto da Obra O Muro. Adobe. TOSTES, 1991.
- Fig. 92 Construção do Muro no Parque Lage. Fonte: SILVA, Raquel Martins, 2006.
- Fig. 93 Fig. Celeida Tostes, Série Mil Selos. Catálogo CCBB, 2003.
- Fig. 94 Potes e canhões produzidos em cerâmica pela oficina de Celeida Tostes. Fonte: Revista Filme Cultura. 1984. Foto: Antonio Augusto Fontes.
- Fig. 95 Placa de Fundação da Uzina: homenagem a Glauber Rocha. Fonte Revista Filme Cultura, 1984. Foto: Antonio Augusto Fontes.
- Fig. 96 Celeida Tostes – A Grande Mó – 1986.

- Escultura com estrutura de ferro e sucata, cobertas com solocimento. Fonte: Revista Módulo, edição 93 – jan/fev 1987 – Acervo Biblioteca MAM-SP.
- Fig. 97 Celeida Tostes. A Grande Roda. Estrutura de ferro e sucata coberta com solocimento. Acervo Paço Imperial - RJ. Foto: Elaine Regina dos Santos.
- Fig. 98 Celeida Tostes – Guardiães – 1986. Esculturas com estrutura de ferro e sucata, cobertas com solocimento. Fonte: Revista Módulo, edição 93 – jan/fev 1987 – Acervo Biblioteca MAM-SP.
- Fig. 99 e 100 Celeida Tostes – Guardiães – 1986. Esculturas com estrutura de ferro e sucata, cobertas com solocimento. Fonte: Revista Módulo, edição 93 – jan/fev 1987 – Acervo Biblioteca MAM-SP.
- Fig. 101 Celeida Tostes – “Os Bastões” instalados no “Triângulo Celeida Tostes”. Cimento solo sobre estrutura de jornal. Fonte: Catálogo do Jardim das esculturas quando da sua inauguração, 1985. Acervo Biblioteca do Paço Imperial – RJ. Foto: Elaine Regina dos Santos (2009)
- Fig. 102 Verso do Convite da Exposição Tempo de Trabalho. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1979. Acervo Centro de Pesquisa e Documentação MAM/RJ
- Fig. 103 Celeida Tostes, A Grande Batata instalada no lago do Parque Lage. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1380&cd_item=18&cd_idioma=28555. Acesso em 15/07/2010.
- Fig. 104 Celeida Tostes, Série Bastões. Estrutura de ferro e sucata coberta com solo cimento. Diapositivo acervo da Biblioteca do MAM/SP
- Fig. 105 Celeida Tostes. A Grande Batata Amarela, 1990. Peça em solo cimento - 6 metros de comprimento. Imagem reproduzida a partir de slide constante do acervo da Biblioteca do MAM-SP.
- Fig. 106 Celeida Tostes, Gesto Arcaico. Folheto da Exposição. Acervo da Biblioteca MAM-Rio.
- Figs. 107 a 110 Celeida Tostes. Amassadinhos. Acervo particular Maurício Salgueiro. Cortesia do artista.
- Fig. 111 Celeida Tostes – Amassadinhos, 1992. Peças feitas em argila não cozidas. Acervo Particular Luiz Áquila. Cortesia do artista. Foto: Elaine Regina dos Santos, 2010.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABC – Associação Brasileira de Cerâmica

CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil

EAV – Escola de Artes Visuais

EBA – Escola de Belas Artes

ECA – Escola de Comunicação e Artes

ENBA – Escola Nacional de Belas Arte

FBSP – Fundação Bienal de São Paulo

IA – Instituto de Artes

INT – Instituto Nacional de Tecnologia

MAC – Museu de Arte Contemporânea

MAM – Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo

PUC – Pontífica Universidade Católica

RJ – Rio de Janeiro

SP – São Paulo

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

	PÁG.
PREFÁCIO	
INTRODUÇÃO	31
Capítulo I - SIMPLEMENTE MULHER	35
• Um novo século	39
• Mulheres para um mundo melhor	40
• Mulheres artistas	43
• Artistas brasileiras rompendo tabus.....	52
Capítulo II - LINGUAGENS ARTÍSTICAS EM TRANSFORMAÇÃO.	57
• O Norte do Sul	59
• Tempos Modernos no Brasil	63
• Arte contemporânea e os novos suportes	76
Capítulo III - A CERÂMICA E AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS ..	81
• A pele da América	88
Capítulo IV - CELEIDA TOSTES – AUTONOMIA DO BARRO	95
• O barro – memória, matéria, plasticidade e autonomia	99
• O corpo em performance - repetição, mito, interior e exterior	103
• O ensino e a comunidade – a integração dos saberes	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177
APÊNDICES	189
Apêndice A - CELEIDA TOSTES – Coisas da Vida - Cronologia.	
Apêndice B - Obras de Celeida Tostes em acervos de museus e espaços públicos.	
ANEXOS	213
I - Sumário de Depoimentos e Entrevistas.	
II – SANTOS, Elaine R. Revisitando a obra de Celeida Tostes. [Vídeo] Rio de Janeiro, EBA-UFRJ, 2006. 1 cd, parte 1-03:25min e parte 2-6:07min. Color. son.	

PREFÁCIO

O interesse pelo tema da pesquisa deu-se pela vida... Pelo interesse na matéria do barro. Pela criatividade que sempre vi pulsando em meu pai. Pelo barro que ficava depois da chuva onde brincava com meus irmãos, pelo craquelê do barro secando ao sol depois da chuva cair.

Em 1985 conheci a ceramista Anneliese Poluzzi e seus filhos, também ceramistas, Angela e Mario Poluzzi, na cidade do Recife em Pernambuco, onde, em 1986, vivenciei seus trabalhos por três meses. A partir de então, a magia da cerâmica passou a me habitar. Lá conheci técnicas, queimas e a paixão do mistério de transformar barro em forma. O mineral em cor, o mole em duro, o cru em cozido. Ainda me encantei com os mistérios dos elementos fundamentais - água, fogo, ar e terra - co-autores de trabalhos tão fantásticos de cada artista.

Voltei a São Paulo com todo interesse em estudar a arte do barro, tinha planos de estudar fora do país, mas para isto era necessário ter nível superior. Na época cursava psicologia na Universidade de Brás Cubas, curso que resolvi interromper para prestar novo vestibular para a Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Fui aprovada, frequentei e me formei no curso de Educação Artística e fiz habilitação em Artes Plásticas. Lá conheci amigos e mestres queridos, e com eles iniciei a viagem no universo da arte.

Em 1987, fazendo um curso de desenho no Museu de Arte Contemporânea - MAC no Ibirapuera sob a orientação da artista Beralda Altenfelder, conheci Célia Cymbalista, grande ceramista, que me ensinou muita coisa do mundo da cerâmica e o quanto a cerâmica tem a ver com o pulsar da vida. Por vezes, quando sofria com o aprendizado, e alguma peça se quebrava no processo, Célia me dizia: "Isto é apenas barro". Por outras vezes, quando via potencial de expressão em algum trabalho que eu estava desenvolvendo, ela dizia: "Isto é um ser". Por alguns anos tive o privilégio de compartilhar de seu atelier e ensinamentos.

Em 2000 passei a frequentar o atelier da Escola de Artes e Ofícios onde continuei minhas descobertas no campo da cerâmica com a professora Sueli Aquimi Massuda, até o ano de 2003. Em 2005 iniciei minha segunda graduação na Escola de Belas Artes - EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ no curso de escultura. O barro, matéria prima inicial dos trabalhos, continuou sendo a extensão dos meus dedos, tecido do meu mundo. Conversávamos todos

os dias. Aprendi ainda mais a respeitá-lo e admirá-lo como matéria expressiva, e a reconhecer a importância de sua característica plástica primordial, onde cada molécula se une a outra dando o milagre da integração da forma. Também na Universidade, tive o grande prazer de receber, como mestres, artistas sensíveis, competentes e talentosos. Tanto os docentes como os próprios alunos, meus colegas, me chamaram sempre a atenção para a generosidade do compartilhar sabedoria e conhecimento coroando meu coração de grande agradecimento.

Como trabalho final de graduação, da disciplina “escultura VI”, ministrada pela professora e artista Simone Michelin, tive como missão desenvolver um trabalho de vídeo arte, e quis através desta oportunidade aliar a arte do barro à arte tecnológica. Não sabia ainda como. Pedia aos bons ventos que me trouxessem alguma forma de me envolver, palavra que me suscitou seu sentido literal: tinha vontade de me envolver com barro. Foi quando minha orientadora, Lalada Dalglish me disse que Celeida Tostes realizou uma performance entrando em um vaso de barro e depois saiu de dentro dele como em um novo nascimento. Não tive dúvida de que seria através dessa artista que eu gostaria de expressar todo o meu respeito, dedicação de pesquisa e agradecimento à arte de fazer arte, de trocas de conhecimento, de reconhecer na cerâmica uma arte maior, a arte de integrar. Realizei o vídeo, anexo II, e adotei como tema de pesquisa, o trabalho integrativo de Celeida Tostes.

INTRODUÇÃO

Celeida Tostes (1929-1995) foi uma artista além de seu tempo. Viveu a prática artística nos seus aspectos antropológico, social e acadêmico. Sua produção artística de maior representatividade, apesar do breve período, entre 1979 e 1995, foi de grande intensidade. A artista contribuiu para tirar a cerâmica do estatuto de arte menor. Através de seu trabalho usou o material barro para lançar reflexões contemporâneas nos meios formais da arte. É mais conhecida na cidade do Rio de Janeiro, onde nasceu e atuou. É também reconhecida entre os ceramistas brasileiros e da América Latina, onde sua arte e suas performances tiveram grande repercussão e reconhecimento, principalmente, com sua participação como artista convidada nas exposições do “Encuentro de Ceramistas Contemporâneos de America Latina”, em Porto Rico, em 1986, e em 1992, da I Bienal do Barro em Caracas, na Venezuela. Em 1996, um ano após sua morte, foi homenageada na II Bienal do Barro nas cidades de Caracas e Maracaibo, Venezuela.

Ao pensar esta dissertação, nos perguntamos sobre a trajetória da artista e o estatuto da arte cerâmica. Quem foi Celeida Tostes e qual a sua contribuição para a arte brasileira? Qual a importância de sua obra na arte cerâmica e no campo da educação?

Passagem, título do primeiro trabalho de Celeida, serviu-nos como referencial da sua atuação. Através de uma passagem à outra, com novas realizações e novas propostas, que foram amadurecendo e se colocando visíveis nas questões artísticas, seguimos a nossa trilha.

Esta dissertação teve por objetivo estudar a arte de Celeida Tostes, desvelando o caráter integrativo da sua produção artística e a autonomia que deu ao barro, o que consideramos a marca principal da sua obra. Para isto, sentimos a necessidade de buscar através da história um contexto para compreendê-la.

No primeiro capítulo, **Simplesmente Mulher**, fazemos uma breve narrativa do papel da mulher e suas transformações através da história. Para o desenvolvimento deste capítulo foi imprescindível o auxílio da obra *História das Mulheres no Brasil*, que traz textos de pensadores e historiadores, organizados por Mary Del Priore. Apreciamos, ainda, aspectos sobre o tema: a mulher na arte.

No segundo capítulo **Linguagens Artísticas em Transformação**, discorremos sobre as transformações culturais, sociais e artísticas ocorridas no século XX, da arte moderna à arte contemporânea, trazendo novas linguagens, suportes e espaços inusitados de apresentação. Observamos a trajetória da escultura, refletindo sobre a produção tridimensional nas diversas maneiras de articular seus conteúdos, questionando prática e pressupostos teóricos.

No terceiro capítulo, **A cerâmica e as manifestações artísticas**, trazemos uma reflexão sobre a relação da produção da cerâmica com a história da humanidade, os aspectos entre arte e artesanato e discorremos sobre a presença da arte do barro na produção artística, a escultura cerâmica e os objetos utilitários diferenciados – pensando culturas e artistas que a enaltecem.

No quarto capítulo, **Celeida Tostes - Autonomia do Barro**, aproximamos da obra da artista Celeida Tostes através do contato com registros de seu trabalho, de suas obras e visitando memórias dos *aedos* de Celeida. *Aedos*, na Grécia antiga, eram poetas cantores que tinham a responsabilidade de guardar e transmitir a memória do passado. Amigos e pessoas que conviveram com a artista rememoraram suas relações nos concedendo entrevistas e depoimentos sobre sua produção, sua vida, suas escolhas.

Cabe ressaltar que, como Celeida não está mais entre nós, trabalhamos com uma memória contada, uma história oral, e memória não é um fenômeno estático e sim dinâmico, que implica a subjetividade do contador. Considere-se ainda que, contar uma memória contada implica também na marca da subjetividade do pesquisador.

Para pensarmos sua produção utilizamos como referência bibliográfica obras de Gaston Bachelard, Ernst Cassirer, Henry Bergson, Mircea Eliade, Gilles Delleuze, Claude Lévi-Strauss, entre outros.

O fio condutor da pesquisa foi a história de vida da artista, seu percurso e suas relações no campo de produção artística através do seu memorial acadêmico, do material publicado e da análise das suas obras e de imagens das mesmas, e do seu processo de trabalho ou de criação. Fizemos um exercício de abordagem teórica fenomenológica. Tratamos a linguagem poética de Celeida Tostes no campo da escultura, observando a sua trajetória, relativa aos precedentes da arte moderna e contemporânea, sem perder de vista o barro e a técnica da cerâmica.

O processo de coleta de dados e busca das fontes, para a realização dessa dissertação, também se deu através de levantamentos de trabalhos acadêmicos relacionados ao tema, e de pesquisa em bibliotecas e museus de arte do Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes – EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Museu de Arte Moderna - MAM, Museu do Folclore, Museu de Arte Contemporânea – MAC Niterói, Paço Imperial e Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB – RJ.

Em São Paulo, consultamos as bibliotecas do MAC- Universidade de São Paulo - USP, Escola de Comunicações e Artes – ECA - USP, Museu de Arte de São Paulo - MASP, MAM SP, Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo - FBSP, Itaú Cultural, Centro Cultural Vergueiro, Pontífica Universidade Católica – PUC-SP e Universidade Estadual Paulista – UNESP.

A construção de uma cronologia da vida da artista foi necessária e consta do Apêndice A. O levantamento das obras em acervos de museus (Apêndice B) foi feito com fundamento em informações constantes do memorial acadêmico da artista em acervos de museus, acompanhados de consultas às referidas instituições, *in loco* ou por meio eletrônico.

Como recomenda Ernst Gombrich (2008, p. 37), buscamos *olhos de novidade e aventura de descobertas*. Cientes de não esgotar o tema Celeida Tostes e sua obra, reiteramos o desejo de contribuir para o debate acerca do seu trabalho e da escultura cerâmica, no âmbito das artes plásticas.

As entrevistas tiveram a colaboração da pesquisadora Kátia Gorini, que foi assistente e monitora de Celeida durante o período em que lecionou na EBA - UFRJ; do artista plástico, pintor e grande amigo da artista, Luiz Áquila; da artista plástica, ceramista, Selma Calheiras, que foi assistente da artista na Escola de Artes Visuais – EAV do Parque Lage; de Piedade Grinberg, Marcos Varela e Suely Godoy, alunos de Celeida na pós-graduação da EBA – UFRJ; de Jamil Dualibi Filho, colaborador e amigo de Celeida; de Liba Suzette Musierack e Rita Brennand, alunas da EAV do Parque Lage e amigas de Celeida; do crítico de arte Frederico de Moraes e do escultor e amigo de Celeida, Maurício Salgueiro. Na escolha dos entrevistados tivemos recomendações preciosas da Prof. Dra. Angela Âncora da Luz, além do incrível elo que Celeida deixou, onde uns nos levavam até outros, permeando e dando ao exercício da pesquisa o aspecto integrativo que seu objeto de estudo representa.

1. SIMPLEMENTE MULHER

*Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua,
Dançando o tango e datilografando uma conta corrente;
Aplaudindo uma noitada futurista e vaiando os tremilicantes e
ridículos
Poetaços de frases inçadas de termos raros como o porco
espinho de cerdas.*

Menotti Del Picchia¹

O papel da mulher na sociedade foi condicionado a muitos problemas de submissão e de controle. A ela cabia, somente, cuidar da casa e dos filhos e, agradar o marido - sua expressão deveria ser voltada sempre, e somente para estes assuntos. Foram raras, ao longo de muito tempo, as mulheres que se destacaram em atividades profissionais fora do campo doméstico.

A mulher sempre foi vista como alguém a quem se deve proteger de si mesma, já que é dotada de “paixões vorazes” podendo sofrer tentações. A Bíblia, a partir de Eva, refere-se à mulher como fraca e suscetível, já que “seria dela” a origem das tentações da carne e das perversões sexuais. Eva é filha de Lilith. Simbolicamente, a imagem de Eva foi construída à sombra do demônio fêmea dos hebreus. O mito de Lilith participou do universo simbólico do ocidente e foi registrado nos testemunhos do Zohar, nos escritos sumérios e acadianos e nos testemunhos orais dos rabinos sobre o Gênesis, mas foi excluída da versão bíblica oficial (SICUTERI, 1985). O mal que envolvia Lilith era a sedução, sobretudo representada pelos cabelos – por isso, assumimos o “casto costume” de entrar em uma igreja, até hoje, usando um véu.

Eva teria sido criada a partir da costela de Adão, devia sua existência a ele e a Deus, porém a ela foi imputada a herança do pecado, já que foi responsabilizada e condenada por ter ouvido o conselho da serpente e comido o fruto proibido e ainda tê-lo oferecido a Adão. Esse fruto era a sabedoria. Este mito foi aceito e registrado pelos sacerdotes, pais da Igreja, na Bíblia e sempre reafirmado na história humana. Na idade média, Eva algumas vezes foi representada com a mesma face da serpente apontando uma identidade comum.

Segundo Emanuel de Araújo (2008, p. 46) a mulher foi condenada a pagar eternamente pelo erro de Eva e sua natureza feminina foi assimilada às forças do

¹ PICCHIA, Menotti Del. apud BRITO, Mario da Silva. Klaxon - Mensário de Arte Moderna. São Paulo: Martins; Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. Não paginado.

mal, personificada na serpente, como detentora de feitiçarias e saberes demoníacos. Araújo cita o tratado *Malleus maleficarum* publicado em 1486 para ilustrar a aversão às mulheres, onde os autores, dois dominicanos alemães, Heirinch Krämer e Jakob Sprenger, cultivam a misoginia, externam a convicção de que a mulher seja imperfeita por ter sido criada a partir de uma costela, um osso recurvo, *contrário à retidão do homem*. Afirmando ainda que, sendo imperfeitas estariam mais sujeitas a receberem as influências do mal. Esta publicação, precedida pela Bula papal *summ̄is desiderantibus affectibus* de Inocêncio VIII em 1484, que propôs o extermínio do mal através do fogo, desencadeou a caça às bruxas na Alemanha (SICUTERI, 1985). A Inquisição tornou-se uma instituição da Igreja através do Tribunal do Santo Ofício. Embora não seja consenso entre os historiadores, calcula-se que se estendeu por volta de três séculos. Apenas em 2000, representada pelo Papa João Paulo II, a Igreja manifestou o arrependimento pela prática da inquisição.

Na Idade Média as perversões sexuais são explicadas como sendo decorrentes da falta de autocontrole da mulher. E o grande número de execuções durante a Inquisição era de “bruxas”, já que se mantinha a crença de que os poderes do mal estavam com as mulheres. A ela era associada toda bruxaria e a cobiça carnal, porque seria “insaciável”, mas o que ocorria é que a mulher foi usada como bode expiatório para fazer sombra ao mal estar da repressão à sexualidade. Segundo Roberto Sicuteri as obscenidades da “bruxa”, reais ou imaginárias, eram discutidas pelo Tribunal do Santo Ofício nos mínimos detalhes, oferecendo uma possibilidade de “satisfação substitutiva e compensatória para os desejos sexuais que lhes eram proibidos”.

Mas a Lilith da Idade Média, a bruxa, não tinha possibilidade de se fazer escutar. O total das mulheres queimadas vivas como bruxas ou endemoniadas durante a Inquisição não será jamais conhecido. A mulher, aquela que devia ser o espelho da alma e do corpo para o homem, era ainda “amarga como a morte” porque colocava em evidência o nó que o orgulho masculino não queria desatar. Intolerável, para a Inquisição, era a mulher ter fascínio e desejo sexual; intolerável que tivesse – e como se discutia isso! – uma alma. Razões sociais, demográficas, religiosas ou outras haviam, mas permanece o fato da Lilith da Idade Média fazer sentir mais forte sua insatisfação e o desamor do homem. (SICUTERI, 1985, p. 134)

Conforme Roberto Sicuteri (1985), o século XX tentou recuperar a simbologia do feminino através da fé dogmática de Maria – a mãe de Deus, deixando capenga a realidade dos dois pólos, faltava o outro vetor, “na direção vertical, a descida aos Infernos”, restituindo Lilith para a realidade, reintegrando-a a Eva. Lilith reaflorou e se reconciliou como imagem popular e foi eleita como símbolo da luta da emancipação da mulher.

Depois do massacre praticado na consciência coletiva contra o feminino. Idéias libertárias foram iluminadas pela Idade da Razão - “*Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento” (KANT, 2005c p. 63-64)² - e tantos outros adventos da humanidade contribuíram para que, apesar de sobreviver de maneira muito reclusa, as mulheres aos poucos saíssem das sombras³ ocupando o seu lugar na identidade coletiva da sociedade, possibilitando tanto ao homem quanto à mulher uma reflexão e ocupação mais plena do seu papel na cultura, na política e no campo das artes, contribuindo para uma constituição social mais verdadeira e justa.

Fig. 1



Fig. 1a

Fig. 1 - Rainha da Noite, Babilônia c.1800-1750 a.C.⁴

Fig. 1a - Simulação do que seria a pintura original.

Imagens Gentilmente concedidas pelo Acervo The British Museum

² KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”?* (Aufklärung). In: *Textos Seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005. Aufklärung também é traduzido por iluminismo.

³ Segundo a definição junguiana de sombra, como local psíquico onde se concentra a totalidade das experiências que não são tornadas conscientes pelo Eu, e por ele reunidas. Pode-se considerar o conjunto de valores e experiências que o sujeito percebe segundo esquemas de julgamentos rígidos capazes de fazer sentir a Sombra como um obstáculo, ameaça ou personalidade parcial irrealizável. (Sicuteri, 1985, p. 210)

⁴ Fig. 1 - Antiga placa babilônica, encontrada no sul do Iraque, feita entre 1800 e 1750 A.C. Barro cozido temperado de palha, modelado em alto relevo e, provavelmente, estava em um santuário. A figura pode ser um aspecto da deusa Ishtar, deusa mesopotâmica do amor sexual e da guerra, ou a irmã e rival de Ishtar, a deusa Ereshkigal que governava o submundo, ou o demônio Lilith, conhecido na Bíblia como Lilith. A figura 1a mostra uma simulação de restauração da pintura original, criada por Mark Timson da Unidade de Novas Mídias do British Museum, através do editor de imagens Photoshop sob orientação de Dominique Collon, curadora do Departamento do antigo Oriente Próximo. Disponível em http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/t/queen_of_the_night_relief.aspx Acesso em 02/02/2011.

No Brasil Colônia, as mocinhas sempre protegidas pelos pais, irmãos e criadas, esperavam pelo príncipe encantado, que assumiria “o controle” das suas vidas. O Estado e a Igreja também participavam da vigilância, o objetivo era “abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas.” (ARAÚJO, 2008, p. 45). A Igreja sempre exerceu forte influência neste controle e alertava seus fiéis quanto ao “adestramento” da mulher em seus sermões. A justificativa era simples: cabe ao homem controlar e ter autoridade diante da mulher, já que ele é superior. Quanto à educação dirigida às meninas se restringia aos ensinamentos de afazeres domésticos principalmente, distinguindo-se da educação dirigida aos meninos. O aprendizado de matérias comuns era minimamente transmitido, apenas ao que se referia a contemplar o convívio doméstico e o funcionamento do lar, como ler, escrever, contar, coser, bordar, algumas cantigas “inocentes” para saberem proporcionar alegria, e algumas dicas de “encanto” para manterem seus maridos. Muitas mulheres submetiam-se ao controle e à repressão. Algumas poucas reagiam através da sedução e da transgressão, o que se considerava pecado.

Luciano Figueiredo (2008) conta-nos que, as mulheres mineiras no Brasil Colônia estiveram excluídas de qualquer exercício de função política que lhes dessem reconhecimento social. Ocupavam-se da panificação, tecelagem e alfaiataria, dividindo com os homens tal atuação. Algumas exerciam função de costureiras, doceiras, fiandeiras, rendeiras e parteiras, papéis tradicionalmente reservados às mulheres no Brasil. Nos trabalhos de extração mineral tinham a função de carregadoras de gamelas. Em relação à propriedade de terras, a proporção na concessão de sesmarias, entre 1728 e 1745, era de uma mulher para 35 homens, e para receber as terras as mulheres tinham que, além de cumprir as mesmas exigências que se fazia para os homens, como ter número significativo de escravos, terem consentimento do pai ou do marido.

Miridan Knox Falci (2008) nos relata sobre a vida das mulheres nordestinas, chamadas ao nascer de “mininu fêmea”. Assim como em todo o país, a elas foram impostos comportamentos e até pensamentos “convenientes”, porém viveram o seu tempo. Uma sociedade marcadamente patriarcal e identificada por camadas, como homens e mulheres, ricos e pobres, escravos e senhores, brancos e caboclos.

Hierarquias rígidas, gradações reconhecidas: em primeiro lugar e acima de tudo, o homem, o fazendeiro, o político local ou provincial, o “culto” pelo grau de doutor, anel e passagem pelo curso jurídico de Olinda ou Universidade de Coimbra, ou mesmo o vaqueiro. O pior de tudo era ser escravo negro. Entre as mulheres, a senhora, dama, dona fulana, ou apenas dona, eram categorias primeiras; em seguida ser “pipira” ou “cunha” ou roceira e, finalmente, apenas escrava e negra. (FALCI, 2008, p. 242)

Assim como em outras regiões, as mulheres nordestinas mais abastadas eram treinadas para cuidar da casa, poucas se destacaram como foi o caso de Luísa Amélia de Queiroz Brandão, autora de *Flores incultas e Georgina*, a primeira mulher a ocupar a cadeira da Academia Piauiense de Letras. As mais empobrecidas faziam doces por encomenda, arranjos de flores, bordados, e ajudavam no sustento da família. As pobres eram costureiras, rendeiras, lavadeiras, fiadeiras ou roceiras. As escravas trabalhavam na roça ou serviam a casa, desde amas de leite até carpinteiras.

Quanto às mulheres do sul do país não é possível traçar um perfil único, como destaca Joana Maria Pedro (2008), já que nos diversos períodos históricos são encontradas mulheres de diferentes origens, classes sociais e etnias. A formação social no sul do país se caracteriza por uma maioria racial branca na população e um modo de vida vinculado a pequenas propriedades, diferente, se comparado aos modelos escravistas.

No Rio Grande do Sul a economia baseava-se na pecuária o que atraiu homens com perfis bastante nômades, resultando em casas, propriedades, estâncias, etc., comandadas por mulheres. Os grandes conflitos acontecidos na região também deram destaque às atividades masculinas de política e de guerra, justificando uma maior ausência dos homens e conseqüente direção das mulheres nos negócios familiares.

Um novo século – nasce uma nova mulher.

A sociedade brasileira sofreu transformações evidentes, a partir do avanço do capitalismo e da revolução industrial, durante o século XIX. O espaço urbano começou a se configurar, porque até então a vida rural era predominante. A rua passou a ter um status de lugar público, em contraposição ao espaço privado da casa. A vida urbana ofereceu alternativas de convivência social proporcionando a ascensão da burguesia e começando a promover mudanças nas mentalidades e, portanto, no comportamento. Nasce uma nova mulher nas relações da família. A valorização da intimidade e da maternidade vem junto com a idéia do amor romântico. Apesar das mudanças de comportamento

no romantismo, do homem aparecer neste momento com um traço mais sensível e de compreensão, ainda é ele quem determina tudo o que deve acontecer.

Com o desenvolvimento da psiquiatria, sobretudo com o advento da psicanálise de Freud, surgem novas maneiras para diagnosticar a histeria feminina, que os médicos relacionavam com o útero e com os ciclos menstruais, atribuindo suas causas a sexualidade feminina. O diagnóstico de uma mulher considerada louca se pautava pelos aspectos “ambíguos” da sua sexualidade.

A nova ordem neste momento tinha o respaldo da ciência e do novo paradigma, assegurando as características que deveriam identificar as mulheres, como fragilidade, recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais e a submissão à sexualidade masculina. Enquanto isso ao homem era reconhecida a força física, natureza autoritária, empreendedora, racional e prática da sexualidade sem freios. Eram consideradas qualidades inerentes ao “macho”. A submissão era identificada nas camadas populares, enquanto se esperava das camadas burguesas uma ascensão social e hábitos civilizados e bons costumes, aos menos favorecidos era destinado um programa disciplinar de espaço e tempo de trabalho.

Claro que com este panorama a violência também se fez marcante, principalmente porque a coerção era muito presente nas classes dominantes. É também verdade que muitas mulheres lutaram, amaram, odiaram, xingaram, e reagiram, quando violentadas ou prejudicadas em seus direitos. Apesar de que as camadas mais pobres e principalmente as mulheres ocupassem um espaço de submissão, foi neste século que surgiram os movimentos sociais, o socialismo e o feminismo. O século XIX foi brilhante, preparou todas as conquistas que viriam.

Mulheres por um mundo melhor.

O século XIX, como já apontamos, é um momento em que se fala de amor. O Romantismo marcou o “oitocentos” como o século do romance. O romance ganhou espaço entre os estudiosos que passaram a refletir sobre a instituição da família, contribuindo para o estabelecimento do modelo burguês. Nesse modelo, a mulher é retratada como ajudante do homem, a educadora dos filhos, “um ser de virtude, o anjo ou a rainha do lar”, ou ao contrário, as mulheres são “fatais e decaídas”, esse fundamentalismo, ainda hoje, tem seguidores.

Mariza Bertoli (2011, informação verbal) comenta que tanto o *art nouveau* como o simbolismo são plenos de contrastes marcados pelo fundamentalismo. Simbolicamente as mulheres são anjos ou demônios, “direitas” ou desfrutáveis, sublimes ou decaídas, carregam lumes ou armas, porém a arma maior é sempre a própria sedução, podem confundir-se com a serpente ou com um guia angelical. A *femme fatale* é presença marcante na arte do século XIX, são várias as versões de artistas famosos, além das ilustrações de poemas e romances.⁵

Desde o século XVIII o discurso da “natureza feminina” vinha se impondo à sociedade burguesa em ascensão, que definia a mulher como força do bem se maternal e delicada, ou força do mal, se praticasse atividades que não eram consideradas de sua atribuição. Mesmo assim, muitas mulheres começaram a escrever e publicar, tanto na Europa como nas Américas, ainda que fosse sob pseudônimo. (TELLES, N. 2008, p. 403)

No Brasil, o modelo europeu - o francês foi o escolhido - era seguido o mais próximo possível. Com a abertura dos portos e o livre comércio, idéias novas de liberdade e justiça social circulavam ao mesmo tempo em que a moda, o que contribuiu para a proclamação da independência do Brasil, em 1922. Aos poucos foram chegando, também, obras literárias francesas e inglesas, e a nova moda dos folhetins e com eles as novas idéias sobre o comportamento da mulher na sociedade e as reivindicações de igualdade, do movimento feminista nascente.

Segundo Norma Telles (2008, p. 406), em 1832, Nísia Floresta⁶, publica uma tradução livre da edição francesa do livro da inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797), “*Vindications for the rights of woman*” de 1792. A autora cita Nísia: “Certamente o Céu criou as mulheres para um melhor fim, que para trabalhar em vão toda sua vida”, discordando de que as mulheres devam ser submissas e conclamando o equilíbrio e justiça na relação homem mulher onde os “dois sexos viverão felizes e não terão motivos de se acusarem mutuamente.” Nísia, através desta obra, e outras posteriores, mostra sua preocupação com a educação das mulheres e com a importância que o ensino teria para mudar as consciências, com a “ausência da mulher no mundo”. Segundo a autora, estas idéias estão na obra de algumas escritoras brasileiras, como a obra “*Ramalhete ou flores escolhidas*

5 Mariza Bertoli. São Paulo. Depoimento concedido à autora, 20 abr. 2011.

6 Pseudônimo adotado por Dionísia de Faria Rocha, nascida em 1810, natural de Papari, Rio Grande do Norte.

no jardim da imaginação”, de Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, escrita em 1836, em Porto Alegre, e publicado em 1845.⁷

Protegidas de si mesmas, as mulheres eram excluídas de efetiva participação na sociedade, não podiam ocupar cargos públicos, não tinham acesso à educação superior, nem podiam assumir dignamente sua própria vida. Sobrava para elas ficarem trancafiadas dentro das celas físicas e culturais que o homem havia construído para elas.

Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora. As representações literárias não são neutras, são encarnações “textuais” da cultura que as gera. (TELLES, N. p. 408)⁸

A autora segue nos contando que, segundo Virgínia Wolf, escritora e crítica literária inglesa que viveu no início do século XX, “durante séculos a mulher serviu de espelho mágico dotado do poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural.” E mais: “A mulher serviu também de espelho mágico entre o artista e o desconhecido, tornando-se musa inspiradora e criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência.” No Brasil, no final do século XIX, as mulheres manifestavam o mesmo sentimento da injustiça, como vemos na citação da escritora e jornalista Júlia Lopes de Almeida uma reflexão esclarecedora sobre o tema:

Não há meio de os homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos – grandes para eles, para que os seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós. [...] e o pitoresco é que nós mesmas nos convencemos disto! (ALMEIDA apud TELLES, N. p. 408)

Também na conquista da escrita, a luta da mulher foi longa e difícil. Teve que conquistar sua forma de expressão e aceitar-se como escritora, depois de travar a batalha da conquista do alfabeto. Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), a Pagu brasileira, escritora, jornalista e militante comunista⁹, foi uma das poucas mulheres que descreveu a vida das operárias no século XX, suas longas jornadas de trabalho,

7 Ana Eurídice era a favor da participação da mulher na política e nas lutas, já que possuidoras dos mesmos atributos e sentidos dos homens. Colocou-se publicamente contra a separação da Província, do Império. Outras mulheres se envolveram na Revolução Farroupilha do Rio Grande do Sul, em 1834.

8 O século passado que a autora se refere é o XIX, pois o texto deve ter sido escrito no final do século XX, conforme notas e referências utilizadas.

9 Pagú foi a primeira mulher presa no Brasil por motivações políticas. Com 18 anos, mal completara o Curso na Escola Normal da Capital (São Paulo, 1928) e já estava integrada no movimento antropofágico, de cunho modernista, sob a influência de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Foi logo considerada a musa do movimento.

seus salários baixos, o assédio sexual e os maus tratos que sofriam por parte dos patrões. Grande parte do proletariado brasileiro era constituída por mulheres e crianças nas primeiras décadas do século XX, principalmente na indústria têxtil. Muitas, na sua maioria, eram estrangeiras, imigrantes, adaptando-se aos novos modos de vida.¹⁰ Como conclui Lygia Fagundes Telles (2008, p. 669) o século XX foi um século de grandes revoluções, e a revolução da mulher foi a mais importante delas. Não exatamente no que se refere à revolução feminista e suas conotações ideológicas, mas sim no seu ocupar espaço de natureza mais profunda, mais paciente, mais prudente. Aos poucos ela foi se instalando e ocupando com desenvoltura o território que só era permitido aos homens, nas letras, nas fábricas, nos escritórios, nas universidades, nos cargos de mando nos governos e nas artes.

Mulheres artistas

Em 1971 a historiadora de arte Linda Nochlin proferiu a polêmica pergunta: *Why are there no great women artists?* Em sua opinião as mulheres tiveram em termos quantitativos pouca produção não porque não houvesse grandes mulheres artistas, ou por não serem dignas de grandeza, mas foi simplesmente um fato histórico. Ao longo da história a mulher teve funções predominantemente domésticas e não foram estimuladas pela estrutura social através das instituições, como academias de arte, e muitas vezes como vimos anteriormente, foram desencorajadas e até ameaçadas, não lhe sendo, portanto, facilitada a aprendizagem ou a prática das artes, assim como em várias outras áreas de produção.

A falha... não se encontra em nossas estrelas, nossos hormônios, nossos ciclos menstruais ou em nossos espaços vazios, mas sim em nossas instituições e em nossa educação – compreenda-se educação incluindo tudo o que nos acontece a partir do momento em que chegamos a este mundo de símbolos significativos, signos e sinais. (NOCHLING, 1988)

Embora os títulos sejam recentes e não abrangentes nem mesmo em termos ocidentais, sabemos que no século XIX, algumas artistas destacaram-se. Segundo Landim (2007), o início da produção artística feminina mostra características de forte influência, geralmente de pais, já que muitas delas ainda não podiam frequentar a academia e as aulas de nus, para sua formação técnica, e seus temas eram aqueles aceitos pela sociedade: retratos, temas religiosos, paisagens

¹⁰ O governo do Brasil, desde o século XIX, desenvolveu programas para atrair imigrantes tanto para substituir a mão de obra escrava na lavoura e nas fazendas de café, como para trabalhar nas fábricas que surgiam nas cidades. Desanimados com os problemas sociais que enfrentavam em seus países de origem, vieram em busca deste anúncio de um futuro promissor.

e naturezas mortas. Esta constatação partiu dos registros da produção de três artistas entre o século XVII, XVIII e XIX.

[...] Artemísia Gentileschi está entre os principais artistas do barroco italiano do século XVII, com sua obra vigorosa superou a produção de seu pai e foi bem aceita pela sociedade da época; Angélica Kauffmann, suíça que se estabeleceu em Londres conquistou renome, sobretudo pela pintura de retratos em fins do século XVIII e Rosa Bonheur, francesa, exímia pintora de animais, pertence ao período chamado naturalista-realista da metade do século XIX. (LANDIM, 2007, não paginado)

Sobre as artistas que tiveram reconhecimento, algumas notáveis, elaboramos uma resenha que, de modo algum, pretende esgotar o tema:

Berthe Morrirot (1841–1895), pintora impressionista francesa, neta de Fragonnard, foi criada em uma atmosfera de cultura, e embora tenha sido aluna de Corot, a principal influência formativa sobre seu estilo veio de Manet, a quem conheceu em 1868 e com cujo irmão se casou em 1874. Diz-se que ela teria persuadido Manet a utilizar a “pintura arco-íris” dos impressionistas e a experimentar a pintura ao ar livre. Após a morte de Manet, em 1883, mostra uma certa influência de Renoir. Suas pinturas foram regularmente aceitas pelos Salões, mas a artista opunha-se energicamente aos ensinamentos acadêmicos convencionais e advogava as idéias impressionistas. Especializou-se na pintura de tranqüilas cenas domésticas, pintadas numa técnica delicada e leve, e foi também excelente pintora de cenas marítimas.¹¹

Mary Cassat (1844-1926), pintora e gravadora norte-americana, atuou principalmente em Paris, no círculo impressionista. Degas, por quem nutria grande admiração, convenceu-a a expor com os impressionistas, mesmo assim, o caráter bastante pessoal de sua arte não se alterou. Suas afinidades com os franceses davam-se menos no campo da técnica e da teoria do que na atitude comum de reabilitação de cenas e de gestos cotidianos, como tema da arte. Com desenvoltura especial para o desenho, manejava muito bem os bastões pastéis, as ferramentas de gravador e as tintas a óleo. Influenciou muito o gosto americano, encorajando seus amigos abastados a adquirirem obras impressionistas.¹²

11 OSBORNE, Harold et al. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

12 idem.

Suzanne Valladon (1865-1938), pintora francesa, na infância trabalhou como acrobata em um circo, mas uma queda forçou-a a trabalhar depois como modelo, tornou-se a grande beleza do bairro de Montmartre, em Paris. Suzanne também desenhava e com o incentivo de Degas tornou-se pintora de sucesso. Sua obra tem pouca influência do estudo formal e do trabalho dos artistas com quem se associou, como Renoir, Toulouse Lautrec e Degas. Sua obra é marcada por um olhar renovado e pessoal. Realizou pintura de retratos, naturezas-mortas e figuras humanas, destacadas pelo esplêndido vigor natural e admirável emprego de contornos e cores planas.¹³

Käthe Kollwitz Königsberg (1867-1945), nascida na Prússia, Rússia, foi uma importante desenhista, pintora, gravadora e escultora. Sua obra reflete uma visão bastante eloqüente das condições sociais e humanas da primeira metade do século XX. De um naturalismo comovente, retratou o cenário de devastação e o clima de angústia, motivados pelas sucessivas guerras e revoluções na Europa. A classe operária, a fome, a guerra e a pobreza são temas recorrentes em seu trabalho. Sua arte, de grande força expressiva, mostrava a maternidade tanto como glória, como sofrimento, quando faltava o pão ou a mãe procurava o filho entre os mortos, nas guerras.



Fig. 2 - Käthe Kollwitz – Pietá, 1937-38/39. Bronze

Mário Pedrosa classifica Käthe Kollwitz entre os “artistas sociais”, por ser sua obra “uma arte que ostensivamente toma partido na luta de classes, não esconde seu vezo instrumental, nem seu caráter transitório (como é transitória a própria arte proletária) e que não obstante alcança uma “assombrosa universalização”. (PEDROSA, 2004, p. 39)

Embora de origem popular, estudou em escolas de norma culta em Munique e Berlim, em 1904, estudou escultura na Academia Julian em Paris. Utilizou seu aprimoramento estético para retratar a sua classe. Mário Pedrosa, citado por Otília

¹³ Ibidem.

Arantes (2004), diz que a tendência social dominante na arte de Käthe mostra a “fidelidade à sua classe, ao mundo pobre, “simples e banal” dos despossuídos.” E continua:

Filha de pedreiro, continua através de toda sua longa vida, filha de pedreiro, membro de família proletária. Nem os triunfos de sua carreira, nem o esnobismo das modas, nem os sucessivos grupos e escolas técnicas que foi encontrando pelo caminho afastaram-na um instante dessa fidelidade. (PEDROSA apud ARANTES, 2004, p. 39)

Em 1929, ao tornar-se a primeira mulher membro da Academia de Belas Artes da Prússia, recebeu o convite para realizar o memorial de guerra em Dixmuiden, Flandres, finalizado em 1932.

Entre os anos de 1928 e 1932 trabalha como diretora do estúdio de artes gráficas na Academia Prussiana de Artes em Berlim. Perseguida pelos nazistas, devido a seu interesse pelo socialismo, foi obrigada a deixar o cargo em 1933. Em 1935 foi proibida de participar de exposições oficiais, mesmo assim, continua seus trabalhos, completa em 1936 a escultura “Mãe de dois filhos”, e mostra suas obras em seu estúdio. Em 1943 sua casa e a casa de seu filho em Berlim são destruídas em ataques aéreos. Em 1944, a convite do príncipe Heinrich da Saxônia, muda-se para Moritzburg, onde falece em 22 de abril de 1945, dias antes do final da guerra.¹⁴

Através do século XX surge um maior número de artistas mulheres, algumas delas tiveram uma experiência marcante com o corpo e discutiram esse tema através de sua arte. Citaremos algumas que se destacaram e que consideramos de grande importância na compreensão da nossa análise.

Frida Kahlo (1907-1954), pintora mexicana de grande expressividade, teve a vida marcada pela dor e pelos acontecimentos trágicos, mas jamais se abateu e conquistou seu lugar no mundo da arte.

A poliomielite havia marcado seu corpo, Frida mancava. Aos 18 anos sofreu um gravíssimo acidente de ônibus, e apesar de inúmeras cirurgias, conviveu com a dor e conseqüências deste acidente até a sua morte. Durante sua convalescença começou a pintar a óleo, retratando sua própria experiência traumática. Em 1928 Frida conheceu o grande Diego Rivera, pintor muralista mexicano, por quem

14 Site oficial Käthe Kollwitz Museum Köln. Disponível em <http://www.kollwitz.de/lebenslauf.aspx> acesso em 26/05/2011.

se apaixonou e se casou em 1929, apesar da diferença de 20 anos de idade. Um casamento tempestuoso e apaixonado, também retratado em sua obra, que sobreviveu às infidelidades de ambos, ao ciúme, às pressões de trabalho de Diego, tudo somado à fragilidade da sua saúde. A artista retratou sua vida, sua dor e, sobretudo, questões de origem e de cultura.

André Breton a chamou de surrealista, ao que Frida respondeu: “Pensavam que eu fosse uma surrealista, mas não o era, nunca pintei sonhos, pintei a minha realidade.”

Mariza Bertoli comenta:

Frida foi uma artista confessional. Pintava todos os sentimentos, das dores ao júbilo. Porém, foi incisiva no expressar a sua identidade, como se vê na seqüência dos retratos, desde os clássicos até a mestiça fascinante de Coyoacan. Em *Mi Nana y yo*, coloca-se no colo da Mãe-terra, e como menina, bebe do leite generoso da cultura mexicana. Ela foi se mostrando uma artista forte e original, a despeito da fragilidade física – criou o que veio a se chamar a nova figuração da América Latina. (BERTOLI, 2011, informação verbal)¹⁵



Fig 3 – Frida Kahlo – *Mi Nana y yo* - 1937
Oleo sobre metal / 30,5 x 37 cm
Museo Dolores Almedo, México

Kahlo teve um sucesso considerável na década de 1940, mas sua reputação cresceu postumamente, começando em 1980 com a publicação de vários livros.

¹⁵ BERTOLI, Mariza. Depoimento concedido à autora, 24 abr. 2011.

Ana Mendieta (1948-1985), artista performer cubana. Em 1961, após a revolução cubana de 1959, seus pais a enviaram aos Estados Unidos juntamente com sua irmã. Estudou na Universidade Iowa na década de 1970, quando começou os seus trabalhos em performances e earth-body works. Seu corpo foi elemento fundamental de sua obra e sempre representado como componente fundamental da terra. A própria artista afirma que sua arte também conta da dor provocada pela ruptura do seu lugar de origem, do corpo com o lugar, tanto física quanto emocionalmente. Seu grande interesse se inseriu no lugar e é através de seu corpo e o meio natural que expressou esse sentimento e criou seu diálogo estético. Mendieta¹⁶ explica sua obra:

Desde 1970 minha manifestação artística consiste num diálogo com o natural. É o meio que achei de tornar concretas as minhas raízes emocionais com a minha terra e também de conceitualizar minha cultura. Quando meus pais me enviaram para fora de Cuba em 1961, eu me senti arrancada do seio da minha pátria. Minha arte celebra a interconexão do mundo humano e material no plano da corporeidade, o renascer de anseios antiqüíssimos como a promessa de um futuro melhor. A obra efetuada nas Escaleras de Jaruco tem sido de um grande valor para mim, porque foi minha primeira oportunidade de trabalhar em solo cubano... Usando raízes... me foi possível trabalhar cinco corações, que representam as cinco subdivisões das culturas indígenas cubanas. Estes cinco corações devem ser colocados sobre a terra vermelha, uma terra que soube absorver tanto sangue derramado antes de chegar à terra de liberdade que é hoje. (MENDIETA apud SACCÁ, 2006)

Lucilla Saccá (2006) nos descreve que sua morte foi trágica, e constata que a obra de Ana Mendieta transformou-se num mito “porque deixou ao mundo um tipo de lírico testamento apenas assinado pela natureza.” A artista morreu ao cair do apartamento em que morava no 34º andar em Nova Iorque. Seu corpo tatuou o solo da terra onde viveu e criou sua obra rememorando a terra perdida. “Toda sua história de artista se transforma agora num lúcido pressentimento de seu último ato, e seu fim, uma morte anunciada com uma coerência de provocar calafrios.”

16 MENDIETA, Ana apud SACCÁ, Lucilla. *Corpo como Experimento*. In Revista Nossa América. Revista do Memorial da América Latina nº 23. Ano 2006. São Paulo. Disponível em <http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/26-Corpo_como_experiencia.htm> acesso em 01/02/2010.



Fig. 4 - Ana Mendieta - About giving life, Iowa, 1975.
Fotografia: 20.3 x 25.4 cm
Fonte: MOURE ET AL (2001)

Louise Bourgeois, (1911 – 2010), escultora, nascida em Paris, viveu a maior parte da vida nos Estados Unidos e faleceu aos 98 anos, no dia 31 de maio de 2010. Estudou na França, onde aprendeu e sofreu influências de diversos mestres da arte moderna, entre eles Fernand Léger, que a estimula e incentiva para a sua vocação como escultora. Em 1938, mudou para Nova York, após casar-se com Robert Goldwater, historiador da arte norte-americano. Seu trabalho influenciou muitos artistas, principalmente mulheres. A arte de Bourgeois retira a mulher da zona da sombra da história da arte.

[...] sua obra caminha pela territorialização de imensidões. São assim o corpo, a casa, a cidade e o desejo. Ou a geometria, a família e a insularidade. Obra antiplatônica, não se satisfaz com o mundo das idéias e conjecturas. Deseja ter um corpo. (HERKENHOFF)¹⁷

O Desenho é uma linguagem bastante explorada no trabalho de Louise, sobretudo em noites de insônia, ela mesma o define como *pensamentos plumas*, que a ajudavam a instigar as memórias de infância e a espantar seus temores, e a inspiravam a explorar o bi e o tridimensional.

Louise Bourgeois, considerada uma das “grandes damas” da arte contemporânea, expressou através de sua obra sua experiência de vida e fatos importantes acontecidos na sua infância em Aubusson na França, onde observava e admirava o trabalho da mãe tecelã ao mesmo tempo em que assistia as infidelidades conjugais do pai.

A aranha, entre outros temas, é bastante recorrente em seu trabalho, do desenho à instalação, o qual remete à sua mãe, maternal e protetora. Associou a teia à tapeçaria que sua mãe praticava. Realizou grandes esculturas com cerca de até nove metros de altura, algumas delas representavam a aranha com um cesto com ovos de vidro, ou objetos que remetiam à sua infância, na parte inferior. As esculturas gigantes representando a aranha, *Maman*, estão em vários lugares do mundo, como na Tate Modern em Londres, Inglaterra; no Guggenheim de Bilbao, Espanha; Mori Art Museum em Tóquio, Japão; Kemper Museum of Contemporary Art, em Missouri, EUA; National Gallery of Canada, em Ontario, Canadá; State Hermitage Museum, em St. Petersburgo, Rússia; Samsung Museum of Modern Art, Seoul, Korea do Sul, Pappajohn Sculpture Park, em Iowa. Uma delas participou da Bienal Internacional de São Paulo e está exposta no MAM-SP.

¹⁷ HERKENHOFF, Paulo. Biografia de Louise Bourgeois. Disponível em <www.sampa.art.br/biografias/louisebourgeois/> acesso em 05/06/2011.



Fig. 5 – Louise Bourgeois, Spider, 1996
Escultura em metal
Acervo MAM – SP. Foto: Pedro dos Santos Lemos (2010)

Spider é uma ode à minha mãe. Ela era minha melhor amiga. Como uma aranha, minha mãe era uma tecelã. Minha família estava no negócio da restauração da tapeçaria, e minha mãe estava no comando da oficina. Como aranhas, minha mãe era muito inteligente. Aranhas são presenças amigas que comem mosquitos. Sabemos que os mosquitos são responsáveis pela propagação de doenças, portanto, são indesejáveis. Assim, as aranhas são úteis e de proteção, tal como a minha mãe. (BOURGEOIS)¹⁸

Gina Pane (1939-1990), artista francesa, nasceu em 1939, em Biarritz. Estudou na Escola de Belas Artes de Paris entre 1961 e 1966. Realizou a sua primeira exposição individual em 1966. Com apresentações midiáticas tornou-se, durante a década de 70, um dos expoentes máximos da Body Art. A artista sempre utilizou seu corpo como material e suporte para a criação artística. Suas obras, consideradas atos extremados no sentido da automutilação e do sofrimento, questionavam o problema da violência e vulnerabilidade da vida contemporânea e a passividade com que o indivíduo enfrenta estes temas. As suas encenações, de sentido masoquista, assentavam na impassividade com que a artista produzia os cortes e na capacidade de conter e teatralizar o próprio sofrimento e de esteticizar o disforme e a mutilação.

Aproximando-se das orientações estéticas de outras artistas femininas, a obra de Gina Pane pretendeu abordar a relação entre os sexos, os tabus e os estereótipos e o problema da dominação masculina. No início da década de 80, acreditando

¹⁸ BOURGEOIS, Louise disponível em <http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/2008/13904.htm> acesso em 05/06/2010. Tradução livre.

esgotadas as potencialidades comunicativas das ações corporais e concluídas as marcas que queria deixar impressas no seu próprio corpo, a artista abandonou as performances públicas e dedicou-se à produção de objetos escultóricos e de desenhos, de caráter minimalista, para os quais utilizou o metal, o vidro e a madeira. Gina Pane morreu em Paris em 1990.¹⁹

Fazendo um paralelo com a obra de Celeida Tostes, que também dialoga em seu trabalho a questão do corpo, é interessante verificar que enquanto em Celeida há certa sexualidade e prazer em ter um corpo que se relaciona com o mundo, em Gina há um sadismo, marcando e mutilando o próprio corpo.

Artistas brasileiras rompendo tabus

Segundo Frederico de Moraes (1995, p. 19), no século XIX, entre 1840 e 1884, verifica-se a presença quase nula de artistas brasileiras. Apesar de estarem começando a participar das exposições, o fazem de forma anônima. Quando se identificam, usam apenas as iniciais de seus nomes.

As primeiras premiações para artistas-mulheres são registradas em 1859: medalha de prata para Maria Isabel de Melo e menções honrosas para Agostinha Costa Pinto e Áurea Melo. Em 1884, Abigail Andrade recebeu medalha de ouro de primeiro grau, na última exposição do período monárquico.

Segundo Landim (2007), o registro das artistas inicia-se em 1898, fins do século XIX, data do ingresso das primeiras mulheres na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), atual EBA da UFRJ.²⁰ Por outro lado, Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008) nos aponta que entre 1892 e 1900 algumas mulheres tiveram presença expressiva nos cursos de livre freqüência, já que o ingresso era mais simples, bastando optar por uma das disciplinas oferecidas pela Instituição e assinar o livro de matrícula, sem precisar comprovar aptidão e conhecimentos gerais e que foi apenas em 1892 que as mulheres foram admitidas como alunas regulares.

19 Gina Pane. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-03-31]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$gina-pane](http://www.infopedia.pt/$gina-pane)>.

20 Em 12 de agosto de 1816, D. João, criou por Decreto a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, sob orientação da Missão Artística Francesa, sendo implantada oficialmente a educação artística no Brasil. A partir de 8 de novembro de 1890, a antiga Academia Imperial foi transformada na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1931, a Escola passou a integrar a Universidade do Rio de Janeiro e, em 1937, a Universidade do Brasil. Em 1965, a instituição passou a se chamar Escola de Belas Artes incorporando-se à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em Simioni (2007) encontramos:

Os cursos superiores - que envolviam Direito, Medicina, Engenharia e também a Imperial Academia de Belas Artes (após 1890, denominada Escola Nacional de Belas Artes) - foram interditados para as mulheres durante todo o período Imperial. Em 1879, as faculdades de Medicina do Rio de Janeiro e da Bahia possibilitaram o ingresso do “sexo frágil”, tendo em vista uma das formações ali oferecidas, a de parteiras, que era um nicho visto como apropriado ao gênero. Tal direito estendeu-se aos demais cursos apenas em 1892, após os decretos promulgados sob o regime republicano. (SIMIONI, 2007, p 250)

Ragnaia Coutinho Macedo (2005, p. 1164) citando Oliveira, confirma que as mulheres só puderam matricular-se na Academia Imperial de Belas Artes, por ocasião da transformação da Academia Imperial em Academia Nacional de Belas Artes, e eram tratadas de forma diferenciada: “Poderão matricular-se em qualquer faculdade indivíduo de outro sexo (grifo nosso), havendo, porém, nas aulas logares separados”.

A permissão do acesso feminino à instituição se deu em 1879, mas foi apenas em 1898 que algumas artistas tiveram a coragem de enfrentar todos os preconceitos da sociedade e se tornaram artistas profissionais, entre elas podemos citar Nicolina Vaz e Julieta França. Às artistas que ingressavam na AIBA, não era permitida a frequência das aulas de nu, deixando, dessa forma, a formação dessas artistas comprometida, sobretudo no que diz respeito aos gêneros artísticos que dependem de conhecimento da anatomia como a pintura histórica. (LANDIM, 2007)

Quanto às aulas de modelo nu, Ana Paula Simioni (2007, p. 248) fala da escultora **Julieta França** (1870-?): “Na instituição, a aluna destacou-se pelo empenho e, notadamente, por ter sido a primeira artista do sexo feminino a cursar as aulas de modelo vivo.” É importante compreendermos a distância desse tempo com o momento atual. Como já vimos anteriormente, a situação da mulher no final do século XIX e início do século XX, passagem da Academia ao Modernismo, era bastante adversa, havia inúmeros preconceitos. As mulheres que se impuseram como artistas enfrentaram lutas para desenvolver e notabilizar seus trabalhos.

Simioni (2007) ainda nos informa que, a despeito de, em 1900, a artista Julieta França ter obtido “o mais alto prêmio outorgado a um aluno pela escola: a bolsa viagem ao exterior”, o que representava um importante reconhecimento no campo acadêmico, tal distinção não se refletiu na carreira da escultora. É o que atesta o fato de sua obra ter sido desclassificada no concurso que escolheria o monumento em comemoração à República. Citando publicação do artigo *Uma artista brasileira*, publicado em 1908 pela revista *Fon-fon!*, a autora nos relata que através do prêmio da bolsa de viagem, na Europa, Julieta de França estudou na



Fig. 6 - Julieta de França. Maquete do monumento Sol Nascente. Fonte: SIMIONI (2007)

Academie Julien e no Instituto Rodin. De volta ao Brasil se inscreveu no referido concurso. O júri composto por Rodolpho Bernardelli, Girardet, Zeferino da Costa e Araujo Vianna deu um parecer de que seu projeto não satisfazia as exigências necessárias.

O interessante neste episódio é que a artista não aceitou passivamente o julgamento, ao contrário, foi buscar em seus mestres europeus uma segunda avaliação e recebeu julgamento positivo, com textos rubricados, inclusive, por Auguste Rodin, e exigindo uma retratação por parte da comissão nacional “contrariando as expectativas sociais acerca da “fragilidade e recato naturais” do sexo feminino” (SIMIONI, 2007, p. 251).

Nicolina Vaz (1866-1941), também escultora, nasceu em Campinas – SP e mudou-se criança com a família para o Rio de Janeiro, conforme Simioni (2008), em 1898 se juntou à Julieta França na aula de modelo vivo. De 1899 a 1901, participou de Salões, de 1904 a 1907, foi para Paris através de uma bolsa de estudos do Estado de São Paulo. Executou primorosamente esculturas encomiásticas²¹ e fúnebres.

É bastante singular, como nos sublinha Paulo Sergio Duarte na publicação organizada por Reila Gracie (2009, p. 12) sobre Julieta França e Nicolina Vaz, ser já uma proeza, o fato de duas mulheres se destacarem como alunas de escultura, já que exige além da sensibilidade e destreza técnica, “um esforço físico desproporcional quando comparado com a pintura, o desenho ou a gravura”, e acrescido a isto receberam prêmios e reconhecimento de mestres críticos, até em Paris.



Fig. 7 – Nicolina Vaz de Assis – Canto das Sereias (detalhe) – 1910 Conj. Escultórico em Mármore Carrara – 250x150x150cm. Gde Lago, Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro. Fonte: Gracie (2009, p 25) Foto: Wilton Montenegro.

21 Segundo o dicionário Aurélio, laudatório, envolve louvor, elogio.

Georgina de Albuquerque (1885-1962) destaca-se entre as mulheres que estudaram na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA. Nasceu em Taubaté – SP, em 1885. Aos 19 anos foi estudar na escola, onde foi aluna de grandes mestres, como Henrique Bernadelli. A partir de 1927, Georgina passou a integrar o corpo docente, primeiro como livre-docente, depois como catedrática-interina e titular da cátedra de Desenho. Em 1952, pela primeira vez na história, uma mulher assumiu a direção da ENBA, cargo que ocupou até o ano de 1955.

Georgina de Albuquerque foi também a primeira artista a pintar um tema histórico. Faleceu em 1962, aos 77 anos de idade, legou um expressivo acervo que se encontra em grandes museus brasileiros, como o Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e na Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fig 8 - Georgina de Albuquerque – Sessão do Conselho de Estado – 1922. Óleo sobre tela. Acervo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro. Fonte: SIMIONI (2007) - Foto: Rômulo Fialdini.

Sobre a obra *Conselho de Estado* de Georgina de Albuquerque, Ana Paula Cavalcanti Simioni (2002) esclarece:

A primeira observação dessa obra é surpreendente, pois ela contraria claramente determinadas expectativas que orientam a visão comum a respeito do que deve ser uma pintura histórica, sobre atributos específicos da autoria e sobre os motivos que melhor figuram um momento grandioso da história nacional. Georgina solucionou de forma singular a questão do tema, relativo à comemoração do centenário da Independência. Em vez de abordar um evento histórico triunfal, como uma cena de batalha, tal como o repertório acerca da pintura histórica nacional poderia lhe sugerir, apresentou um episódio diplomático dentro de um gabinete oficial. Ainda mais destoante é a figura heróica aí representada: uma mulher! Após uma leitura breve da legenda explicativa sabe-se, afinal, quem é a personagem central retratada, a Princesa Leopoldina, em meio a reunião de Conselho de Estado presidida por José Bonifácio, na qual se discutiu a necessidade de o Brasil tornar-se independente de Portugal, momento esse que teria antecedido o brado do Ipiranga. (SIMIONI, 2002, p 143)

Celita Vacani (1913-2000) destaca-se no campo da escultura e como nos mostra Tathiane Ferreira Höfke (2008)²² “teve importante papel na ENBA e uma intensa produção atrelada a concursos acadêmicos e a Exposições Gerais de Belas Artes.” Nascida no Rio de Janeiro era apaixonada por sua cidade, teve como vizinhos na infância Manuel Bandeira e o atelier dos irmãos Rodolpho e Henrique Bernardelli, onde iniciou seus estudos em escultura. Entre seus 16 e 17 anos foi incentivada pelos mestres a participar das *Exposições Gerais de Belas Artes*, onde recebeu premiações. A partir de então participa de inúmeros concursos e salões e recebe várias premiações. Estudou no exterior onde pode aprimorar seus conhecimentos no campo da escultura e métodos de ensino da escultura. Foi aluna da ENBA, posteriormente professora e vice-diretora. Teve uma atuação de extrema relevância na história e ensino da arte brasileira e participou na formação de diversos artistas. Em 1985 conquistou o título de Professora Emérita da UFRJ.

Teve domínio sobre diversos materiais o que lhe permitiu trabalhar em várias técnicas como o bronze que exige além da modelagem a fundição. Tem trabalhos em vários estados do Brasil. Hofkë (2008) ressalta que: “Apesar de ser marcada pelo aprendizado acadêmico. Em diversas obras, Celita Vaccani vai além dos limites imitativos entre a matéria plástica da carne e a matéria plástica da escultura.”



Fig. 9 - Celita Vaccani e sua obra *Cosmos*
Ferro e gesso - s.d.

²² HÖFKE, Tathiane Ferreira. Celita Vaccani: A trajetória acadêmica e os prêmios recebidos. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/cv_trajetoria.htm>.

2. LINGUAGENS ARTÍSTICAS EM TRANSFORMAÇÃO

As culturas, comece a Europa a entendê-lo, e entendida tente ficar de uma vez para sempre, não são melhores nem piores, não são mais ricas nem mais pobres, são simplesmente, e felizmente, culturas. Ai valem-se umas às outras, e é só pela diferença, assumida e aprofundada, que se acharão mutuamente justificadas. Não há, e espero que não venha a haver, uma cultura una e universal. A Terra sim, é única, mas o homem não. Cada cultura é, em si mesma, um universo comunicante: o espaço que as separa é o mesmo espaço que as liga, como o mar, aqui na terra, separa e liga os continentes.

José Saramago²³

A arte moderna tem início, apesar de controvérsias temporais, no século XIX, na França, com a modernização de Paris e a ascensão da burguesia, que estabelece a indústria moderna, o mercado mundial e o livre comércio, estimulados pela Revolução Industrial, e é enfatizada por Charles Baudelaire (1821 - 1867) como o núcleo da vida e da arte modernas. A Modernidade, para Baudelaire “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” O artista moderno mostra uma nova atitude e consciência da modernidade.

Ai daquele que estuda no antigo outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto se enfrontar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime às nossas sensações. (BAUDELAIRE, 1996, p. 28)

Modernismo, resumidamente, segundo Giulio Argan (1992), são as correntes artísticas que aconteceram no período entre a última década do século XIX e a primeira do século XX que se propuseram “a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial” (ARGAN, 1992, p. 185). A arte que até então tinha períodos longos de desenvolvimento, classificados como estilos, passa a ter períodos curtos, rápidos, múltiplos e simultâneos, chamados movimentos. A partir de 1910 as vanguardas artísticas surgem com o intuito de revolucionar as modalidades e finalidades da arte.

²³ SARAMAGO, José apud AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios*. (1980-2005) - Vol. 2. Circuito de Artes na América Latina e Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

Após a Segunda Guerra Mundial o eixo da produção artística desloca-se para Nova York, com o expressionismo abstrato de Arshile Gorky (1904-1948) e Jackson Pollock (1912-1956).

O século XX foi um século cheio de transformações sociais, políticas e econômicas, que aconteciam paralelamente ao desenvolvimento filosófico e científico e à crise de sistemas e valores autoritários tradicionais. Ao questionar e rejeitar a tradição clássica, os artistas fizeram uma grande revolução, primeiramente nas artes visuais, mais tarde na literatura e na música.

Apesar de que seus precursores proclamassem uma estética revolucionária sob o signo da ruptura e da emancipação, tanto no sentido de valores sociais como de esperança, na opinião de Eduardo Subirats (1984) a *vanguarda* ambígua e o progresso ambivalente deixaram para nossos tempos uma grande marca, e o que ocorreu foi que a “dialética” da vanguarda foi integrada pelas formas e discursos de poder, que outrora atacava a partir da 2ª Guerra Mundial, e se converteram ao processo conservador, perdendo toda sua energia e conteúdo radical. Ainda, segundo ele, compactuaram com o desenvolvimento tecnológico e industrial ao qual se identificavam, assumindo um princípio de racionalidade formal, principalmente De Stijl e Bauhaus, colaborando com um processo destrutivo de culturas históricas, de potencialidades artísticas e de comunidades tradicionais, provocadas pela expansão dos poderes técnicos da indústria.

Nicolau Sevcenko (1990) concorda que as vanguardas tiveram papel decisivo na destruição de uma ditadura da representação realista, apesar de afirmar que isto é segundo os cânones das Belas Artes. Alerta-nos que, apesar das Vanguardas terem o mérito de abrir caminho para o questionamento da suposta autonomia da arte, de expor e tematizar os artifícios da composição e exigir a liberdade radical da imaginação criadora, acabaram por substituir a tirania do “bom gosto” burguês, pela “utopia compulsória” da razão planejada e do maquinismo. Explica ele que criticar as vanguardas não significa desprezar seus princípios de esperança e justiça, mas resgatá-las com a humildade que o fracasso da vertigem modernista nos sugere. Cita Dieter Kopp: “A arte moderna ensinou-nos a deixar a tradição, isso deve ensinar-nos a romper com a tradição da arte moderna.”

O norte do sul

Na América Latina o modernismo chegou mais tarde, com anos de atraso. As notícias eram trazidas da Europa e posteriormente dos Estados Unidos, através de publicações, por notícias estrangeiras ou mesmo por artistas brasileiros que iam visitar ou aperfeiçoar estudos.

Apesar de não ser possível tratar da produção artística da América Latina como algo homogêneo, por sua diversidade e multiculturalidades, os países que a compõem têm uma história similar e problemas comuns, além da proximidade no espaço território, tanto no que diz respeito às suas formações e ocupações enquanto países colonizados quanto aos anos de pressão e opressão também vividos em governos militares. O movimento moderno chegou como um modelo importado, modernidade tem a idéia do novo como em todo o lugar, porém o novo na América Latina, como destaca Aracy Amaral (2006), é uma preocupação na busca de raízes culturais e afirmação de identidade, o que aproximou artistas à cultura popular, provocando uma temática voltada à valorização desta cultura.

Exemplo desta afirmação cultural, além de seu caráter extremamente revolucionário, acontece no México com a pintura muralista, que tem início a partir da Revolução Mexicana em 1910 depois de 30 anos de ditadura no país. Os artistas através de grandes figurações murais, narravam a história do país enfatizando o fervor revolucionário do povo. A pintura muralista fez parte do projeto educativo e cultural do México, e além do seu papel político e social, os artistas buscavam romper com a arte acadêmica, fazendo uma arte moderna ao mesmo tempo em que autenticamente mexicana.

No México, os maiores representantes da arte muralista foram Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949), David Siqueiros (1896-1974) e Rufino Tamayo (1899-1991). O trabalho de Orozco, na opinião de Giulio Argan (1992 p. 492), teve uma narrativa impetuosa que ia do “patético ao trágico, do realismo ao simbolismo”. Israel Pedrosa (1977, p. 147) esclarece que a pintura muralista usava “cores violentas, por vezes brutais, na busca do reencontro nacional”, e em Orozco é que se encontra esta técnica mais nativista. O mais famoso representante, Diego Rivera, viveu por muito tempo na Europa, onde teve contato com o fauvismo e o cubismo, fonte de inspiração para sua produção artística. Siqueiros foi um grande expoente da segunda geração, segundo Argan (1992, p. 492), “para ele, a revolução nacional-popular mexicana é apenas o primeiro ato de uma revolução mundial” e seus trabalhos revelaram um surrealismo com o sentido político que

Breton, Aragon, Éluird e Picasso atribuíam ao movimento, enquanto que, Rufino Tamayo vai num sentido oposto evitando qualquer carácter ideológico-político direto. Frida Khalo, assim como apresentamos anteriormente, também foi uma grande representante da produção artística mexicana no século XX.

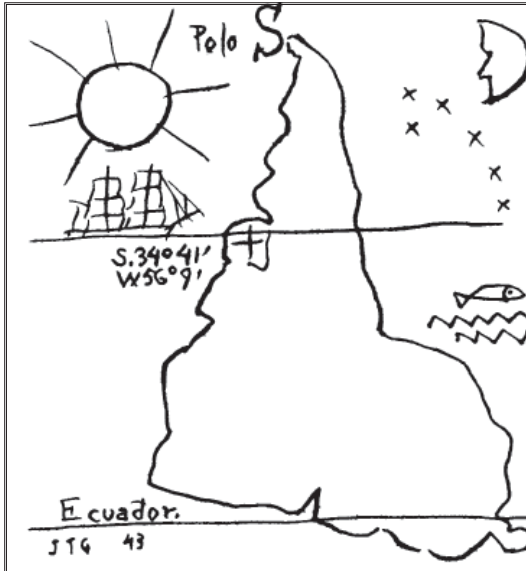


Figura 10 – Joaquín Torres García - El Norte es el Sur, 1935. Desenho nanquim sobre papel. Col. privada da família do artista. Fonte: García (1941)

No Uruguai a atuação de Joaquín Torres-García (1874-1949), pintor, desenhista, escultor, escritor e professor uruguaio, foi de extrema importância, não só para arte local, mas também para a América Latina como um todo, conquistou renome internacional. Torres-García viveu durante quarenta e três anos na Europa e Estados Unidos. Morou na Catalunha - Espanha, Paris, New York. Entre 1904/05 trabalhou com Antonio Gaudí nos vitrais da catedral de Palma de Mallorca e de La Sagrada Família de Barcelona. Foi um pioneiro do modernismo. Em 1934 voltou para Montevideu com o ideal de impulsionar uma arte própria e inédita

para o continente americano que conjugasse a tradição da pré-história americana, com expressões artísticas próprias. Trouxe os postulados do construtivismo e em seu atelier formou um espaço de ensino e trabalho. Foi responsável pela formação de grandes artistas como Augusto e Horacio Torres, Julio Alpuy, José Gurvich, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto Vilaró entre outros. Em 1935 cria sua famosa obra *El Norte es el Sur*, desenho em nanquim sobre papel e declara:

Nuestro norte es el Sur. No debe haber norte para nosotros, sino en oposición al Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés y entonces ya tenemos la justa idea de nuestra posición [...]. Desde ahora, el extremo alongado de Sudamérica apuntará insistentemente para el Sur, nuestro Norte. (TORRES-GARCÍA, 1941, p. 193)

A Venezuela teve outro exemplo de retorno cooperador de um artista depois de uma longa temporada na Europa. Carlos Villanueva, formado na Inglaterra, projetou, em meados dos anos 40, a Cidade Universitária, em Caracas, base de um movimento de síntese das artes, onde reuniu obras de Calder, Léger, Pevsner, Arp, Laurens, Vasarely e de jovens artistas venezuelanos, em sua maioria de tendência construtiva. A arte cinética venezuelana é representada pelos artistas Jesus Rafael Soto (1923-2005), Carlos Cruz-Diez (1923) e Alejandro Otero (1921-1990).

Na Argentina o movimento moderno é bem marcado pelo surgimento de publicações, como a revista mural *Prisma*, que é colada nos muros por Jorge Luiz Borges, responsável pela introdução do *ultraísmo*²⁴ na Argentina, e seus companheiros. Outra importante revista foi a *Martin Fierro*, a qual se tornou um espaço privilegiado de polêmicas, críticas humoradas e exaltação do novo, tanto na literatura como na arquitetura, música e nas artes plásticas em geral.

Xul Solar (1887 - 1963), nome artístico de Oscar Agustín Alejandro Shulz Solar, é um dos maiores representantes argentinos das artes plásticas no século XX. Foi um artista que teve como utopia a construção de um sistema filosófico e lingüístico unificador da América Latina. Emilio Pettoruti (1892-1971) foi um pintor argentino, que causou um escândalo com sua exposição de vanguarda cubista, em 1924, em Buenos Aires. O movimento *Madi*²⁵ também foi bastante representativo da arte argentina. Entre os artistas integrantes estão: Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Martín Blascko, Waldo Longo, Juan Bay, Esteban Eitler, Diyi Laañ, Valdo Wellington, entre outros.

No Chile, final do século XIX, nasce o Grupo *Los Independientes*, abrangendo a maioria das tendências do *cubismo*. Entre os artistas que se destacam estão Luis Herrera Guevara (1891- 1945), Hermenia Arrate (1895 - 1941), Alfonso Vila (1897-1963), Byron Giyoux (1901-) e Juana Lecaros (1920 -).

O Grupo Montparnasse no Chile, formado em 1922, pelos artistas Luis Vargas Rosas, sua mulher Henriette Petit, os irmãos Órtiz de Zárate, José Perotti, e em algumas fases, Camilo Mori, foi também importante para o movimento moderno no país. A maioria dos artistas viveu em Paris e ao retornarem a Santiago lançaram manifestos contra o academismo existente.

Na Colômbia destaca-se Pedro Nel Gómez Agudelo (1899-1984), engenheiro, arquiteto, urbanista, pintor e um dos mais importantes muralistas latino americanos do século XX, ao lado de Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros do

24 Ultraísmo foi um movimento literário moderno que iniciou-se em Madri em 1918. Através de um artigo publicado na Revista *Nosotros*. Borges publica um artigo *Ultraísmo* em que anuncia os princípios do movimento: redução da lírica ao seu elemento essencial: a metáfora; supressão das frases de recheio, dos nexos e dos adjetivos inúteis; eliminação dos trebelhos ornamentais, do confessionalismo, dos elementos circunstanciais, das prédicas e da nebulosidade rebuscada; e síntese de duas ou mais imagens em uma, de maneira a ampliar a sua faculdade de sugestão. Fonte: ALCALÁ, May Lorenzo & SCHWARTZ, Jorge. Org. *Vanguardas argentinas anos 20*. São Paulo: Iluminuras, 1992 (p. 30)

25 Madi é um movimento artístico que se iniciou em 1946 na Argentina, pelo escultor e poeta russo húngaro Gyula Kosice, radicado no país.

México. Usou sua expressão artística como meio para valorizar a identidade cultural da nação colombiana. Destaca-se também Ignacio Gómez Jaramillo (1910–1970), pintor, ilustrador e muralista.

No Peru, José Arnaldo Dieguez Sabogal (1888-1956), pintor. Foi criador do movimento indigenista, o qual reuniu um grupo de talentosos artistas, empenhados em exaltar as raízes do povo andino.

Os anos 20 também marcam a entrada do modernismo nas artes plásticas cubanas. Em Cuba, concomitantemente às preocupações de renovação da prática acadêmica, surge o interesse pela representação da identidade nacional. A *Exposición de Arte Nuevo* realizada no ano de 1927, organizada pela *Revista de Avance*, sinaliza o início da arte moderna em Cuba e apresenta os artistas mais significativos da arte cubana desse período, a maioria esteve na Europa em contato com o movimento moderno. Destacam-se nomes como Víctor Manuel García Valdez (1897-1969), Antonio Gattorno (1904-1980), Eduardo Abela (1889-1965), Carlos Enríquez Gómez (1900-1957), entre outros.

Wifredo Lam (1902-1916) é o artista cubano de maior reconhecimento internacional. Sua mãe era cubana e seu pai um imigrante chinês. Formou-se no curso da Academia de Bellas Artes San Alejandro, em Havana e foi para a Europa para prosseguir estudos. Seu contato com a arte africana na Europa, com os cubistas e com os surrealistas, somadas à sua herança cultural afro- cubana lhe possibilitou uma nova linguagem pictórica.

Oswaldo Guayasamin (1919-1999), pintor equatoriano, nascido em Quito, é um importante representante da arte moderna do Equador e da América Latina. Teve sua formação estética na Escuela Indigenista e suas obras são bastante marcadas por esta tendência e denúncias sociais, somadas às influências das vanguardas européias, especialmente o cubismo e o expressionismo.

Concordamos com Aracy Amaral (2006, p. 75) quando nos diz que a arte moderna nas artes visuais da América Latina difere de uma região para a outra como projeção imagética, do muralismo mexicano à introspecção de Xul Solar, “no construtivismo saboroso de uma Tarsila dos anos 20 ou na poética de Di Cavalcanti”. Apesar da diversidade existe uma questão comum que é um “desejo de afirmação local mesclado a uma linguagem atualizada, “moderna”. Enquanto os europeus foram buscar o exotismo externo, a América Latina atualizou seu próprio exotismo, sua identidade, dentro das novas linguagens artísticas.

Tempos modernos no Brasil

O Brasil, no início do século XX, estava adaptando-se com a alteração política entre o Império e a República, mas este acontecimento, em si, pouco se refletia no campo artístico, na cidade do Rio de Janeiro, onde se mantinha o modelo europeu como aprendizado clássico. Conforme Araci Amaral: “poucas seriam as mudanças que, como consequência, se assinalariam, nas duas primeiras décadas após o 15 de Novembro, como campo artístico na capital federal” (AMARAL, 1976, p. 20).

São Paulo a partir do final do século XIX com abolição da escravatura, o aumento da população urbana, com um grande número de imigrantes e o processo de industrialização bastante avançado, crescia e tornava-se uma cidade importante para o desenvolvimento do Brasil. Com a presença dos imigrantes, chegam influências das vanguardas que aconteciam na Europa, além de influências culturais e artísticas importantes para o desenvolvimento das expressões brasileiras, como é o caso da influência oriental japonesa para a arte cerâmica.

Acontecimentos importantes sucederam, aumentando um intercâmbio entre artistas brasileiros e movimentos artísticos da Europa e EUA, considerados centros da arte mundial ocidental, embora o México efetivamente estivesse em grande efervescência artística. Um dos grandes acontecimentos artísticos no Brasil do século XX foi a “Semana de Arte Moderna”, realizada em 1922, em São Paulo, este foi um grande marco na arte contemporânea brasileira.

Em 1917, Anita Malfatti²⁶ realizou uma exposição artística revolucionária e por ser inovadora, foi muito polêmica. As obras apresentadas, com as influências do seu aprendizado na Europa e EUA, retratavam personagens marginalizados dos centros urbanos. Esta exposição causou grande desaprovação das classes sociais mais conservadoras. Por outro lado, a polêmica desencadeada foi um grande impulso para o movimento da arte moderna no Brasil.

A publicação do artigo de Monteiro Lobato “*Paranóia ou mistificação?*”, no jornal O Estado de S. Paulo em 20 de dezembro de 1917, criticava negativamente a artista, isso somado à mudança que, efetivamente, as obras de Anita mostravam,

²⁶ Anita Malfatti (1889-1964). Pintora, desenhista, gravadora e professora. Filha de Betty Krug (norte-americana de origem alemã) e do italiano Samuel Malfatti. Nasceu em São Paulo com atrofia no braço e na mão direita, o que exigiu que treinasse movimentos com a mão esquerda. Estudou pintura em escolas de arte na Alemanha, entre 1910 e 1914, onde entrou em contato com o expressionismo, e nos Estados Unidos, entre 1915 e 1916.

uniu jovens artistas e escritores como Mário e Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida, em defesa da artista e da sua arte.

Este movimento foi o grande incentivador para o acontecimento da Semana de Arte Moderna de 1922 que Mário de Andrade denominou *uma arregimentação, a consciência de rebeldia, de espírito novo* (ANDRADE apud AMARAL, 1976, p. 93). O grupo defendia o fim do academismo e do marasmo intelectual brasileiro.

Citamos parte do artigo tão polêmico de Lobato que, no entanto, reconhece o talento da artista:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura [...] A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. [...] Estas considerações são provocadas pela exposição da sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso & Cia.[...] Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. [...] Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. (LOBATO, 1917)

O grupo modernista de São Paulo e do Rio promoveu a “Semana de Arte Moderna” de 11 a 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, com exposição de artes plásticas, concertos, conferências e declamação, com grande apoio de Graça Aranha e patrocínio de Paulo Prado, Alfredo Pujol, Armando Alvares Penteado, entre outros. A idéia da “Semana” partiu de Di Cavalcanti em conversas com Paulo Prado, importante incentivador do modernismo, homem nobre, rico e elegante, que foi mecenas de vários artistas.

Di Cavalcanti relata:

Falamos naquela noite, e em outros encontros, da Semana de Deauville e outras semanas de elegância européia. Eu sugeri a Paulo Prado a nossa semana, que seria uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana. (CAVALCANTI apud AMARAL, 1976, p. 123)

Depois da “Semana”, em junho, Tarsila de volta de Paris, reencontrou Anita que a apresentou aos amigos Oswald, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, juntos passam a integrar o “Grupo dos Cinco”, que trocavam idéias modernistas e criavam.



Fig. 11 - Anita Malfatti, O Grupo dos Cinco, 1922
Tarsila (no sofá), Mário e Anita (ao piano), Oswald (no centro) e Menotti.

Tarsila do Amaral tem um grande destaque na arte moderna e tornou-se uma das maiores e mais conhecidas representantes da arte brasileira entre outros artistas.



Fig. 12 - Tarsila do Amaral, Retrato de Mário de Andrade, 1922.
óleo sobre tela - 53 x 44 cm
Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo

Em maio de 1922 surge o primeiro número da revista Klaxon que se apresenta como *Mensário de Arte Moderna* com o objetivo de difundir as idéias do grupo que se nomeia “redação”, sem hierarquia, uma coletividade intelectual num exercício de arte e pensamento. Klaxon era o nome dado à buzina de som peculiar que ficava na parte exterior do automóvel. Era símbolo da época, aparecia em poemas de Blaise Cendrars e em versos de Paulicéia Desvairada, dava o sentido de dinamismo e progresso. O grupo era composto por Antonio Carlos Couto de Barros, Tácito de Almeida, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes e Luís Aranha que se reunia à Rua Direita, no chamado *escritorinho*. Conta Guilherme de Almeida: “Aí nos encontrávamos, imaginávamos, escrevíamos, desenhávamos, resolvíamos tudo, amistosa e alegrissimamente sempre.” (ALMEIDA apud BRITO, 1976)

Klaxon destaca-se por seu aspecto original e inusitado começando pelo seu projeto gráfico e seguindo pelo seu conteúdo que se diferenciava de outras publicações, oferecendo contribuições importantes ao movimento modernista. Divulgava *extratexto*, desenhos em preto e branco, de artistas brasileiros como Brecheret, Di Cavalcanti, Alberto Cavalcanti, Zina Aita, Anita Malfatti, Yan de Almeida Prado, John Graz e Tarsila do Amaral, e trechos de partitura de Villa Lobos. Através de artigos publicavam poemas, comentários, críticas de arte, piadas, *farpas zombeteiras*. Mostrou o espírito jovem do grupo que elaborou a ideologia modernista. Segundo Oswald de Andrade o movimento dos modernistas “toma uma expressão mais larga na revista Klaxon”.

Klaxon se declarava internacionalista, porém claramente patriota demonstrando o espírito aberto que tinham. Queriam um país integrado com o mundo.

Outro aspecto que nos interessa muito em Klaxon é a atitude que declara em relação à valorização da mulher, “viam-na como companheira, sadia e valiosa do homem e não como simples objeto de seus prazeres, estéticos e outros” (BRITO, 1976). Defendiam que a mulher deveria quebrar as algemas de sua escravidão secular e fosse uma parceira livre do outro sexo, uma colaboradora inteligente, em todos os espaços, de casa, de trabalho, de lazer e de cultura.

Essas idéias, hoje banalizadas, mas ainda não de todo conquistadas pelas mulheres, tanto que no mundo inteiro se arregimentam na defesa de seus direitos e de maior liberdade, estavam em grande avanço em relação ao contexto sócio-econômico brasileiro de 1922. Eram apregoadas dentro de uma sociedade fechada, muito ociosa dos seus padrões éticos, notadamente quando quem os tinha que cumprir com extremo rigor era a mulher. Ao homem eram permitidas todas as liberdades. (BRITO, 1976)

Em depoimento, a historiadora de arte Angela Ancora da Luz destaca o Salão de 31 realizado no Rio de Janeiro como ponto alto do “movimento de consciência da busca de modernidade. Anita foi da comissão organizadora ao lado de Portinari a convite de Lucio Costa, foi lá que voltou a ser valorizada, depois de ser tão atacada em São Paulo” (LUZ, 2010, informação verbal). Seguindo a observação lapidar da crítica de arte, citando as palavras de Antonio Bento:

Semana de Arte Moderna é muito importante, mas ela foi o batismo, e quando você batiza é o padrinho quem faz os votos. A crisma foi a década de 30, quando se adquire a consciência, com Portinari, com Di Cavalcanti, com o grupo Bernardelli nos porões da escola, com Pancetti, Milton da Costa, com toda a construção desta modernidade. (BENTO apud LUZ, 2010, informação verbal)²⁷

Conforme Lúcia Gouveia Vieira (1984, p. 16) “no Rio de Janeiro a Escola de Belas Artes e a Academia Brasileira de Letras eram as instituições que dominavam culturalmente, sendo seus padrões acadêmicos acatados passivamente”. Neste panorama surge a figura de Graça Aranha, que após ter vivido e convivido com a renovação artística europeia volta ao Brasil e passa a ter um papel como *acadêmico solidário com os modernistas* e ser o elemento de ligação entre os cariocas e paulistas. Em sua conferência inaugural da Semana de Arte Moderna em São Paulo *A Emoção Estética na Arte Moderna* critica o academismo e a Academia Brasileira de Letras. Em 1924, na conferência *O Espírito Moderno*, proferida no Rio de Janeiro, rompe com a Academia Brasileira de Letras, assumindo a liderança do movimento modernista carioca.

A Revolução de 1930 foi, para muitos historiadores, o movimento mais importante da história do Brasil do século XX. Ela encerra a República Velha e a sociedade brasileira viveu importantes mudanças tanto no que diz respeito à política e à economia, como na vida cultural do país. Assim, foi intensificado o processo de urbanização e industrialização, foi criado o Ministério do Trabalho, resultando numa série de leis trabalhistas, e da Educação e Saúde, promovendo maior atenção ao sistema educacional. O governo Vargas procurou estabelecer as bases do sistema universitário, investindo nas áreas de ensino e pesquisa. Rodrigo de Mello Franco de Andrade, figura de destaque nas relações entre os modernistas, tanto de São Paulo como do Rio de Janeiro, por sugestão de Manuel Bandeira, foi nomeado chefe de gabinete e Lúcio Costa diretor da ENBA, tendo a tarefa de reformular o ensino artístico. O modernismo, antes tão criticado, tornou-se o movimento artístico principal na década de 30.

²⁷ LUZ, Angela Ancora. São Paulo. Depoimento concedido à autora. 26 out. 2010.

Lúcio Costa foi o responsável pela organização Salão de 31 e convidou para integrar a Comissão Organizadora do Salão, além dele, Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Celso Antonio e Candido Portinari. A ala acadêmica tradicional protestou em relação à participação do poeta na comissão, e teve receio de ser vetada pela comissão “modernista”, havia boatos a respeito do caráter exclusivista moderno, o que obrigou a escola a fixar boletim pelas paredes fazendo o desmentido e confirmando que seria um evento aberto a todas as correntes. Não houve júri de seleção nem limites de obras por artista o que deu a possibilidade de um grande número de obras participantes e diversificadas, o que permitiu uma visão ampla da produção artística da arte brasileira naquele período.

Lucio Costa acabou sendo demitido em consequência da polêmica entre modernistas e acadêmicos do Salão, em campanha encabeçada por José Mariano Filho e seus colegas contra a ocupação dele no cargo de direção da Escola. Mesmo assim, ele conseguiu cumprir parte de sua política de conciliação entre acadêmicos e modernos. O Salão aconteceu nos moldes previstos, sem júri e sem premiação, e com a participação de artistas modernos e também dos de vanguarda, e principalmente com a participação feminina.

Sobre a participação feminina na arte brasileira, hoje tão significativa, em quantidade equitativa, Frederico de Moraes (1995, p. 19) verifica que cresceu a partir dos anos 30.

O que torna o Salão de 31 mais do que uma simples consequência da Semana de 22 é não apenas o contexto político-cultural no qual ele ocorre, mas também o significado que assume diante da formação artística brasileira o estatuto da Escola de Belas Artes, palco dos acontecimentos. O que ocorreu em 31 foi uma ruptura institucional mais do que artística... Se a Semana de 22 realizou o choque, o Salão de 31 sedimentou e irradiou o novo. (VIEIRA, 1984, p. 29)

O academismo impunha o modelo importado, a ser copiado de maneira objetiva, o modernismo, por sua vez, propunha uma troca de idéias com o modelo importado – “o Modernismo rompe com o objetivismo na arte e tende para o subjetivo, valorizando o imaginário brasileiro.” (VIEIRA, 1984, p. 17). Antonio Candido, ao considerar o modernismo o período mais autêntico do pensamento e da arte brasileira, diz:

Nele e, sobretudo, na culminância em que todos os frutos amadureceram (1930-40), fundiram-se a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país. A sua expansão coincidiu com a radicalização posterior à crise de 29, que marcou em todo o mundo civilizado uma fase nova de inquietação social e ideológica. (CANDIDO apud VIEIRA, 1984, p. 17)

A partir do Salão de 31 houve uma grande propulsão no campo da cultura e da arte moderna brasileira, o Rio de Janeiro era capital do Brasil era uma grande vitrine, apesar dos artistas não serem ricos, como foi o caso de São Paulo e financiar os movimentos artísticos, tinham visibilidade, e ainda que os Salões Nacionais promovessem os prêmios de viagem, dava oportunidades aos vencedores, e promovia o contato com outras culturas incentivando a construção da modernidade. Foi na década de 30 que surgiram grandes nomes na arquitetura brasileira como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Irmãos Roberto, Afonso Ricci.

Apesar da polêmica entre pesquisadores quanto à questão de onde o movimento modernista brasileiro foi mais incisivo, é importante consideramos que o modernismo foi uma construção de consciência cultural nacional importantíssima que teve também a participação de representantes de outros lugares do país, como Graça Aranha, nascido no Maranhão, do paraense Ismael Nery, dos pernambucanos, Vicente do Rego Monteiro, Joaquim Inojosa e Cícero Dias, entre outros artistas e intelectuais do Brasil.

Ainda segundo depoimento de Angela Ancora da Luz, os acontecimentos da década de 30 foram de suma importância para os eventos posteriores na história da arte moderna brasileira, pois desencadearam, em 1940, a divisão moderna no Salão Nacional de Belas Artes.

A importância desta construção determinou que se criasse no Salão Nacional Belas Artes uma divisão para os modernos, uma celeuma da década de 40 entre os acadêmicos e modernos. Isto foi uma conquista. O Salão de 1946 não aconteceu e em 1947 retorna, queriam acabar com o Salão. Em 1951 acontece o Salão Nacional de Arte Moderna, inaugurando o primeiro lugar no mundo onde vão existir dois salões oficiais ao mesmo tempo, um para os acadêmicos e outro para os modernos. (LUZ, 2010, informação verbal)

Celeida Tostes nasceu em maio de 1929, na cidade do Rio de Janeiro, e é neste momento e ambiente propulsor que a artista se desenvolve.

Segundo Frederico de Moraes (1995, p. 19), a participação feminina na arte brasileira, hoje tão significativa, em qualidade e quantidade, cresceu a partir dos anos 30. Foram expostas 194 obras de 63 artistas, com apresentação de Manuel Bandeira. Esse dado teria sido obtido neste primeiro balanço realizado em 1931, com a realização do I Salão Feminino de Arte, organizado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes.

No ano de 1947, o MASP foi inaugurado. Em 1948, o MAM - Rio e o MAM - SP foram fundados. Em 20 de outubro de 1951, a I Bienal Internacional de Arte, criada pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho (1892 - 1977) - conhecido por Ciccilo Matarazzo, foi realizada na esplanada do Trianon, local hoje ocupado pelo MASP. Em 19 de dezembro do mesmo ano, através da lei 1512, foi instituído o Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Estes eventos, acontecidos nos principais polos de criação brasileira, São Paulo e Rio de Janeiro, foram fundamentais para a instauração da poética contemporânea no Brasil.

A segunda edição da Bienal aconteceu em dezembro de 1953, já no Parque Ibirapuera, recém-inaugurado por ocasião das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, com projeto de Oscar Niemeyer (1907) e Burle Marx (1909-1994). Em 8 de maio de 1962 a Bienal de São Paulo torna-se Fundação, desligando-se do MAM-SP.

Os movimentos concretista e neoconcretista foram de extraordinária importância na vida cultural brasileira na década de 1950, no campo das artes plásticas e também na literatura e na música. O movimento concreto em São Paulo²⁸ tem seu início oficial no ano de 1952 com a exposição do Grupo Ruptura. Criado por Anatol Wladyslaw (1913 - 2004), Lothar Charoux (1912 - 1987), Féjer (1923-1989), Geraldo de Barros, Leopold Haar (1910-1954), Luiz Sacilotto (1924-2003), e liderado pelo artista e crítico Waldemar Cordeiro (1925-1973). O grupo propõe em seu manifesto a “renovação dos valores essenciais das artes visuais”, por meio das pesquisas geométricas, pela proximidade entre trabalho artístico e produção industrial, e pelo corte com certa tradição abstracionista anterior.

Em oposição ao Movimento Concretista, surge no Rio de Janeiro, em 1959, o Movimento Neoconcreto, marcado pela publicação do manifesto, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 22/03/1959, que serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM-RJ, assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, no qual fica clara a distância entre o grupo de Gullar e os concretistas de São Paulo.

O Manifesto, nas linhas iniciais, denuncia que a “tomada de posição neoconcreta se faz particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação

28 Max Bill (1908-1994), aluno da Bauhaus, é o principal responsável pela entrada do movimento concreto na América Latina, sobretudo na Argentina e no Brasil. Sua participação em exposição no MASP e a presença da delegação suíça na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, abrem as portas para as novas tendências construtivas no país, exploradas amplamente a partir de então. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=370> acesso em: 15/07/2010.

racionalista.” No documento declaram a defesa da liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas, o resgate da subjetividade e a recuperação das possibilidades criadoras do artista, contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico que o concretismo passa a produzir. Propõe a incorporação efetiva do observador - que ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas. Apresentam-se como tentativas de eliminar certo acento técnico-científico presente no concretismo. Os neoconcretistas respondem com a defesa da manutenção da “aura” da obra de arte e da recuperação de um humanismo ao invés da produção de feitiço industrial e mecanicista que o concretismo levaria à arte. E assim finalizam:

É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento prático (moral, política, indústria etc). Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou. (GULLAR et al, 1959)

Consideramos o Movimento Neoconcreto importante para a contextualização do trabalho de Celeida Tostes, do qual, acreditamos, teve fortes influências. Não só pelo movimento ter acontecido no Rio de Janeiro, onde a artista atuou, mas por toda a filosofia e prática adotadas pelos artistas que o representaram, o humanismo tradicional em oposição ao desenvolvimento de uma arte concreta de pura visualidade, características que reconhecemos no trabalho de Celeida. Para destacar essa idéia, citaremos os trabalhos desenvolvidos pelos artistas Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.

Lygia Clark (1920-1988), pintora e escultora, nasceu em Belo Horizonte-MG, em 1920, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1947. Iniciou seu aprendizado artístico com Burle Marx (1909-1994). Entre 1950 e 1952, viveu em Paris, onde estudou com Fernand Léger (1881-1955), Arpad Szenes (1897-1985) e Isaac Dobrinsky (1891-1973). Foi representante do movimento neoconcreto e destacada representante da arte contemporânea brasileira. De volta para o Brasil, Lygia integrou o Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa (1923-1973) e formado por Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Pape (1929-2004), Aluísio Carvão (1920-2001), Décio Vieira (1922-1988), Franz Weissmann (1911-2005) e Abraham Palatnik (1928), entre outros. Gradualmente, troca a pintura pela experiência com objetos tridimensionais. Como a série Bichos, de 1960 - construções metálicas geométricas que se articulam por meio de dobradiças - requerem a co-participação do espectador, realizando

proposições com a participação do público. Nesse ano, leciona artes plásticas no Instituto Nacional de Educação dos Surdos.

Após a participação das exposições Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira, no MAM-RJ, quando passa a residir em Paris entre 1970 e 1976 - período em que leciona na Sorbonne - sua atividade se afasta da produção de objetos e volta-se, sobretudo para experiências corporais em que materiais diversos são usados para estabelecer ligação entre os participantes. Em 1976, retorna para o Brasil; dedica-se ao estudo das possibilidades terapêuticas da arte sensorial e dos objetos relacionais.²⁹



Fig. 13 - Lygia Clark "Máscaras abismo", 1968. Sacos em rede de nylon com pedras e sacos plásticos cheios de ar.

Encontramos afinidades de linguagens, em certa medida, no trabalho "Passagem" de Celeida Tostes, em que ela entra e se fecha em um vaso de barro e depois sai, com a proposta de Lygia Clark, no que tange à exploração sensorial, em trabalhos como "A Casa é o Corpo", de 1968 e as experiências corporais de integração. Enquanto Lygia propõe a participação efetiva do espectador, Celeida sugere a exploração sensorial através de sua própria participação, sugere a integração do corpo com a matéria do barro, com a natureza. Celeida também teve outras investigações acerca de sons nos interiores de algumas peças, como nas bolas e nos ovos, onde propõe uma relação sensorial com o espectador.

Lygia Pape (1927-2004), escultora, gravadora e cineasta, nasceu em Nova Friburgo-RJ. Expressiva representante da arte contemporânea brasileira, estudou com Fayga Ostrower (1920 - 2001) no MAM-RJ. Aproximou-se do concretismo e, em 1957, depois de integrar-se ao Grupo Frente, participou do Manifesto Neoconcreto. Em 1958, com o poeta Reynaldo Jardim (1926), concebeu o Ballet Neoconcreto I, apresentado no Teatro Copacabana e, dois anos mais tarde, participou da Konkrete Kunst - Exposição Internacional de Arte Concreta - em Zurique, após a participação das exposições Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira, no MAM-RJ.

²⁹ Site oficial da artista plástica brasileira Lygia Clark, criado pela Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark". <<http://www.lygiac Clark.org.br/defaultpt.asp>> acesso em: 05/06/2010.

No final da década de 1950, Lygia Pape iniciara a trilogia de livros de artista composta por Livro da Criação, Livro da Arquitetura e Livro do Tempo. A partir dos anos 1960, trabalhou com roteiro, montagem e direção cinematográficos e com programação visual de filmes do cinema novo, produzindo esculturas em madeira. Realizou o Livro-Poema, composto de xilogravuras e poemas concretos. Em 1971, fez o curta-metragem *O Guarda-Chuva Vermelho*, sobre Oswaldo Goeldi (1895 - 1961). E em 1980 foi para Nova York com bolsa de estudo da Fundação Guggenheim. Sua obra mostra a liberdade com que experimenta e manipula as diversas linguagens e formatos.

Tanto as obras de Lygia Clark como as de Hélio Oiticica (1937 – 1980), propõem a participação efetiva do espectador como agente, características principais da arte contemporânea. Após a morte de Hélio Oiticica, ela organizou, com o artista gráfico Luciano Figueiredo (1948) e o poeta Wally Salomão (1943 - 2003), o Projeto Hélio Oiticica, destinado a preservar e divulgar a obra do artista. Em 1990, com bolsa da Fundação Vitae, realizou o projeto “Ttéias”, no qual combinava luz e movimento. Em 2004, é fundada a Associação Cultural Projeto Lygia Pape, idealizada pela própria artista e dirigida por sua filha Paula Pape.³⁰



Fig. 14 - Lygia Pape, OURO
 Instalação “Ttéia”, montada na última 53ª Bienal de Veneza, em 2009.
 Fonte: Isto É Independente. Artes Visuais
 N. 2167. 20.Mai.11.

³⁰ Site oficial da artista Lygia Pape organizado pela Associação Cultural Projeto Lygia Pape. Disponível em <<http://www.lygiapape.org.br/lygiapape.htm>>acesso em: 10/04/2010.

Em texto sobre a obra “Ttéia” de Lygia Pape, o crítico inglês Guy Brett, citado por Fernando Cocchiari (2004)³¹, faz a declaração que estende a outros artistas brasileiros:

Foi esse espírito rebelde da vanguarda brasileira nos anos 50 e 60 que a possibilitou penetrar a fundo as idéias de abstração européia sem qualquer cerimônia exageradamente respeitosa ou sentimento de inferioridade. Era possível, portanto, para estes artistas ver o universal, até o cósmico, estando ao mesmo tempo imersos no local e no particular. Eles conseguiram escapar à sorte típica dos artistas do “terceiro mundo”: a de fornecer à metrópole mensagens de escape exótico. Em vez disso, valiam-se da realidade brasileira para tentar resolver alguns dilemas contemporâneos mais profundos (...) Não se pode encaixar o trabalho desses artistas no esquema da arte do pós-guerra como se ele fosse uma variação local dos movimentos centrados na Europa ou na América do Norte. A fusão particular que eles realizaram, à medida que se tornar mais conhecida, deve mudar os princípios básicos da interpretação daquela história. No processo o elo entre os artistas brasileiros e certos artistas do ocidente – especialmente em torno das inovações da “participação do espectador” - também se tornará claro. (BRETT apud COCCHIARALE, 2004)

Frederico de Moraes, analisando a obra “Passagem” de Celeida Tostes, faz um paralelo com a obra “Ovo” de Lygia Pape:

Este ritual é o mergulho no barro, ela renasce. Neste ponto até tem uma semelhança com alguma proposta de Ligia Pape, quando a Lígia faz aqueles cubos e estes cubos são rompidos. A primeira apresentação foi em 68, em um evento de arte que organizei no Aterro³². Destes cubos, que eram de plástico, emergem uma cantoria, samba, três figuras de cantores. Porém, neste sentido, Celeida é mais radical, ela mergulha na lama, se suja. (MORAIS, 2011, informação verbal)

Sobre isto Regina Célia Pinto (1994, p. 196) diz: “Ambas as propostas se encaminham para um metafórico entrar, permanecer, romper.”

Hélio Oiticica (1937-1980), artista performático, pintor e escultor, nasceu no Rio de Janeiro RJ, onde também faleceu. Iniciou-se no campo da arte com o irmão César Oiticica. Em 1954 fez estudos de pintura e desenho com o artista Ivan Serpa no MAM-RJ. Escreveu seu primeiro texto sobre artes plásticas neste mesmo ano. O registro escrito de reflexões sobre arte e sua produção passa a ser uma constante em seu trabalho. Participa do Grupo Frente em 1955 e 1956 e, em 1959,

31 COCCHIARALE, Fernando. Entre o Olho e o Espírito. Lygia Pape e a renovação da arte brasileira. 2004. Disponível em <http://www.lygiapape.org.br/lygiapape_.htm> acesso em: 15/07/2010.

32 O evento a que Frederico de Moraes se refere é a manifestação coletiva *Apocalipopótese*.

passa a integrar o Grupo Neoconcreto. Abandona os trabalhos bidimensionais e cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis.

Em 1964, começa a fazer as chamadas Manifestações Ambientais. Na abertura da mostra Opinião 65, no MAM/RJ, protesta quando seus amigos integrantes da escola de samba Mangueira são impedidos de entrar, e é expulso do museu. Realiza, então, uma manifestação coletiva em frente ao museu, na qual os Parangolés são vestidos pelos amigos sambistas. Participa das mostras Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira, apresentando, nesta última, a manifestação ambiental Tropicália.

Em 1968, Oiticica participa da manifestação coletiva *Apocalipopótese* realizada no Aterro do Flamengo, organizada por Frederico de Moraes, da qual fazem parte seus Parangolés e os Ovos, de Lygia Pape. Em 1969, realiza na Whitechapel Gallery, em Londres, o que chama de Whitechapel Experience, apresentando o projeto Éden. Vive em Nova York na maior parte da década de 1970, período no qual é bolsista da Fundação Guggenheim e participa da mostra Information, no Museu de Arte Moderna - MoMA. Retorna ao Brasil em 1978. E falece no ano de 1980.



Fig. 15 - Hélio Oiticica, 1937-1980. Parangolé, Nildo da Mangueira
[São Paulo : UNESP, Biblioteca do IA, 2001]
diapositivo: col. ; 5 x 5 cm.

Com sua obra Oiticica lembra-nos da questão formulada por Marcel Duchamp, sobre o que vem a ser uma obra de arte. Propõe que a experiência atue como eixo

condutor do ato artístico. A obra sem a experiência não está completa, é preciso vesti-la, participar da obra, se deslocar da experiência do campo intelectual e entrar no campo do vivencial criativo. O corpo não é suporte, é parte da obra. A cor da pele, a estrutura do corpo, sua expressão, a dança, suas linhas, seus volumes participam da composição da obra.

[...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais obvio quando a posteridade da seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP, 1957)

Oiticica, citado por Jardel Dias Cavalcanti (2002) em sua coluna³³, explica: “O ‘ato’ do espectador ao carregar a obra revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do ‘ato expressivo’. A ação é a pura manifestação expressiva da obra.”

A mensagem que Oiticica nos deixa “é dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora”³⁴, e também, a de que, o artista saia do campo de tanta intelectualidade e volte a criar com liberdade e magia, aprofunde sua criação em sua vivência e “penetre” na experiência. Celeida Tostes, ao nosso olhar, seguiu este conselho.

Arte Contemporânea e os novos suportes

Entre as linguagens artísticas a escultura do século XX foi de difícil compreensão para o público contemporâneo, já que adotou formas diversas do que se convencionou chamar artes plásticas, não só com as idéias inovadoras, como as de Marcel Duchamp ou Naum Gabo³⁵ na década de 20, mas com todos os trabalhos realizados posteriormente. Considerando, a adoção de novos conceitos e técnicas, como a fotografia, vídeo, computação, bem como a inserção do corpo do artista, presentes nos happenings, body-art e performances, ampliam-se o âmbito das linguagens artísticas.

33 OITICICA, Hélio apud CAVALCANTI, Jardel Dias. *Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica*, 2002. Disponível em <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856>> acesso em: 16/07/2010.

34 Idem

35 Naum Gabo (1890-1977). Escultor russo que se destacou no movimento construtivista russo.

Rosalind Krauss (1998), baseada na reflexão de duas publicações sobre o significado de escultura, com a distância de dois séculos entre elas - a de Gotthold Lessing, que escreveu o tratado estético sobre a obra “Laocoonte” no século XVIII, e a de Carola Giedion-Welcker, que escreveu o livro “Modern Plastic Art”, na década de 1930 - afirma:

Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo. (KRAUSS, 1998, p. 6)

O corpo, como Cocchiarale e Matesco (2006), nos lembram, é um dos temas mais recorrentes da arte de todos os tempos e culturas, desde as mãos impressas nas cavernas até a arte contemporânea. O corpo foi usado, como linguagem direta ou sugerida, de tantas formas e maneiras possíveis.

A distinção entre corpo e alma, aplicada pela cultura clássica, dava ao corpo a capacidade dos sentidos e à alma, a razão e o intelecto.

A repressão do corpo foi bastante presente na história do ocidente, primeiro no período pagão pré-cristão, e depois no cristão. “Entre o Renascimento e a modernidade, no entanto, as razões dessa repressão deslocaram-se do âmbito teológico (pecado) para o campo epistemológico (normalidade).” (COCCHIARALE & MATESCO, 2006, p. 11)

Citando Foucault (1984), os autores, apontam que com os novos conhecimentos do iluminismo, como a psiquiatria, o corpo foi dotado de distinção entre normalidade e anormalidade, favorecendo a formação da Sociedade Disciplinar (disciplina e punição) que representa a ruptura entre os sentidos e a realidade, fazendo parte até os dias de hoje das mediações de grande parte da sociedade. O poder disciplinar sobre o corpo foi questionado ao longo do século XX, por Nietzsche, Freud e Marx, e também por movimentos de operários, feministas, as vanguardas históricas e os movimentos de liberação sexual.

A partir da década de 1940, o corpo ganha uma valorização enquanto faz arte com o movimento, no expressionismo abstrato americano, que converte o gesto do artista em prolongamento do traço ou força motriz do jato, no ímpeto expressivo, e com os happenings, body-art e performances realizadas a partir daí, a arte então transforma o corpo do artista em um novo suporte, um novo lugar de expressão.

Com a colocação do corpo como parte central para ações artísticas, outras propostas foram formuladas, como o sensorial, presentes no neoconcretismo e no conceitual; citações por meio de objetos relativos ao corpo, como roupas, acessórios, etc; objetos das tecnologias da imagem (fotografia, vídeo, computador) e até mesmo usando como referência as categorias convencionais (pintura, desenho, gravura e escultura), nascendo das novas composições “as instalações”. Com estas e outras proposituras que se seguiram, a tela ficou pequena para exibir a expressão artística.

O espaço e a temporalidade se expandiram, o observador também ocupou o espaço da arte, já que a contemplação não se dá apenas, diante da “frontalidade” do quadro, exige um movimento por toda a obra e envolvimento do espectador. O espaço expositivo do Museu também passou a ser questionado, já que a obra pode acontecer em qualquer outro lugar, e se o Museu a expuser tem que adaptar seu espaço para integrar a obra. O Museu sempre foi visto como um templo, onde eram guardados originais de obras de arte “que só tinham um único lugar no mundo”, onde se podia experimentar a presença de um tempo mítico, já que suas imagens, habitualmente antigas e únicas, exigiam a presença corporal do contemplador. Com as novas expressões de arte, o museu apresenta-se como um lugar de fantasia, a arte contemporânea traz consigo um lugar alternativo que nega a lembrança do museu como sede. “O evento ocupa o lugar da obra” (BELTING, 2006, p. 141). Para Arthur Danto (2006) a arte contemporânea se distingue de toda a arte produzida desde 1400, pois suas ambições principais não são estéticas. Ela se dirige a outros aspectos das pessoas além do espectador, ela busca um contato mais imediato além daquele que o museu possa promover. Ocorre então uma grande transformação, tanto da produção artística como do espaço expositivo e certamente do próprio público.

Para Medeiros (2005, p. 127), a partir das exposições, concertos e festivais, realizados por Jean Arp³⁶, André Breton³⁷, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, entre outros, o aparecimento da arte performance está situada como linguagem artística multidisciplinar, no início do século, no Futurismo e Dadaísmo. A pintura gestual

36 Jean (Hans) Arp (1886-1966). Artista alemão naturalizado francês foi um dos fundadores do Dadaísmo.

37 André Breton (1896-1966). Escritor e poeta francês foi o grande incentivador e considerado o papa do surrealismo.

nos anos 40 de Jackson Pollock está na fronteira da performance, e *ação* está situada a partir dos anos 50 com o grupo Fluxus³⁸, na Europa, e o grupo Gutai³⁹ no Japão.



Fig. 16 - Kazuo Shiraga (Japão 1924-2008) - "Lama Desafiadora" - Challenge to the Mud, Gutai performance, 1955

A arte ação corporal surgiu como happening com Allan Kaprow, François Pluchart chamou de art corporel (body art) e Arnaud Labelle-Rojoux chamou de performance. (MEDEIROS, 2005)

Citando Peggy Phelan, Medeiros (2005, p. 134-135) conclui que a performance não pode ser documentada, porque é vida no presente, o fato de desaparecer é o que a caracteriza, o importante é a interação entre a obra, o artista e o espectador, enquanto acontece. E a fotografia não pode ser considerada uma performance, já que recorta de seu contexto, os cheiros, os sons. Desintegra o tempo, *elemento estético imprescindível*. Porém resta a filmagem e o relato, como memória da performance.

Em 2007, Medeiros também conclui:

38 O Grupo Fluxus marcou a arte dos anos 1960 e 1970. Foi criado na Alemanha em 1961 por George Maciunas. Era composto por artistas de diferentes lugares do mundo como: os alemães Joseph Beuys e Wolf Vostell, o coreano Nam June Paik, o francês Ben Vautier, e a japonesa Yoko Ono, entre outros. Valorizavam a criação coletiva através de diferentes linguagens expressivas, a música, o cinema e a dança associados às artes plásticas, através de performances, happenings, instalações e outros suportes inovadores para a época. (WOOD, 2002)

39 O grupo Gutai foi um grupo de arte vanguardista japonês, criado em 1954, momento pós-guerra no Japão, por Jiro Yoshihara. Em seu manifesto propunha que os artistas fizessem algo que nunca tivesse sido experimentado antes. Suas manifestações eram principalmente através de performances.

O significado de uma performance depende de um reconhecimento de si no outro. O toque tenta sentir o outro. O carinho é permuta efetiva. Desejo de encontro. A performance art traz para a arte elementos desse desejo de compartilhar Aisthesis⁴⁰. Realizada ao vivo, ela permite interação de seres desejan-tes e isso é o que consideramos característica maior da performance. (MEDEIROS, 2007)

Em contrapartida temos movimentos outros, como a vídeo-performance, a vídeo-instalação. Quanto a esta mesclagem de tecnologia Cocchiarale e Matesco, nos ampliam o entendimento sem, no entanto, classificar a obra como performance: “[...] ao romper com os suportes habituais e ao mesclar técnicas, eles acentuam o caráter multidisciplinar da arte e ampliam o campo de abrangência da atividade artística aproximando-a da vida.” (COCCHIARALE & MATESCO, 2006, p. 17)

É importante observarmos o quanto todo este histórico da arte nos aproxima do trabalho de Celeida Tostes. Ao usar como suporte o seu corpo, e o barro como material expressivo, a artista nos apresenta o seu discurso estético contemporâneo, como obra a ser transformada a partir da relação com o público. Sua obra vai de encontro à proposição de Duchamp quando definiu que “o ato criador é executado entre a obra de arte e o mundo exterior, e assim ganha sentido, é decifrado, e suas qualidades intrínsecas são interpretadas. O público acrescenta sua contribuição ao ato criador.” (DUCHAMP, 1957)

40 A palavra *aisthesis* tem a mesma origem da palavra *aisthethicon* que significa “o que sensibiliza”, ou seja o que afeta os sentidos.

3. A CERÂMICA E AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

A argila também será, para muitas almas, um tema de devaneios sem fim. O homem se perguntará indefinidamente de que lama, de que argila ele é feito. Pois para criar sempre é preciso uma argila, uma matéria plástica, uma matéria ambígua onde têm unirse a terra e a água.

Gaston Bachelard⁴¹

A cerâmica é considerada por alguns como uma arte menor, talvez por estar relacionada com a arte popular, como o artesanato, como o que se chamou de “folclore”. Ou será, ainda, que o barro remete à idéia de excremento? Levy-Strauss em sua obra “A Oleira Ciumenta” analisa alguns povos das Américas, do mesmo dialeto e família, onde se observa a passagem da argila aos excrementos: “Para os Cahuilla e os Serranos, o demiurgo modelou a primeira humanidade com argila. Os Chemehuevi dizem que o demiurgo modelou os seus antepassados e os dos Mohave, com os seus excrementos.” (LEVY-STRAUSS, 1985, p. 171)

Sobre o artesanato a crítica de arte Mariza Bertoli⁴² nos ajuda a compreender:

O artesanato foi sempre considerado, dentro do campo de produção simbólica, um tipo “inferior” de manifestação. Sabemos que é um tipo de produção de natureza diferente, de natureza coletiva, ligada à região onde se estabelecem as pessoas que o produzem, ao passo que a arte é sempre uma manifestação subjetiva, muito individual, embora também seja ligada à experiência social. O artesanato é uma obra coletiva com um material local, se mantém dentro de uma tradição, e quer mantê-la, já a arte procura romper as tradições e ir adiante, ela quer a vanguarda, o novo. O que não quer dizer que o artesanato seja inferior, ou ainda, não produza coisas novas, com as qualidades plásticas de obras de arte. Arte e artesanato são, igualmente, referências culturais. (BERTOLI, 2011, informação verbal)

Considerar o artesanato ou a arte popular uma arte menor é um desprestígio para a própria história da humanidade. Lembrando as palavras de Lévi-Strauss (1983, p. 383), nas sociedades não industriais cada um sabe criar por si mesmo todos os objetos artesanais que precisam ou que querem usar, não por imitação instintiva, mas por uma complexa e elaborada técnica de operações manuais e intelectuais. Para isto precisa saber qual árvore e que parte dela lhe dá a melhor madeira para fazer um arco, qual a melhor época de colhê-la, a maneira de trabalhá-la implica experiência, jeito, julgamento. “O homem consagra-se inteiramente a estas tarefas,

41 BACHELARD, Gaston. 1989, p. 116

42 Mariza Bertoli. São Paulo. Depoimento concedido à autora 20 abr. 2011.

investe nelas o seu saber, a sua habilidade, a sua personalidade; o mesmo quanto à ceramista ou à tecedeira.” O autor lembra que se fizermos uma retrospectiva na história da pintura encontraremos um saber artesanal herdado dos velhos mestres, sendo as técnicas artesanais, durante séculos, muito favoráveis à criação.⁴³

A cerâmica faz parte da história de toda a humanidade, ela conta a história, ela é material arqueológico, antropológico, ela é princípio, a partir da modelagem no barro é que muitos trabalhos nascem, ela é semente.

A argila de aspecto rude, desorganizada constitui uma composição de “excrementos” da terra, da vegetação, de animais, restos que se depositam. Ao serem “culturalizadas” tornam-se peças “imutáveis”, depois da modelagem e da cozedura.

Segundo Barata (1952 apud Dalglish, 2006, p. 21):

[...] só o que o índio modelou no barro e muito pouco do que esculpiu na pedra resistiu aos séculos e, assim, embora fragmentada, é a cerâmica a pista principal para que os estudiosos logrem verificar a capacidade artística dessas coletividades desaparecidas.

A história da cerâmica atrela-se à história da humanidade, através dela é que muitos estudos foram desenvolvidos para se conhecer os hábitos, o grau de evolução, religião e até as mudanças de povos já desaparecidos. Através da cerâmica, povos e culturas denunciam seu cotidiano, através de elementos tanto no que se refere às cores, materiais empregados e técnicas de construção e queima, como através de seus elementos pictóricos. “A cerâmica é um receptáculo de culturas. Podem ser introduzidas no trabalho linguagens de várias origens, do marajoara brasileiro ao bizen japonês, passando pela majólica ou pela cerâmica grega. A cerâmica é universal.” (GABBAI, 1987, p. 16)

Nos livros de História da Arte quase não há a presença da cerâmica, ela aparece quando da história da arte grega, e analisadas enquanto pintura, só a “cobertura” iconográfica. É a antropologia e a arqueologia que parecem mais valorizar esta expressão de arte. Em contrapartida temos a posição de Norma Grinberg que afirma que a expressão plástica em barro teve um reconhecimento:

43 Somem-se a isto os conhecimentos de sociedades chamadas primitivas ou tradicionais utilizados em inúmeras áreas da arte, da indústria, da engenharia, até mesmo na medicina.

Esse barro, que pela ação do fogo se transforma em cerâmica, alcançou do Oriente ao Ocidente um reconhecimento como material expressivo, com obras impressionantes que por sua beleza e resistência à intempérie atravessaram a História, como é o caso da cerâmica etrusca, da belíssima cerâmica da Grécia clássica, dos impressionantes Guerreiros de Xi'an, da dinastia Quin, e tantas outras produções ancestrais. Este histórico passa, aliás, pela cerâmica pré-colombiana, pela renascentista e modelagens Barrocas, chegando aos monumentos e às instalações contemporâneas. (GRINBERG, 2008)

Para Rogério Cezar de Cerqueira Leite (2009), professor emérito da Unicamp: “É flagrante o descaso de intelectuais brasileiros com pesquisa sobre a riqueza estética e iconográfica da cerâmica nacional”, que arqueólogos brasileiros se ocupam mais da antiguidade grega e romana do que a do próprio país e ainda que “Para apreciar as requintadas cerâmicas marajoara e tapajoara têm os brasileiros que recorrer aos museus europeus e americanos.” Para o professor a cerâmica tem o mesmo status de importância de técnica quanto ao da pedra lascada, principalmente porque “Enquanto a pedra lascada servia antes à caça e à guerra, ou seja, a ações violentas, a cerâmica prestou-se à manutenção e cocção de alimentos, atividades pacíficas, agregadoras.”

A cerâmica, por ter um potencial edificante, é estudada enquanto técnica em larga escala, na engenharia, na odontologia, na fabricação de inúmeros produtos, até mesmo de chips de computador, Norma Grinberg enfatiza a consciência de que o barro está em toda a parte:

[...] É mais presente do que percebemos. Se prestarmos atenção, ficaremos surpresos com a quantidade de coisas feitas de barro a nossa volta, nos dando vida e qualidade de vida. Desde a terra onde plantamos o alimento, artefatos cotidianos, como pratos, tijolos e telhas até a alta tecnologia, todos têm o barro na sua composição. (GRINBERG, 2008)

As cerâmicas mais antigas datam entre 17.500 a 18.300 anos atrás⁴⁴, inúmeros trabalhos foram realizados a partir do barro durante toda a história da civilização, foi utilizada por todas as civilizações no oriente e no ocidente.

Em tempos mais remotos a cerâmica foi utilizada como técnica para construir peças utilitárias como lâmparas, instrumento de cozinha e de armazenamento, como o passar do tempo e o desenvolvimento da técnica passa a representar símbolos de poder e status social, e ocupa, portanto o campo da arte.

44 ‘Oldest pottery’ found in China. BBC News – Science & Environment 1 June 2009 23:07 UK. <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/8077168.stm>> acesso em: 19/06/2010.

Os vasos mais antigos que se conhecem eram modelados à mão em barro cru, tal qual era extraído da terra, e secos ao sol e ao vento. Mesmo nesse grau do seu desenvolvimento, antes de possuir escrita, literatura ou mesmo uma religião, o homem possuía já esta arte, e os vasos que então produzia ainda são capazes de nos sensibilizar por suas formas expressivas. Quando o homem descobriu o fogo e aprendeu a tornar seus vasos rijos e duradouros, quando inventou a roda e como oleiro pôde acrescentar ritmo e movimento ascensional ao seu conceito de forma, estavam presentes todos os elementos essenciais da mais abstrata de todas as formas de arte. (READ, 1968, p. 27)

No campo da arte temos artistas que escolheram o barro como matéria-meio para sua expressão. Herbert Read considera que é a mais simples e mais difícil das artes.

Cerâmica é arte pura; arte liberta de qualquer intenção imitativa. A escultura, com a qual está mais intimamente relacionada, teve desde o início uma intenção imitativa, e nessa medida talvez tenha sido menos livre que a cerâmica como meio de expressar o desejo de forma; a cerâmica é a arte plástica na sua essência mais abstrata. (READ, 1968, p. 28)

Antes de várias esculturas serem bronze, resina, metal, madeira, ou tantos outros materiais, ela é terra. O barro é matriz, é semente. É com este material indelével que as mãos amassam, sentem, escutam o pulsar da criação. Ele é carne palpável e sucumbe aos côncavos e convexos, aos volumes, aos planos. Imprime a memória da alma criativa do artista, imprime e registra o toque do artista e suas digitais. E quiçá as memórias de outros seres que o trabalharam antes deste, já que tem este grande poder de vida cíclica: ser apenas barro imediatamente depois de ter sido um grande rei, e voltar a ser uma pequena e indefesa criança, depois barro novamente, e voltar a ser.

No Ocidente, a cerâmica foi utilizada nos objetos de uso doméstico, na arquitetura e nas artes em geral, sobretudo nas chamadas artes aplicadas. Cerâmica é arte maior.

No final do século XIX surgiu um movimento estético na Inglaterra, *Arts and crafts*, que tinha o objetivo de valorizar o ofício e os trabalhos manuais, de onde surge a *art pottery* (cerâmica artística) em reação à cerâmica industrial. A partir deste movimento surge o *art nouveau* europeu e norte-americano, com rica produção em cerâmica. A cerâmica esteve presente na *art nouveau* de Émile Gallé (1846 - 1904), Joseph-Théodore Deck (1823 - 1891), Émile Müller (1823-1889), na França. E na *art nouveau* de Gustav Klimt (1862-1918) na Áustria, um dos fundadores do movimento da Secessão de Viena, que recusava a tradição acadêmica nas artes.

Em 1925 acontece em Paris a *Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas*, marcando um período de grande produção de artes decorativas, daí nasce o movimento *Art Deco*.

Diferentes artistas e movimentos empregaram a arte da cerâmica, desde objetos ou esculturas, até pinturas em peças elaboradas. A cerâmica esteve presente nas linhas retas, decoração sóbria, pureza de linhas e no emprego de cores primárias da Escola *Bauhaus* na Alemanha; no *Suprematismo* do russo Kasimir Malévitch (1878-1935) ou no futurismo italiano de Bruno Munari (1907-1998).

Pablo Picasso (1881-1973), pintor, desenhista e escultor, foi um dos mais famosos artistas a incursionar pelo mundo da cerâmica, em 1947. Nasceu em Málaga na Espanha e faleceu em Mougins, França. Um ano antes, em 1946, visitou uma exposição de cerâmica na localidade de Vallauris⁴⁵, na França, e a partir daí envolveu-se profundamente com o ofício. Aos 62 anos encontrou na cerâmica, milenária tradição artística mediterrânea, um novo suporte para expressar suas criações e através dela ampliar o limite da sua pintura e subverter as dimensões do espaço.

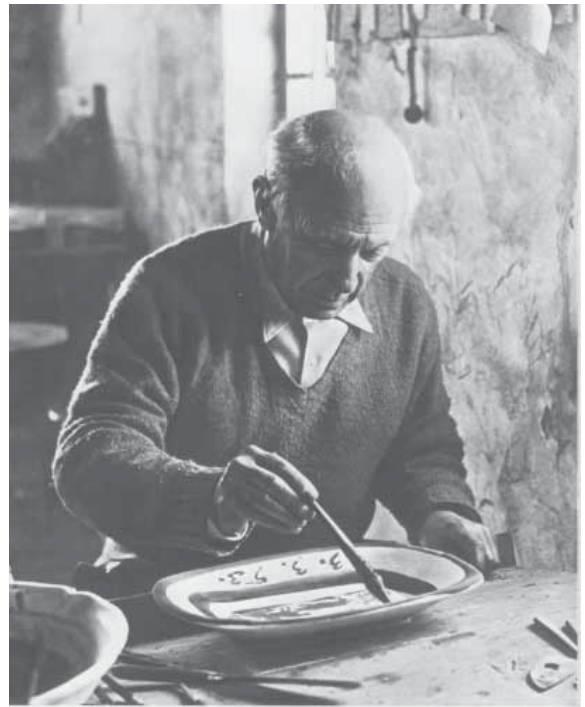


Figura 17 – Picasso na execução de uma de suas peças em 1953. (fonte: RAMIÉ, 1987).

Picasso defrontou-se com este material doce, sensível e cheio de plasticidade e memória, que é o barro, e ao mesmo tempo com uma técnica cheia de surpresas e processos que aceitam variações e invenções, porém um ofício exigente.

O artista sabia que a cerâmica é “portadora da mensagem do homem”, é ela quem nos traz testemunhos da história da humanidade, e a ela dedicou-se profundamente. “E, a partir deste momento, graças ao prestígio da obra

⁴⁵ Vallauris é uma aldeia que acolheu numerosos artistas e artesãos, originários da França e de outros lugares do mundo, em busca de asilo das mudanças provocadas pela guerra. Desta maneira vários ateliers de cerâmica ali foram instalados, e anualmente organizavam uma exposição para a mostra dos trabalhos e produtos da região. Após a visita e estadia de Picasso o lugarejo ganhou grande repercussão entre artistas e intelectuais. (RAMIÉ, 1987)

que Picasso realizaria, a cerâmica, até então considerada por alguns uma arte menor, começou a conhecer uma primazia até esse momento insuspeitada e universalmente aceita.” (RAMIÉ, 1987, p. 8).



Fig. 18 - Marc Chagall, circa 1952 - “Child on a Goat” (Criança sobre a cabra) - Escultura em cerâmica. 18.5 x 25.5 x 11 cm

Marc Chagall (1887-1985), pintor russo, foi um dos grandes mestres da Escola de Paris e também foi aclamado como um precursor do surrealismo. Assim como Picasso, freqüentou Vaullaris e começou a trabalhar em cerâmica. Em novembro de 1949 Chagall estabeleceu-se em Vence, na França onde criou suas primeiras cerâmicas na oficina de madame Bonneau.⁴⁶

Outro grande artista que praticou a arte da cerâmica foi **Joan Miró** (1893-1983). Joan Miró, juntamente com Salvador Dalí, foi um dos mais importantes pintores surrealistas espanhóis. Suas pinturas são fortemente coloridas em aparente movimento contra um fundo escuro. Trabalhou em cerâmica em cuja técnica criou esculturas e enormes painéis decorativos, entre os quais se destacam o Mural da Universidade de Harvard e do edifício da Unesco em Paris. A cerâmica possibilitou-lhe tocar e manejar objetos para expressar o seu talento, o que o encantava. Produziu sua primeira cerâmica em 1941, usando materiais e o atelier de Josep Llorens Artigas⁴⁷. Este é o início do primeiro período de colaboração entre eles, que continua até 1947. Desenvolveu inúmeros trabalhos em cerâmica.



Fig. 19 - Joan Miró and Josep Llorens Artigas. Femme et oiseau, 1962. Cerâmica: 318 x 66 x 62 cm. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

46 Catálogo O Mundo mágico de Marc Chagall: o sonho e a vida /curadoria Fabio Magalhães ; [tradução B&C Revisão de textos] . - São Paulo: Base Sete Projetos Culturais, 2009. Note-se que a figura 18 ilustra peça roubada em 14 de Novembro de 1999, da gallery in Cologne, Alemanha. Imagem disponível em <<http://www.fbi.gov/hq/cid/artthft/europe/germany/germanyart.htm>> acesso em: 03/05/2010.

47 O espanhol Josep Llorens Artigas (1892-1980) foi um dos grandes mestres de cerâmica do século XX. Foi também crítico de arte, pesquisador e teórico. Contribuiu com o conhecimento de sua técnica aos principais pintores e escultores de seu tempo como Raoul Dufy, Albert Marquet, Eudald Serra e Joan Miró.

Fernand Léger (1881-1955). Artista que também encontrou na cerâmica grandes possibilidades de expressão. Léger é considerado um dos mestres do século XX, se destacou como cubista, seu trabalho influenciou bastante a arte moderna brasileira. Foi o artista que mais esteve envolvido com o Brasil apesar de nunca ter estado no país. Seu envolvimento deu-se pelas amizades com artistas e intelectuais brasileiros conhecidos através de sua relação com Blaise Cendrars⁴⁸, e presença de seus trabalhos em exposições de arte moderna em São Paulo.



Fig. 20 – Fernand Léger - 1881-1955.
Escultura em cerâmica
Fonte: DESCARGUES (1997)

Desde 1937, Fernand Léger interessa-se pela arte mural. Uma de suas principais preocupações é a integração da cor na vida das cidades. O apagar as paredes cinzentas com policromia. Ele pretende criar novos espaços com o jogo de cores. Sonhava ver a arte invadir os lugares públicos.

A Cerâmica, que considera essencialmente decorativa, é para ele uma nova forma de praticar suas teorias sobre a cor. Põe na prática a sua teoria dos contrastes de formas e de cores e aplica-o ao relevo da cerâmica. Brinca com a cor viva dos esmaltes que acrescenta ao efeito de contraste. Seu interesse por cerâmica cresce em 1950, é quando Léger passa a freqüentar a aldeia de Biot, na Riviera Francesa, com regularidade e onde um de seus ex-alunos, Roland Brice, e seu filho Claude, ambos ceramistas, estão instalados. Uma colaboração frutuosa se estabelece então entre pintor e ceramista. Realiza seus primeiros baixos-relevos em cerâmica.

A partir de 1952, sempre com ajuda de Roland Brice, procura realizar cerâmicas em três dimensões. Após alguns ensaios infrutíferos nasce “La grande fleur qui marche” inspirada nos trabalhos L’étoile (1936) e La fleur polychrome (1937).

48 Blaise Cendrars, 1887-1961, suíço naturalizado Frances, escritor, poeta, cronista, ficcionista e ensaísta, foi amigo de muitos artistas e intelectuais modernistas. Escreveu várias obras sobre o Brasil. Mário de Andrade escreveu em 1924 na Revista do Brasil: “Temos muito que aprender com Cendrars, poeta do mundo”. Manuel Bandeira, em 25 de janeiro de 1961, escreveu: “Blaise Cendrars, que acaba de morrer em Paris em relativa obscuridade, foi na década de 1920 um dos nomes de maior prestígio universal no mundo da poesia [...] Cendrars era um possuído da vida moderna. L’Univers me déborde”. Explicou ele na Prose du Transsibérien. Essa confissão definia-o. (EULALIO, 2001, p 469).

A pele da América

*Siento al caminar
Toda la piel de América en mi piel*

Mercedes Sosa

Matéria prima encontrada em abundância, assim como em outros pontos do mundo, o barro foi utilizado largamente na América Latina, e foi um meio constante no processo de formação cultural da América ao longo de toda a história, desde a construção de abrigos, moradia, como na manufatura de utensílios e objetos artísticos. Segundo o crítico de arte Vicente de Pécia *El barro es la piel de America*. (PÉRCIA, 1992)

Encontramos inúmeros e talentosos artistas que se expressaram através do trabalho em cerâmica na América Latina. Na Argentina podemos citar entre outros: Leo Tavella, Marisa Rueda, Rafael Martín, Carlos Carle e Vilma Villaverde.



Fig. 21 – Vilma Villaverde, Mulheres Sanitárias. Cerâmica incorporadas a aparelhos sanitários. Exposição realizada na Hanhyanglim gallery na Coreia em 2008. Foto gentilmente cedida pela artista



Na Colômbia as artistas Trixi Allina, Cecília Ordoñez e Nijole Sivickas, esta última nascida na Lituânia, mas viveu a maior parte de sua vida criativa na Colômbia.

Fig. 22 - Cecilia Ordoñez - Pareja ancestral, 1992. Técnica: Cerâmica. 220x300x300 cms. Inst. Colombiano de Cultura - Colcultura, Corferias; Bogotá.

Em Cuba temos nomes como José Fuster, José Ramon González Delgado, Angel Norniella e Alfredo Sosabravo. No México, entre outros, Gerda Gruber, Rosario Guillermo, Javier Marín, Adolfo Riestra, Vicente Rojo, Francisco Toledo e Gabriel Orozco.



Fig. 23 – Gabriel Orozco – My Hands are my Heart, 1991. 2 Fotografias 23,2x31,8cm cada. Cortesia Marian Goodman Gallery, New York

Em Porto Rico, Sylvia Blanco, Lorraine de Castro, Jaime Suárez, Bernardo Hogan. Na Venezuela, Seka Severin, Carolina Boulton, Rita Daini, Reina Herrera, Noemí Marquez, Dalita Navarro, Belén Parada. Ainda encontramos brilhantes artistas no Chile, como José Perotti e Rosa Vicuña, no Paraguai, no Uruguai, no Peru, e em toda a América Latina.

No Brasil temos nomes de artistas consagrados que trabalharam com a cerâmica na primeira metade do século XX, como Victor Brecheret, autor do trabalho *Via Crucis*, composto por 14 Estações num total de 28 esculturas em terracota (argila cozida) e madeira, medindo entre 40 a 70 cm realizadas na década de 40 e instaladas na A Capela do Hospital das Clínicas.⁴⁹



Fig. 24 – Victor Brecheret, I ESTAÇÃO - Julgamento de Cristo - déc. 40 - Terracota.

⁴⁹ A Capela do Hospital das Clínicas foi decorada por afrescos de Fulvio Pennacchi, esculturas de Victor Brecheret e vitrais baseados em desenhos de Di Cavalcanti, tombados pelo Condephaat, pelo Decreto 13.426 de 16 de março de 1979. As peças originais de *Via Crucis* encontram-se, em comodato, na Pinacoteca do Estado, desde 12 de maio de 1982, por questão de segurança e conservação. Foram substituídas por cópias únicas e autenticadas, em bronze, à pedido dos herdeiros de Victor Brecheret e custeadas pela Secretaria de Estado da Cultura. Fonte: <<http://www.hcnet.usp.br/historiahc/capela.htm>> acesso em: 02/01/2010.

Podemos citar entre outros Bruno Giorgi e Ernesto de Fiori, artistas que desenvolveram esculturas em argila.



Fig. 25 – Bruno Giorgi – Mário de Andrade. Escultura cerâmica 0,7 x 0,33 x 0,45 m. Fonte: catálogo SP Arte 2008



Fig. 26 - Ernesto de Fiore - Figura Feminina, 1937. Terracota. Col. Ornella H. Psillakis. Fonte: ZANINI, 1995.

Grandes artistas pintaram azulejos cerâmicos de arte, chamados “azulejos avulsos”, de temática brasileira, entre as décadas de 40 e 50, como Alfredo Volpi, Mario Zanini, Paulo Rossi Osir, Giuliana Giorgi, Hilde Weber, Gerda Brentani, Ettore Boretti, Maria Wrochnik, Alice Brill, Ottone Zorlini, Frans Krajcberg, Ernesto de Fiori, que trabalharam para a Osirarte⁵⁰. Osirarte foi fundada no segundo semestre de 1940 por Paulo Rossi Osir para atender à demanda de execução dos azulejos para o prédio do Palácio Gustavo Capanema. O ateliê da Osirarte era dirigido por Rossi. Era ele quem remunerava os artistas, contatava os interessados para compra de azulejos, promovia e comercializava os produtos.

⁵⁰ Para dar conta das encomendas e ampliar o mercado, Rossi contava com a colaboração de artistas como Alfredo Volpi, chefe de ateliê e Mário Zanini, que permaneceu até o fechamento da Osirarte. Trabalharam ainda, em diferentes momentos, César Lacanna, Ettore Moretti, Frans Krajcberg, Gerda Brentani, Giuliana Giorgi, Hilde Weber, Maria Wrochnik e Virginia Artigas, e esporadicamente Bruno Giorgi, Ernesto de Fiori, Ottone Zorlini. A Osirarte tinha seu próprio forno especializado e a produção concentrou-se na execução de encomendas, realizando azulejos para painéis idealizados por Roberto Burle Marx, Caribé, Poty, Anísio Medeiros. Na década de 1950, a integração do azulejo com a arquitetura foi grande. A Osirarte, já experiente na realização de painéis, depois da elaboração do prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, ambos na década de 1940, desenvolveu painéis para diversos estados brasileiros. A Osirarte sobreviveu até dezembro de 1959, quando Paulo Rossi Osir morreu.

Durante toda a década de 1940 a Osirarte funcionou como uma verdadeira escola. Artistas iniciantes trabalhavam junto com os já experientes, pintando, traçando e criando conjuntamente os desenhos que ilustrariam os azulejos.

Entre os artistas que trabalharam com grandes painéis públicos destacamos Candido Portinari, Athos Bulcão, Burle Marx, Poty, Djanira, Francisco Brennand, Anísio Medeiros, Antônio Maluf e Paulo Rossi Osir.

Não podemos deixar de dizer que a contribuição que artistas ceramistas japoneses imigrantes e/ou descendentes trouxeram influências importantíssimas para a arte cerâmica brasileira.

Frederico de Moraes (2011)⁵¹, sucintamente, identifica três linhas na arte da cerâmica erudita brasileira: uma tendência meiomachista, um pouco aristocrata, representada por Francisco Brennand, erudito no sentido da história da arte; a tendência, que é o oposto disto, uma cerâmica feminina, representada por Celeida Tostes, uma erudição no sentido antropológico, sociológico, etc. ao levantar as questões da sociedade primitiva e das sociedades modernas, e a terceira linha que é a cerâmica japonesa.

Segundo o crítico, Brennand representa uma cerâmica viril e erudita. Descendente de família de oleiros e ceramistas, Francisco Brennand herdou a fábrica de cerâmica onde decidiu fazer uma cerâmica artística e não industrial. Além de ceramista, era pintor, estudou na Europa onde teve contato com a cerâmica de Lèger, de Picasso, etc., com as influências adquiridas sua cerâmica passa a ser erudita, nos temas e no próprio fazer. “Sua cerâmica é bastante centrada nele mesmo” e o conjunto de sua obra que se torna importante, não um trabalho isolado. Ao transformar a própria fábrica num atelier “(inclusive usou as máquinas com cores muito fortes, criou uma situação quase minimalista que, aliás, se opõe um pouco à escultura dele que não é nem expressionista nem surrealista)”, criou um ambiente que é uma espécie de templo. “A cerâmica de Brennand é uma escultura ostensivamente figurativa, fálica e meio autoritária.” Conclui: “Sua escultura não é arcaica exatamente nos temas, mas um pouco arcaizante pela erudição e pelo passado da cerâmica”.

O crítico destaca que no nordeste ainda temos Miguel dos Santos, mais próximo da cultura popular, que introduz um elemento popular africano, até pelo fato de ser um afro brasileiro.

51 MORAIS, Frederico de. Rio de Janeiro. Depoimento concedido à autora, 11 abr. 2011.

Celeida Tostes, na apreciação do especialista, representa outra linha que acredita ser muito mais condizente com certas preocupações do mundo moderno, já que introduziu uma série de temas que não existiam. A artista introduziu uma temática feminina, não feminista, ligada ao universo feminino, uterino, arcaizante, em que a mulher aparece de diferentes maneiras. Apesar da crítica em geral não considerar, Frederico acredita que os temas têm importância, e a cerâmica tem temas muito próprios.

O primeiro aspecto que aponta no trabalho de Celeida é a recolocação da questão feminina, e por extensão, a questão do corpo, que ela explora muito, inclusive quando chega ao limite, em seu trabalho *Passagem*, no qual usa o próprio corpo como suporte. Outro aspecto é que, pelo fato de ser ceramista, rompe com o fogo, quando passa a trabalhar a cerâmica crua para levantar *os muros* e produzir o tijolo cru com pessoas que não eram ligadas à arte, de comunidades pobres e limitações econômicas, mas como sempre muito hábeis e habilidosas, é um rompimento. Um outro rompimento, ainda, é a monumentalidade, quando levanta muros gigantescos, ou quando expõe na Bienal de São Paulo aquele ambiente enorme com os amassadinhos, tendo no centro uma grande roda, elemento uterino, com um orifício, o buraco da penetração. Então, ela monumentaliza no tamanho e na quantidade porque as obras delas são dez mil ovos, mil isso, mil aquilo. Outro aspecto que coloca é o do coletivo, não queria ser uma autora isolada. Ao propor uma série de temas, simbólicos, arcaicos, arquétipos, que remetem a religiões, a tempos vividos, a tempo passado, pré-histórico, uma quantidade grande de elementos realizada por um mutirão de trabalho, Celeida dá um caráter coletivo em sua obra. A obra não é sozinha, um trabalho autoral, pois ao mesmo tempo em que fala de uma subjetividade da própria artista, que a concebe, fala de uma subjetividade do mundo como um todo.

A cerâmica japonesa, identificada por Frederico de Moraes como a terceira linha da cerâmica erudita, teve uma presença forte no Brasil. Na opinião do crítico é um trabalho quase religioso, ritualístico, limpo e silencioso, *beirando certa metafísica*. Destaca a presença de Shoko Suzuki, a mais interessante no seu ponto de vista, a qual influenciou muitos outros artistas. Ainda aponta Megumi Yuasa, como uma variante desta terceira linha, que é essencialmente um escultor mais do que um ceramista.

Paralelo aos eruditos, Frederico enfatiza a linha da cerâmica de origem popular onde é possível identificar divisões. Mestre Vitalino e os ceramistas do Vale do Jequitinhonha representam o boneco de barro, e à sua maneira são realistas, mostrando certos hábitos, costumes, “de uma vida brasileira que cada vez mais

deixa de existir, tecnologia entra meio caricaturamente para eles.” Para o crítico Antonio Poteiro não é um fazedor de bonecos, é popular e através da cerâmica fala de realidades que vivem dentro dele, ou estórias que ele ouvia. “Um contador de estórias, tanto na pintura como na superfície do barro”, resultando em trabalhos maravilhosos. Ressalta que enquanto a obra de Poteiro é uma matéria mais agressiva, mais áspera, a do filho “tendeu a um certo alisamento, um certo curvamento da matéria.”



Fig. 27 - ANTONIO POTEIRO no ateliê de cerâmica
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (1991)
Foto: Luiz Elias

Além dos artistas mencionados por Frederico de Moraes outros nomes se destacam na arte cerâmica brasileira, dentre eles podemos mencionar Ana Maria Maiolino, Norma Grinberg, Célia Cymbalista, Anneliese Poluzzi, Angela Poluzzi, Mary Di Iorio, Mariana Canepa, Silvia Noriko, Maria Cheng.



Fig. 28 - Megumi Yuasa[Sem título]. Cerâmica [São Paulo UNESP, Biblioteca do IA, 2001] 1 diapositivo : col. ; 5 x 5 cm.



Fig. 29 - Célia Cimbalista - Série negra, 1990. cerâmica raku, 10 peças, dimensões variáveis, Acervo MAC-PR doação da artista. Fonte: MAC/PR - Foto: Nego Miranda.



Fig. 30 - Norma Grinberg, Humanóides, 1994. Casa Cor 2011. Foto: Elaine Regina dos Santos



Fig. 31 - Anna Maria Maiolino, Muitos, 1995. Miami Art Central, USA, 2006. Fotografia: Oriol Tarridas.

Intentamos até aqui dar um panorama geral das questões que consideramos importante para contextualizar nosso trabalho e concentraremos-nos, a partir deste ponto, na obra de Celeida Tostes, objeto de nosso estudo, que foi uma das grandes renovadoras da cerâmica brasileira e contribuiu para a mudança do conceito de escultura brasileira. Segundo Luiz Áquila “A escultura dela é única. Celeida deu autonomia ao barro, que deixou de ser utilitário para ser expressivo e simbólico. Seu trabalho mudou completamente a noção de escultura no Brasil” (ÁQUILA, 1985)⁵²

52 ÁQUILA, Luiz. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, 04 jan. 1985.

4. CELEIDA TOSTES – AUTONOMIA DO BARRO

A escultura dela é única. Celeida deu autonomia ao barro, que deixou de ser utilitário para ser expressivo e simbólico. Seu trabalho mudou completamente a noção de escultura no Brasil.

Luiz Áquila⁵³

Como vimos anteriormente para os arqueólogos a cerâmica passou a existir quando o primeiro ser humano despertou sobre a terra e a bíblia contou que o homem foi feito de barro. Acredita-se que o método do emprego do fogo para o enrijecimento do barro tornou-se processo cerâmico acidentalmente e que as primeiras cerâmicas nasceram para armazenagem de líquidos e alimentos, depois para fins de construção de abrigos, portanto para fins utilitários, e daí decoração e objetos artísticos. Com o tempo se estabeleceu como fontes de renda para pequenos artesãos e grandes indústrias. O barro passa a ter uma existência intrínseca à cerâmica com processos e procedimentos muito próprios.

A cerâmica é um fazer tradicional que se aperfeiçoou com o tempo e mostra o refinamento da cultura. A arte cerâmica brasileira se aprimorou ao renovar seus temas e seu aspecto formal. E como identifica Frederico de Moraes (1989) na multiplicidade de proposições artísticas individuais nasce uma nova possibilidade: a escultura. O barro identificado como elemento original de toda a criação passou a ganhar uma construção coerente, partindo de um “corpo de idéias”. Do simples amassar e modelar passou à construção de “formas-temas ou objetos de significação mais ampla e universal”. (MORAIS, 1989)

Celeida rompeu com vários vínculos tradicionais da cerâmica, ela dá autonomia ao barro no campo artístico. A artista escolheu o barro como sua matéria e a ele foi sempre fiel, nunca abdicou da matéria do barro, matéria para ela de grande valor, coloca o barro na origem, nós somos o barro. A matéria saiu direto do exterior e se plasmou em obra.

Luiz Áquila (2003) revela que como herdeira da ética modernista, Celeida em sua obra, exhibe os materiais, “não faz de conta”, não tem truques. Sua maneira quase religiosa de trabalhar os símbolos, o sexo, a terra e seu próprio corpo é uma analogia à própria

⁵³ Declaração de Luiz Áquila em matéria A geração 80 perde sua mestra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 269, 04 jan. 1985. Acervo Pesquisa e Documentação MAM/RJ.

germinação da natureza. Através de sua obra mostrou sua essência aglutinadora, afetiva e generosa. Como ela mesma sempre se expressava: Ma-ra-vi-lha!⁵⁴

O crítico de arte Vicente de Pécia (2009) publicou em seu artigo “*Em Memória – Celeida Tostes*”:

Celeida Tostes começou a trabalhar com cerâmica em 1965, não deve ser encarada somente como artista do barro. Suas obras são linguagens plásticas visuais que traduzem estéticas diferenciadas e conscientes com as múltiplas iniciações, experimentações e conceitos. Neste fazer seus sacrifícios, alegrias, renúncias, sonhos e realizações são direcionados para seus objetivos. Têm se como resultados os elementos questionadores, onde o dia a dia passa a ser utilitário, rompendo com a condescendência, com a sociedade de consumo e saltando o “Muro” além do seu tempo, afirmando com ideia/fazer que a arte não seja um mistério, e sim faz parte do mundo. (PÉRCIA, 2009, p. 27)

Para Frederico de Moraes (1994) Celeida Tostes foi uma artista fundamental e uma das renovadoras da cerâmica no Brasil, responsável por profundas modificações temáticas, técnicas e lingüísticas na arte do barro. Foi autora de inúmeros projetos ousados que colaboraram com o estatuto de arte maior da arte cerâmica.⁵⁵

Celeida, considerada a grande dama da escultura carioca, foi uma importante artista brasileira na arte do barro e vários críticos e artistas confirmam isto. O escultor Angelo Venosa, com quem a artista dividiu atelier no Casarão da Lapa, analisou que Celeida não separava arte da vida e que com seu trabalho bastante coeso deixou uma lição forte e bonita. Beatriz Milhazes avaliou que Celeida foi a mais importante artista no Brasil na questão do trabalho com a terra, aliando a questão plástica à questão social. Para Charles Watson Celeida foi uma artista e educadora de extrema importância.⁵⁶ Anna Bella Geiger declarou: “seu trabalho levantou questões fundamentais para a escultura brasileira.”⁵⁷

Celeida desnudou a arte cerâmica, desvelou a origem da matéria, contou através de suas obras a história da cerâmica, passeou por povos fazendo uma ponte entre o arcaico e o contemporâneo, entre as comunidades de baixa renda e as mais abastadas, entre a cultura popular e a erudita. Como tão bem revelou o

54 ÁQUILA, Luiz. *Vamos Celeidar*. In COSTA, Marcos L. Catálogo da Exposição Arte do Fogo, do sal e da paixão – Celeida Tostes. Rio de Janeiro, CCBB, abril/jun.2003. p. 13-14.

55 MORAIS, Frederico. Celeida Tostes, novos temas e técnicas na arte da cerâmica. Rio de Janeiro, O Globo, 18 jan. 1987.

56 REIS, Paulo. *Para celebrar a arte e a vida. Celeida Tostes ganha festa e exposição dos amigos na Saramenha*. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 20 mai. 1994.

57 GEIGER, Anna B. In Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, 04 jan. 1985.

Prof. Dr. Rogério de Medeiros (1995) Celeida “fazia da invenção (ou reinvenção) de cada objeto, a descoberta de uma surpreendente fruição” e na busca da miscigenação entre o erudito e o popular, a artista caminhava na rota necessária dos modernistas, em uma proposição de rompimento com as normas construídas pelo academicismo. “O que para muitos era a descoberta do exótico, para Celeida era, a princípio, o reconhecimento de sua própria identidade, integrada aos valores heteróclitos da cultura brasileira”.⁵⁸

Despojada do fetichismo e aura tão comum na história da arte, suas obras propõem um diálogo próximo com o espectador, a matéria é nua, o barro, sem intermediário industrial, seu instrumento é o corpo. Em contato direto modela suas formas, sua poética e generosamente compartilha suas questões estéticas, plásticas e sociais com o interlocutor, sem hierarquia.

Lélia Coelho Frota (1987) abalizou que a escultura de Celeida Tostes foi um exercício permanente de energia e de vida, e que a tensão presente-passado constantemente ativada em suas obras atribuiu um dinamismo característico ao seu trabalho, introduzindo no espaço a noção do tempo. Segundo a crítica de arte, Celeida ao não se limitar a significados restritos ou tendências mostrou a liberdade de percepção e concepção de seu universo criador. “As obras que ela gera são abertas, grávidas de muitos sentidos, além daqueles, inúmeros, que atualiza.”

Para Marcus de Lontra Costa (2003) “Celeida constrói com o fogo, o sal e a paixão o romance da nossa História.” O tema da feminilidade em sua obra não se manifesta como reduzido ou domesticado, mas sim como um instrumento de transformação e liberdade. A maternidade aparece provocadora e instigante. O falo é o agente de visita, o conquistador, como seus totens. A vagina, o útero, contam histórias da fecundação como um oráculo. Para o curador da significativa exposição póstuma realizada no CCBB em 2003, ninguém abordou a sexualidade como Celeida ao relacionar a arte e o sexo com os impulsos essenciais do desejo humano. Através de seus rituais de arte fez ação coletiva participativa. Sua arte foi um instrumento de conscientização, “um exercício cotidiano de amor, liberdade e democracia. Semeou, ao longo de sua vida, encanto e poesia, dignidade e beleza.” (COSTA, 2003, p. 7-8)

Sobre o lugar que a artista e a cerâmica ocupa na mídia brasileira, o artista e ceramista brasileiro Francisco Brennand, afirma:

58 MEDEIROS, Rogério de. *Editorial In Revista Arte e Ensaio do Programa de Pós-Graduação em História da Arte*. EBA. UFRJ. Ano II. Nº 2. 1995. p. 3.

Nascemos num continente, numa porção de terra tão exagerada que, em vez de nos favorecer como artistas, prejudica. A comunicação se torna difícil. Além disso, a mídia não é lá muito propensa a se ocupar com essa valorosa nomenclatura da cultura brasileira, onde a cerâmica está inscrita num lugar muito modesto. Mesmo assim, o lugar de Celeida Tostes no cenário nacional está mais do que assegurado e, como todos sabemos, pela sua própria erudição ela conseguiu desenvolver atividades acadêmicas como professora, de grande utilidade para os iniciados no mundo da arte cerâmica. Reconheço a dedicação dela e fascínio pela matéria cerâmica. Foi uma grande artista. (BRENNAND, 2009) ⁵⁹

Frederico de Moraes (2011), em depoimento, salienta que ela percebeu todas as possibilidades do barro, não sendo “respeitosa” no sentido de não ter distanciamento da matéria. Ela mergulhou no pote de barro, botou a mão na massa efetivamente, sem o problema de erro e acerto. “O amassadinho é o amassadinho, não é mais do que isto, está ali a marca da mão. As moedas, os selos. Ela levantou praticamente todo um repertório de um mundo primitivo, de um mundo agrário, pré-histórico americano, africano.” (MORAIS, 2011, informação verbal)

A cerâmica também tinha convenções, lembra o crítico, e Celeida rompeu com isto. Uma ceramista que rompe com o fogo, passa a trabalhar a cerâmica crua quando levantou os muros e produziu o tijolo cru com pessoas que não eram ligadas à arte, que eram de comunidades pobres, com certas limitações econômicas, porém hábeis e muito habilidosas. Aí reside o fato de eliminar a queima que é parte essencial da tradição da cerâmica para fazê-la rígida. Afirma que ninguém foi aonde ela foi e aponta outro aspecto que é a monumentalidade, ela monumentaliza no tamanho e na quantidade, já que “suas obras são dez mil ovos, mil isso, mil aquilo”.

Outro aspecto que Frederico de Moraes aponta é o do coletivo, ao que credita ao fato de que ela não queria ser uma autora isolada. Celeida levanta uma série de temas, que são temas simbólicos, temas arcaicos, arquétipos que remetem a religiões, a tempos vividos, a tempo passado, pré-histórico, e dá um caráter coletivo, não só o próprio fato de que a produção de peças tenha sido em uma grande quantidade, excessiva, mas o fato de que ela mobiliza outras pessoas e nenhuma obra é sozinha, um trabalho autoral, que fala da subjetividade, não só dela, fala de uma subjetividade do mundo como um todo.

Clóvis Brigadão (1991) desvela que “segundo a mitologia, o nome de Celeida, como o conjunto de sua obra, significa ‘o que abre caminho através do barro’[...]”. Celeida dá autonomia ao barro, ela nasce, faz o barro nascer com a obra para tornar-

⁵⁹ BRENNAND, Francisco. *A Arte de Celeida*. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <elansantos@ig.com.br> em 02/04/2009.

se completo, sem precisar ser a mediação para outro percurso. O barro torna-se tecido de seu meu mesmo tecido, tecido do mundo, e a ele dá a potencialidade da expressão. Em algum momento não identificamos se a artista é extensão do barro, ou se o barro é a sua própria expansão. Através dele dialoga esteticamente e formalmente com os conceitos da arte, da antropologia, da etnologia e da condição humana. Ela permite que o barro como elemento integrativo em sua obra expresse todas as questões colocadas. Ela objetiva através do Barro a subjetividade do mundo.

O Barro – memória, matéria, plasticidade e autonomia

Encontramos a definição de memória em Japiassú & Marcondes (2001) “como a capacidade de reter um dado da experiência ou conhecimento adquirido e de trazê-lo à mente; considerada essencial para a constituição das experiências e do conhecimento científico. E ainda que a memória tenha uma “capacidade de evocar o passado através do presente.” A esta definição Abbagnano (1998) completa que o “conhecimento do passado também pode ter formação nova.” Bergson (1999) entende a memória, inerente à percepção, interpondo o passado no presente, ao mesmo tempo em que condensa momentos múltiplos da duração numa intuição única, e assim possibilita a percepção da matéria em nós, enquanto a percebemos nela.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja – o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja – o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória [...] (DIDI-HUBERMAN apud BACHELARD, 2000)⁶⁰

A cerca da memória vários filósofos e pensadores fizeram reflexões, seu conceito é bastante amplo e complexo, até porque memória tem sua parte de esquecimento, ela também é seletiva e subjetiva.

Desta maneira se constituiu a construção desta dissertação, uma evocação do passado através do presente. Sendo que a protagonista, Celeida Tostes, não está mais entre nós, este passado inquirido se apresentou através da memória de registros da linguagem escrita e iconográfica, e a memória contada de outras

⁶⁰ Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris, Minuit, 2000, p. 242.

peças que conviveram com a artista, através de entrevistas, portanto uma memória construída a partir de mediações. Implica nesta construção, também, a memória do receptor destas memórias e sua subjetividade, sem incorrer no julgamento e sim na apresentação e desvelamento dos fenômenos apresentados. Portanto a memória, aqui, é um fio tecelão que liga os seres, suas lembranças, os lugares, o tempo, os acontecimentos. Restaura um tempo habitado numa estória recontada, que não o altera, mas recria um passado plural e descontínuo, onde o trabalho integrativo de Celeida se apresenta com vida. Para Bachelard a memória, se criativa, restaura a *poiésis* e instala um novo cosmos, mas é a consciência desta memória quem rejuvenesce tudo, ela quem domina a memória e lhe dá o valor de recomeço.

Celeida Tostes nasceu em 26 de maio de 1929, no bairro da Gávea, Rio de Janeiro. Quando tinha um ano e dois meses, sua mãe faleceu. Foi criada na Fazenda de Campo Alegre, Macuco, estado do Rio de Janeiro e lá passou sua infância.

Celeida criou-se no campo onde a chuva cai, o vento venta, o céu tem estrelas, o fogo labaredas e as crianças fascínios mudos. Um dia, de amor ou medo, viu ela com olhos mágicos de infância, a terra nascer, a terra morrer, o fogo dançar no negrume frio. Era a morte de um ser querido. (STAHL, 1991).

Desde criança Celeida gostava de mexer com coisas, e o espaço em que vivia, na fazenda, estimulou-a a trabalhar com barro, pois este era o material que tinha muita presença em sua infância.

Para Bachelard (1996) a criança conhece um devaneio natural de solidão, não uma solidão triste, mas uma solidão cósmica que nos liga ao mundo, a solidão da criança sonhadora. E é nestas lembranças que se localiza o *núcleo de infância* que está no centro da psique humana, onde a imaginação e a memória se encontram mais intimamente. É neste núcleo que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda a imaginação as imagens da realidade. “Éramos, sonhávamos ser, e agora, sonhando a nossa infância, somos nós mesmos?” É na infância que o psiquismo experimenta mil maneiras de se reconhecer, de se fazer. Esta memória cósmica reside nos limbos do psiquismo, e do ponto psicológico os limbos não são mitos e sim realidades psíquicas permanentes. Para Jung (apud Bachelard, 1996, p. 102) essa infância é o reino do *si-mesmo* e para ser revivida e reintegrada à nossa existência, espera por muito tempo, insurgindo na segunda metade da nossa vida.

Comecei minha vida de artista plástica como gravadora, tendo, inclusive, participado de diversas exposições. Depois, como uma extensão da gravura, passei para a esmaltação em metal.

Viajei para o exterior. No interior dos Estados Unidos, na fronteira com o México, voltaram muitas lembranças da infância. Lá estagiei com Maria Martins⁶¹ (Martinez), uma índia navaja. Então vi a utilização do excremento do boi na queima de campanha. “Voltei” à fazenda, à cerâmica, à forma de meu avô construir as casas, às figuras que modelávamos. (TOSTES apud PINTO, 1995, p. 13)

Assim o barro foi eleito o material para traduzir a sua poética. O barro que antecede o homem, e que possui uma memória cósmica, guarda memória de minerais, animais e vegetais que se decompueram para constituí-lo, e guarda memória de cada toque que lhe é impresso. O barro, carne macia que aceita o toque suave, que aceita a batida forte para ter uma massa homogênea, que aceita o caminho que as mãos do artista decidido lhe indicam na modelagem, e pede respeito às suas astúcias. O barro permite a percepção do mundo pela taticidade, e o tato está ligado ao corpo, o homem começa a aprender tateando, tateando o peito da mãe ao mamar, tateando as coisas no seu mundo e vai descobrindo cada uma delas.

te vejo matéria que nem como eu
te torço
te rasgo
te amasso
te bato
te faço que nem como eu

te embebo
te encorpo
te esgarço
te largo
te deixo meu rastro
te amo que nem como eu

te imprimo
penetro
te sinto gigante
no tempo e no espaço

matéria quem nem como tu eu me faço (BRENNAND, 2001)⁶²

61 Trata-se de Maria Martinez (1887-1980), índia Navajo, uma das grandes figuras do mundo da cerâmica do século XX, tornou-se uma lenda em sua vida. Nascida no pueblo Tewa de Novo México, San Ildefonso, trabalhou com a cerâmica por mais de setenta anos, mantendo a sua herança indígena. Como uma jovem mulher, Maria ficou conhecida como a ceramista mais hábil de seu *pueblo*. Por esta razão, um arqueólogo pediu-lhe para recriar as formas originais de antigos vasos pretos que tinha escavado o que levou Maria e seu companheiro Julian, em 1918, após vários anos de experimentação, a produzirem as primeiras peças em preto sobre preto. Julian, talentoso artista, fez a decoração. Estas obras em negro tornaram-se cada vez mais populares afastando-os da policromia do seu pueblo. Após a morte do marido, em 1933, Maria trabalhou com a filha Santana e seu filho Popovi, conquistando inovações surpreendentes. Suas obras são valorizadas por colecionadores e museus de toda a América do Norte e Europa. (PETERSON, 1977). Tradução livre.

62 BRENNAND, Rita. *Relação com a argila II*. In *Objetos da Terra*. Vitória, Flor&cultura, 2001.

Gaston Bachelard tão maciamente como o barro diz que quem ama as substâncias, ao designá-las já as trabalha. Merleau-Ponty completa:

[...] se meu corpo pode ser uma forma e se pode haver diante dele figuras privilegiadas sobre fundos indiferentes, é na medida em que existe para elas, que ele se concentra em si mesmo para atingir seu objetivo.” (MERLEAU-PONTY apud ARANHA, 2010, informação verbal)⁶³

A arte de Celeida é expressiva e também formativa, e neste processo formativo, usa o barro como meio, um meio sensual. “Assim que fica livre de preocupações e temores, o semideus tateia à sua volta em busca de matéria sobre a qual soprar o seu espírito.” (Goethe apud CASSIRER, 2005, p. 232)



Fig. 32 - Celeida Tostes
Acervo EAV - Parque Lage
Foto Celso Guimarães

⁶³ ARANHA, Carmen S. G. Citação feita em aula da disciplina “Arte como forma de Pensamento” do curso do Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. 2º semestre de 2009.

O corpo em performance – repetição, mito, interior e exterior

Henry Bergson (1999) chama de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria as imagens relacionadas à ação do corpo, um corpo movente entre o futuro e o passado, e que é o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro:

Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 1999, p. 14)

Merleau-Ponty (1984, p. 225) desvela que: “meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um percebido), e que para mais essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele a reflete, ambos se imbricam mutuamente [...]”

Em suas narrativas sobre sua infância, Celeida conta que teve uma infância feliz apesar dos desprazeres da vida, como ter perdido sua mãe tão pequena. Como foi criada em fazenda, brincava com primos, mexia com barro, tinha contato com bichos, nadava com seus primos no açude sem roupas. Em um cotidiano rural, vivia em contato direto com a natureza. Como registra Regina Célia Pinto (1994) Celeida trazia uma memória do corpo indicando um corpo desperto pela liberdade da vida na fazenda.

Através de depoimentos, compreendemos que Celeida tinha uma sexualidade muito bem resolvida, identificava-se com o feminino e o revelava por toda a sua obra. Sua trajetória desvela que sua obra nasce do ventre da terra. Através de suas investigações, suas obras revelam o corpo feminino, o útero, o nascimento, o ventre, a mão, o ventre da mão. Apropria-se de seu corpo e por ele faz uma grande viagem poética e estética, tecendo com o barro suas inquietações, desvelando orifícios por onde podemos espiar o mistério da criação. Através de sua obra também discute a essência da vida, o trabalho, as ferramentas, o abrigo, e como se relacionam entre si - sem distinção de gênero. A artista convoca formas fálicas, elementos germinativos, evidenciando a coexistência do masculino e feminino – como categorias simbólicas presentes em todas as formas de vida.

Celeida traz marcadamente em sua obra o reconhecimento de seu corpo no mundo, no visível, “[...] vê-se, é um visível, mas vê-se vendo, meu olhar que lá o encontra sabe que está aqui, do lado dele [...]” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 242)

Com a repetição da forma, em suas primeiras séries, construiu o grande através dos inúmeros elementos. Parece-nos que a repetição destes gestos impulsionou sua energia vital, como se suas mãos, neste exercício, gerassem energia estimulando seu corpo para construir e escalar as obras de grandes dimensões posteriormente desenvolvidas, como o muro, as grandes mós e os guardiões. Que com o corpo também os construiu.

A passagem do pequeno para o grande foi de repente, mas, na verdade, ela vem acontecendo há muito tempo. A primeira peça grande, só me vi de fato às voltas com ela, quando começou a cair. Foi uma áfrica colocar aquele material em pé. Quando estava caindo, me abracei assim a peça, enfiei nela minha barriga e entre de corpo inteiro. Houve uma ampliação da relação do meu corpo com o material. Saí do útero da minha mão para um espaço entre as mãos. (TOSTES apud YUNES, 1984)⁶⁴

A repetição na obra de Celeida Tostes

A repetição foi uma característica utilizada por alguns movimentos de vanguarda do século XX, o Pop Arte e o Minimalismo dos anos 60. Os dois movimentos têm como fonte o ready-made de Duchamp. Porém, enquanto os artistas pop trabalhavam com imagens já difundidas popularmente, os minimalistas usavam elementos mais comuns, dando ênfase não tanto ao conceito e sim na disposição dos elementos.

Os minimalistas se utilizavam de elementos já prontos e se concentravam na maneira de apresentá-los. Na sua composição, sem hierarquizá-los, uma coisa depois da outra, negando assim a importância de espaço interior da forma, presente em parte da escultura do século XX. (KRAUSS, 1998, p. 301)

O conjunto da obra de Celeida Tostes é bastante marcado pela característica da repetição. Mas com uma concepção diferente que a destes movimentos citados. Sua obra é um exercício de transitar pelo exterior e pelo interior, tem demasiada importância simbólica de um espaço interior.

⁶⁴ A. Yunes, Áquila e Celeida, juntos, abrem exposição na Aktuell, O Globo, Rio de Janeiro, 14 de junho de 1984.

Na obra da artista, a repetição aparece tanto nos procedimentos e gestos na produção dos elementos que cria, característicos da técnica da modelagem com o barro, como na repetição dos próprios elementos em uma mesma obra. As bolas são produzidas em torno, procedimento que se repete, e em rica escala de produção, assim como os ovos e demais obras. A repetição também acontece no sentido de que sua obra, em grande parte, é constituída por “Séries”, desdobramentos de outras obras, como a *Série Bolas, Fendas, Selos, Ovos, Ferramentas, Mós, Rodas, Bastões, Vênus, Guardiões*. Enfim, a repetição perpassa toda a sua obra.



Fig. 33 - Celeida Tostes, Bolas.
Exposição Terra, Palácio das Artes - Belo Horizonte -
MG. 1979.



Fig. 34 - Celeida Tostes, Série Mil Selos.
Catálogo da Exposição Arte do Fogo, do Sal e da Paixão, 2003.

Gilles Deleuze (1988), na obra *“Diferença e repetição”*, aclara:

A identidade é conservada tanto em cada representação componente quanto no todo da representação infinita como tal. A representação infinita pode multiplicar os pontos de vista e organizá-los em séries; nem por isso estas séries são menos submetidas à condição de convergir sobre um mesmo objeto, sobre um mesmo mundo. (DELEUZE, 1988, p. 73)

Celeida Tostes explica: “Sempre foi para mim um desafio tornar grande o pequeno, seja repetindo e repetindo até conquistar um espaço, seja fragmentando a memória de uma imagem do imenso.” (TOSTES, 1992, p. 37). Com esta colocação Celeida nos faz pensar sobre a repetição enquanto espaço, mas também enquanto tempo, já que a repetição nos traz uma síntese do tempo, já que quantidade indica números, números indicam seqüência (um, depois o outro), e seqüência é o indicativo temporal. Quando esta quantidade é grande, leva-nos a pensar também

no grande, e de tão grande não mensuramos de fato, já que na contemplação da obra não paramos para contar esta quantidade. Assim, ela alcança seu objetivo, o pequeno se torna grande.

Frederico de Moraes (2011) identifica a monumentalidade no trabalho da artista um dos rompimentos com a cerâmica tradicional, que é, quando levanta muros gigantescos, ou quando expõe na Bienal de São Paulo aquele ambiente gigantesco com os amassadinhos e no centro tem uma roda - elemento uterino, com um orifício, o buraco da penetração, o que é muito constante na obra de Celeida. “Então ela monumentaliza no tamanho e na quantidade porque as obras delas são dez mil ovos, mil isso, mil aquilo.”

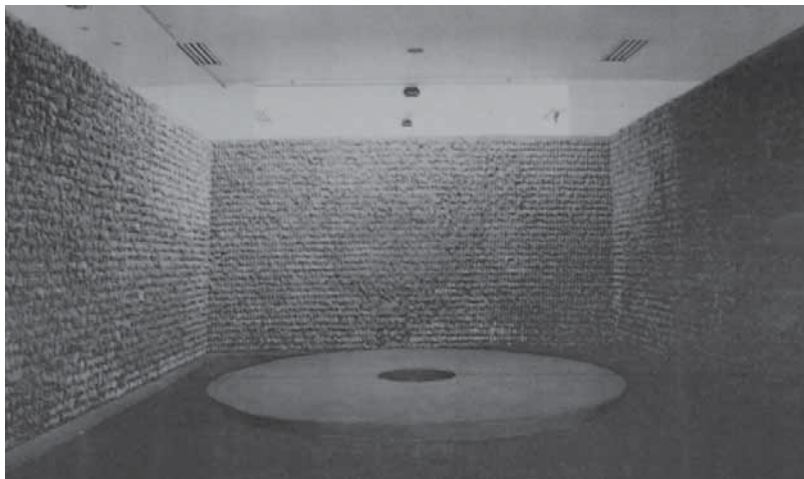


Fig. 35 - Celeida Tostes - Gesto Arcaico, 1991.
21ª. Bienal de São Paulo.

Celeida também traz a memória de uma imagem do imenso, mas mais do que isso, com a repetição, ela mostra ao mesmo tempo a similaridade e a diferenciação, com os similares ela convoca o pensamento do contemplador para caminhar na diversidade, na variação. Não só da obra, mas do artista, ou de si mesmo.

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística. (DELEUZE, 1988, p. 12 e 13)

A obra da artista não é uma repetição como atitude causal, de colocar um objeto, depois o outro, em uma organização lógica e matemática, é um processo de criação. Em sua repetição reside a sua idéia como um eco das singularidades, cada uma fazendo ressonância da outra.

Mas, na realidade, o artista não procede assim. Ele não justapõe exemplares da figura; a cada vez, ele combina um elemento de um exemplar com outro elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico da construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isto só será conjurado no efeito total. Comentando um tal caso, Lévi-Strauss escreve: “Estes elementos imbricam-se ao se desengatarem uns dos outros, e é somente no final que a figura encontra uma estabilidade que confirma e desmente, em conjunto, o procedimento dinâmico segundo o qual ela foi executada. (DELEUZE, 1988, p. 28)

Continuamos com a ajuda de Deleuze (1988) para nossa reflexão. Considerando a tese do filósofo David Hume “A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla” (HUME apud DELEUZE, 1988, p. 75), o autor suscita-nos a pensar sobre a importância do espectador na finalização da obra da artista, que pratica a repetição para compor a sua linguagem poética. Em sua obra, todas as unidades aparecem juntas, não uma aparece depois que a outra desaparece, porém não é possível dar uma ordem de seqüência, primeira, segunda, ou dizer que é a mesma. Assim explica: “[...] a repetição se desfaz à medida que se faz. Ela não tem em si. Em compensação, ela muda algo no espírito que a contempla.” Ao que conclui nos perguntando:

Está aí o para-si da repetição, como uma subjetividade originária que deve entrar necessariamente em sua constituição? O paradoxo da repetição não está no fato de que não se pode falar em repetição a não ser pela diferença ou mudança que ela introduz no espírito que a contempla? A não ser por uma diferença que o espírito transvasa a repetição? (DELEUZE, 1988, p. 75)

Outro aspecto da repetição que podemos identificar na obra de Celeida é através do mito a que sempre associa seu trabalho, o mito da criação. Para a civilização humana, o mito foi de extrema importância, através de sua repetição através dos ritos, ele é rememorado e recodificado.

Para Mircea Eliade (2007):

À primeira vista, o homem das sociedades arcaicas parece repetir indefinidamente o mesmo gesto arquetípico. Na realidade, ele conquista infatigavelmente o mundo, organiza-o, transforma a paisagem natural em meio cultural. Graças ao modelo exemplar revelado pelo mito cosmogônico, o homem se torna, por sua vez, criador. Embora pareçam destinadas a paralisar a iniciativa humana, por se apresentarem como modelos intangíveis, os mitos na realidade incitam o homem a criar, e abrem continuamente novas perspectivas para o seu espírito inventivo. (ELIADE, 2007, p. 124)

A História se importa com fatos históricos, é um exercício de rememorar de como o homem moderno é constituído, para o homem das sociedades arcaicas o mito lhes ensina as “histórias primordiais”, explicam o mundo e o modo de existir no mundo, e rememorando e atualizando estes mitos, ele também repete o evento da criação. (ELIADE, 2007).

Para Durkheim (apud CASSIRER, 2005, p. 133) é a sociedade o verdadeiro modelo do mito e não a natureza, e todos os seus motivos fundamentais são projeções da vida social do homem.

O mito na obra de Celeida Tostes

Depois de tantas experiências variadas em todos os territórios do mundo e do espírito, alguma coisa reclamava em mim esta participação nos lugares de minha gente passada. Dispus-me a esta espécie de aventura lírica depois de conhecer os povos mais diversos...

Cecília Meireles⁶⁵

Segundo Ernst Cassirer (2005) o homem é um animal simbólico além de receptor e adaptador de imagens, por isso é o único animal que faz arte, que faz história, deixa marcas de sua existência. Para ele a característica que se destaca no homem é o seu trabalho, e é este sistema das atividades humanas, compreendido pela linguagem, mito, religião, arte, ciência e história, que determina e define o círculo da humanidade. Cassirer entende que as funções básicas da linguagem, do mito e da religião são ligadas por um vínculo comum. Através de usos de métodos históricos tornam compreensíveis, porque é esta estrutura da cultura, que precede a história, que torna possível classificar, ordenar e organizar os fatos e, por conseguinte, as ciências particulares se utilizam desta organização, portanto a história e a ciência têm um vínculo com estes setores. Porém o autor abaliza que esta harmonia não é detectada na experiência humana, onde a ciência tenta suprimir o pensamento mítico e a religião se defende contra as fantasias do mito ou da arte. Indica que é possível encontrar uma unidade no processo criativo e identificar um caráter universal entre estas atividades, apesar de serem diferentes, tanto segundo suas linhas como nos seus objetivos, trabalham para um mesmo fim. Para Cassirer, compete à filosofia a tarefa de trazer uma compreensão maior desta unidade. Foi a filosofia medieval quem desempenhou a tarefa de

65 MEIRELES, Cecília. Apud LEÃO, Francisco da Cunha & FERREIRA, David Mourão. *Cecília Meireles - Antologia Poética*. Lisboa: Guimarães, 1968.

tornar compreensível a verdadeira analogia entre os dois modos mais refratários da cultura, o mito e a religião, e é a filosofia que se ocupa, não do tema mítico ou do pensamento religioso, mas sim da sua forma. Por ser não-teórico em seu próprio sentido e essência, o mito desafia e afronta as nossas camadas basilares de pensamento, onde verdades empíricas ou científicas não possuem capacidade para medi-las, e foi a filosofia que desenvolveu técnicas para desvendar o mito do sistema de imagens e símbolos que o caracteriza. (CASSIRER, 2005)

Lévi-Strauss (1979), em sua obra “*Mito e Significado*”, explana que a separação entre a ciência e o mito ocorreu nos séculos XVII e XVIII, com Bacon, Descartes, Newton e outros. Assim, acreditou-se que ciência só poderia existir se negasse o mundo dos sentidos, porque o mundo real deve ser descoberto pelo intelecto, pela razão. Apesar de, considerar que este movimento foi necessário para construir o pensamento científico, o autor argumenta que a ciência contemporânea tenta reintegrar “os sentidos na explicação científica como uma coisa que tem um significado, que tem uma verdade e que pode ser explicada.” (LEVY-STRAUSS, 1979, p. 13)

A concepção de arte teve um movimento semelhante. Foi necessária a ruptura entre a magia e a arte, entre artesanato e arte, mito e arte, o que comprometeu muito a compreensão, principalmente, quando pensamos a arte latino-americana. Como vimos Celeida, com seu trabalho, faz um exercício de reunir estes fragmentos deixados, usando metáforas ligadas à sua temática e aos seus rompimentos com a tradição do processo cerâmico. Propõe assim, uma nova maneira de se fazer arte, que poderíamos chamar uma *estética relacional*⁶⁶. Uma arte predominantemente preocupada com as relações humanas, preocupada com seu entorno e com seu público. Suas experiências e repertório individual estão a serviço da construção de significados coletivos, e a participação do público ganha importância na ativação ou efetivação de suas propostas. As relações que os trabalhos constituem no processo de efetivação e de apresentação são valorizados com a mediação entre a artista e o público. (BORRIAUD, 2009)

Para Cassirer (2005) o mito combina um elemento teórico e um elemento de criação artística e está intimamente ligado à poesia, e o que o difere da arte é que no mito está sempre presente um ato de crença - e não credo dogmático – é o que o torna

66 Estética relacional - Teoria elaborada na década de 1990 pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud. Pode ser definida como plataforma estética e método crítico com base na detecção de certa sensibilidade compartilhada por alguns artistas contemporâneos, com os quais o crítico se identifica. O projeto curatorial de Lisette Lagnado para a 27ª Bienal de São Paulo, Como Viver Junto (2006) é emblemático dessa linha de pensamento. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=861> acesso em 22/07/2010.

comparável ao pensamento científico, apesar de diferir em seus caminhos, ambos parecem buscar a realidade. Enquanto o pensamento científico usa o sistema da classificação e sistematização para explicar a realidade o pensamento mítico as ignora e renuncia a esses processos. A vida é sentida como um todo contínuo, interessa não sua lógica, mas o sentimento geral da vida, “sua visão não é nem apenas teórica, nem simplesmente prática: é *simpática*” (CASSIRER, 2005, p. 137)

Celeida por todo o desenvolvimento de sua obra reflete sobre a natureza orgânica, sobre a fecundidade ou sobre a criação. Para isso parece mergulhar profundamente em um mundo vivido por ela e um mundo vivido pela civilização. Desde *Passagem*, obra que denomina matriz, quando entra no barro e dele sai renovada, como um renascimento, como todas as obras conseguintes, que vão revelando, com uma subjetividade delicada e poética cuidadosa, os preciosos mistérios da cultura humana. É o que vemos nas Série de casas de João-de-Barro, que discursa sobre a construção do abrigo e na formulação da massa, realizada pelo pássaro, que constroeu abrigo, ou na série Rodas que denuncia a grande invenção do homem, ou em sua pesquisa sobre os tijolos sumérios que resultou na Série *Mil Selos* e na obra *Muro*. Vai buscar a sua totalidade no gesto primevo, no ventre, na origem, no bojo da mão onde germina a forma.

Conforme Cassirer (2005), identificamos realidades da nossa vida cultural em aspectos da vida e da cultura primitivas, Celeida em sua obra parece nos mostrar esta realidade que busca dentro dela, através das formas, da sua experiência, da pesquisa, e trabalha muito através de metáforas. Através de suas proposições parece-nos iluminar esta temática, parece nos colocar uma lente de aumento para enxergarmos esta identificação e nos propor uma nova reflexão sobre a *sociedade da vida*, como o autor identifica a sociedade primitiva, na qual o homem não deve ter uma posição de proeminência em relação a outros membros, faz parte dela e deve ter a mesma dignidade que os outros seres viventes, que os animais, as plantas. (CASSIRER, 2005, p. 139)

Tal como todas as outras formas simbólicas, a arte não é uma simples reprodução de uma realidade dada, pronta. É um dos meios que levam a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade. (CASSIRER, 2005, p. 234)

Para o autor diferentemente da linguagem e da ciência, que são uma abreviação da realidade, a arte é uma intensificação dessa realidade. As escolhas que o artista faz de certos aspectos da realidade é, ao mesmo tempo, um processo de

objetificação. “Depois de ingressarmos nessa perspectiva, somos forçados a olhar para o mundo com os olhos dele.” (CASSIRER, 2005, p. 239).

Através do seu exercício de discurso sobre a forma Celeida vai investigar a sabedoria prática nas civilizações mais antigas. Arriscaríamos aqui a dizer que, seu trabalho, além de artístico, é também uma espécie de “*anamnesis historiográfica*”.

Uma verdadeira anamnesis historiográfica traduz-se na descoberta de uma solidariedade com os povos desaparecidos ou periféricos. Há uma verdadeira recuperação do passado, mesmo do passado “primordial” revelado pelas escavações pré-históricas ou pelas pesquisas etnológicas. Nestes últimos dois casos, confrontamo-nos com “formas de vida”, com comportamentos, tipos de cultura – em suma, com as estruturas da existência arcaica. (ELIADE, 2007, p. 121)

A obra de Celeida Tostes, através de sua discussão artística, segue em uma via de rememoração de práticas arcaicas religando-as ao mundo do homem contemporâneo. Um mundo vivente, articulado e significativo. “O mundo se revela enquanto linguagem. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos.” (ELIADE, 2007, p. 125).



Fig. 36 - Celeida Tostes, Passagem, 1979.
Foto: Henri Stahl

O fogo também é ligado ao mítico e foi sempre associado aos sentimentos humanos. Ao amor, o fogo da paixão ou do ciúme; à ira, o fogo da raiva; à fecundação como a centelha divina; à purificação como “o fogo purificador”; à sexualidade, muitas vezes, para os homens: fertilidade, para as mulheres: “fogo no rabo”, “fogo desenfreado”.

Para Luiz Áquila (2011), o fato de a Oficina da EAV do Parque Lage ter a denominação “Artes do Fogo”, dava motivos, para os mais limitados, a associarem a atividade a algo que se referisse a uma atividade feminina, no sentido mais

estreito. Associando “o fogo” ao descontrole sexual, “mulher com fogo”. Cabe aqui lembrarmos o que apontamos no capítulo 1 deste trabalho, *Simplemente Mulher*, quando comentamos como a mulher foi vista durante séculos.

No que concerne ao nosso tema, na observação de Luiz Áquila, é uma descaracterização, não só por preconceitos e estreitamentos morais, mas por não compreensão do trabalho artístico, e falta de disposição para compreendê-lo, tanto em relação ao trabalho de Celeida Tostes como de outras artistas que trabalham com o tema do feminino.

Eles tinham medo, porque a Celeida falava coisas de mulher. Nelly Gutmacher, que foi aluna dela, fez uma série de trabalhos que eram moldes do torso. Então ela tirava moldes do próprio corpo, despida, e era muito realista, porque era molde, e isto, os homens não entendiam. Mulheres que ficam tirando molde do seu próprio corpo? Qual o objetivo disto? Qual a importância do próprio corpo? E o próprio fato do curso do Parque Lage chamar-se Arte do Fogo, era ridicularizado fazendo comparação ao fogo da mulher, mulher esfogueada, expressões que se usava. Fogo é de mulher descontrolada, era o que diziam. Então esta mulher que é um ser que a gente convive com ela, e ao mesmo tempo não é nem idealizada nem esconde sua qualidade de mulher era uma coisa que os críticos não entendiam. (ÁQUILA, 2010, informação verbal)

Claro, que isto não se estendia a todos, mas segundo seu depoimento atrapalhava e refletia muito na projeção do trabalho da artista. Então, não estamos falando apenas de pessoas sem informação, ou do senso comum. Alguns críticos assim também pensavam, e até mesmo outras pessoas e artistas, homens ou mulheres.

Para Frederico de Moraes (2011) Celeida introduziu uma temática feminina, não feminista, uma temática em que a mulher aparece de diferentes maneiras, há uma constante uterina na sua cerâmica. Ela introduziu na cerâmica uma série de temas que não existiam, todos eles ligados a este universo feminino, uterino, arcaizante. Para ele os temas são importantes apesar de que a crítica de um modo geral não gostar muito de considerá-los. Realça que assim como a gravura tem os seus temas, que são muito marcados, a cerâmica tem também temas muito bem próprios dela e até por isso representa uma linha na cerâmica erudita brasileira que evidentemente é muito condizente com certas preocupações do mundo moderno.

O que ela fez, assim como a cerâmica, tem uma componente bíblica, o homem foi feito do barro, do pó e volta ao pó, de alguma maneira neste mergulho ela vai buscar a origem, vai buscar a sua própria condição feminina e de alguma maneira o que ela faz é renascer. Este ritual é o mergulho no barro, ela renasce. (MORAIS, 2011, informação verbal)

Por ocasião da entrevista com Luiz Áquila, questionamos se a falta de interesse dos críticos não estaria ligada ao fato do trabalho da artista estar associado à cerâmica, que é vista como “arte menor”. Ele concorda em parte, “porque a cerâmica está muito ligada à imagem da mulher diletante, que faz seus cinzeirinhos...” Mas principalmente, acredita que era porque as pessoas não entendiam Celeida. A artista assustava os críticos com suas propostas. Naquele momento “as artistas mulheres queriam ser completamente coerentes, racionais, e positivistas na causa efeito como elas imaginavam que era um homem.”

Áquila diz que Celeida, era uma artista mulher que fazia coisa de mulher e se afirmava como mulher sem, no entanto, fazer apologia a partir disso, até porque aconteceu antes da arte feminista. Ela apenas era esta mulher que se referia à sua sexualidade com muita naturalidade, algo que as pessoas não estavam acostumadas. “Homem falar estas coisas era normal. Os homens sempre contavam, eram façanhas, mas ter uma mulher que se referia à sua sexualidade, sua estória, seu interior, gerador, porque a mulher é a que cria dentro.” (ÁQUILA, 2010, informação verbal)

Áquilanos conta sobre uma experiência pessoal para ilustrar isto, que consideramos relevante para compreendermos a dificuldade do pensamento masculino no conhecimento e reconhecimento da mulher, mesmo daqueles que estão em discussão e reflexões contínuas sobre a sociedade e autoconhecimento. Acrescentado a isto temos, no entanto, que considerar que muitas mulheres também têm dificuldade de se reconhecer e conhecer suas semelhante com direitos à sua expressividade feminina.

Então os críticos viam com uma visão muito fálica o que tá fora, e isso mesmo eu tive dificuldade no início. Uma vez fui a uma exposição da Denise Milan em São Paulo com Babinski, que é um artista que construiu sua carreira em São Paulo, morou em Minas e hoje mora no Ceará. Nós dois entramos, eram esculturas, obras tridimensionais. Olhamos, vimos toda a exposição e fomos tomar um café no Café do MAM. Ela veio nos encontrar e perguntou se tínhamos visto. Disse que sim, e ela disse: Não viram! Voltem! Aí tinham uns visores, em cima, que você olhava e tinham coisas que aconteciam dentro, e aí tem o dentro que nós como dois machos, um pouco primitivos, só víamos o fora. Então teve que vir esta guia, esta guia mulher para nos mostrar: Olha, tem um dentro que está acontecendo aqui. E nesta época, eu estava no Parque Lage, e quando eu assumi a direção da Escola, uma das primeiras coisas que quis fazer, foi uma exposição que se chamaria “Dentro e Fora”. (ÁQUILA, 2010, informação verbal)

Bolas, Fendas

Celeida Tostes fez várias escolhas para traduzir a sua poética: o barro, o fogo, o mito. Somado às suas escolhas era uma artista mulher. Todos estes fatores reunidos transformaram-se em grande dificuldade para sua projeção artística, já que todos os ingredientes são polêmicos para o reconhecimento da arte formal e da razão.

A partir da gravura em metal e sua experiência na Universidade de New Mexico Highlands, em Las Vegas, no Novo México, deu-se a passagem para a esmaltação em metal. Aos poucos, a experiência com matérias primas da esmaltação, que fazem parte do universo da cerâmica, aliada às memórias da infância, levou Celeida ao campo da cerâmica, onde reconheceu seu material expressivo, o barro.

O barro é eleito seu material, depois de passar pelo metal, mas antes do material, a escolha parece ser pelo elemento, o fogo. É assim que nomina suas atividades no campo do ensino e transformações de materiais, “As artes do Fogo”. E para enrijecer o barro, torná-lo cerâmica, é de conhecimento tradicional a necessidade da queima.

Celeida iniciou fazendo bolas em cerâmica em 1978, muitas bolas, segundo a artista chegaram a um número de mil bolas.

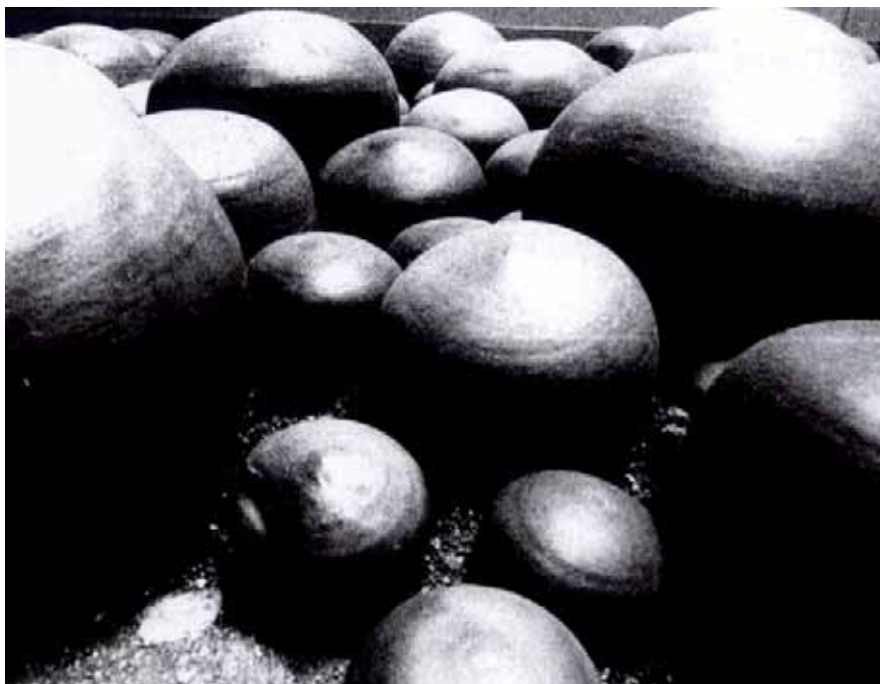


Fig. 37 – Celeida Tostes – Série Bolas, 1992.
Cerâmica

Foto: Acervo Biblioteca MASP

Meu trabalho é nascimento. Ele nasceu como eu mesma nasci – de uma relação. Relação com a terra, com o orgânico, o animal, o vegetal. Misturei os materiais mais diversos e opostos. Entrei na intimidade desses materiais que se transformaram em corpos cerâmicos. (RODRIGUES, 1998, p. 19-20)

Nestas obras, o interesse do objeto incide no exterior da forma, e procedimentos com a pesquisa do material e cores de óxidos, e disposição na composição. O que a aproxima das características do minimalismo ao que se refere à idéia de mostrar a sua exterioridade, ao mesmo tempo em que se diferencia, porque não são objetos encontrados ao acaso, mas sim produzidos pela artista.

Durante a execução desse trabalho a artista interessou-se em conhecer o interior desses objetos, a busca da importância simbólica de um espaço interior. Assim foi encontrando analogias no processo de criação da forma, “em meditação visual sobre a lógica do próprio desenvolvimento orgânico.” (KRAUSS, 1998, p. 303)⁶⁷.

A partir da “Série Bolas” passando para a “Série Fendas” identificamos a investigação do seu fazer artístico que busca um desvelar das suas questões estéticas e do seu próprio orgânico. De um corpo. Através dos volumes e formas encontra um corpo. Um corpo que possui um dentro e um fora. As bolas são esferas ocas, o redondo alude à terra, às formas cósmicas. As bolas contêm o oco, um espaço interior, e o espaço interior possui grande valor simbólico como origem do vigor da matéria viva. Um espaço com possibilidades múltiplas de existência. As bolas são torneadas, incluem em seu processo os movimentos concêntricos em espiral, do interior para o exterior, uma fonte de energia no ponto inicial do trabalho que se expande para a completude da obra, porém ainda está fechada em si mesma. São inúmeras bolas, através da repetição dos procedimentos cerâmicos, formas, e cores, encontra um caminho de encadeamentos de analogia e de ecos de emulação. Ao descobrir aberturas nestas bolas, a artista ganha acesso às novas possibilidades de expressão e visualidade. Surge a “Série Fendas”. Trazendo sua temática “Passagem”, que passa de uma obra a outra continuando a reflexão, que tem abertura e permite uma passagem, e sua temática feminina, sobre a fertilidade, o nascimento e a criação.

Para Bachelard o que torna a visão aguçada, penetrante é a vontade de olhar no interior das coisas, de detectar a falha, a fenda, um caminho por onde se pode violar o segredo das coisas ocultas. A vontade de olhar, natural do homem, alia-se

67 Com esta observação Krauss se refere aos trabalhos de esculturas de Henry Moore e Jean Arp, já que não deve ter conhecido o trabalho da artista, mas encontramos nestas palavras uma identidade com a obra de Celeida Tostes.

uma imaginação inventiva que antevê as profundidades da matéria, a intimidade protegida da matéria e por analogia a intimidade do seu próprio ser. “Ao sonhar a profundidade, sonhamos a nossa profundidade. Ao sonhar com a virtude secreta das substâncias, sonhamos com o nosso ser secreto.” (BACHELARD, 1990, p. 39). Um devaneio de homem sonhador atrelado a uma investigação curiosa e objetiva.

Segundo Hennig (2008), com mistura de materiais diversos e opostos se transformando em corpos cerâmicos, começam a surgir os rompimentos que lhe sugerem vaginas, passagens. “Celeida Tostes sente, então, a necessidade imensa de se misturar com o seu material de trabalho e com isso, sentir o barro em seu corpo, fazer parte dele, estar dentro dele.” (HENNIG, 2008, p. 64)



Fig. 38 – Celeida Tostes – Série Fendas, 1992.
Cerâmica
Foto: Acervo Biblioteca MASP

Então, além de ser mulher, na permanente luta de sua própria significação, a artista escolhe um tema de mulher, a fecundação, e um procedimento, o da cerâmica, considerado, por alguns, como “arte menor”. E como vimos anteriormente, segundo Áquila, as artistas mulheres estão neste momento querendo mostrar um lado mais racional e positivista. A crítica de arte Lélia Coelho Frota, expõe a dificuldade da construção da crítica da arte feminina de Celeida:

É difícil, entre nós, a elaboração de uma linguagem do feminino, na visualidade contemporânea. A mulher busca os seus idiomas próprios, nos espaços recém-abertos para ela. E Celeida formula o feminino em uma técnica que, talvez por ser ofício tradicional de mulher, demora a ganhar foro de validade como arte de grande envergadura: a da cerâmica. (FROTA, 1987) ⁶⁸

Com a série “Bolas” e “Bolas com *Fendas*” participou, em 1979, da exposição “Oficina das Artes do Fogo” na “Grande Galeria do Palácio das Artes” em Belo Horizonte e da Exposição com a artista Nelly Gutmacher na Galeria Funarte - Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade - no Rio de Janeiro. Em 1980, participou do 1º Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais da Bienal de São Paulo, onde recebeu o prêmio de “Menção Especial”.



Fig. 39 – Celeida Tostes – Série Fendas, 1992.
Cerâmica

Foto: Acervo Biblioteca MASP

⁶⁸ FROTA, Lélia Coelho. *In* Convite da Exposição Celeida Tostes: escultura. Rio de Janeiro: Galeria César Ache, 1987.

Passagem

*Era um cubículo apenas
Mas ali eu dormia sem ninguém.
Ali eu me abrigava.
Sentia como que um calafrio
Quando ouvia meu alento.
Foi lá que eu conheci
O verdadeiro gosto de mim mesmo.
Foi lá que fui só eu,
Sem nada conceder.*

Jules Romains⁶⁹

“Passagem”, de 1979, é considerada por Celeida Tostes e críticos, a matriz de seu trabalho. Através desta obra a artista marca muito bem sua temática de re colocação da questão feminina e por extensão a questão do corpo. Usa o próprio corpo como suporte para suas experiências com barro onde ela mergulha.

As obras e eventos mais significativos podem ser contados a partir de “Passagem”, realizada em 1979 – obra matriz na opinião dos críticos Frederico de Moraes, Alair Gomes, Vicente de Percia e do fotógrafo Henry Stahl, que documentou o evento. (TOSTES, 1992, p. 30)

A performance “Passagem” foi realizada em um quarto onde a artista trabalhava e morava, em Botafogo. O chão foi recoberto de barro, as paredes forradas com pano branco e sobre uma esteira de taboa, o trabalho foi desenvolvido. Depois de banhar-se com argila, Celeida entra no pote previamente construído e com ajuda de duas mulheres o pote é fechado, também com argila.

Assim, o tempo e o lugar ganharam um espaço imaginado. O pote, que poderia ser apenas um pote, uma urna funerária ou ventre antes do nascimento, ganha uma dimensão cósmica. Celeida o chamou de “ventre da terra”. Remetendo seu corpo à sua ancestralidade orgânica, lhe indicou a urgência de vida. “Nessa criação, o corpo e a arte confundem nossos olhos: onde está o corpo da artista, onde está o barro? É uma escultura de barro ou um corpo feminino? É um ritual? Nascimento ou morte?” (HENNIG, 2008).

Antes de iniciar o mestrado precisei compreender Celeida e principalmente esta obra. Cassirer (2005) reconhece na escolha do artista certo aspecto da realidade, ao mesmo tempo, que seu processo de objetificação e conclui que como

69 ROMAINS, JULES. *Odes et prières*, p 19. Apud BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 81.

observadores desta arte, somos forçados a olhar para o mundo com o olhar dele. Quis que esta obra fosse além de meus olhos, precisei senti-la com todo o meu corpo. Foi quando fiz no ano de 2008 uma releitura registrada em vídeo⁷⁰. Com meu trabalho quis envolver-me com o barro, quis envolver-me com o trabalho de Celeida Tostes, para poder pesquisá-lo. Quis torná-lo visível no meu corpo. Quis de alguma maneira repetir e reconstruir o processo criativo em que a obra veio à luz. Eu precisava me aproximar de Celeida, e através deste gesto mimético me aproximei de mim mesma. Constatei desta maneira que este trabalho tem uma dimensão atemporal, poderia ser realizado em qualquer momento da história da humanidade, pois transcende o tempo e o lugar. Encontrei o passado, o presente e o futuro, um tempo mítico, um tempo eterno.

Nos baixios onde nos sentimos tão à vontade,
Diretamente na argila original da carne.
Eu me enterro...

No país ignorado, cuja ignorância é uma aurora. (WAHL apud BACHELARD, 1990)⁷¹

No meu trabalho, a construção do pote, que levou oitenta quilos de argila, gerou alegria, gerou comoção, gerou trabalho, gerou tensão. É o corpo na relação com a matéria construindo o abrigo. Compreendi a afirmação de Bachelard em minhas mãos “[...] a mão trabalhadora e imperiosa apreende a dinamogenia⁷² especial da realidade, ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde.” (BACHELARD, 1988). O processo seqüencial de trabalho, entrar, ser encerrada e sair, gerou uma reflexão profunda de morte, de vida, de transmutação. Um mergulho profundo no objetivo de pesquisa, mas um mergulho profundo em minha própria subjetividade. Não era uma simples cópia do trabalho de Celeida, mas sim uma interrogação renovadora que me fazia. Com os



Fig.40 - Elaine Regina dos Santos, 2006. Imagem do Vídeo releitura da Obra de Celeida Tostes.

70 SANTOS, Elaine R. Revisitando a obra de Celeida Tostes. [Vídeo] Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. 1 cd, parte 1- 03:25min, parte 2- 06:07min. Color. son. (Anexo II)

71 WAHL, Jean, Poèmes, p. 33. apud BACHELARD, Gaston. A Terra e os Devaneios do *Reposo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 135.

72 Significado de dinamogenia: s. f. Aumento de energia. Fisiologia. Exaltação funcional de um órgão, sob o influxo de uma excitação.

mesmos pedaços, que precisei quebrar para sair do pote de barro, instintivamente me pus a modelar um pequeno vaso, depois me veio à memória o trabalho de Celeida, *Gestos Arcaicos*, e pus-me a fazer “*amassadinhos*”. Foi um sentimento cósmico, de vida cíclica, de renascimento não só de mim, mas da própria matéria, esta propriedade de se fazer e se refazer, suas inúmeras possibilidades de modelagem. Vivi o registro do gesto infinitamente repetido de amassar o barro por tantas e tantas mãos na história da humanidade, nas minhas próprias mãos.

E consigo, hoje, traduzir as palavras de Regina Célia Pinto (1991): “Celeida ritualiza a imagem de Pandora, vai ao fundo do mito, perde o sentido de tempo, volta à infância da humanidade, pesquisa o interior do pote, volta esperança [...]” E acrescenta: “Nítido ritual de passagem, tentativa de descobrir para si mesma e de apontar a outros seres humanos novos caminhos, talvez uma passagem para um mundo e uma sociedade mais justos para cada indivíduo.”⁷³ Ou de lembrar que esta sociedade é latente disto desde o princípio.

Como dissemos, identificamos “Passagem” como sua temática no seu objetivo estético, ao que ela mesma nos dá pista, é uma palavra recorrente. Segundo Tostes:

A partir da gravura em metal, deu-se [...] a passagem [grifo nosso] para a esmaltação em metal. A retomada de Memórias da Infância na roça, na fazenda de Campo Alegre, no Estado do Rio, pouco a pouco foi-se apropriando das matérias primas da esmaltação, e que fazem parte do universo da cerâmica. Essa passagem [grifo nosso] foi vagarosa, até que no evento “Passagem” assumiu todo o vigor de que precisava. (TOSTES, 1989, p. 5)

Assim em sua passagem pela vida, tem uma passagem para arte, que dá uma passagem para o magistério, que lhe dá uma passagem para arte, que lhe dá uma passagem para a vida.

Como um jogo, uma passagem lhe dá acesso à outra passagem, o mundo permanece o mesmo, mas sua investigação que liga a arte, ao saber racional e ao mito da criação a levam para despertar nova racionalidade de pensar e se dizer artista neste mesmo mundo. E reafirma sua matéria prima de trabalho, o barro.

PASSAGEM foi, para mim, a oportunidade onde mais pertenci a minha matéria prima de trabalho – ao barro, à terra. A Terra como um grande ventre, como um COSMOS. Preenchi o vazio do pote com meu corpo coberto de barro. Com os sons que saíam de mim, mas não correspondiam a palavras, encontrei o silêncio. (TOSTES, 1992, p. 10)

73 PINTO, Regina Célia. *Uma arqueologia do feminino na obra de Celeida Tostes*. In TOSTES, Celeida. *Comprovantes do Curriculum Vitae*, Vol. II. EBA. CLA. 1991. Paginação irregular.

Nesta experiência onde o barro se transforma em sua casa onírica, como um ventre, encontra seu refúgio, seu centro, seu retiro, uma lembrança do repouso pré-natal, onde está sozinha. O corpo está rodeado, circundado pelo visível. “Assim o corpo é posto de pé diante do mundo e o mundo de pé diante dele, e há entre ambos uma relação de abraço. E entre estes dois seres verticais não há fronteira, mas superfície de contato.” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 242) O barro é o prolongamento do corpo, o corpo é o prolongamento do mundo.

O mito é atualizado em sua obra “Passagem”, ela fala de morte como fala de vida, de descoberta.

Desde sociedades arcaicas, como sociedades que ainda encontramos hoje, há práticas de iniciação de adolescentes através de ritos “implicando um *regressus ad uterum*” (ELIADE, 2007, p. 73). Onde o retorno é expresso com a reclusão de alguma maneira deste iniciando. A idéia é um renascimento simbólico, de onde este possa nascer como um novo ser. A idéia deste “novo ser” é voltada para os valores da alma.

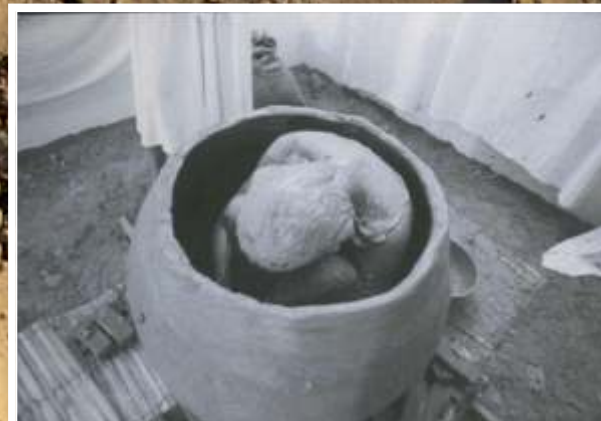
Quando Stahl (1991, p. 196) escreve: “Em ritual de Passagem, Celeida refugia-se num útero de barro, e, quando este se rompe, fecundo, expulsa a cria e a placenta para uma nova vida, suja e perdoada.” Recebemos a palavra “perdoada” com um sentido religioso. Pensemos um pouco nisto.

O termo “Páscoa” tem uma origem religiosa que vem do latim *Pascae*. Na Grécia Antiga, este termo também é encontrado como *Paska*. Sua origem mais remota é entre os hebreus, onde aparece o termo *Pessach*, passagem, que significa o final da escravidão e o início da liberdade do povo judeu - simbolizado pela travessia do Mar Vermelho, que se abriu para dar passagem, aos futuros filhos de Israel, conduzidos por Moisés, à Terra Prometida. Os cristãos celebram, através da páscoa, a ressurreição de Cristo. E esta ressurreição nada mais é do que um renascimento espiritual. Um *regressus ad uterum*.

Então Celeida realiza sua outra “Passagem”.

A obra foi documentada pelo fotógrafo Henry Stahl e publicada em um livro em forma de caixa, contendo vinte e quatro lâminas, uma delas com um texto verbal, onde relata a experiência, e as outras vinte e três com os registros fotográficos.

*“Despojei-me
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.
O tempo perdeu o sentido de tempo.
Cheguei ao amorfo.
Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
Não sei o que fui.
Não sei onde estava. Espaço.
A história não existia mais.
Sons ressoavam. Saíam de mim.
Dor.
Não sei por onde andei.
O escuro, os sons, a dor, se confundiam.
Transmutação.
O espaço encolheu.
Saí. Voltei.”
(TOSTES, 1979)*



Figs. 41 a 51 – Sequência da Obra "Passagem", 1979
Fotos Henry Stahl - Gráfica Europa

“Passagem” foi chamada obra, evento, experiência e por vezes performance. Em suas anotações não vemos a palavra performance, Celeida chama de obra ou de evento.

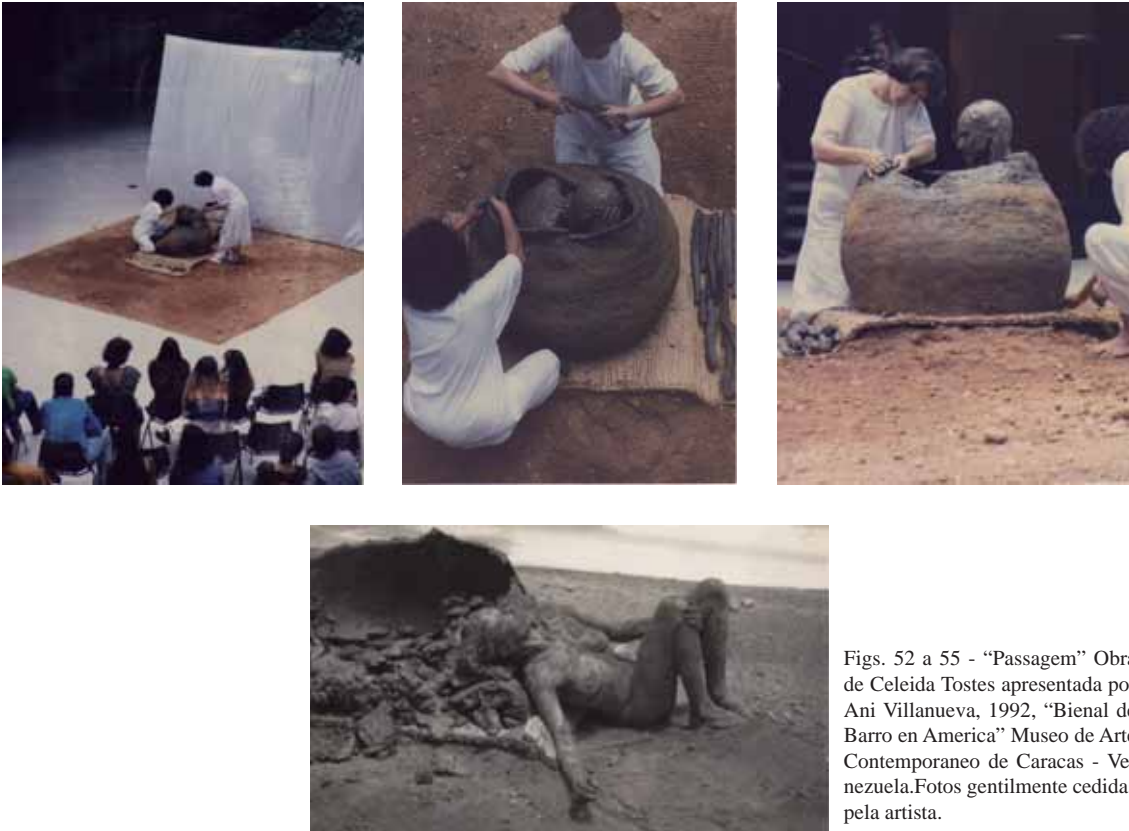
O que concluímos é que aconteceu a performance, já que “a performance pode se dar na rua ou em espaço *in situ*.” (MEDEIROS, 2007, p. 112) e tinha público, duas assistentes e o fotógrafo, que acabaram por participar da obra. Aconteceu um registro em fotografia, e com este registro e com o depoimento da artista surgiu a publicação de um livro, a que chamamos um “livro da artista”⁷⁴. “Passagem” foi também apresentada em público, através de diapositivos na exposição realizada na FUNARTE, em 1979, em conjunto com as “Bolas” e “Bolas com Fendas” e/ou “Fendas” e no lançamento do “Livro da artista”, na Galeria Saramenha no Shopping Center da Gávea, no Rio de Janeiro, em 01 de agosto de 1979.

[...] Eu tentei fazer a Passagem dois anos antes do que ela foi feita, mas não consegui. Preparava, preparava [...] Quer dizer, preparava, queria, queria, programava e não conseguia fazer. [...] Não estava preparada. (TOSTES apud SILVA, 2006, p. 41)

A despeito de Celeida ter feito a declaração acima; de termos informações de que Celeida não era militante política no sentido ideológico, e não termos encontrado nenhum registro ou declaração referente ao assunto relacionado à obra da artista, não podemos deixar de nos lembrar que 1979 foi o ano em que a Lei da Anistia, nome popular da lei nº 6683, foi promulgada no Brasil. Neste ano, inúmeros exilados políticos, artistas e intelectuais brasileiros voltam ao país, recuperando a cidadania brasileira, um momento que simboliza de certa maneira um renascimento político nacional.

Em 1992, convidada pela artista Celeida Tostes, Ani Villanueva, artista e performer venezuelana, apresentou “Passagem” na Venezuela, na ocasião da “Bienal do Barro en America”. A apresentação foi registrada por fotos e vídeo pela equipe do Museo Contemporáneo de Caracas Sofia Imber - MACCSI. No ano seguinte voltou a apresentar a performance no Museo Lia Bermudez em Maracaibo, Venezuela, por convite de Roberto Guevara e Juan Carlos Palenzuela, registrada em vídeo por Nabor Zambrano para televisão.

74 Damos o nome de “Livro da artista” porque não é um objeto único, já que teve uma tiragem gráfica. Os “livros de artista” são uma espécie de livros-objeto que não possuem a mesma função e conceito de livro, e vão além, assumem-se como objetos de arte. São produzidos por artistas, são únicos e possibilitam a aproximação real, tátil e visual com a produção do artista.



Figs. 52 a 55 - "Passagem" Obra de Celeida Tostes apresentada por Ani Villanueva, 1992, "Bienal de Barro en America" Museo de Arte Contemporaneo de Caracas - Venezuela. Fotos gentilmente cedidas pela artista.

Para mi fue un viaje iniciatico. Habia planificado como iba a hacer en teoria pero hasta no vivir la experiencia no se sabe nada. Practico la meditacion de toda la vida y el momento que me encuentre desnuda cubierta de barro y encerrada en la vasija senti un frio enorme luego fui controlando el frio para lograr concentrarme, el segundo sentimiento era un privacidad nunca experimentada ya que no habia coneccion alguna con el sonido del mundo de afuera. Entre como en un estado de gracia. Luego me disperse pensando en que talvez no habia suficiente aire para permanecer todo el tiempo que queria ya que esa era mi especialidad performance duracionales. Con el dedo indice abri un pequeño agujero en el barro fresco que me circundaba, justo a la altura de mi frente, Tan pequeño que no permitio la entrada del sonido sino em vez un haz de luz penetro y me ilumino adentro, esto me produjo la tranquilidad que necesitaba para entrar en un estado perfecto de bienestar. Dure aproximadamente 45 minutos dentro de la vasija y luego se fue rompiendo con pequeños movimientos hasta que sali, me encontraba en otra dimension muy conectada con la vida, el universo me movia muy naturalmente y me tomo un buen tiempo aterrizar, FUE COMPLETAMENTE MAGICO.

Los expectadores creo que estuvieron sorprendidos y algunos preocupados y asustados pensaron en un momento que habia muerto!!!! Creo que Celeida era un persona lindisima de una sensibilidad poco comun. Su amor por la humanidad y las fuerzas fundamentales de la vida hicieron que su trabajo fuera algo realmente importante y significativo en el arte contemporaneo latinoamericano." (VILLANUEVA, 2010)⁷⁵

75 VILLANUEVA, Ani. *Celeida Tostes*. [Mensagem Pessoal] Recebida por <elansantos@ig.com.br> em 26/04/2010.

É uma prática adotada por alguns artistas, convidar outros artistas para apresentarem seus trabalhos de performance. Ani Villanueva colaborou em performances de vários artistas da Venezuela como Domingo Alvarez, Milton Becerra, Mary Brandt, Maria Elisa Castro, Alejandro Otero, Tulio Diaz e Jose Antonio Hernandez Diez. Do Chile, com Jacqueline Fresard e Rainer Hauser. Da Inglaterra com Jennifer Binnie, Tom Dixon, Test Department. Do Brasil com Celeida Tostes e de Trinidad com Valerie Brathwite.⁷⁶ Assim nos disse:

Desde 1982 habia trabajado mis performances en conjuncion con artistas que encuentre significativos y que mi accion podria enriquecer su obra dandole una nueva dimension incluyendo el elemento humano el movimiento, el sentimiento y la entrega al concepto de la obra. (VILLANUEVA, 2010)

É importante notar o caminho da linguagem artística de Celeida Tostes neste processo de passagem de uma obra à outra. E como as imagens citam umas às outras. Para exemplificar esta colocação notemos as imagens abaixo:



Fig. 56 – Celeida Tostes, Bolas com Fendas
Cerâmica. Folder da exposição Funarte de 1979 - Acervo MAM/Rio. Foto: Henry Stahl



Fig. 57 – Celeida Tostes, Passagem,
Foto: Henry Stahl, Livro Passagem,
1979.

As bolas, que começou construindo, e depois passou a colocar coisas dentro delas, que faziam barulhos já denunciavam algo interno. Com o processo da cerâmica, estas bolas começaram a rachar (RODRIGUES, 2008, p. 113), deste fenômeno entre produção e técnica associado às suas memórias de vida, surgem “as fendas”, e daí “Passagem”.

As palavras de Tostes, sobre “Passagem” citadas por Regina Célia Pinto (1995), esclarecem este processo:

⁷⁶ Para saber mais sobre seu trabalho <<http://synch.org/aivb/default.htm>> acesso em 01/08/2010.

Passagem” o meu trabalho matriz – ele que foi uma tentativa de voltar ao útero de uma mãe que não conheci. Tem uma ligação muito forte com a minha história de vida. Surgiu após uma fase em que eu estava fazendo bolas, fazia bolas que não acabava mais e, colocava coisas dentro delas, coisas que faziam uns barulhos. Então me dei conta de uma lembrança da fazenda, de uma antiga empregada que dizia que os bebês apareciam no canteiro de repolhos. Até hoje não sei como esta lenda europeia chegara aos ouvidos dela. Logo começaram a vir uma série de memórias, como por exemplo, uma prima grávida e nós, crianças, destroçando um canteiro de repolhos para procurar o seu bebê. (TOSTES apud PINTO, 1995, p. 17)

Como Rodrigues (2008, p. 111) aponta, em analogia ao conceito de pré-reflexão de Merleau-Ponty, Celeida vive sua arte de forma visceral, uterina, orgânica e depois intelectualizada. A citação de Rosa Maria Werneck por Rodrigues nos ajuda a compreender esta analogia:

No momento da criação para Merleau-Ponty, o artista está ligado ao seu mundo ambiente, ao seu próprio trabalho anterior e todos aqueles que o precederam na história da arte, mas não o faz de maneira consciente, e sim de forma pré-reflexiva. (WERNECK apud RODRIGUES, 2008, p. 110)

A obra de Celeida reúne e transcende vários conceitos utilizados na história da humanidade. Comove e chama a atenção do público por sua matéria primordial e sua apresentação surpreendente. Relaciona-se ao mito - utiliza o barro que é de importância mítica para a humanidade. Trata-se de uma performance que tange a forma ritual, porque atualiza o próprio mito da criação, com o ato do nascimento. Independente do que vem a nos dizer os norte-americanos ou europeus, ou ainda até críticos locais. Basta dedicar-se a encontrar as vias de acesso a esta manifestação artística para senti-la e compreendê-la.

A forma transcendental de uma faculdade confunde-se com seu exercício disjuncto, superior ou transcendente. Transcendente de modo algum significa que a faculdade se dirija a objetos situados fora do mundo, mas, ao contrário, que ela apreende no mundo o que a concentre exclusivamente e que a faz nascer para o mundo. (DELEUZE, 1988, p. 142)

O crítico de arte Alair Gomes (1979) situou o trabalho “Passagem” de Celeida em um campo incerto entre a sofisticação extrema das “artes conceituais” e a condição instintiva e primitiva do rito. E se Celeida, ao invés de em seu apartamento, lugar sagrado, tivesse realizado seu trabalho em alguma galeria de Nova York a notícia iria eclodir nos circuitos mundiais artísticos. Porém, desta sem publicidade e com pequenopúblico, “garantiu paraseueventoumcunhomaisverdadeirodeiniciação.”

Não houve qualquer elemento de gratuidade ou artificialidade no ritual de Celeida. Ele aconteceu como o fruto maduro de sua longa experiência de ceramista, sempre atenta à carga mítica e erótica de sua atividade. Isto é mesmo porque ao lambuzar seu corpo de barro, como parte do evento, Celeida não estabeleceu qualquer conexão com uma certa corrente contemporânea de body art cuja tônica é sado-masoquista. Ao contrário, o que tencionou foi uma humilde comunhão com a mãe terra. (GOMES, 1979)

Série Ovos

Segundo Celeida Tostes nos revela em seu memorial acadêmico, os ovos, feitos na matriz da mão, começaram a aparecer em 1980. Com o desenvolvimento de outros trabalhos como “Vênus” e “Aldeia” de 1981, surgiram as ferramentas, os chocalhos, os primeiros guardiões e a primeira “mó com bastões” em 1984. Em 1987, fez parte da obra “Arte Ocasional – Os ovos”, que resultou da prova prática do concurso para Livre Docente na EBA – UFRJ, onde abordava o jogo da referência do olhar e do objeto.



Fig. 58 - Celeida Tostes. 1987. Série Ovos
Caixas de ovos e ovos reproduzidos em cerâmica e metal
Acervo Maurício Salgueiro

Conforme depoimento do escultor Maurício Salgueiro (2011), que participou da Banca Examinadora juntamente com Fernando Francisco, Quirino Campofiorito e Luiz Paulo Fernández Conde⁷⁷, foram duas provas de professor catedrático (titular) e livre docente. Celeida trabalhou com auxílio de uma equipe, autorizada pela Banca, e juntos fizeram uma infinidade de ovos em cerâmica com diversos tipos de massas, inclusive em porcelana, e em

fundição em alumínio e bronze. Também moldou suporte de ovos e modelou vários deles em argila e os queimou. Ela desenvolveu o trabalho de modelagem e queima durante a prova que aconteceu em um período de quarenta dias no atelier da EBA-FAU da UFRJ. A fundição em metais foi realizada na Zani Fundição Artística e Metalúrgica, no Rio de Janeiro.



Figs. 59 e 60 - Celeida Tostes. Série Ovos, 7x5cm. Coleção Particular. Ovos moldados na palma da mão – Cerâmica. Fonte: Catálogo Arte do Fogo, do sal e da paixão. CCBB (2003)

77 Atual prefeito da cidade do Rio de Janeiro.

Os concursos para Professor Catedrático (Titular) e Livre Docente eram iguais. Compunham-se de cinco provas. Uma prova escrita, duas provas práticas (uma com tema proposto pela banca examinadora composta de cinco membros e outra chamada de “criatividade” com tema definido pelo candidato), uma defesa de tese e uma aula pública também chamada “prova didática”. Estas provas práticas tinham a duração de até trinta dias para possibilitar aos candidatos a execução de seu trabalho (obra). O candidato ficava isolado numa sala, lacrada na sua ausência, e controlada pela banca examinadora. (SALGUEIRO, 2011, informação verbal)⁷⁸

Na entrevista realizada com Luiz Áquila, perguntamos a respeito da repetição na obra de Celeida Tostes, seria uma pesquisa da forma, para aprimorá-la, ou uma obsessão. Ele respondeu que é meio mântico, para chegar onde queria ela repetia, como nos ovos. Portanto não era exatamente pesquisa de forma nem obsessão com o próprio tema. E conta:

Uma vez fizemos uma exposição na Lagoa, chamamos vários artistas plásticos para fazer intervenções. E Celeida fez um morro de ovo. Ela poderia ter simulado isto, fazer com outro material e cobrir com ovo e daria a impressão que era todo de ovo. Mas ela fez todo de ovos. (ÁQUILA, 2010, informação verbal)

A exposição a que Áquila se refere aconteceu em 1985, em evento realizado no dia do artista plástico na Lagoa Rodrigo de Freitas, a série foi apresentada ao público. Celeida explica a obra: “Saindo de uma Grande Vagina de terra vermelha, situada entre um charco enorme e a lagoa, dois mil ovos se concentravam.” (TOSTES, 1992, p. 44).

Na montagem desta instalação pública, as pessoas perguntavam se seriam vendidos, ao que a artista respondeu que seria um presente ao público. Daí decorreu uma situação incontrolável, as pessoas começaram a pegar os objetos que nem podiam carregar. Pelo caminho, caíam ou desconhecendo a sua utilidade, jogaram no chão, na lagoa. Em vinte minutos viraram cacos. Segundo a artista, foi um grande sentimento de frustração. Não deixando, porém de se alegrar com “Tomás, um garotinho, ganhando uma caixa de ovos que tinha ficado escondida agradeceu e disse: Não, um ovo só chega. Saiu feliz, sacudindo o ovo de cerâmica que era um chocalhinho.” (TOSTES, 1992, p. 47)

Apesar de não ter sido a intenção da artista, ao instalar a obra deu-se início a uma grande performance. Os espectadores avançaram nos ovos, não sabiam o que fazer com aquilo. Tomás desejou apenas um ovo e saiu se relacionando com o objeto, foi ele quem realmente entrou em contato com a obra de Celeida.

⁷⁸ SALGUEIRO, Maurício. Rio de Janeiro. Depoimento concedido à autora, 13 abr. 2011.

O “Ovo mítico” é um tema recorrente nas artes visuais, como ilustram as figuras abaixo que mostra a obra “Ovo” ou “Urutu” de Tarsila do Amaral e a obra de Hieronymus Bosch - de épocas e linguagens bastante distintas. “O ovo” é apresentado com o sentido de gênese, origem de Vida.



Fig. 61 – Tarsila do Amaral. ‘O Ovo’ ou ‘Urutu’ -1928
Óleo sobre tela - 60 X 72cm



Fig. 62 - Hieronymus Bosch (1450 - 1516) - The Concert in the Egg - Óleo sobre tela.
Acervo do Museu de Belas Artes de Lille – França



Fig. 63 – Francisco Brennand
Parte interna da Cúpula Azul que protege o “ovo primordial” Templo Central (vista interna inferior) -
Cerâmica Foto: Elaine Regina dos Santos (2009)

Na obra do artista ceramista Francisco Brennand o “Ovo primordial” ocupa também lugar de destaque. Segundo Camila Lima (2009), é freqüente a presença de ovos e casulos em seu trabalho, “alguns inteiros, outros com a presença da vida já à mostra, abrigando animais que tentam rompê-los para iniciar a vida.” (LIMA, 2009, p. 78)

De acordo com Batistini (2002) a maioria dos mitos cosmogônicos imagina a origem do universo e da humanidade a partir do ovo. Do latim ovu(m), da raiz indo-europeia awi-ave. Nas igrejas medievais o ovo era suspenso para que todos os fiéis o notassem, visto que representava um veículo de iluminação interior. “O “ovo filosófico” ou termo “alquimia” refere-se às formas do recipiente em que a “incubação” do trabalho acontece. Como o ventre da criação.” (BATISTINI, 2002, p.133-137).

Segundo a tradição egípcia Khnum veio do oceano no ovo primordial, para fazer os outros ovos, os embriões da vida inaugural, e ele os fez de barro, com as próprias mãos como um oleiro. Do ovo-mãe nasceu o céu - o grande olho - para manter a vida. (BERTOLI, 2003)

Sérgio Vicente Motta (2006), se referindo à obra “Primeiras estórias” de Guimarães Rosa, nos assinala que o ovo mítico é também encontrado em narrativas literárias:

O movimento que liga o “ovo” mítico do ponto de partida à evolução pela qual se sistematizou o processo de funcionamento do sistema artístico da narrativa é metaforizado na epígrafe, num paralelo entre a ciência e a arte: “A matemática não pôde progredir, até que os hindus inventassem o zero”. Da mesma maneira que “zero” desempenha uma função essencial na ordem e grandeza do sistema numérico, a narrativa equaciona os vestígios da vida no “ovo” mítico que a engendrou, e a partir do qual traçou os caminhos de sua evolução como um sistema representativo que tem por função criar um simulacro da vida real. (MOTTA, 2006, p. 492).

Em 26 de fevereiro de 1984 Celeida submeteu o projeto “Ovos da Terra” para a apreciação da XVIII Bienal de São Paulo. Em texto de encaminhamento Celeida explica que o projeto consistir-se-ia em um barranco de terra vermelha, com uma fenda, através da qual sairiam cerca de trinta mil ovos chocalhos, feitos em barro e queimados a 900°, espalhando-se naturalmente pelo chão, coberto de terra vermelha, até entrarem em embalagens de supermercado, formando pilhas de ovos embalados. A partir da obra ovos seriam deixados como um caminho, um rastro, até a saída do espaço da Bienal. Poderiam ser levados pelos visitantes. “É uma dádiva”. (TOSTES, 1984). A obra não participou da XVIII Bienal.

O que nos chama a atenção é que a generosidade e desapego são constantes em suas obras. Celeida parece acreditar no encontro de pessoas como Tomás, o garotinho da Lagoa e oferecer uma parte de si em troca de compartilhar sua questão estética.

Série “Vênus”

A Série *Vênus* surgiu, em 1991, também no bojo das mãos. Celeida faz um paralelo dizendo que no paleolítico superior, a fabricação das pequenas figuras votivas que se convencionou chamar de Venus, deu-se no bojo das mãos, fazendo uma relação do bojo da mão com o ventre. Assim explica:

Para mim, no paleolítico superior, o nascimento da “Vênus”, ao que se tem confirmação até agora, deu-se no bojo das mãos. Como se a mão fosse o ventre. Assim, o aperto reflexo da mão no material mole, que também é relação de magia, relação com o corpo da mulher, com a agricultura ou com a fartura, deu origem às Vênus. (TOSTES apud PINTO, 1995, p. 22)



Fig. 64 – Celeida Tostes - Série Vênus
Cerâmica. Catálogo CCBB (2003)

Outra passagem se dá no trabalho de Celeida, dos ovos no bojo das mãos, às “Vênus” no bojo das mãos, o bojo das “Bolas”, o “Bojo” do ventre, o “Bojo da Terra”. Lugar onde a semente brota. Onde seu trabalho nasce e caminha. Segundo Cristina Hennig (2008):

Ao nos fornecer esse conhecimento – o “bojo das mãos” como o lugar que gera a configuração do corpo feminino, Celeida Tostes explicita a sua trajetória artística. A artista costumava viver na sua expressividade o que denominou poeticamente de gesto arcaico [...] Estimulava o manuseio do barro com as mãos e assim unia diferentes gestos em uma única intenção, a poética. (HENNIG, 2008, p. 127)

A autora prossegue explicando que ao modelar suas “Vênus” a artista desvenda o diálogo entre o gesto e a forma, atualiza o gesto arcaico no gesto contemporâneo. Com a série imprime um ritmo à sua precisão estética, e indica um tempo de duração dessa visualidade. Com a figura feminina Vênus “consolida poeticamente o emblema de fertilidade.” (HENNIG, 2008, p. 128-129).

A série “Vênus” de Celeida é uma dialética também entre pequeno e o grande. Como nos iluminou Frederico de Moraes (2011, informação verbal) “Vênus apresenta o aspecto da monumentalidade, é uma série que vai do mínimo, pequenininhas até o imenso.” E lembra que as obras remetem a vaginas, marcando novamente sua temática do corpo, do feminino, do fecundo, da fertilidade. Do mínimo nascido no bojo das mãos nasceram outras “Vênus” de maior dimensão. Luís Áquila (2010, informação verbal) nos esclareceu que as formas arredondadas em seu trabalho eram sempre identificadas com as Vênus, maternas, e as formas mais alongadas como nas ferramentas, tinham um sentido fálico e masculino.



Fig. 65 - Celeida Tostes. Vênus.
Cerâmica. 28x28x35cm
Col. Henri Stahl. Catálogo CCBB, 2003.



Fig. 66 - Celeida Tostes. Vênus.
Cerâmica. 68x28x20cm
Col. Henri Stahl. Catálogo CCBB, 2003.

“Aldeia – *Funarius Rufus*⁷⁹ – Celeida Tostes” e o João-de-Barro

A “Aldeia – *Funarius Rufus*⁸⁰ – Celeida Tostes” foi o resultado de uma longa pesquisa sobre o João-de-Barro, acompanhada de documentação fotográfica e de análises realizadas no Instituto Nacional de Tecnologia.” (TOSTES, 1992, p. 31)

Segundo a artista, a aldeia surgiu logo após “Passagem”, quando um amigo geólogo trouxe-lhe de presente, ao voltar de um trabalho em Macuco, uma casa de João-de-Barro. A casa suscitou-lhe semelhanças, a uma caverna, um útero. E assim começou a fazer interferências.



Fig. 67 - Celeida Tostes, Aldeia *Funarius Rufus*, 1990.
I Bienal de Barro de América. 1992, Page 87, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Sofía Imber.

Sabendo disso, várias pessoas me deram casas de João-de-Barro. Novas interferências. Comecei a fazer eu própria a casa de João de barro. A tirar moldes. A fechar a porta e colocar um ovo dentro. Tive essa idéia porque quando os filhotes voam, o pássaro abandona a casa e nunca mais volta. Pode ser capaz de construir uma casa em cima da outra ou, ao lado de outra, se ele confia no lugar, mas, nunca volta à mesma casa. Esta então pode ser ocupada por outros bichos como lagartos e lagartixas, às vezes, até cobras ficam lá dentro. (PINTO apud TOSTES, 1995, p. 19)

79 A obra é chamada tanto pela artista, como citada em publicações, como “*Funarius Rufus*”, às vezes nós encontramos “*Funarus Rufus*”, mas o nome científico do pássaro João-de-Barro Rufous Hornero é *Furnarius Rufus* (Gmelin, 1788). É nativo da Argentina, Bolívia, Paraguai e Uruguai. É conhecido por seu característico ninho de barro em forma de forno (característica compartilhada com muitas espécies dessa família). É a ave símbolo da Argentina, onde é chamado de hornero (“Ave de la Patria” - desde 1928). Disponível em <www.iucnredlist.org> e <<http://www.redargentina.com/Faunayflora/Aves/hornero.asp>> Acessados em: 25 de julho de 2010.

80 Análise concluída em 25/01/1980 conforme laudo transcrito no folder Aldeia *Furnarius Rufus* Celeida Tostes constante do Memorial da Artista p s/nº.

Ao fazer a análise química no Instituto Nacional de Tecnologia - INT constatou-se que a composição do ninho era de mineral argila e matérias orgânicas, no processo construtivo o pássaro carrega a argila no bico, adicionando suas enzimas e material vegetal que dá maior rigidez à estrutura. Na construção de algumas casas em sua obra, Celeida, perseguindo a composição e processo, utiliza argila adicionando saliva de diversas pessoas e o mesmo capim encontrado em ninhos de joão-de-barro. Algumas casas foram queimadas. Tanto as casas por ela construídas e as casas feitas pelo pássaro, queimadas, ficavam fracas.

Respondendo a uma carta a um leitor da Revista Galeria que questionava seu trabalho como antiecológico, acreditando que a artista tivesse retirado todas as casas da natureza, ela explica que do total de casas utilizou apenas cinco do joão-de-barro, depois de abandonadas pelos pássaros, e nas demais casas utilizou seu processo de trabalho. Desta maneira confrontou dois ceramistas, um com a “tecnologia” genética e o outro, ela mesma, com a tecnologia adquirida pelo homem.⁸¹ “Era como se cada um tivesse sua tecnologia apropriada.” (TOSTES apud PINTO, 1995, p. 20)

É conveniente observar nesta sua colocação seu processo de criação, que é um constante desvelar. Exercita-se e se constrói de maneira pulsante, vital, como o pulsar de um coração. Tem um movimento dialético, chegando às vias de um trabalho científico, sem, no entanto, deixar de ser artístico e poético. Com suas indagações busca em suas pesquisas a relação dos animais nos processos construtivos de seus abrigos e suas tecnologias necessárias para a preservação de suas espécies. Antes deste trabalho a artista pesquisou outros “bichos ceramistas” e desenvolveu obras que os retratassem como “Falos” - casas de cupim e “Sacos” - casas de vespas.



Fig.68 - Celeida Tostes. Casas joão-de-barro
Acervo MAM-Rio
Foto: Elaine Regina dos Santos

81 Carta publicada na Revista Galeria. n 25. 1991, p. 6. Fonte: Memorial Celeida Tostes e Acervo Biblioteca MAM/SP

Celeida declara que a casa do João-de-Barro sempre lhe despertou grande interesse, pois traz uma sabedoria curiosa e necessária. Constroem suas casas contra a direção da chuva e do vento e são bastante resistentes, enquanto o homem levou anos para endurecer o barro ao ponto que não se desintegrasse com água, precisando do fogo no processo. Conferiu que a forma de construção do ninho é em forma de espiral similar à forma de construção de potes indígenas.

Quando ela faz a obra do João-de-Barro, o círculo, a espiral tem a ver com a aldeia indígena. Mas não é um trabalho de antropólogo, se ela desse uma explicação antropológica para aquilo, talvez as pessoas entendessem, mas não é ela vira João-de-Barro. Quando ela começa a fazer aquilo ela é um João-de-Barro, ela só fala em João-de-Barro, ela sabe todas as técnicas do João-de-Barro, como ele faz, como o bico pega a palhas para estruturar a trama, que no barro tem uma enzima que dá a liga, e procura químicos, para analisar a casa de João-de-Barro. Ela vai virando uma Joana-de-Barro. Ela mergulhou profundamente. E falava o tempo todo disto, e as pessoas ficavam sem entender porque que essa mulher fala tanto do João-de-Barro. (ÁQUILA, 2009, informação verbal)

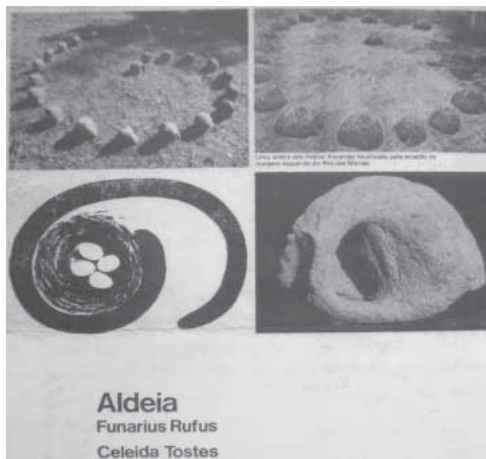


Fig. 69 - Capa do Folheto da Obra Aldeia Funarius Rufus - Celeida Tostes. TOSTES (1992)

“Aldeia – *Funarius Rufus* – Celeida Tostes” é composta por quarenta e cinco casas, dispostas no solo em forma de espiral, em analogia às Aldeias Xavantes, incorporando assim a existência do mito ao espaço de sua obra, desvelando novamente a *sociedade da vida* sem hierarquias entre homens e outras formas da natureza e mais uma vez apontando a força concêntrica da formação da vida. Ao que Tostes esclarece:

Descobri também que a planta desta casa é um “6” ou “9”, uma espiral, na verdade um espaço mágico. Estabelecendo uma relação com uma aldeia Xavante, da beira do Rio das Mortes, construí uma aldeia com 45 casas desse pássaro. Ora, quatro e cinco são nove, volta ao mesmo sentido, o nove ou o seis. O seis é a idéia do ovo. O lugar de iniciação, a casa de iniciação da aldeia Xavante, corresponde ao lugar do ovo, é um centro. Então esse espaço da espiral, é o espaço de vida. (TOSTES apud PINTO, 1995, p. 20)

A obra participou do IV Salão Nacional de Artes Plásticas no MAM – Rio em 1981, onde recebeu Menção Especial do Júri como Proposta; participou da exposição Arquiteturas da Terra – Uma Versão Brasileira no Solar Grandjean de Montigny – PUC – Rio, em maio de 1982 e no mesmo ano no 1º Salão Paulista de Arte Contemporânea da Bienal de São Paulo de 1982, no Paço das Artes. Representou o Brasil na exposição itinerante “Arquitetura da Terra”, em 1984, organizada pelo

Centro George Pompidou, que também foi levada para o MASP, em São Paulo. A obra participou também de exposição no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1990.

Percebemos que através deste trabalho Celeida dedica-se ao estudo e caminha para desvelar uma autonomia da matéria do barro no que diz respeito à necessidade da queima para enrijecê-lo, projetando, não sabemos se conscientemente, seus trabalhos futuros.



Fig. 70 – Celeida Tostes – João de Barro
Cerâmica - Celeida Tostes. Série João de Barro. 1992
Cerâmica. Fonte: ZANINI (1983, p. 775)

Vênus e Ferramentas



Fig. 71 - Celeida Tostes – Coleção Venus e Ferramentas
Cerâmica - Dimensões variadas - Coleção João Bosco
Fonte: Catálogo CCBB (2003)

Sua investigação de processo de criação com as mãos deu-se junto com a investigação das ferramentas, que foram expostas em conjunto com as “Vênus pequeninas”.

O trabalho estético de Celeida aliado à pesquisa antropológica e técnica possibilita a reflexão de como se deu através dos tempos a construção da história da humanidade e suas questões de sobrevivência. Com esta obra, sua arte consegue recriar uma unidade entre o singular e o universal. Leva-nos a refletir sobre os trabalhos de arte esquecidos, fragmentos que possuem elementos comuns e contínuos, e que

se juntaram a outros fragmentos construindo a história humana. Mostra que a arte é tão antiga quanto o homem, é um trabalho característico do homem.

Ao utilizar ferramentas o homem se fez homem, ampliou sua ação, capacitou-se a trabalhar os inúmeros materiais disponíveis na natureza e produziu-se a si mesmo, o homem e a ferramenta passaram a existir unidos um ao outro, como nos

aclara Ernst Fisher (1983). Citando definição de homem de São Tomás de Aquino “*Habet homo rationem et manum* (O homem possui razão e mão)” (AQUINO apud FISHER, 1983, p. 23), o autor considera que a mão por ser uma descobridora há mais tempo que o cérebro libertou a razão humana e produziu a consciência do homem, já que a antecipação de um resultado no trabalho só acontece depois de se ter uma experiência manual concentrada. E como Gaston Bachelard nos descreve é no trabalho que o homem satisfaz uma potência de criação que se traduz em inúmeras metáforas.

Celeida também traz nesta obra suas memórias, do seu *primeiríssimo* emprego, quando jovem, na “Loja de Ferragens Cofermat”, no centro do Rio, onde desenhava ferramentas, e alerta que pode ser identificado como uma importante pista de seu caminho. Outra analogia que fazemos é com o trabalho que exercitou na gravura em metal, e a relação da ferramenta com o material, ao entalhar. Existe um manejo muito próximo entre o objeto e matéria a ser entalhada, há um quê de precisão, de controle, de luta e alegria para imprimir um projeto na matéria, uma carne que não sangra. Deste embate nasce um respeito e apreciação pela ferramenta. A ferramenta amplia o alcance e força da mão, permitindo a conquista do objetivo no trabalho. Como nos desvela Bachelard (1991) encontram-se intimamente nesta atividade o ser de resistência e o ser de repouso, a contemplação e a ação.

Segundo Maria Regina Rodrigues (1998, p. 23), com as “Venus e Ferramentas”, grupo de mil recriações apresentadas em grandes caixas de madeira e vidro como objetos arqueológicos, busca nova apresentação dos objetos. O que nos confirma o depoimento de Suzette Musierack⁸² que nos conta que Celeida desenvolveu junto a um marceneiro várias caixas para expor e comercializar suas obras.

Com as Ferramentas, juntamente com a série “Selos” e a obra “O Muro”, participou do V Salão Nacional de Artes Plásticas no MAM-Rio, em 1982, recebendo o Prêmio Especial Gustavo Capanema. Segundo a artista, o prêmio foi dado para o conjunto da obra, porém no catálogo está registrado como gravura.



Fig. 72 – Prêmio Gustavo Capanema. Catálogo V Salão Nacional de Artes Plásticas, 1982. Biblioteca do MAM-RIO

82 MUSIERACK, Liba Suzette. Rio de Janeiro. Depoimento concedido à autora em 05 abr. 2011.

O ensino e a comunidade – a integração dos saberes

O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu “Eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade.

Ernst Fischer⁸³

O carioca, todos sabem, é um cara nascido dois terços no Rio e outro terço em Minas, Ceará, Bahia, e São Paulo, sem falar em todos os outros Estados, sobretudo o maior deles o estado de espírito. [...]sua diversão é definitivamente coletiva, ligada à dos outros.

Millôr Fernandes⁸⁴

É difícil dizer em Celeida onde começa o seu trabalho artístico, o seu trabalho de docência ou seu trabalho com a comunidade. Como foi e é nosso intento demonstrar o barro como elemento integrativo do seu trabalho, deixamos nos amalgamar por estes entremeios, assim como o barro precisa ser integrado com outros elementos para se tornar matéria plástica. Tentamos desconstruir todo o pensamento para através das partes compreendermos o desenvolvimento da artista, mas urge agora assumirmos nosso tema, deixar-nos seguir por esta integração de saberes deliciosa que o seu trabalho nos conclama: Vamos Celeidar⁸⁵.

Celeida iniciou sua formação como docente em 1951, primeira colocada no vestibular da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, no Curso Seriado de Gravura, concluído em 1957, onde foi aluna de Oswaldo Goeldi.

Em texto de Celeida “*As Artes do Fogo e a Criança*”⁸⁶, a artista inicia com a citação da passagem de Prometeu na mitologia, que teria roubado o fogo dos céus para animar a figura homem, por ele formado, do limo da terra, e Vulcano, deus dos fogos da terra, dos metais e de todas as matérias fusíveis.

83 FISCHER, Ernst. A necessidade da Arte. 1979

84 FERNANDES, Millôr. *Que País é Este?* Rio de Janeiro: Nórdica, 1978, p 50.

85 Segundo entrevista concedida por Luiz Áquila, Celeidar era um verbo usado no Parque Lage, quando tinha um aluno muito inibido, muito contraído, com muita dificuldade, geralmente era encaminhado para Celeida que desenvolvia atividades como por a mão no barro, ou no lixo para colher o material. Então tinha uma coisa voltada para a terra e a possibilidade de criação em vários materiais, ser menos hierárquico. E resultava muito.

86 Texto relacionado ao Curso de Artes Industriais do INEP - MEC, parte dos comprovantes de seu Curriculum Vitae, Vol. 3, s/nº pag.

O Fogo, fenômeno misterioso, traz em si, sua ambigüidade, da dilatação à retração, e daí a metamorfose dos materiais. A ele associa-se o fazer do *homo faber* e o devir do *homem sonhador* (BACHELARD, 1938), acelera e solidifica o trabalho do homem, tornando-o objeto de utilidade e de contemplação, a arte. Mas também a ele associa-se a destruição, se não for controlado.

Esta escolha de Celeida Tostes mostra a característica de seu trabalho, sua práxis e seu devaneio sobre o mistério do fogo, mas um espírito científico na descoberta da transformação dos materiais.

Com o fogo tudo se modifica. Quando queremos que tudo se modifique apelamos para o fogo. O fenômeno inicial é não o do fogo contemplado numa hora de ociosidade em toda a sua vivacidade e brilho, mas também o fenômeno que se passa graças ao fogo. O fenômeno pelo fogo é o mais sensível de todos; é aquele que mais precisamos vigiar; tem de ser ativado ou retardado; temos de captar a ponto do fogo que marca uma substância como o instante do amor que assinala uma existência. (BACHELARD, 1938, p. 103)

Bachelard, na sequência cita Paul Valéry que afirma que:

[...] nas artes do fogo nem abandono nem descanso, nem flutuações de pensamento, de coragem ou de humor. Elas impõem, sob o aspecto mais dramático, o combate cerrado entre o homem e a forma. O seu agente essencial, o fogo, é também o pior dos inimigos. É um agente de precisão temível cujo efeito maravilhoso sobre a matéria que apresentam ao seu ardor é rigorosamente limitado, ameaçado, definido por certas constantes físicas ou químicas difíceis de observar. Qualquer desvio pode ser fatal: a peça fica arruinada. Se o fogo esmorece ou se se ateia de mais, o seu capricho redundará em desastre... (VALÉRY apud BACHELARD, 1938, p. 103-104)

Deste modo, Celeida, traz nessa atividade, a de ensinar as “Artes do Fogo” para crianças, um aspecto importantíssimo, o de emancipação. Para as crianças, ensina como mexer com o fogo, e por isso brincar com o fogo, sabendo, conhecendo-o e por isso respeitando seus limites. Ao contrário do que sempre ouviram: “Não mexa com o fogo!” Em seu texto, explica que ensina às crianças e aos adolescentes as mesmas etapas que ensina ao aluno adulto: manipulação das ferramentas, composição ou mistura dos materiais inorgânicos, e queima. “Para a criança é um prazer e uma advertência. Para o artesão, é um outro artesão, mais poderoso. Para o educador é mais um instrumento para observação, análise e liberação da capacidade criadora do educando.” (TOSTES, 1992)

Para Bachelard o fogo explica tudo, se o que demora a transformar se explica pela vida, o que depressa se modifica é o fogo quem explica: “[...] é ele realmente o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Arde no inferno. É doçura e tortura. É cozinha e apocalipse [...]” (BACHELARD, 1938, p. 21)

Na proposta de ensino de Celeida Tostes está presente a riqueza em sentido pedagógico. Permite a experiência, a observação e análise, como constituintes da formação do pensamento, bem como a sensibilidade, a percepção e expressão, propiciando o processo criador.

Com o tempo, Celeida foi pesquisando e adotando o uso de outros materiais, que não precisassem ser comprados, extraídos do chão que se pisa, como lixos, restos de vegetação, e incorporando ao trabalho de pesquisa e ensino das “Artes do Fogo”.

Ensinou as atividades para as crianças e, através do “Plano para Ensino Complementar no Brasil de Anísio Teixeira”, também para professores de todo o país, no qual atuou entre os anos de 1960 e 1970 realizando um estudo através da esmaltação em metal com uso de materiais alternativos. Seu projeto tinha o enfoque de preparar professores bolsistas para ensinar e possibilitar opções de fonte de renda e resgate social para as crianças de origens e condições tão diferentes e de tantos lugares deste país. Este trabalho resultou no livro-documento “Esmaltação em Metal” e, posteriormente, na tese em que alcançou o título de Livre Docente, com o mesmo título. Com estes trabalhos, a educadora observou a distância que as pessoas tinham de suas experiências mais próximas, as do dia-a-dia, elas pareciam fazer pouco uso dos seus sentidos. Foi esta análise que contribuiu para o desenvolvimento do Projeto “Como Somos”, desenvolvido no Centro Educacional de Niterói entre 1972 e 1975, que marca bastante a didática da artista, e inclui assim a necessidade do corpo na experiência artística, acompanhado de suas vivências, percepções e sentidos. “A recuperação da importância no exercício tátil, a consciência do próprio corpo, como forma, por dentro e por fora, e o contato da pele, o toque, a relação de dentro do corpo com o mundo exterior, através da pele.” (TOSTES, 1992 p. 69)

De todo o trabalho desenvolvido, levou a experiência para a “Oficina Artes do Fogo e Transformação de Materiais”, a partir de 1976, quando iniciou sua atividade como Professora do Núcleo 3D (Escultura) na Escola de Artes Visuais – EAV do Parque Lage, na gestão de Rubens Gershmman. Lá também o nome “Artes do Fogo” foi adotado, onde a didática emancipadora, a cerâmica, suas técnicas e processos, foram por Celeida assumidos, tendo como premissa o



Fig. 73 - Lago interno Parque Lage
Fonte SILVA, Raquel Martins, 2006.

trabalho experimental, a pesquisa e a linguagem artística. Segundo Celeida a partir desta oficina foram obtidos resultados de alta qualidade em relação à produção cerâmica, à investigação e a formulação de esmaltes. (TOSTES, 1991)

As vagas no curso de Celeida eram disputadíssimas. Segundo seu amigo Luiz Áquila, suas aulas eram muito vivas, ela encontrava novas possibilidades para aquele aluno que às vezes parecia tão limitado e tão fechado, “e afluía coisas nele que nem ele esperava, nem ela mesma esperava.” Sua relação com a forma orgânica, como pegar uma semente, uma folha, e fazer um molde a partir disso, além da experiência do corpo em contato com a atividade e suas obras, encantava, provocava interesse em seus alunos.



Figs. 74 a 78 - Celeida em atividades no Parque Lage.
Catálogo Exposição O Jardim da Oposição. Fotos: Celso Guimarães

Selma Calheira (2009)⁸⁷ nos revelou que quando foi procurar a oficina, por volta de 1982, as vagas estavam esgotadas, tendo que se matricular em outro turno com outro professor até conseguir chamar a atenção de Celeida, com a qualidade de seu trabalho. Foi convidada a frequentar o curso da artista, e posteriormente

⁸⁷ CALHEIRA, Selma. São Paulo, Depoimento concedido à autora. 06 jul. 2010.



Fig. 79 - Construção do forno no Parque Lage.
Foto exibida na Exposição O Jardim da Oposição, 2009

passou a ser sua assistente. Lembra que a turma de alunos tinha Amom, Ana Maria de Moraes, que fazia livros enormes em cerâmica; Maurício Bentes, que fazia trabalhos com tijolos; Carlos Mascarenhas; Tadeu Burgos, que tinha um trabalho sobre pesos; Beth Recanho, que fazia pães e bisnagas em cerâmica e Maria Alice, que fazia conchas. Cada um desenvolvia sua própria linguagem. Havia ainda outro grupo que trabalhava com esmaltes cerâmicos.

Selma destaca que o mais importante era que ela ensinava os alunos a buscarem. Suas aulas, além de práticas, instigavam os alunos a fazer estudos, especulações, pesquisas, investigações, a cerca do material, dos conceitos, da linguagem e objetivos de cada um. Ao mesmo tempo os alunos acompanhavam as obras em que a artista trabalhava.

Íamos também ao Morro do Chapéu Mangueira, conhecíamos o trabalho dela de resgate, ao mesmo tempo fomentava o trabalho em todos nós e na comunidade. Era uma pessoa muito dinâmica, sabia como mexer com o aluno, dava a vazão a cada um, despertava cada um a embarcar em sua própria viagem, em seu interesse. Estimulava a experiência, norteava. Ela era múltipla, fazia críticas, comentários, indicava pesquisas, promovia exposições. Fizemos exposições conjuntas no Rio, São Paulo, Minas. Celeida era uma pessoa instigadora, tinha muito conhecimento. Quando convidava a gente para algum projeto, íamos, porque acreditávamos, queríamos estar junto, trabalhar junto. [...] Ela era uma grande mestra, não dava receitas, fazia a gente pensar, refletir e buscar. A gente se dividia em grupos com pesquisas mais afins. Ela percebia o potencial de cada um e indicava o grupo. (CALHEIRA, 2010, informação verbal)



Fig. 80 - Suzette Musieracki, Torres. Cerâmica, dimensões variadas. Acervo Luiz Áquila. Foto: Elaine Reginados Santos

Liba Suzette Musieracki (2011), artista formada em química e aluna de Celeida na EAV, entre 1978 e 1985, contou-nos que a artista, e professora, era uma pessoa altamente técnica, o que a ajudou a chegar à qualidade de padrão internacional de seu trabalho realizado em monoqueima. Juntas buscavam informações através de revistas e livros vindos de fora do país, “desbravavam” já que não se tinha informações por aqui. Buscavam a argila em Itaboraí.

Eu sou um resultado positivo de aluna de Celeida, não foi só sensibilidade para desabrochar a criatividade, foi um resultado de existir emocionalmente no mundo. Eu, quando cumprimentava, dava uns tapinhas nas costas, ela me dizia: abraça forte! Ela me ensinou a receber abraço e gostar de receber carinho. Isto era o trabalho dela. Passagem não foi encenação, ela estava renascendo. Ela era muito marcante. De todas nós era a artista mais orgânica, lidava com as sensações terrestres. Ela vivenciava plenamente a argila. Ela, o ser humano, o espírito Celeida, se integrava à matéria e a matéria a devolvia integrada. (MUSIERACK, 2011, informação verbal)⁸⁸



Fig. 81 e 82 - Celeida e alunos em atividade na Oficina Artes do Fogo na EAV - Parque Lage.
Catálogo da Exposição O Jardim da Oposição, 2009.
Fotos: Celso Guimarães

Suzete lembra que outra artista que participava do atelier, e desenvolvia um trabalho destacado, era Nelly Gutmacher. Conforme Raquel Martins Silva (2006) a artista e terapeuta Nelly Gutmacher foi para o Parque Lage em busca das aulas da Oficina das Artes do Fogo no final de 1970, mas Celeida propôs que ao invés de ser aluna, trabalhassem juntas, pela qualidade artística que identificava em seu trabalho. Por cerca de dez anos Nelly foi colaboradora e parceira de Celeida. “As duas, junto com os alunos da Oficina das Artes do Fogo, faziam das aulas verdadeiros happenings.” (SILVA, 2006, p. 39)

Liba Suzette (2011) nos conta que na dedicatória de seu trabalho de conclusão do curso de pós-graduação na Unirio – Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a orientação de Rosa Werneck, escreveu: “Celeida Tostes mestre entre mestres que soube com delicadeza me mostrar o percurso de encontro com minha sensibilidade sem temor da desintegração.”

Maria Lúcia Andres (1977) destaca que em suas visitas à Escola de Artes Visuais, o que mais lhe chamou a atenção na didática aplicada foi a de dar possibilidade ao aluno de obter o conhecimento através da própria vivência *transmutada ao nível consciente*, e nas aulas de Celeida, na Oficina de Transformação de Materiais, encontrou uma verdadeira abordagem de alquimia, pois ela conduzia seus alunos a uma relação sensorial entre os elementos fundamentais, fogo, terra, água e ar, conjugados com os elementos e substâncias químicas.

⁸⁸ MUSIERACK, Liba Suzette. Rio de Janeiro. Depoimento concedido à autora. 05 abr. 2011.

Trazendo a mensagem do inconsciente para o consciente, o aluno estará apto a encontrar seu próprio ritmo destruindo, criando e transformando a matéria dentro deste ritmo. Há uma busca das origens nesta descoberta interior que permite, através da transmutação dos elementos da natureza, também a compreensão do relacionamento homem-universo. (ANDRÉS, 1977, p. 110)

Em 1978, Celeida integra ao seu trabalho à atividade comunitária como coordenadora da Implantação da Cerâmica Utilitária como Profissionalização na Penitenciária das Mulheres “Estevão Pinto”, em Belo Horizonte – MG, juntamente com professores e alunos da Escola Guignard. Com uma atitude pioneira, o grupo dá a oportunidade a pessoas reclusas de canalizarem sua criatividade, oferecendo uma opção de outra perspectiva de vida, visando à recuperação e a reintegração destes indivíduos marginalizados na sociedade. Oferecem uma via sensível para que desenvolvam e lancem sua própria expressão. As próprias detentas ajudaram na construção do forno à lenha.

É pouco dizer que iniciativas como estas são de distinta nobreza e generosidade, escolher repartir conhecimento, tempo e importância a estas pessoas que estão tão esquecidas em suas grades, grades reais que as aprisionam fisicamente, que as apartam do convívio social, e as grades emocionais que as levaram até onde se encontram. Esta é uma atitude primeira de abrir uma possibilidade de encontro, de verdadeiro encontro, oferecer um pouco do próprio remédio e alimento que é sua arte, acreditar na integração da arte, e principalmente na reintegração do indivíduo. Um projeto, que deveria ecoar um grito no ouvido da sociedade, das instituições oficiais e do empresariado, indicando para onde mais esforços e recursos deveriam afluir. Celeida atuou em outros presídios, assim como solicitou a ajuda de presidiários, como vimos, para desenvolvimento de seus trabalhos. Levou não só alternativas, mas “doou vozes” aos anônimos:

Com elevado sentimento de respeito e humildade, tomo a iniciativa de encaminhar a V. S^a., estas anônimas palavras no sentido de externar a nossa alegria, devido ao feito fraternal, educador e social, realizado pelas Prof^{as}. Celeida Tostes e Leila Queiroz, que com os alunos Kátia Gorini, Elmo Martins, Jarbas Lopes e Mariza Valle Oliveira, nos proporcionaram momento de especial candura nos ensinamentos propostos em nome da verdadeira educação no afã da reeducação social daqueles, que buscam o aprimoramento em grau de personalidade através das Artes Plásticas, e já conquistamos muito com o apoio elementar dessas pessoas do Núcleo 3D, destarte dizer, da importância desta realização. (anônimo da Penitenciária Lemos de Brito do Rio de Janeiro)⁸⁹

89 Trecho de carta anônima de um presidiário da Penitenciária Lemos de Brito do Rio de Janeiro encaminhada a Leonardo Visconti Cavalheiro, então diretor da EBA, com data de 25 de julho de 1991. Constante em TOSTES, Celeida. Comprovações do Curriculum Vitae, Vol. I. EBA-UFRJ. Não paginado.

Entre os anos de 1980 e 1984 Celeida coordenou a implantação do Projeto de Cerâmica e Azulejaria Maranhense. O projeto objetivava a recuperação da memória cultural através da louça de barro e da criação de uma fábrica de azulejos, com enfoque na formação de crianças de comunidades carentes. O objetivo era de recuperar o processo de fabricação de azulejos para reconstituir as fachadas antigas de São Luiz e de Alcântara. Celeida demonstra sua grande desolação ao ver o projeto dissolvido quando já em estágio adiantado produzia resultados bastante consistentes.

Outro trabalho de recuperação e resgate de memória cultural foi realizado através do Projeto “Tecnologia e Função Perdida”, que visava reconstituir, pelo sistema de laboratório, tecnologias de cerâmica indígena brasileira em vias de desaparecimento e as já extintas, numa tentativa de reverter aos grupos indígenas, os resultados do projeto. O projeto atingiu a tecnologia de cerâmica dos Waurá. Outro projeto, com o mesmo nome, que objetivou o estudo das bordunas e da casa xavante, foi utilizado como proposta de desenvolvimento de obra para participar da I Bienal de Escultura ao Ar Livre, organizada por Frederico de Moraes, no Parque Lage, em 1986.

Em 1986 aconteceu o 1º. Encontro de Cerâmica Artística dentro do Congresso da Associação Brasileira de Cerâmica - ABC, realizado no Rio de Janeiro. Na época, o engenheiro de materiais Jamil Duailibi Filho, amigo de Celeida por intermédio da amiga comum Liba Suzette Musierack, era diretor regional da ABC e foi o responsável pela organização do evento.

Em depoimento Jamil (2011) nos contou que a organização do Encontro foi realizada com a participação atuante de Celeida Tostes e que a maior parte da pauta foi sugestão dela, inclusive uma visita ao Morro do Chapéu Mangueira, onde já desenvolvia o Projeto de “Formação de centro de cerâmica utilitária nas

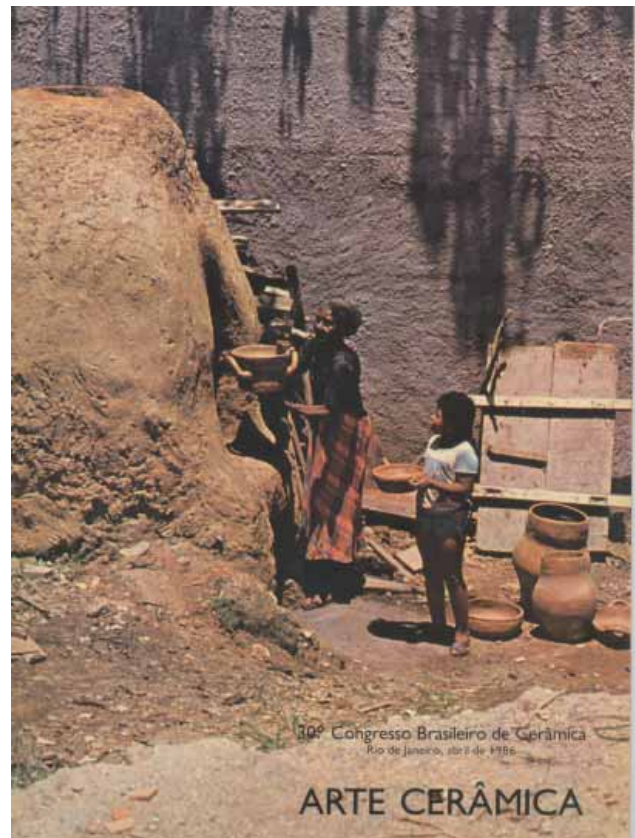


Fig. 83 - Capa da Revista do Congresso Brasileiro de Cerâmica. Forno do Galpão de arte do Morro da Associação Amigos do Chapéu Mangueira. Foto Henri Stahl

comunidades da periferia urbana do Rio de Janeiro chamadas favelas” e uma visita à Casa do Pontal, um dos maiores acervos de arte popular brasileira. O evento resultou na publicação da Revista Arte Cerâmica, também feita junto com Celeida, que registrou toda a sequência de palestras proferidas no Encontro. Jamil declara que sente muito orgulho de ter realizado este trabalho com a artista. Para ele foi um encontro de perfis muito marcantes, de um lado a criatividade espontânea e liberta da artista e do outro a técnica e a organização do engenheiro. “Celeida era extremamente receptiva para compartilhar o conhecimento técnico, inclusive, me incentivava a desenvolver o lado criativo.” (DUAILIBI FILHO, 2011, informação verbal)

Segundo o engenheiro, a maior contribuição que Celeida Tostes deixou, para quem conviveu com ela como ele, foi o exemplo da busca incessante de novas proposições.

Ela era jovem, jovem. Aquela criatividade. Tinha uma inocência. Tinha um encantamento com as coisas novas. Uma afeição com as coisas novas. Esta coisa de ligar, ligar. Ligava uma coisa com outras. É isso que me encantava. Uma pessoa que foi tida, e parece que ainda é, como uma das expoentes das artes cerâmica da América Latina. Ela deixou uma obra vasta, desde a participação como cenógrafa como as obras em si dela. Os ensinamentos de vida como responsável pela Oficina de Artes do Fogo, no Morro do Chapéu Mangueira, com um trabalho muito representativo. (DUAILIBI FILHO, 2011, informação verbal)

Celeida aliava em seu trabalho criativo a busca de informações e compartilhava sua alegria e energia com o outro. Juntamente com Jamil atuou na integração do conhecimento científico com a arte cerâmica e na introdução da cerâmica artística nas discussões de um congresso que até então tinha um caráter essencialmente técnico. A partir deste encontro este espaço foi aberto e todo Congresso tem o evento.

Morro de Chapéu Mangueira

Em dezembro de 1979, Celeida, juntamente com um grupo da oficina de Artes do Fogo da EAV, foi convidada por dois sambistas a visitar o Morro de Chapéu Mangueira. Na subida escorregou no barro e deste escorregão constatou a fonte de recursos naturais para uma possibilidade de atividade para a comunidade. Durante o samba, propôs aos dirigentes da Associação “Amigos de Chapéu Mangueira” o desenvolvimento de um trabalho voltado para a comunidade, com apoio da EAV, que usaria o barro, matéria prima que a própria comunidade tinha. A proposta foi aceita. O Projeto “Formação de Centros de Cerâmica

Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana chamadas Favelas” teve início em abril de 1980, tendo o Morro de Chapéu Mangueira como Plano-Piloto. Outro fator importante para a escolha do local foram as áreas verdes, características que tornou mais fácil a construção de fornos e a prática da queima.

A Associação do Morro de Chapéu Mangueira está situada na parte alta do Leme, bairro da zona sul, subindo a Ladeira Ari Barroso, de um lado fica o Morro da Babilônia e do outro o Morro da Associação Amigos de Chapéu Mangueira. A partir de 1927 foi se desenvolvendo, tornando-se um grande complexo de moradias. Quando o projeto iniciou a comunidade já tinha um sistema organizado, com presidente com mandato de três anos, escolhido pelo voto direto, diretoria com doze membros eleitos e distribuídos entre as atividades de Administração, Controle de Luz, Posto Médico, Escola Maternal e Jardim, Departamento Feminino, Setor de Obras, Relações Públicas e Divulgação, Departamento Jurídico, Urbanização, Contato Interior e Exterior, Água e Esgoto e o Galpão de Arte. (TOSTES, 1986, p. 8)

Celeida expôs para a platéia do Seminário de Folclore e cultura Popular realizado em 1992, no Rio de Janeiro, que todos participaram, crianças e adultos, uma soma de esforços e que através de mutirões, uma prática da comunidade nas construções de suas casas, construíram o galpão de arte, consultório, casa do samba. (TOSTES, 1992). Parece regozijar-se quando observa que:

Trabalhar com o barro, material primevo, pasta primeira, que traz o gozo do mole, como diria Gaston Bachelard, promove uma forma de relação intensa. A retirada do barro já era uma atividade feliz, uma descoberta. (TOSTES, 1992)

Destarte todo o trabalho na área comum foi realizado em forma de mutirão como o Galpão de Arte, um forno de lenha para cerâmica, que atingia 1200°, a recuperação da Escola (Maternal e jardim) e a construção de um novo Posto Médico incluindo Clínica Odontológica com proposta de amplo atendimento às crianças. Os tijolos foram garimpados em lixos, cacos, bem como doados por famílias. O projeto se auto-sustentou e em três etapas teve ajuda da Funarte.

A intenção de formar Centros de Cerâmica utilitária nesse tipo de comunidade urbana voltando-se para a compreensão de uma tecnologia alternativa e de sobrevivência, além de geração de renda, prende-se ao objetivo de resgatar as raízes culturais e a mão-de-obra em desuso quando da saída de uma pequena cidade para grandes centros urbanos. É a paneleira de anos atrás que agora é lavadeira; é o oleiro e o construtor de caieiras que agora é carregador ou porteiro; ou ainda, aquela mulher de 70 anos que nunca tinha tocado em barro, mas que pode viver, através dele, o seu cotidiano e a sua fantasia. (TOSTES, 1986, p. 8)

Com esta iniciativa Celeida enlaça o artístico ao social e ao econômico no caminho do saber e considerando uma prática de desenvolvimento local e sustentável. Uma proposta de utilização da arte como instrumento de resgate de cultura local e integração de saberes, na busca de qualidade de vida, sustentada pela solidariedade e fundamentada em valores éticos.



Em entrevista ao pintor Luiz Áquila (2009) perguntamos se Celeida tinha uma atuação política partidária, ele respondeu que não, que a artista na verdade era muito ligada ao outro e tinha um grande sentimento de solidariedade. Celeida nunca foi política no sentido ideológico, ela praticava um papel político social, como no Morro de Chapéu Mangueira, quando sobe e escorrega no barro e vê a possibilidade da matéria prima argila se transformar em trabalho da comunidade. Aí começa uma obra social.



Figs. 84 e 85 - Celeida Tostes em atividades no Morro de Chapéu-Mangueira. Fonte: Jornal do Brasil, 1981. Fotos: Maria Helena Almeida.

Celeida propõe um Ateliê de Cerâmica utilitária a ser freqüentado principalmente pelas mulheres do chapéu mangueira, em torno dele e pela necessidade das mães começa um centro de convivência para crianças, uma creche, as mães que não se ocupam com cerâmica passam a fazer doces e compotas para serem vendidas, ao mesmo tempo, que as cerâmicas. Celeida tinha um amigo dentista, Dr Guerra⁹⁰, que montou um gabinete dentário para atender a comunidade. Então, em torno da obra de Celeida começa acontecer muita coisa importante para aquela comunidade, que uma assistente social não seria capaz de fazer porque talvez não tivesse a idéia da plasticidade e de perceber que aquele material poderia se transformar numa outra coisa. (ÁQUILA, 2009, informação verbal)

90 Trata-se de João Guerra, segundo Celeida Tostes atendia tanto os moradores do Morro de Chapéu Mangueira como do Morro da Babilônia. Fonte: Arquivo Audiovisual Biblioteca Amadeu Amaral - CNFCP/IPHAN

O pintor, e amigo, de Celeida destaca que a única vez que viu Celeida ter uma atuação na política convencional, foi quando ajudou na campanha da amiga Benedita da Silva. Bené morava no Morro de Chapéu Mangueira onde foi líder comunitária. Na realidade é que Celeida atuou como artista, educadora e cidadã de uma maneira muito transformadora, mas sem ligação com uma ideologia política.



Fig. 86 - Celeida em atividade com a comunidade do Morro de Chapéu Mangueira. Fonte: SILVA, Raquel (2006)

Segundo Celeida Tostes (1982) o projeto tinha como objetivo inicial a recuperação de valores culturais e a estimulação da consciência comunitária para o desenvolvimento sustentável, usando os recursos naturais de que dispunha: a argila com bastante plasticidade, conforme análises realizadas pelo INT - podendo ser retirada sem provocar significativo impacto ambiental, sem risco de causar desbarrancamento, conforme estudos da Fundação Estadual de Engenharia do Meio Ambiente – FEEMA – RJ - oferecendo orientação e tecnologia para a produção de peças de cerâmica, como painéis e tijolos, onde o resultado fosse revertido para a eles mesmos, e ainda oferecer para os alunos da EAV, de classe mais abastada, a oportunidade de aprendizado com uma comunidade urbana de menor recurso. Ou seja, traz a sua característica marcada pela integração, permite uma ponte, uma possibilidade de trocas e de integração de saberes entre pessoas de classes econômicas distintas.

Nesta proposição Celeida inicia um movimento de reflexão inovador sobre o ambiente inteiro. Propicia, de certa maneira, um espaço multidisciplinar por meio do olhar de outros especialistas, oferecendo através de sua experiência com a arte, educação e técnica, a possibilidade da invenção e da criação espontânea, tornando assim as diversidades mais amenas. Criando a possibilidade do desenvolvimento da individualidade ao mesmo tempo em que do espírito de união. Aproxima-se do que se pode chamar de *Desenvolvimento Humano Durável* que “considera a necessidade de dividir o espaço com o outro, tendo como principais valores o lazer e as relações de trabalho, conduzindo a um desenvolvimento pessoal e social onde o objetivo é a melhoria da qualidade de vida.” (MACIEL, 2003, p. 11) Tema que entra nas discussões do Programa das Nações para o Desenvolvimento (PNUD), alertando sobre a necessidade de se desenvolver novo paradigma que oferecesse

“prioridade absoluta à redução da pobreza, aos empregos produtivos, à integração social, e à regeneração do meio-ambiente”, em 1994. (BARTOLI, 2003) Este trabalho assemelha-se ao papel de instituições do terceiro setor e demonstra o caráter inovador e antecipador de seu projeto, inclusive porque é anterior ao movimento mais proeminente de Organizações Não Governamentais (ONGs) no país.



Fig. 87 - Moradores do Morro do Chapéu Mangueira com as peças cerâmicas expostas no calçadão da praia - RJ. Foto: Henri Stahl

Em 1991 participou como consultora do Projeto “Cruzada do Menor – Meninos de Rua”, na produção de trabalho em Oficinas dos Meninos de Rua, no Rio de Janeiro e Alagoas.

Na mesma época Celeida participou do “Casarão da Lapa”, juntamente com Angelo Venosa, Luiz Pizarro e Maurício Bentes. Em um imóvel pertencente à Candinha Silveira, localizado na Rua Visconde de Paranaguá, em um terreno com cerca de cinco mil metros quadrados cheio de árvores frutíferas, construído provavelmente na virada do século XIX e XX, os escultores montaram um ateliê coletivo. Segundo Luiz Pizarro, a casa teve seus dias de glória nas décadas de 20 e 30, quando era um bordel freqüentado por intelectuais e políticos, tendo Manuel Bandeira como um provável freqüentador, já que morava pelos arredores e onde provavelmente se inspirou para compor o poema “O Palacete dos Amores”. (TOSTES, 1991)

Oficina Integrada de Cerâmica – EBA/FAU - UFRJ

Em 1989 Celeida Tostes desenvolveu o Projeto “Oficina Integrada de Cerâmica – EBA/FAU” para recuperação de espaço e instalação adequada a um trabalho que se dirigisse à pesquisa e à educação universitária, e trabalhou na “Metodologia do Ensino de Cerâmica na Universidade Brasileira, considerando o avanço da tecnologia dessa área, a velocidade dos meios de comunicação e as inquietações do homem contemporâneo.” (TOSTES, 1991)

Na Escola de Belas Artes quando chegou tinha um ateliê grande e mal equipado, construído e destinado à cerâmica, mas que tinha sido abandonada a idéia de cerâmica e passou a ser um depósito. Tinha prancheta velha, vidros quebrados, era um horror. Celeida, que era muito positiva, entrou lá e não se assustou, e resolveu consertar aquilo tudo. Chamou os alunos, falou com o diretor, com várias pessoas, pediu aos amigos que doassem catálogos e livros. Ela comprou quatro jogos de mesas de metal, de bar com o próprio dinheiro, fez uma ante-sala colocou os livros e fez uma pequena biblioteca e um ponto de encontro. Então a turma da escola se encontrava lá, ela fez contato com o pessoal de design e arquitetura que eram vizinhos de parede, e nisso conseguiu junto com os colegas derrubar a parede que dividia a sala, porque a parte de arquitetura e design era pequena e bem equipada e da Escola de Belas Artes, grande e mal equipada, então ela uniu as duas coisas. Usaram marreta mesmo, quebraram com as mãos, uniram e fizeram a partir disso um trabalho muito interessante, no período que funcionou. (ÁQUILA, 2011, informação verbal)

Celeida ao criar um laboratório de pesquisas de cerâmica integrado entre as duas faculdades, Arquitetura e Urbanismo e Belas Artes, rompeu paredes e obstáculos culturais, pois apesar destas duas áreas serem muito afins, em todas as universidades tem espaços bastante demarcados. Montou uma ante-sala com seus próprios recursos enquanto encaminhava o projeto e recobriu as paredes com barro. A Oficina atendia a graduação e depois também foi criada e aceita uma disciplina que atendia alunos da pós-graduação da EBA, que inclusive contribuiu para o surgimento da Linha de Linguagens Visuais no Programa. Essa atitude de romper obstáculos, superar interdições é um ato simbólico além de físico. Pegar uma marreta para integrar ambientes é mais ou menos como assumir uma tarefa mítica – isso encanta as pessoas.

Conforme registros em seu memorial o vínculo de Celeida com a EBA como docente é a partir de 1987, quando foi aprovada no concurso de Livre docência do Departamento de Desenho Industrial (cerâmica) com a Tese *A Esmaltação em Metal*. A partir do primeiro semestre de 1989 coordena o “Projeto/Oficina Integrada de Cerâmica/EBA-FAU”, apesar de sua contratação como bolsista-

pesquisadora B, por doze meses no Departamento Industrial, se concluir apenas em setembro do mesmo ano. Em 1991, foi contratada como bolsista-pesquisadora B por três meses, e posteriormente aprovada para ministrar aula de escultura, como professora substituta e, em 1992, como professora visitante A, também no Departamento de Desenho Industrial.



Fig.88 - Celeida ministrando sua disciplina na Oficina de Cerâmica Integrada EBA-FAU. Foto: Raquel Silva

O ateliê era chamado “Oficina integrada EBA-FAU” e atendia alunos das duas unidades. Através da oficina foram oferecidas disciplinas, ministradas por Celeida, para graduação das duas unidades e pós-graduação da EBA. Como caráter de expansão atendia outras unidades da UFRJ, como colaborar com o “Projeto Xistoquímica”, tese de doutorado do professor Marcus Vinícius; proferir

palestras na Biofísica, participar, juntamente com alunos da pós-graduação, no Seminário do Centro de Excelência de Ensino de Negócios e de Formação de Executivos – COPPEAD, além de receber alunos do Instituto de Surdos Mudos, através do mestrado da EBA, e atender *in loco* técnicos da área de Psiquiatria e ainda professores de primeiro e segundo grau do Estado. (TOSTES, 1992)

Maurício Salgueiro (2011) declara “A disciplina dela era curricular, eletiva, facultativa, tudo que se pode imaginar. Ela abria as portas e quem entrasse participava.” (SALGUEIRO, 2011, informação verbal)



Fig. 89 - Oficina nos dias de hoje. Foto: Elaine Regina dos Santos

Segundo depoimento de Marcos Varella (2011, informação verbal), gravador e professor de gravura da EBA, que cursou sua disciplina no mestrado, a oficina funcionava como um verdadeiro laboratório de pesquisa. O termo integrado tinha esse sentido mesmo. Enquanto ele, por exemplo, fazia pesquisa no campo da gravura⁹¹, outro aluno da FAU desenvolvia pesquisa sobre composições para revestimento ou sobre métodos construtivos onde se empregava o barro, e tantas outras pesquisas se desenvolviam ao mesmo tempo, com diversos interesses.

Ela tinha uma mesa na ante-sala do ateliê e ficava conversando. Sentava-se lá e perguntava: qual sua proposta? Sentava com cada aluno, outro aluno que chegasse sentava junto e ficava ouvindo. Havia esta integração. Você ia e apresentava: minha idéia é fazer isso, e ela discutia, sugeria coisas, e você depois tinha um tempo para executar. Ali era então um ponto de reunião de pessoas diferentes, de propostas diferentes, você ouvia a proposta do colega, daquela outra pessoa. E ela ia fazendo o foco: a cerâmica. O ponto focal era a cerâmica e as várias possibilidades, mas pra mim pessoalmente foi enriquecedor no sentido de dar uma visão muito grande do que era a cerâmica, um vislumbre na realidade, tudo isso. Eu vi que a cerâmica é um campo imenso de possibilidades, e de muitas aplicações que vão desde as artes plásticas até arquitetura, até o interesse que ela estava tendo na época sobre cerâmica super condutora. Tinha várias coisas que ela estava pesquisando. (VARELLA, 2011, informação verbal)⁹²

Através de depoimentos de alunos e pessoas que acompanharam sua didática de trabalho observamos que Celeida cria e mantém um interesse vital pela pesquisa desinteressada, como diz Gaston Bachelard este é o primeiro dever do educador, já que sem esse interesse, a paciência científica seria sofrimento e com ele a paciência é vida espiritual. Para ele o educador deve “dar às ciências a filosofia que elas merecem” e manter despertos, e em consonância, “o homem diurno da ciência e o homem noturno da poesia”. (BACHELARD, 1988). O trabalho de docência de Celeida navega entre as ciências e as artes e parece abarcar estas orientações, além de assumir verdadeiramente o seu título de Atelier integrado.

Piedade Epstein Grinberg (2011), historiadora de arte, professora na Faculdade de Arquitetura da PUC – Rio e diretora do Solar Grandjean de Montigny, foi também aluna de mestrado em História da Arte da EBA, e cursou a disciplina de cerâmica no ano de 1991. Piedade nos relatou que tinha grande dificuldade em desenvolver trabalho com as mãos já que sua área de atuação era marcadamente a teoria, além usar unhas bastante compridas, e o mais interessante é que Celeida a compreendia.

91 O trabalho final apresentado na disciplina de Celeida com o título *A cerâmica como processo - Uma experiência prática no Centro Integrado de Cerâmica EBA/FAU* - foi publicado na Revista Arte & Ensaios. Revista do Mestrado em História da Arte EBA/UFRJ. Ano II, n. 2, 1995. p. 39-42.

92 VARELLA, Marcos. Rio de Janeiro. Depoimento concedido à autora, 07 abr. 2011.

Ela entendia a minha dificuldade, não queria me cutucar para eu me libertar, nada disso. O que para mim foi uma surpresa. A gente sempre imagina que o professor da prática vai querer te induzir a realizar a proposta pré-estabelecida. (GRINBERG, 2011, informação verbal)⁹³

Com o final do curso da disciplina era preciso o desenvolvimento de um trabalho final, solicitado a todos os alunos, para avaliação. Para Piedade foi uma surpresa quando Celeida, ao sugerir uma descoberta de um tema, lhe pergunta: “O que te encanta?”, ao que ela respondeu:

O que me encanta é a cerâmica de Malevitch, pois levei um susto quando vi aquele bule de Malevitch em cerâmica no Guggenheim de Nova York, que materializa todos os conceitos do quadrado, do retângulo e do círculo em uma peça que é utilitária. Fiquei impressionada. (GRINBERG, 2011, informação verbal)⁹⁴

Celeida aceitou que ela fizesse o trabalho teórico e sugeriu que um colega de turma desenvolvesse o prático, a reprodução do bule de Malevich. Desta compreensão e processo de ensino/aprendizagem resultou o bule, realizado por Marcos Campos⁹⁵, e o trabalho teórico de Piedade “*Teapot po ris Malevich*”⁹⁶, que foi indicado, por Celeida, para publicação na Revista do Programa. Para Piedade foi um presente e esta experiência lhe deu uma visão de como deve ser um professor, como um professor deve conduzir um aluno.

Suely de Godoi Weisz (2011), colega de turma de Piedade Grinberg, nos contou que Celeida tinha muita alegria e prazer de viver. Mesmo estando doente não passava em seu semblante tristezas aparentes ou preocupações. Sempre muito esfuziante e a cada um que ela abraçava mostrava intensidade e desejo de estar junto e despertava reciprocidade. Tinha grande competência de identificar e respeitar a expressão individual do aluno e orientava e conduzia com grande sensibilidade a produção de cada um.⁹⁷

Por meio dos depoimentos recolhidos a afirmação de que a artista era múltipla, e dotada de uma capacidade para despertar cada aluno e dar importância aos seus interesses individuais, é uníssono. Afirmam que Celeida estimulava a experiência,

93 GRINBERG, Piedade. Rio de Janeiro. Depoimento concedido à autora, 05 abr. 2011.

94 Ibidem

95 Marcos Campos na época já era artista, pintor, e também professor de História da Arte. Atualmente também é professor de desenho na EBA.

96 GRINBERG, Piedade. *Teapot po ris Malevich*. In *Arte & Ensaios*. Revista do Mestrado em História da Arte EBA/UFRJ. Ano II, n. 2, 1995. p. 65-70.

97 WEIZ, Suely de Godoi. Rio de Janeiro. Depoimento concedido à autora, 08 abr. 2011.

indicava caminhos e pesquisas, organizava e estimulava a participação dos alunos em exposições.

Hilton Japiassu (1976) ao descrever a epistemologia de Bachelard aponta que a imaginação é o espírito que nos faz aprofundar nas coisas, liberta-nos do que é convencional, e nos faz encontrar “as forças vivas da natureza”. De um lado coloca a ciência e do outro “a solidão do artista que revive, em suas imagens e em seus mundos, o drama do mundo.” Porém “é o artista que cria mais: a imaginação começa e a razão recomeça.” O autor descobre que o verdadeiro mundo de Bachelard é o da sobre-realidade e que é por isso que ele diz que o homem é este ser que tem o poder de “despertar as fontes”. Explica que a sobre-realidade é a própria realidade em sua maior profundidade onde o papel do irreal é o dinamismo do espírito.

[...] O mundo é belo antes de ser verdadeiro. É admirado antes de ser verificado. A obscuridade do “eu sinto” deve primar sobre a clareza do “eu vejo”. O homem é um ser entreaberto. Quando ele cria, desata ansiedades. Criar é superar uma angústia. O belo não é um simples arranjo. Tem necessidade de uma conquista. O mundo deixa de ser opaco, quando olhado pelo poeta. Este lhe dá mobilidade. O homem é um ser que se oferece à vida, deixa-se possuir por ela, para poder possuí-la. Olha o presente como uma promessa de futuro. Uma de suas forças é a ingenuidade, que o faz cantar seu próprio futuro. [...] O mundo é a provocação do homem. Este se revela criador, fonte única, despertador de mundos: o da ciência e o da arte. É o ser que responde a todas as provocações, sobretudo à do instante, pela criação e pela invenção. (JAPIASSU, 1986, p. 77)



Fig. 90 - Celeida Tostes, Guardião. Obra exposta no atelier EBA/FAU, 2010. Foto: Elaine Regina dos Santos.

O Muro e Mil Selos

De sua experiência pessoal com o barro, Celeida dá passagem à construção de trabalhos coletivos, obras participativas. Com o envolvimento com comunidades, principalmente a do Morro de Chapéu Mangueira, foi envolvida também pelo mutirão. “*O Muro*”, que foi uma proposta ambiental, foi também construído com a intenção de integrar classes sociais através do processo criativo. Como ela mesma gostava de chamar “um mutirão de classes”. Trabalhar desta maneira fazia parte de sua proposta conceitual.



Fig. 91 - Celeida Tostes – Capa do Folheto da Obra O Muro. TOSTES, 1991.

“*O Muro*” foi construído em 1991 com a colaboração de artistas, alunos e professores do Parque Lage, por moradores do Chapéu Mangueira, por passantes da rua, por amigos, convocados através de uma panfletagem pela cidade. Também foi parte da “festa performance” comer juntos, um angu à baiana e tutu à mineira.

Muro, muralha, fortaleza, proteção, separação. Muro é comunicação cortada. É defesa, mas pode ser prisão.

O Muro traz em si o estigma da dualidade. Delimita o espaço entre um e outro.

É um espaço de exclusão.

O mecanismo de exclusão do muro é o mecanismo de exílio, da purificação do espaço urbano.

Para mim o muro é um símbolo da construção do homem. (TOSTES, 1992).

Com esta iniciativa, Celeida parecia brincar, brincar e convidar as pessoas a brincarem junto e a pensarem a história da humanidade a partir de sua contemporaneidade. Este muro, que reflete ao mesmo tempo proteção e reclusão, possibilita também a reflexão da construção do próprio homem. E porque não subir sobre o muro e olhar atentamente o espaço que ele separa e que ele pode acolher?



Fig. 92 - Construção do Muro no Parque Lage. Fonte: SILVA, Raquel Martins, 2006.

A obra se originou de uma pesquisa, que durou vários meses, sobre tijolos pré-colombianos - grandes adobes pré-colombianos - e as análises químicas de casas de João-de-Barro. Na construção da obra foram empregados dez toneladas de barro, duas toneladas de estrume de boi, um quarto de tonelada de palha de arroz e capim. Em seu trabalho está inscrita a característica que retrocede aos primórdios da civilização, buscando resgatar de alguma maneira a história de culturas desaparecidas.

Lembremos que a referência pré-colombiana - pictogramas, símbolos totêmicos, signos estilizados - é bastante utilizada na arte como uma maneira de identificação e valorização. A eleição de signos e simbologia dos povos pré-colombianos denotam uma relocação tanto conceitual e ideológica, quanto formal.



Fig. 93 - Celeida Tostes, Série Mil Selos.
Catálogo CCBB, 2003

A escultura *O Muro*, de 16m x 4m x 0,49m, participou do V Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1982. No mesmo salão foram apresentados os “*Mil Selos*”. Celeida explica:

Os mil selos apresentados na sessão de gravura naquele mesmo Salão, não tiveram qualquer intenção de reproduzir os selos dos sumérios. Eles surgiram quando foi feito o estudo dos muros, cabendo aqui, no entanto, uma referência aos tijolos sumerianos: um pequeno tijolo gravado com o nome dos construtores, chamado tablete de fundação, era usado como fundamental. Também o tijolo cozido recebia antes do cozimento o selo real sob a forma de um texto curto. Perpetuavam deste modo, o nome dos reis, o dos construtores, e o momento histórico. (TOSTES, 1992, p. 35)

O *Muro* foi motivo de polêmica na ocasião do V Salão Nacional de Artes Plásticas, já que o diretor do MAM considerou a presença da obra, feita de estrume, diante do Museu, um desrespeito, precisando intermediações de outras instituições para mantê-la. Segundo Luiz Áquila, Maurício Bentes ficou em cima do Muro, literalmente, até que a situação fosse resolvida. E no final Celeida recebeu o prêmio do Salão pelo conjunto da obra.

A obra lhe rendeu convite de Luiz Carlos Ripper e de Cacá Diegues para participar da cenografia do filme *Quilombo*, coordenando a Oficina da Terra, e também o convite para participar da XVII Bienal de São Paulo.

Para a XVII Bienal Celeida encaminhou a seguinte proposta:

Um Muro que seria construído, no primeiro trecho, com presos, dentro da penitenciária de São José do Rio Preto, São Paulo, onde funcionava uma fábrica de tijolos e de onde sairia, deixando um rastro de tijolos até os jardins da Bienal. Ali se construiria, com presos albergados que podem cruzar conosco no dia a dia, um segundo trecho do Muro. O terceiro iria também deixando um rastro de tijolos até dentro do Pavilhão Bienal onde seria construído. Ali, numa das pontas, estaria uma urna de barro lacrada, com recados dos presos da penitenciária de São José do Rio Preto para o outro lado do muro. Cem caixas de barro do formato de um tijolo com a figuração em modelagens dos recados dos presos seriam colocadas na frente desse trecho do muro para que o público interpretasse os recados vindos da penitenciária. Essa interpretação pública seria colocada numa outra urna, na outra ponta. No último dia da Bienal as urnas seriam abertas, e confrontados os recados: como chegariam ao outro lado do muro? Depois de desmontado o trabalho, os tijolos seriam doados à comunidade mais próxima da Bienal. Em troca dos tijolos recebidos, a cerâmica, em termos profissionais, seria, como já acontecera em Belo Horizonte, introduzida no sistema penitenciário das mulheres na cidade de São Paulo. (TOSTES, 1992, p. 42)

A proposta não foi aceita e Celeida não participou dessa Bienal, o que a impulsionou para a aceitação do convite para participar do filme *Quilombo*, em 1983.

Filme Quilombo

Celeida foi convidada por Luiz Carlos Ripper a trabalhar na cenografia do filme Quilombo do diretor Cacá Diegues.

Segundo Selma Calheira (2010), assistente de Celeida na Oficina de Artes do Fogo na EAV do Parque Lage, quando iniciaram os trabalhos da cenografia do filme em Xerém, onde foi construída praticamente uma cidade cinematográfica. O espaço cenográfico, concebido por Ripper, possuía um conjunto de oficinas integradas denominada Usina Barravento. Celeida comandava a Oficina da Terra. Segundo Selma Calheira (2010), Celeida se encontrava adoentada, e ela foi primeiro, pois tinha bastante experiência com retração, granulometria, pigmentos, sendo contratada pela produção do filme.



Fig. 94 - Potes e canhões produzidos em cerâmica pela oficina de Celeida Tostes.
Fonte: Revista Filme Cultura. 1984.
Foto: Antonio Augusto Fontes

Celeida foi depois de dois meses que eu estava lá, e quase todos os alunos da Oficina das Artes do Fogo da EAV também foram. Passamos quase oito meses trabalhando na oficina de cerâmica, uma dentre muitas que foram montadas, tinha oficina de madeira, de ferro, várias, muitas pessoas trabalharam lá. Fizemos maquete, experimentos com os corantes, confecção de vestuários, reproduzíamos os botões das roupas dos soldados, reproduzimos ferramentas em cerâmica, adereços, peças para o cenário. A convivência foi riquíssima. Também tinham oleiros da região que faziam vasos enormes.

No final da filmagem acabei me afastando, voltei para a faculdade para me formar, e o grupo esfacelou-se um pouco, o trabalho foi muito forte e despertou profundamente a todos. Um trabalho sobre cultura negra, muitos rituais. Acompanhamos a filmagem, foi muito intenso. Saímos um pouco machucados também, as relações foram muito complexas, ficamos muito tempo e acabou se desgastando um pouco também. Mas no geral foi muito positivo. (CALHEIRA, 2010, informação verbal)⁹⁸

Em 17 de janeiro de 1985, Luiz Carlos Mendes Ripper escreveu uma declaração de duas páginas elogiando e destacando a atividade de Celeida no trabalho cenográfico do filme. Entre outras palavras, Ripper revela:

⁹⁸ CALHEIRA, Selma. São Paulo. Depoimento concedido à autora, 06 jul. 2010.



Fig.95 - Placa de Fundação da Uzina: homenagem a Glauber Rocha.
Fonte Revista Filme Cultura, 1984.
Foto: Antonio Augusto Fontes.

Celeida Tostes representou seu papel de liderança com um altíssimo coeficiente de discernimento e altruísmo dentro de uma dinâmica de relações de trabalho altamente democratizantes. Juntos desde os primeiros momentos da concepção, Celeida Tostes nos ajudou a enxergar o uso da terra como matéria-prima da obra cenográfica num horizonte tornado por ela quase ilimitado e a lançar o caminho essencial do projeto cenográfico como busca de processos alternativos de produção. Sob a sua maestria a Oficina da Terra alcança na UZINA BARRAVENTO uma dimensão Modelo. (RIPPER, 1985)⁹⁹

As Rodas, As Mós, Os Guardiães, Os Bastões

Depois de realizar os dez mil ovos, as mil bolas, os úteros, as mil Vênus e ferramentas, as casas de João-de-barro (cavernas, aldeias), os mil selos, os tijolos de adobe, O muro, Celeida queria inserir tamanho na verticalidade de seu trabalho. E a tarefa para realizar isto era dura, pois o barro briga para se colocar ao alto, e para torná-lo rijo é necessária a queima. Para queimar uma peça grande é sempre uma grande dificuldade.

Comecei desenfreada a misturar pós. Misturava, fazia pequenos tijolos para teste, deixava secar e... jogava tudo fora. Não prestavam. Fui tentando e me valendo da experiência anterior com as casas do João de Barro e a fabricação de tijolos crus nos Morro do Chapéu Mangueira. Tinha que ser uma massa forte. E crua. (TOSTES, 1992, Vol. 3, p. 37)

⁹⁹ RIPPER, Luiz Carlos M. *A quem interessar possa*. In TOSTES, Celeida. *Comprovantes do Curriculum Vitae*. Vol II. EBA - CLA - UFRJ, 1991. Paginação irregular.

Para conseguir uma massa que não precisasse da queima, experimentou e pesquisou algumas misturas e consultou Coaracy, mestre de obras do Chapéu Mangueira, e adicionando cimento ao barro conseguiu uma matéria que não precisava ser queimada para se tornar firme. Porém seu corpo lutava para perseguir a dimensão da obra que se propusera.

Quase escalava meu próprio trabalho.

Na luta corpo a corpo com os tamanhos senti a necessidade da ajuda.

Procurei os amigos, a favela.

O morro do Chapéu Mangueira, mais uma vez, participa do meu trabalho.

Corpos em movimento acrescentavam à obra uma energia que se somava à minha. (TOSTES, 1992, Vol. 3, p. 37)



Fig. 96 – A Grande Mó. Estrutura de Metal e Sucata coberta de cimentosolo. Revista Módulo n. 93 - 1987. p. 36



Fig. 97 – A Grande Roda. Estrutura de metal e sucata coberta de cimentosolo. Acervo Paço Imperial - RJ
Foto: Elaine Regina dos Santos



Fig. 98 - Celeida Tostes, Série Os Guardiões.
Estrutura metal e sucata coberta de solo cimento
Revista Módulo n. 93, 1987.

“A Grande Roda”, “A Grande Mó” e “Os Guardiões” foram obras nas quais Celeida acrescentou escala, e a partir delas, criou “Os Bastões” e “Os Moinhos”. Grande parte das obras foram construídas em sua casa ateliê, e em 1986 levadas para o Parque Lage “num grande mutirão que mais se assemelhava a uma alegre procissão” (TOSTES, 1992). Foi um grande evento, uma outra obra, uma performance, devido às dimensões dos trabalhos que percorreram o Jardim Botânico em marcha, registrada em vídeo.

É interessante notar a mudança e evolução de seu trabalho. Essa elaboração simbólica refere-se ao território cultural – a comunidade. Seu trabalho passa a ocupar um território ampliado, tanto simbólico como físico, tanto para o processo de elaboração quanto para a apreciação.

Outro evento sucedeu quando, em janeiro de 1987, os trabalhos foram expostos na Galeria Cèsar Aché, localizada à Rua Candelária, uma rua estreita do centro antigo do Rio. Como se não bastasse, a Galeria ainda era no terceiro e quarto andares de um prédio antigo, com escadas estreitas e um elevador que corre em poço aberto, ou seja, as obras tiveram que ser içadas pela janela como um piano.

O transporte das trinta e uma obras, realizado pela empresa Fink, causaram um transtorno na cidade, provocando congestionamento e movimento de curiosos.

As peças, construídas em estruturas de arame e sucata, e cobertas com a nova matéria, provavelmente similar ao solo-cimento¹⁰⁰, eram guardiões, bastões e rodas, medindo entre dois e quatro metros de altura e pesando mais de uma tonelada. Participaram da exibição também obras menores, constando de dois painéis com suas Vênus e Ferramentas, origem dos trabalhos que estava desenvolvendo naquele momento.

Sobre a série “Guardiões” despertou-nos bastante curiosidade e sentimos falta de registros, tanto da artista como análises críticas. Lélia Coelho Frota (1987) explica que “a escultura de Celeida Tostes é um exercício constante de energia e de vida” e o Eros que a anima abrange “o enlace comunicante do feminino/masculino”, considerando o social e o ecológico. Se o círculo, a roda, o barro úmido simbolizam o fecundo, os guardiões têm “a complementaridade vertical do princípio masculino”.

100 O solo-cimento é um material obtido através da mistura homogênea de solo, cimento e água, em proporções adequadas e que, após compactação e cura úmida, resulta num produto com características de durabilidade e resistências mecânicas definidas.



Figs. 99 e 100 – Celeida Tostes – “Série Os Guardiões”
Estrutura metal e suca-
ta coberta de solo cimento
Revista Módulo n 93

Mariza Bertoli (2011) nos explica que nas estéticas simbólicas são os guardiões que garantem o retorno do herói mítico, quando ele vai ao fundo da terra, ou é engolido, conforme o esquema da descida do regime lunar da imagem. O engolimento representa um processo como o que ocorre com a figura bíblica de Jonas, que é engolido pela baleia, e devolvido à praia, com uma consciência renovada. Esse processo é algo como uma introspecção profunda. O guardião é a figura que mantém o cordão de prata que garante o retorno do herói, como o fio de Ariadne. O totem é como a torre ou a coluna sem fim. Simbolicamente é o eixo do mundo, que une o céu e a terra. Como um feixe de luz ou um obelisco.

O guardião é aquele que guarda e aguarda, que protege a entrada do abismo. Na série “Os guardiões” de Celeida as obras têm aspecto monumental, chegando a ter quatro metros de altura. A obra se eleva bem acima da cabeça do observador, forçando-nos a sentir o seu peso e sua grandeza e, por conseguinte a nossa pequenez. Cria um caráter precário

de relação. Faz-nos pensar também no sentido de poder. O sentido de poder combinado com sua configuração e diferenciação de formas e cores nos remetem ao feminino e ao masculino, o que nos traz a analogia em relação a reis e rainhas antigos, como os egípcios. A obra necessita estar num lugar amplo onde o observador provavelmente, para poder visualizá-la, terá que buscar esta possibilidade, como subir em algum posto mais alto. Isto nos leva a refletir que, Celeida no momento que desenvolve este trabalho está atuando também no Morro, e pensamos que sua experiência no morro, a relação de território que a comunidade ocupa e do ponto de vista do olhar - de cima do morro - pode ter contribuído para a inspiração na criação desta série.



Muitos artistas trabalharam com o mesmo tema dos guardiões, Francisco Brennand foi um deles. Com a temática de reis e rainhas encontramos obras de Henry Moore, David Nash, Giuseppe Pongolini, entre outros.

Exposição Tempo de Trabalho

Em 1990 Celeida completou trinta e cinco anos de carreira e para comemorar foi realizada a “Exposição Tempo de Trabalho” no Parque Lage, inaugurada em 27 de setembro e exibida até 28 de outubro. Segundo a artista, não foi uma retrospectiva e sim uma reflexão.

Afirma a artista que, na ocasião, foram expostas cinquenta *Rodas* de quarenta centímetros, a *Grande Mó*, cinquenta *Bastões*, com cerca de três metros de altura, os *Guardiões*, *A Aldeia Funarius Rufus*, *As Vênus* e a *Grande Batata Amarela* e ainda o audiovisual “*Passagem*” foi exibido.



Fig. 101 - Celeida Tostes, “Série Bastões”
Imagem do folheto de inauguração do Triângulo Celeida Tostes no Parque da Cidade - RJ, 1985.
Fonte: Biblioteca Paço Imperial.

A Celeida pega o gigantismo no sentido em que pega o miúdo e transforma em grande, como eu brincava, que ela fazia os “cotonetes gigantes”, e tem esta coisa sempre bem fálica. (MORAIS, 2011, informação verbal)

Um estudo da Série “Os Bastões”, batizados como “cotonetes gigantes”, foi registrado no verso do convite da exposição, onde encontramos em detalhe de um deles uma indicação de estudo para a “Batatona”.

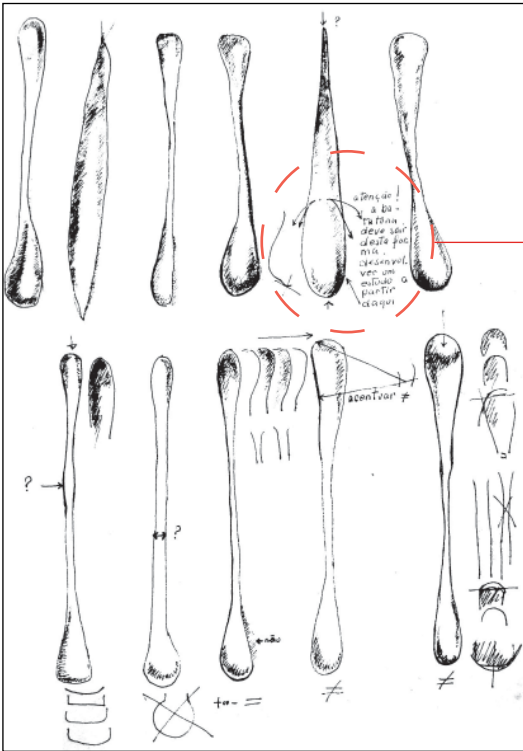


Fig. 102 - Verso do Convite da Exposição Tempo de Trabalho EAV do Parque Lage, 1979.
Acervo Centro de Pesquisa e Documentação MAM/RJ

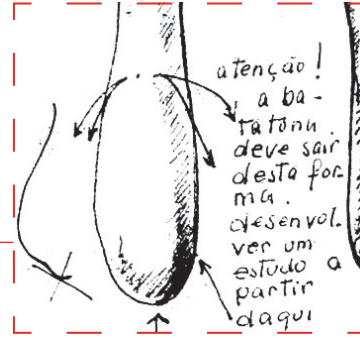


Fig. 103 - Celeida Tostes, A Grande Batata instalada no lago do Parque Lage.



Fig. 104 - Celeida Tostes, Série Bastões.
Estrutura de ferro e sucata coberta com solo cimento
Diapositivo acervo da Biblioteca do MAM/SP



Fig. 105 - Celeida Tostes - A Grande Batata Amarela, 1990.
Estrutura coberta com solo cimento - 6 metros de comprimento
Diapositivo acervo da Biblioteca do MAM-SP

A Grande Batata Amarela, com seis metros de comprimento, foi instalada na piscina do Parque Lage com fios, parecendo flutuar, com centenas de batatas inglesas dentro dela. Ao fim da exposição, a piscina foi esvaziada, e como uma noz, a grande batata foi quebrada com martelos, e as batatinhas que haviam brotado, foram levadas por várias pessoas para serem plantadas.

Gesto Arcaico



Fig. 106 - Celeida Tostes, Gesto Arcaico.
Folheto da Exposição.
Acervo da Biblioteca MAM-Rio

Gesto Arcaico foi a obra apresentada na XXI Bienal de São Paulo, em 1991. Com este trabalho Celeida explica a atitude de pegar e amassar o barro, gesto que vem sendo exercitado desde tempos muito remotos até os dias de hoje, o gesto reflexo mais íntimo da mão. Sua investigação tem um caráter e um padrão social que a artista usa para a criação de suas obras plásticas, trazem uma característica conceitual diante do material barro, apresentando em sua discussão estética a dualidade do passado e do presente, e suscitando através da poética da continuidade e da repetição, o futuro.

Segundo a artista, Gesto Arcaico teve “a intenção de brincar com o olhar na referência da imagem resultante de uma resposta da mão em contato com o barro macio.” A proposta consistiu em recolher registros de gestos de várias mãos, em pedaços de barro, que foram colhidos através de mutirões. Os mutirões foram



Figs. 107 a 110 -
Amassadinhos.
Acervo particular
Maurício Salguei-
ro.

realizados na Universidade, no Parque Lage, no Casarão da Lapa, no Morro de Chapéu Mangueira, em comunidades da periferia urbana, em presídios, com meninos de rua e no MAM Rio. Para a artista os amassados criados no bojo da mão, como um ventre, podem fazer referência ao corpo da mulher, o seio, o ventre e objetos que o olho do homem constrói.

A instalação Gesto Arcaico se constituiu de vinte mil e novecentos amassadinhos fixados em linhas paralelas em três paredes em uma área aproximada de trinta e seis metros. No centro deste espaço, no chão, uma roda vermelha de quatro metros de diâmetro com um furo no meio, feita com isopor recolhido no lixo e recoberta de barro, provoca o confronto da construção do olhar com a construção da técnica, estabelecendo uma orientação para o observador. Completa o trabalho a projeção do vídeo que registra a participação das diversas mãos nos mutirões realizados.

Os amassadinhos foram feitos por pessoas diversas e diferentes, Celeida colheu o gesto nas mãos de intelectuais, presidiários, prostitutas, crianças, madames, gente de rua e da rua. Como num grande sonho utópico uniu todas as classes num gesto essencial, registrado num pedaço de barro. As peças não foram queimadas.



Fig. 111 – Celeida Tostes – Amassadinhos – 1992
Peças feitas em argila não cozidas
Acervo Particular Luiz Áquila
Foto: Elaine Regina dos Santos, 2010

Luiz Áquila nos contou que Celeida, no final da exposição, tinha a idéia de deixar os amassadinhos no jardim da Bienal para que se desfizessem com o tempo. Ao que ele a desaconselhou: “Olha Celeida, acho que o pessoal não vai entender, eles vão achar que você está jogando seu trabalho fora”. (ÁQUILA, 2010, informação verbal). Novamente Celeida demonstra o seu despojamento e parece afirmar que seu tecido é o mesmo do mundo, o mesmo tecido do barro, numa atitude de desapego e de integração. O barro que provavelmente era de Itaboraí, Rio de Janeiro, onde costumava adquirir a argila, para um espaço no Parque Ibirapuera, em São Paulo. Barro que era solo, sobre o qual pessoas pisaram, viveram estórias, que virou arte através de gestos de inúmeras mãos, e voltaria a ser solo novamente, por onde outros pés caminhariam. Barro que carrega memória e ao se dissolver se reintegraria à própria terra. Ao querer deixar a obra no jardim, o território não ocupa um lugar. A obra, a experiência em expor, a argila de que foi feita a obra, a terra do espaço externo de onde expôs a obra são sentidos como um todo contínuo.

Outras Passagens

Em 1989, Celeida foi diagnosticada com câncer no seio. Realizou cirurgia para retirada da mama e fez sessões de radioterapia, retomando posteriormente suas atividades.

Em 1992 participou como convidada especial na “I Bienal Barro de America”. O evento foi realizado no Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imber, em Caracas - Venezuela, em 1992, e homenageou a artista Ana Mendieta. Participaram, também, como convidados especiais, Leo Tavela da Argentina, Warren Machenzie dos EUA, Aldolfo Riestra do México, Jaime Suarez de Porto Rico e Seka Severin da Venezuela. Na ocasião Celeida doou a obra “Aldeia Funarius Rufus”, versão de 1992, ao Museo Del Barro, na época em projeto de formação.¹⁰¹ Em 1993 foi convidada para participar de exposições na ONU e no Museu de Arte do Brooklin, em Nova York - USA.

Em 1994 o câncer deu uma retomada com metástase que culminou com câncer no fígado, o que abalou bastante a artista. Neste mesmo ano, em 26 de maio, completou 65 anos de vida. No dia 31, do mesmo mês, trinta e cinco artistas brasileiros conceituados e amigos de Celeida realizaram a exposição “Sob o

¹⁰¹ TOSTES, Celeida. Complementação do Curriculum Vitae. Concurso de Livre Docência. EBA-CLA-UFRJ, 1993.

Signo de Gêmeos” na Galeria Saramenha, proposta e organizada pelo artista Luiz Aquila, em sua homenagem. A cada obra vendida o artista participante comprava um trabalho de Celeida Tostes. Com esta iniciativa, além de um maior número de pessoas adquirirem suas obras, foi possível arrecadar recursos para ajudar a família nas custas do tratamento médico. Uma forma generosa de apoio à Celeida, que semeou a amizade, a troca e a integração.

Em dezembro de 1994 Celeida foi internada no Hospital Samaritano do Rio de Janeiro e em 03 de janeiro de 1995, “A Grande Dama da Escultura” Celeida Tostes faleceu.

Em 19 de agosto de 1995, com idéia liderada por Luiz Áquila, foi criado “O Triângulo Celeida Tostes”. Através da Secretaria Municipal de Cultura, com mandato de Helena Severo, obras de Celeida Tostes foram instaladas no Jardim das Esculturas no Parque da Cidade. Ao Jornal do Brasil em 11/10/1994, a Secretária Helena Severo declara sobre Celeida Tostes: “Ela tem uma idéia de arte como instrumento social, como ação civilizatória, e representa muito não só como artista, mas também como cidadã”. Um grande pesar é este espaço, nos dias de hoje, encontrar-se em precário estado de conservação.

Em 1996, Celeida Tostes é homenageada na “II Bienal Del Barro” nas cidades de Caracas e Maracaibo, na Venezuela. A Bienal teve curadoria de Roberto Guevara, que convidou dez artistas brasileiros: Francisco Brennand, Tunga, Ana Maria Maiolino, Carmela Gross, Márcia Ruiz, Manfredo de Souza Neto, Carlos Vergara, Lúgia Reinach, Florian Heiss e Antonio Poteiro. Com a exceção dos dois últimos, todos fizeram parte do encontro contemporâneo. Francisco Brennand e Celeida Tostes tiveram suas obras exibidas em sala especial.

Após a morte de Celeida Tostes, algumas exposições póstumas foram realizadas, entre elas a exposição “Em Torno de Celeida”, com curadoria de Luiz Áquila, que reuniu obras de seis escultores que conviveram e receberam influências da artista: Maurício Bentes, Angelo Venosa, Marcelo Correa do Lago, Paulo Paes, Cristina Salgado e Jorge Emanuel. A exposição foi realizada no Museu Imperial de Petrópolis em 1996. Aconteceu também uma grande retrospectiva em 2003, no CCBB do Rio, “Arte do Fogo e da Paixão”, com curadoria de Marcus de Lontra Costa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] Despertar o mundo, eis a coragem da existência. E esta coragem é o trabalho da pesquisa e da invenção. O essencial é que permaneçamos sempre em estado de apetite. É por isso que Bachelard se definia a si mesmo, ao formular sua oração: "Fome nossa de cada dia nos dai hoje".

Hilton Japiassu

A despeito de um passado onde cabia à mulher um espaço social reduzido, várias transformações ocorreram com o passar do tempo permitindo uma reocupação e reorganização da sociedade. No campo das artes, várias mulheres se destacaram e tiveram reconhecimento. A modernidade contribuiu bastante para essa adequação.

Na América Latina o movimento moderno teve como característica a preocupação com a busca de raízes culturais e afirmação de identidade, promovendo uma temática à valorização desta cultura e se não resolveu completamente a questão da auto-estima dos países e das minorias sociais, ofereceu a oportunidade de provocar esta conquista.

A participação feminina na arte brasileira tem significativa representação durante o século XX, e dentre as inúmeras artistas Celeida Tostes se destaca no campo das artes plásticas somando-se aos artistas que desvelaram o estatuto de "arte maior" da cerâmica.

Celeida Tostes foi uma artista que renovou o campo temático formal da cerâmica escultórica e ao redescobrir técnicas primitivas, como a construção dos sumérios e do João-de-Barro, "aproximou-se da chamada arquitetura da terra". Deste encontro expansivo entre o arcaico e o arqueológico criou possibilidades de uma releitura da cultura. Ao investigar e se aproximar de outras culturas reviveu rituais míticos, colocando o barro no campo da performance, onde o corpo se torna simbólico e suporte da sua própria obra. Com seu corpo reviveu no barro o útero materno. Construiu diálogos com e através do corpo, permitindo que ele se expressasse. Um corpo feminino liberto da repressão imposta tradicionalmente pela sociedade. E a espécie de aura que protegia a cerâmica foi confrontada com as novas proposições artísticas, inclusive as de registro e as midiáticas, no momento em que usou a fotografia e o vídeo para integrar o seu trabalho. "Liberta e plural, a cerâmica ganhou autonomia, não se prende a técnicas e materiais, não se sente limitada por nada." (MORAIS, 2011, informação verbal)

Celeida demonstrou coerência entre o discurso e a prática. Todo o artista tem esta possibilidade, mas nem sempre atua com o desejo como foi o caso de Celeida. Em todo o seu percurso desvela-se um ponto que se liga a outro, uma molécula que se associa a outra, assim como o barro, como que para fazer parte da unidade na massa. Desde o primeiro emprego, quando vai desenhar ferramentas, depois na escolha de seu curso superior, que alia o aprendizado da arte com formação para ensinar a arte. Alia a dedicação em pesquisas com a esmaltação em metal, elemento da terra, para a cerâmica que tem como matéria prima a própria terra.

A taticidade, a massa, amassa... Do aprendizado com o ensino para as crianças a metodologia para trabalhar com adultos. Da transformação de materiais para uma proposição de transformação social. Da unidade para a multiplicidade, como as inúmeras unidades constantes na repetição dos elementos de suas obras. Dos inúmeros elementos pequenos, caminha para elementos grandes, que simbolizam o coletivo, que simbolizam a ancestralidade e a territorialidade, como na série "*Os Guardiões*".

Ela procurou ser mais do que si mesma, na busca de ser um ser integral, demonstrava não lhe bastar ser uma pessoa apartada. Parecia desejar uma "plenitude" procurando um mundo mais acessível e equitativo, com sentido. Sua revolução mostrou-se através de sua obra, de seus procedimentos, de sua ação emancipadora de ensino. A artista, a observar pela sua trajetória, queria realizar a idéia do sentimento estético como ato de solidariedade. Caminhar em direção ao outro, sentir-se verdadeiramente parte dessa humanidade próxima.

Encontrou na arte um meio indispensável para tornar social a sua individualidade, refletindo e propondo a infinda aptidão humana para a integração, para a circulação de experiências e idéias. Celeida acreditava na humanidade e era com ela que queria conviver, criar, transformar, trabalhar e se integrar.

Seu nome foi e é mencionado por muitos artistas como um fator importante no processo das suas reflexões e das suas formações. Deu inúmeras contribuições em toda a sua área de atuação, podendo ser comprovadas pela riquíssima documentação constante de seu memorial e *curriculum vitae*, por trabalhos inspirados e influenciados por sua obra e por depoimentos de pessoas que aprenderam e conviveram com ela.

Sua obra é referência na formação das artes plásticas em instituições de ensino de todo o Brasil e América Latina no que se refere à arte cerâmica.

Transitou entre sua arte e sua obra, transitou por sua vida, levou as experiências de cada atividade a se comunicar com as outras. A experiência com a construção de suas obras foi aproveitada para o exercício da docência, o exercício da docência com crianças foi aplicada na docência de adultos, o mutirão da comunidade foi adotado na execução de suas obras. Seu trabalho artístico sempre foi associado à pesquisa, e sua pesquisa associada ao ensino, o ensino ligado à sua arte. Assumindo nosso título desta dissertação, o barro, matéria prima de sua escolha, desempenhou um papel como elemento integrativo de sua obra.

Nas considerações finais da dissertação de mestrado “O Relicário de Celeida Tostes”, a autora Raquel Martins Silva (2006) revela o que diz o crítico de arte Marcus Lontra:

[...] quando se decide escrever ou fazer um filme sobre Celeida, está-se criando uma obra da própria artista. Que quando incorporamos conhecimentos, técnicas e saberes desenvolvidos por ela, estamos continuando a fazer uma obra de Celeida Tostes. Que o trabalho da artista consistiu em ver a arte como instrumento de inclusão: social e cultural, na mais alta potencialidade do ser humano.” (LONTRA apud SILVA, 2006, p. 126)

Esperamos que esta dissertação seja mais um ponto, diante da grande representação do trabalho de Celeida Tostes, a ser incorporado na continuidade da sua obra. Um ponto que possa colaborar e somar-se a outros pontos para que possamos compreender, multiplicar e facilitar o papel que a ciência e a arte, integrados, possam desempenhar cultural e socialmente, num verdadeiro ciclo de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALCALÁ, May Lorenzo & SCHWARTZ, Jorge. Org. *Vanguardas argentinas anos 20*. São Paulo: Iluminuras, 1992
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 3ª. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios. (1980-2005) – Vol. 2. Circuito de Artes na América Latina e Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ANDRÉS, Maria Helena. *Os Caminhos da Arte*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mario Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARAÚJO, Emanuel de. *A Arte da Sedução: Sexualidade Feminina na Colônia*. In DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. Org. São Paulo: Contexto, 2008. p. 45-77.
- ARGAN, Giulio Carlo, 1909-1992. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do Fogo*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1938.
- _____. *A poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *O novo espírito científico: A poética do espaço – Coleção Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- _____. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BATISTA, Marta R. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Edusp, 2006.
- BATTISTINI, Matilde. *Simboli e allegorie*. Milão: Electa, 2002.
- BARTOLI, Henri. *Os direitos do homem, fundamentos de um Desenvolvimento Humano Durável: repensar o desenvolvimento e acabar com a Pobreza*. In MACIEL, Tânia. *Caminhos para o Desenvolvimento – Século XXI*. Organização. Rio de Janeiro: UFRJ/EICOS, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles, 1821-1867. *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna/ Charles Baudelaire; org. Teixeira Coelho*. — Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BATTISTINI, Matilde. *Simboli e allegorie*. Milão: Electa, 2002.
- BELTING, Hans. *A História da Arte no novo museu: A busca por uma fisionomia própria*. In *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois* São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 135-165.

- BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRENNAND, Rita. *Relação com a argila II*. In *Objetos da Terra*. Vitória, Flor&cultura, 2001.
- BRITO, Mario da Silva. *Klaxon – Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: Martins; Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. Org. São Paulo: Contexto, 2008.
- CAMPOS, Augusto. *Pagu, Vida e Obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CATLIN, Stanton Loomis. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.
- DALGLISH, Geralda M F Silva (Lalada). *Noivas da Seca: Cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: UNESP, 2006.
- _____. *Na Trilha do Barro: a trajetória de uma pesquisadora e artista – ceramista pelas grotas e sertões do Brasil*. Universidade Júlio Mesquita Filho. UNESP. São Paulo, 2001.
- _____. *Mestre Cardoso: a arte da cerâmica amazônica*. Belém (PA). Secretaria Municipal de Educação – SEMEC, 1996.
- DANTO, Arthur C. *Museus e Milhões de Sedentos*. In *Após o Fim da Arte. A arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus, 2006. p. 196-211.
- DELLEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DOSCHKA, Roland. *Marc Chagall - Ceramic Masterpieces* – New York: PRESTEL, 2003.
- DETHIER, Jean. *Arquitetura de Terra, ou o futuro de uma tradição milenar*. Paris: Editions du Centre George Pompidou, 1986.
- DESCARGUES, Pierre. *Fernand Léger*. Paris: Cercle d'art, 1997.
- DUARTE, Paulo Sergio. A saia e a pedra – duas escultoras brasileiras no início do século XX. In GRACIE, Reila. Org. *Julieta e Nicolina – Duas Escultoras Brasileiras – A escultura Feminina na Passagem do Século XIX ao XX*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009. p 9-13
- DUCHAMP. *O Ato Criador*. Texto apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes. Em Houston, Texas, USA, abril de 1957.
- ELIADE, Mircea. *Mitos e Realidade*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- EULALIO, A. *A Aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2 ed. Rev e Amp. Edusp, São Paulo, 2001.
- FALCI, Miridan K. *Mulheres do Sertão Nordeste*. In DEL PRIORE, Mary.

- História das mulheres no Brasil. Org. São Paulo: Contexto, 2008. p. 241-277
- FERNANDES, Millôr. *“Que País é Este?”*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.
- FIGUEIREDO, Luciano. *Mulheres na Minas Gerais*. In DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. (Org.) São Paulo: Contexto, 2008. p. 141-188.
- FISHER, Ernst. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- GABBAI, Mirian B. Birmann, org. *Cerâmica – arte da terra*. São Paulo: Callis 1987.
- GARCÍA, Joaquín Torres. *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires: Poseidón, 1941.
- GOMBRISCH, H. *A História da Arte*. 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GRACIE, Reila. Org. *Julieta e Nicolina – Duas Escultoras Brasileiras – A escultura Feminina na Passagem do Século XIX ao XX*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009.
- JAPIASSU, Hilton. *Introdução ao Pensamento Epistemológico*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KANT, Immanuel. *Textos Seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Köln: Taschen, 1999.
- KRÄMER, Heinrich & SPRENGER, Jakob. *O martelo das Feiticeiras*. Malleus maleficarum. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LANDIN, Catarina. *Curso A Mulher na Arte*. São Paulo: Exótica, 2007.
- LEÃO, Lucia. Org. *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume; Senac, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta*. Lisboa: LDA, 1985.
- _____. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- _____. *O Olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- MACIEL, Tânia. *Caminhos para o Desenvolvimento – Século XXI*. Organização. Rio de Janeiro: UFRJ/EICOS, 2003.
- MEDEIROS, Maria Beatriz. *Aisthesis. Estética, educação e tecnologia*. Chapecó: Argos, 2005.
- _____. *Performance artística e espaços de fogo cruzado*. In Medeiros, M. B. & MONTEIRO, M. F. M. Espaço e performance. Brasília: PPG-arte-UnB, 2007, p. 111-121.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.
- _____. *O Visível e o invisível*. 1ª ed. 1964. 2ª ed. Ed Perspectiva. São Paulo, 1984.
- MORAIS, Frederico de. *Artes Plásticas na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1979.
- _____. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Top Books, 1995.
- _____. *Reescrevendo a História da Arte Latino-americana*. In Heterogénesis. Revista de Artes Visuales. América Latina en las vanguardias internacionales. N. 23 abril 1998.
- MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- MOURE, Gloria et al. *Ana Mendieta*. Barcelona: Polígrafa, 2001.
- NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*. Colorado: Icon Editions, Westview Press, 1988.
- OBRIST, Hans-Ulrich & BERNADAC, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- OSBORNE, Harold et al. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PEDRO, Joana Maria. *Mulheres do Sul*. In DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. Org. São Paulo: Contexto, 2008. p. 278-321.
- PEDROSA, Mario. *Política das artes, textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. *Da cor à cor inexistente*. São Paulo: Senac, 1977.
- PETERSON, Susan. *The Living Tradition of Maria Martinez*. New York: Kodansha International, 1977.
- RAMIÉ, G. *Cerâmica de Picasso*. Lisboa: LDA, 1987.
- READ, Herbert. *O Significado da Arte*. Portugal: Ed. Ulisseia, 1968.
- SEVCENKO, N. *O enigma pós-moderno*. In R. C. Oliveira, J. F. dos Santos, N. B. Peixoto, & M. C. Olalquiaga (Orgs.). *A pós-modernidade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (p. 45-55).
- SIMIONI, Ana Paula C. *Profissão Artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith, A Lua Negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SPIVEY, Richard L. *The Legacy of Maria Poveka Martinez*. Fotografia de Herbert Lotz. New Mexico, Museum of New Mexico Press, 2003.
- SUBIRATS, Eduardo. *Prefácio*. In *Da Vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1984.

TELLES, Lygia Fagundes. *Mulher, Mulheres*. In DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. Org. São Paulo: Contexto, 2008. p. 668-672.

TELLES, Norma. *Escritoras, Escritas, Escrituras*. In DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. Org. São Paulo: Contexto, 2008. p. 401-442.

TORRES-GARCIA, Joaquin. *La Escuela del Sur In Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Poseidon, 1941.

TOSTES, Celeida Moraes. *Esmaltação em Metal*. São Paulo: EPU, 1974.

VIEIRA, Lucia Gouveia. *Salão de 1931*. FUNARTE: Rio de Janeiro, 1984.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

ZANINI, Walter. *Os anos tardios de Ernesto De Fiori no Brasil*. Estud. av. [online]. 1995, vol.9, n.25, p. 313-331.

_____. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983. 2v. il.

TESES E DISSERTAÇÕES

BERTOLI, Mariza. *A Sedução dos Contrários na arte da América Latina: através da análise comparada da produção artística de Francisco Brennand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai)*. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo – PROLAM/USP. São Paulo – 2003.

DALGLISH, Geralda MF Silva (Lalada). *A arte do barro na América Latina: um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e Paraguai*. Tese de Doutorado. PROLAM/Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2004.

HENNIG, Isabel. *Celeida Tostes: “O ventre da terra”*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa: Imagem e Cultura. EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

LIMA, Camila da Costa. *Francisco Brennand: aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica*. Dissertação de mestrado do Programa em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP. São Paulo, 2009.

PINTO, Regina Célia. *“Quatro olhares à procura de um leitor: mulheres importantes, arte e identidade”*. Dissertação de Mestrado do Programa de História da Arte. Área de Concentração em Antropologia da Arte. Escola de Belas Artes, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1994.

RODRIGUES, Maria Regina. *Obras em processo: interações comunicacionais no processo de criação de duas ceramistas brasileiras*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa Comunicação e Semiótica. Pontífica Universidade Católica de São Paulo, 2004

_____. *Passagem pela Passagem: Semiotização da Obra de Celeida Tostes*. 1998. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica – Pontífica Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.

SILVA, Raquel M. *O Relicário de Celeida Tostes. Programa de pós-graduação em história, política e bens Culturais*. Mestrado em bens culturais e projetos sociais. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2006.

TOSTES, Celeida. Memorial de Concurso para Titular de Cerâmica. Rio de Janeiro. Departamento de Desenho Industrial da Escola de Belas Artes – Centro de Letras e Artes da UFRJ, 1992.

_____. *Curriculum Vitae*. Concurso de Livre Docência. EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

_____. *Anexos Curriculum Vitae: Comprovantes*. Concurso de Livre Docência. Volumes I, II e III. EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

_____. *Complementação do Curriculum Vitae*. Concurso de Livre Docência. EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

TOSTES, Celeida & STAHL, Henry. *Passagem*. Rio de Janeiro: Gráfica Europa, 1979.

PERIÓDICOS E CATÁLOGOS

ÁQUILA, Luiz. *In A geração 80 perde sua mestra*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, n. 269, 04 jan. 1985.

ARGAN, Giulio Carlo. *As Fontes da Arte Moderna*. Trad. Rodrigo Naves. *In* Novos Estudos CEBRAP nº 18, setembro 1987. p. 49-56

BRIGADÃO, Clóvis. Folheto da exposição. *Celeida Tostes: Mó e Bastões*. Texto de. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1991.

BIENALINTERNACIONALDESÃO PAULO. 21ª Bienal Internacional de São Paulo: catálogo geral=general catalogue. São Paulo: Fundação Bienal: Marca D'Água, 1991.

BUENO, Alexei. Catálogo: *O Brasil do Século XIX na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sergio Fadel, 2004.

COCCHIARALE, Fernando & MATESCO, Viviane. *Sobre o Corpo na Arte Contemporânea Brasileira*. *In* Catálogo da Exposição “O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira”. Itáu Cultural. São Paulo, 2006. p. 10-17.

COSTA, Marcos L. Catálogo da Exposição *Arte do Fogo, do sal e da paixão – Celeida Tostes*. Rio de Janeiro, CCBB, abril/jun.2003.

FROTA, Lélia Coelho. *Celeida Tostes: a fala feminina do fazer*. Revista Módulo - Arquitetura e arte, Ed. 93, Rio de Janeiro, 1987, p. 33-37.

GOMES, Alair. Convite de lançamento do Livro *Passagem* na Galeria Saramenha. Rio de Janeiro, 01 ago. 1979.

GUIMARÃES, Celso. Fotos do Catálogo da exposição O Jardim da Oposição. Rio de Janeiro, EAV Parque Lage, 19 de junho a 30 de agosto de 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. *Errâncias Urbanas. A arte de andar pela cidade*. *In* Revista Arqtexto. Nº 7 p. 24. Editora UFRGS, 2005.

LEITE, Rogério Cezar de Cerqueira. *“Herança viva, longe da academia”* – Artigo publicado no Jornal “O Estado de São Paulo” em 26/06/2009.

LITUANUS - *Lithuanian Quarterly Journal Of Arts And Sciences* - Volume 51, No.4 - Winter 2005 - Editor of this issue: M. G. Slavėnas

LOBATO, Monteiro. *“Paranóia ou mistificação?”* – Artigo publicado no jornal O Estado de S. Paulo em 20 de dezembro de 1917.

MORAIS, Frederico de. Rio de Janeiro, Tribuna da Imprensa, 18 jan. 1994.

_____. *Celeida Tostes, novos temas e técnicas na arte da cerâmica*. Rio de Janeiro, O Globo, 18 jan. 1987.

_____. *A nova cerâmica*. In Catálogo da exposição Transformação. Construções em argila. 15 set. a 22 out. Paço Imperial. Rio de Janeiro, MINC/SPHAN/Pró-Memória. 1989.

PERCIA, Vicente de. *Celeida Tostes e os valores da própria existência*. In Jornal da ABCA. N. 22. Ano VII p 27. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *Em memória – Celeida Tostes*. In Jornal da ABCA, Ano VII - No. 22 - Novembro de 2009. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2009. p 27

_____. El universal. Jornal de Caracas - Venezuela. 04/07/1992. Cuerpo 4. p. 1

PINTO, Regina Célia. *Uma arqueologia do feminino na obra de Celeida Tostes*. In TOSTES, Celeida. *Comprovantes do Curriculum Vitae*, Vol. II. EBA. CLA. 1991. Paginação irregular.

_____. *Celeida de Barro*. In Revista Arte e Ensaio do Programa de Pós-Graduação em História da Arte. EBA. UFRJ. Ano II. Nº 2. 1995. p. 8-25.

REIS, Paulo. Para celebrar a arte e a vida. Celeida Tostes ganha festa e exposição dos amigos na Saramenha. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 20 mai. 1994.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil*. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 17, n. 50, Oct. 2002.

SACCÁ, Lucilla. *Corpo como Experimento*. Revista Nossa América. In Revista do Memorial da América Latina nº 23. Ano 2006.

STAHL, Henri V. *Celeida Tostes*. In Bienal Internacional de São Paulo, 21. 1991. Catálogo Geral. Fundação Bienal. São Paulo, 1991. p. 195-197.

Catálogo *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997.

Catálogo *Encuentro de Ceramistas Contemporaneos de America Latina*. Caracas: Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional, 1988.

Catálogo *XXXIV Salon Nacional de Artistas*. Bogotá: Escala, 1992

Catálogo *OMundomágicodeMarcChagall:osonhoeavida*. Curadoria Fabio Magalhães; [tradução B&C Revisão de textos]. – São Paulo: Base Sete Projetos Culturais, 2009.

Catálogo SP Arte 2008 - Feira Internacional de Arte de São Paulo - 24 a 27 de abr. 2008 - Bienal - São Paulo - <http://www.sp-arte.com/>

Convite Lançamento Livro “*Passagem*”. Rio de Janeiro. Galeria Saramenha. 01 ago. 1979.

Convite Exposição Tempo de Trabalho. EAV – Parque Lage. 27 set. a 28 out. 1990.

Museo de Arte de Ponce – MAP em Plaza das Américas – Ponce - Porto Rico, Folheto da exposição “*Congelado por El fogo*” Casa Candina e La cerâmica contemporânea - de 27 de agosto a 26 de outubro de 2008.

Revista Arte e Ensaio do Programa de Pós-Graduação em História da Arte. EBA. UFRJ. Ano II. Nº 2. 1995.

Outros:

CAVALCANTI, Jardel Dias. Artigo “*Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica*” publicado no site de Jornalismo Cultural “*Digestivo Cultural*” em 17/12/2002.

<<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856>> acesso em: 16/07/2010.

DUCHAMP, Marcel. Texto apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes. Em Houston, Texas, USA, abril de 1957. Disponível em <www.artpublica.com/textos/DUCHAMP01.pdf> acesso em 17/10/2010.

GRINBERG, Norma Tenenholz. Conferência: “*O Barro na Arte*” In Seminário “*Arte e Mitologia*”. Museu Francisco Brennand. Recife, 2008.

GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*, 1959.

HERKENHOFF, Paulo. Biografia de Louise Borgeois. Disponível em: <<http://www.sampa.art.br/biografias/louisebourgeois/>> acesso em: 05/06/2010.

HÖFKE, Tathiane Ferreira. Celita Vaccani: A trajetória acadêmica e os prêmios recebidos. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/cv_trajetoria.htm>.

SANTOS, Elaine Regina dos. Trabalho Final Curso Escultura. Disciplina Escultura VI. EBA-UFRJ. 2008. Trabalho escrito e Vídeo.

STAHL, Henri. *Celeida Tostes*. Texto datilografado em 2 folhas de papel sulfite tamanho A4 encontrado na Biblioteca da Fundação Bienal de São Paulo. 1991.

TOSTES, Celeida. *Morro Chapéu Mangueira: sua vida, sua gente, sua arte*. In Seminário Folclore e Cultura Popular. Arquivo Audiovisual Biblioteca Amadeu Amaral - CNFCP/IPHAN, 1992.

_____. TOSTES, Celeida. *Arte-educação na Periferia Urbana*. In Relatório Prodiarte Encontros de Cooperação Técnica. PRODIARTE – Programa de Desenvolvimento Integrado Arte-Educação. Ministério da Educação e Cultura – MEC. BRASÍLIA – 1982. p. 16-23.

ARTIGOS ANAIS

MACEDO, Ragnaia Coutinho. *A mulher como produtora de arte – Estudo de Caso sobre a presença feminina na Academia Imperial e Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, século XIX*. Anais VI Congresso Luso-Brasileiro da História da Educação. Universidade de Lisboa e Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2006. p. 1159-1166.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Souvenir de ma carrière artistique: uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. An. mus. paul. [online]. 2007, vol.15, n.1, p. 249-278.

TOSTES, Celeida. *Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana do Rio de Janeiro Chamadas Favelas*. In Arte Cerâmica. Anais do Encontro "Arte Cerâmica". 30º Congresso Brasileiro de Cerâmica. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Cerâmica, 1986. p. 8-10.

_____. *Morro do Chapeú Mangueira: sua vida, sua gente, sua arte*. In Anais Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. Instituto Nacional do Folclore, Coodenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

_____. *Carta de encaminhamento de Projeto para apreciação da XVIII Bienal de São Paulo*, 26 nov. 1984. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

ENTREVISTAS/DEPOIMENTOS:

AQUILA, Luiz. Petrópolis. Entrevista concedida à Elaine Regina dos Santos, 26 mar. 2010.

CALHEIRA, Selma. São Paulo. Depoimento concedido a Elaine Regina dos Santos, 06 jul. 2010.

DUALIB FILHO, Jamil. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Elaine Regina dos Santos, 05 abr. 2011.

GRINBERG, Piedade. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Elaine Regina dos Santos, 05 abr. 2011.

MUSIERACK, Liba Suzette. Rio de Janeiro. Depoimento concedido a Elaine Regina dos Santos, 05 abr. 2011.

WEISZ, Suely Godoi. Rio de Janeiro. Depoimento concedido a Elaine Regina dos Santos, 08 abr. 2011.

MORAIS, Frederico de. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Elaine Regina dos Santos, 11 abr. 2011.

SALGUEIRO, Maurício. Rio de Janeiro. Depoimento concedido a Elaine Regina dos Santos, 12 abr. 2011.

VARELA, Marcos. Rio de Janeiro. Depoimento concedido a Elaine Regina dos Santos, 07 abr. 2011.

PÁGINAS DE INTERNET VISITADAS:

<<http://arteonline.arq.br/museu/ensaios/ensaiosantigos/regina1.htm>> acesso em: 02/09/2010.

<<http://arte08.wordpress.com/2008/09/01/texto-da-conferencista-e-ceramista-norma-grinberg/>> acesso em 11/05/2009.

<<http://www.artigonal.com/literatura-artigos/em-memoria-celeidades-2729733.html>> acesso em: 13/09/2010.

<http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/t/queen_of_the_night_relief.aspx> acesso em 04/06/2011.

<<http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/dizventura/posts/2009/07/23/ruinas-207619.asp>> acesso em: 20/09/2009.

<<http://pintoandrade.multiply.com/photos/album/30/30>> acesso em: 13/03/2010.

<http://www.philosophy.pro.br/estetica_cognicao_etica.htm> acesso em 10/09/2010.

<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3175,1.shl>> acesso em: 21/09/2010.

<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/8077168.stm>> acesso em 19/06/2010.

<<http://synch.org/aivb/default.htm>> acesso em 01/08/2010.

<<http://24.83.179.73/tom/tomhudson.html>> acesso em 29/06/2010.

<<http://www.answers.com/topic/marc-chagall>> acesso em: 03/05/2010.

<<http://www.bn.br/site/pages/bibliotecadigital/projetostematicos/mariopedrosa.htm>> acesso em 13/07/2010.

<<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/Lectures/Fifties%20Other%20Tendencies%20lecture.ppt#38>> acesso em: 20/02/2010.

<http://www.dezenovevinte.net/artistas/cv_trajetoria.htm> acesso em 25/11/2010.

<http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_cv.htm> acesso em 25/11/2010.

<<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856>> acesso em: 16/07/2010.

<<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,5638646,00.html>> acesso em 15/05/2010.

<<http://www.eavparquelage.rj.gov.br/index.asp>> - acesso em 09/07/2010.

<<http://www.fbi.gov/hq/cid/arttheft/europe/germany/germanyart.htm>> acesso em: 03/05/2010.

<<http://www.fridakahlo.com/>> acesso em 10/07/2010

<<http://www.hcnet.usp.br/historiahc/capela.htm>> acesso em 02/01/2010.

<<http://www.hieronymus-bosch.org>> acesso em: 04/05/2010.

<[http://www.infopedia.pt/\\$gina-pane](http://www.infopedia.pt/$gina-pane)> acesso em 31/03/2011

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=881> acesso em 03/07/2010.

<http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=861> acesso 22/07/2010.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=370> acesso em: 15/07/2010.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=335> acesso em: 15/07/2010.

<<http://www.iucnredlist.org>> acesso 22/07/2010

<<http://www.lygiacark.org.br/defaultpt.asp>> acesso em: 05/06/2010.

<http://www.kollwitz.de/lebenslauf.aspx> acesso em 26/05/2011.

<<http://www.lygiapape.org.br/lygiapape.html>>acesso em: 10/04/2010.

<http://www.lygiapape.org.br/lygiapape_.html> acesso em: 15/07/2010.

<<http://www.mam.org.br> > acesso em 15/07/2010.

<http://www.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/homes/home_id20533_u112.htm> acesso em 03/06/2010.

<<http://www.oswaldogoeldi.org.br>> acesso em: 09 de junho de 2010.

<<http://www.redargentina.com/Faunayflora/Aves/hornero.asp>> acesso em 09/07/2010.

<<http://www.sampa.art.br/biografias/louisebourgeois/>> acesso em 05/06/2010.

<<http://www.tarsiladoamaral.com.br/historia.htm>> acesso em: 02/06/2010.

<http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/2008/13904.htm> acesso em 05/06/2010.

<http://www.unalmed.edu.co/mediateca/artenaturaleza/espanol/arte_tierra/artetierra_latina_rituales.htm> acesso em 05/03/2010

APÊNDICE A

CELEIDA TOSTES – COISAS DA VIDA

Celeida Moraes Tostes nasceu em 26 de maio de 1929, no bairro da Gávea, Rio de Janeiro. Quando tinha um ano e dois meses, sua mãe faleceu. Foi criada na Fazenda de Campo Alegre, Macuco, estado do Rio de Janeiro e lá passou sua infância.

Celeida criou-se no campo onde a chuva cai, o vento venta, o céu tem estrelas, o fogo labaredas e as crianças fascínios mudos. Um dia, de amor ou medo, viu ela com olhos mágicos de infância, a terra nascer, a terra morrer, o fogo dançar no negrume frio. Era a morte de um ser querido (STAHL, 1991)¹⁰²

Celeida conta que desde criança gostava de mexer com coisas e o espaço em que vivia, na fazenda, estimulou-a a trabalhar com barro, pois este era o material que tinha muita presença em sua infância. Convivia com os primos e com eles estudava, brincava e crescia. Quando foi para o Rio já estava alfabetizada. Ela diz que não houvenenhum professor, ou alguém que a tivesse estimulado para as artes plásticas.

[...] uma infância boa, com os sopapos importantes da vida, mas foi uma infância boa. Uma infância assim cheia de sacanagens, da gente pelado no açude... Uma coisa danada!
Muita coisa boa, muita coisa assim de vida, por exemplo: os cheiros da fazenda, os cheiros da cozinha, o cheiro da época de jabuticaba, da geléia disso, da geléia daquilo. Duas vezes por semana se matava porco para dentro de casa [...]
(TOSTES apud PINTO, 1994, p. 74)

Seu primeiro emprego, ainda muito jovem, por volta dos 17 anos, foi como datilógrafa na Loja de Ferragens Cofermat, na Rua Buenos Aires, centro do Rio. Um dia na falta de um desenhista foi chamada para desenhar os artigos que constavam em estoque na loja. Foi daí que, segundo a artista, nasceu seu conhecimento de ferramentas e o prazer de trabalhar em oficina. De 1949 a 1961 foi auxiliar de Administração no Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciantes, onde desenvolveu funções de desenhista e recreadora hospitalar.

Em 1951, foi a primeira colocada no vestibular da ENBA da Universidade do Brasil, onde fez o Curso Seriado, de 1951 a 1955. Foi onde também concluiu, em

¹⁰² Texto datilografado em 2 folhas de papel sulfite tamanho A4 encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. O título é CELEIDA TOSTES, no final consta o nome Henri V. Stahl, também datilografado e não assinado, com data 01/06/91. Há uma anotação na primeira página com número 1643 na primeira linha, 02 7 91 na segunda e João Candido na terceira em carimbo ilegível.

1956, o Curso de Gravura com Oswaldo Goeldi¹⁰³, o curso de Professorado de Desenho em 1956 e o curso de Didática Geral e Especial da Faculdade Nacional de Filosofia em 1957.

Em 1953 e em 1954 foi premiada na seção de Gravura da Exposição Anual da ENBA. Em 1954 fez a ilustração do Livro de Poemas “Rondó da Perdição”, de Augusto de Almeida Filho (Edição para Bibliógrafos – Cadernos da Torre).

A primeira participação em grande mostra de arte foi na exposição itinerante “Gravura Brasileira nos países do Leste Europeu” (Polônia, Hungria, URSS, Dinamarca, Suécia, Holanda e Países Baixos), em 1955, juntamente com Oswaldo Goeldi, Adir Botelho, Regina Yolanda Werneck, Newton Cavalcanti e outros importantes gravadores.

No mesmo ano de 1955 participou do V Salão Baiano de Belas Artes – Gravura, com os trabalhos em xilogravura: “Palhaço”, “Garoto” e “Frevo”, na cidade de Salvador - BA, onde recebeu Menção Honrosa em Gravura e no II Salão Nacional em Belo Horizonte – MG, onde recebeu Medalha de Bronze em Desenho, conferidas pela Organização Nacional dos Estudantes de Arte.

Entre 1951 a 1957, Celeida também realizou trabalhos de ilustrações em periódicos, como Revistas, Jornais e Boletins.

É possível constatar, nesses trajetos, que Celeida trabalhou desde cedo e dedicava-se a montar sua formação com direção. E já recebe reconhecimento de sua dedicação.

Nem por isso deixou de encontrar problemas:

103 Oswaldo Goeldi, Gravador, desenhista, ilustrador e professor. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 31/10/1895. Iniciou seu trabalho artístico com o desenho e ilustrações. A partir de 1923 dedicou-se à gravura. Consolidado como ilustrador, expôs na 25ª. Bienal de Veneza em 1950. Ganhou o Prêmio de Gravura da 1ª. Bienal Internacional de São Paulo em 1951. Sua carreira, como professor, começou em 1952. Em 1955 começa a lecionar na escola Nacional de Belas Artes. Sobre Goeldi, Raquel de Queiroz se perguntou: “Que estranho homem será esse que resolve as nossas emoções mais subterrâneas com figuras de pavor, de solidão e tristeza. Que sortilégio especial emana daqueles quadrados escuros saídos da madeira e que nos gritam um apelo tão profundo e dramático, despertando inesperadas ressonâncias?” Fonte: <<http://www.oswaldogoeldi.org.br>> acesso em: 09 de junho de 2010.

Fui crescendo. De vez em quando mudanças muito bruscas, problemas, era a vida mesmo... Creio que de vez em quando ela nos dá oportunidade de ter uma crise. Acontece com qualquer um, aconteceu comigo. Fui fazer análise com vinte e um para vinte e dois anos, numa época em que ninguém fazia e que era assim falado à boca pequena: Ela está fazendo análise...

No Instituto de Medicina Psicológica, Rio de Janeiro. Linha de Melanie Klein. De características muito rígidas, não se podia nem estender a mão para o analista!

Um intervalo de cinco anos. Outros problemas. Fiz então mais cinco anos de análise, desta vez Junguiana. (TOSTES apud PINTO, 1994, p. 78)

Em 1956 fez “Curso de Atividades Artísticas para Professores de Jardim de Infância e Curso Primário”, na Escolinha de Arte do Brasil no Rio de Janeiro. Em 1958 recebeu Bolsa de Estudos concedida pelo Governo dos Estados Unidos da América do Norte e aprovada pelo Presidente da República no diário oficial de 29/08/1958. Através desta bolsa estudou na Universidade de Southern Califórnia – Los Angeles - onde fez disciplinas voltadas a práticas em cerâmica, esmaltação em metal, artes gráficas, educação e história da arte - e também na Universidade de New México Highlands.

Comecei minha vida de artista plástica como gravadora, tendo, inclusive, participado de diversas exposições. Depois, como uma extensão da gravura, passei para a esmaltação em metal.

Viajei para o exterior. No interior dos Estados Unidos, na fronteira com o México, voltaram muitas lembranças da infância. Lá estagiei com Maria Martins, uma índia navarra. (TOSTES apud PINTO, 1994, p. 85)¹⁰⁴

Celeida, então, estudou por um ano nos Estados Unidos, em 1959 recebeu os certificados de aproveitamento, de conclusão da bolsa e de Mérito, concedido pela “Internacional Cooperation” do Governo dos Estados Unidos da América do Norte. Neste ano, nos dias 27 e 28 de junho, realizou uma exposição individual na Universidade of Southern California, à qual o Professor Assistente do Departamento de Ensino Secundário e educação de adultos, Willian Georgiades, declara: “[...] Miss Celeida Tostes conducted a successful exhibit of her art

104 Maria Martinez (1887-1980), índia Navajo, é uma das grandes figuras do mundo da cerâmica do século XX, tornou-se uma lenda em sua vida. Maria, pertencente ao pueblo Tewa de Novo México, San Ildefonso, trabalhou com a cerâmica por mais de setenta anos, mantendo a sua herança indígena. Como uma jovem mulher, Maria ficou conhecida como a ceramista mais hábil de seu “pueblo”. Por esta razão, um arqueólogo pediu-lhe para recriar as formas originais de antigos vasos pretos que tinha escavado. Este pedido levou Maria e seu companheiro Julian para produzir as primeiras peças em preto sobre preto, em 1918, após vários anos de experimentação. Julian, talentoso artista, fez a decoração. Estas obras em negro tornaram-se cada vez mais populares afastando-os da policromia do seu pueblo. Após a morte de Julian’s, em 1933, Maria trabalhou com a filha Santana e seu filho Popovi, que continuaram a experimentação de seus pais para produzir inovações surpreendentes. A cerâmica brunida de magnífico preto, aperfeiçoada por Maria e seu marido Julian, na segunda década deste século, é valorizada por colecionadores e museus de toda a América do Norte e Europa. (PETERSON, 1977).

work.”¹⁰⁵ De volta ao Brasil, Celeida participa do Salão Nacional de Arte Moderna – Gravura – no Rio de Janeiro nos anos de 1959 e 1960¹⁰⁶.

Em 1960 inicia sua carreira de magistério como professora de Esmaltação e Metal no Curso de Artes Industriais do INEP/MEC para formação de professores primários de todo o país (1960-1970). Este projeto fez parte do Plano do educador Anísio Teixeira para o Ensino Complementar no Brasil, que tinha por objetivo a reconstrução da educação e da escola brasileira. Neste projeto, foi realizado um estudo através da área da esmaltação em metal usando recursos alternativos. O objetivo final era capacitar os professores bolsistas para a habilitação de alunos, cuja atividade proporcionasse alternativa de renda financeira visando a aproximação e permanência do aluno na escola e o afastamento das ruas e criminalidade. Em 1962, a matéria “As Artes do Fogo e a Criança” é publicada no Suplemento Literário do Diário de Notícias do Rio de Janeiro.

Como resultado deste projeto Celeida produziu o livro-documento “*Esmaltação em Metal*” publicado em 1974 através da Editora Pedagógica e Universitária – EPU em convênio com o Instituto Nacional do Livro com uma tiragem de 5.000 cópias, e posteriormente a tese, com o mesmo nome, com a qual alcançou o título de Livre Docente na EBA/FAU da UFRJ.

O que percebemos em sua trajetória curricular é que, no período de 1960 a 1970, Celeida esteve envolvida com as artes industriais em seu exercício de magistério. Foi professora de desenho, professora de artes e professora de artes industriais, tanto no ensino formal para crianças, quanto em cursos de preparação de professores.

Em seu currículo constam vários cursos de aperfeiçoamento que freqüentou, voltados a artes industriais em metal, em didática e principalmente a retreinamento de professores, ligados a métodos de ensino/aprendizagem e criatividade. É interessante notar que seu exercício de aprendizado está marcadamente vinculado ao seu exercício de magistério. Neste percurso entra em contato com idéias e metodologias inovadoras de ensino e conhece educadores importantíssimos para

105 Conforme comprovante anexado ao volume 1 de *Comprovantes do Curriculum Vitae* pertencente à Biblioteca da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

106 Cópia de Curriculum Vitae da artista com data de maio de 1980, pertencente ao acervo da Biblioteca MAM - SP, pág. 7.

o enriquecimento de sua própria prática. Entre eles, Tom Hudson¹⁰⁷ da “Cardiff School of Art” do País de Gales – Reino Unido da Grã Bretanha. O que parece dar-nos pista de ter contribuído para a aquisição de bolsa de estudos concedida pelo Conselho Britânico, em 1975, para o estágio no mesmo “Cardiff College of Art”. Celeida estagiou na referida instituição no período de 7 de janeiro a 5 de fevereiro de 1975 e esteve envolvida com o Departamento de Cerâmica, onde desenvolveu atividades de exploração de materiais, esmaltação e processos industriais. Nesta oportunidade Celeida visita a Casa da Moeda de Wales, Londres e Paris, apresentada pelo então Superintendente do Departamento de Moedas e Medalhas da Casa da Moeda do Brasil, João Luiz Vassalo Reis. Neste mesmo ano, 1975, desenvolve o curso para a introdução da Esmaltação em Metal na Divisão de Medalharia – Setor de Produção e visita - na Casa da Moeda do Brasil.

De 1973 a 1976 envolveu-se com o Projeto “Somos Nós”, desenvolvido no Centro Educacional de Niterói, da Fundação Brasileira de Educação, apresentado posteriormente em exposição de mesmo nome no Museu Nacional de Belas Artes. O projeto procurava trabalhar com a consciência do próprio corpo através do exercício tátil, a relação de dentro do corpo com o mundo exterior através do contato da pele e do toque. E a partir do despertar de cada um para o seu próprio corpo e o que existe nele, linhas, texturas, forma, estrutura, movimento e espaço que ocupa, procurou-se desenvolver atividades criativas. As atividades procuraram colocar cada um em contato com sua própria sensibilidade e referência pessoal. Segundo a artista, a experiência com este trabalho lhe serviu de ponte para o projeto “Oficina de Artes do Fogo e transformação de materiais”, relacionado ao barro, e realizado no Parque Lage e como referência para o “Projeto Oficina Integrada de Cerâmica EBA/FAU”, em 1989.

107 Tom Hudson começou sua carreira como artista e educador na Grã-Bretanha, onde, juntamente com Victor Pasmore e Harry Thurbron, desenvolveu a base inicial e fundação de cursos de arte-educação. Suas idéias inovadoras e experimentais tiveram um efeito muito importante sobre a Arte-Educação e Design. Sir Herbert Read, ao abrir o ‘Visual Adventure’, em Nova York em 1964, disse sobre a Contribuição de Tom Hudson: “Ele fez mais do que ninguém para mudar e desenvolver a Educação Artística na Grã-Bretanha”. Fonte: <<http://24.83.179.73/tom/tomhudson.html>> acesso em 29/06/2010.

Em 1976, inicia seu trabalho como Professora do Núcleo 3D (Escultura) na Escola de Artes Visuais–EAV do Parque Lage¹⁰⁸, como “Oficina Artes do Fogo e Transformação de Materiais”. Esta Oficina dirigia-se ao trabalho experimental e de pesquisa na produção de corpos cerâmicos e principalmente para a linguagem, abordando o conceito da matéria e suas questões plásticas. É também neste ano que recebe a designação para o Departamento de Cultura do Município do Rio de Janeiro.

Nota-se que a partir deste momento a carreira da artista começa a tomar novos rumos, e parece-nos que Celeida vai se estabelecendo como artista e se identificando cada vez mais com a matéria do barro, ao mesmo tempo transformando e integrando sua atividade de educadora com a da artista. Esta hipótese parece-nos ser confirmada com os acontecimentos que se seguem a partir daí.

De 1975 a 1978 sua atuação no serviço público não aparece mais como professora e sim como supervisora, e suas atividades estão no âmbito de planejamento escolar municipal e atingindo outros campos como Parques e Jardins, através de ciclo de palestras e projetos de criatividade.

Em 1977 participa do Festival de Arte de Ouro Preto – MG onde ministra a Oficina “Artes do Fogo” e no mesmo ano ministra curso na Escola Guignard em Belo Horizonte – MG.

Identificamos que Celeida começa a transpor fronteiras, e começa por Minas Gerais, terra da família de seu pai, raízes...

Celeida tinha muito orgulho das origens mineiras e rurais, falava muito nisso. Não era mineira, a família da mãe dela era do estado do Rio e a do pai, família Tostes, de Juiz de Fora, família tradicional. Ela sempre fala em Minas e mesmo quando fala da Fazenda da família materna. Ela se refere e estuda esta fazenda, como sendo em Minas, existe um Minas ideal da Celeida que é onde ela viveu a infância. Mesmo que não tenha sido a “Minas geográfica”. (ÁQUILA, 2010, informação verbal)¹⁰⁹

108 Fundada por Rubens Gerchman, em 1975, a EAV passou a ocupar a mansão em estilo eclético, no Jardim Botânico, tombada pelo IPHAN como patrimônio histórico e paisagístico, substituindo o Instituto de Belas Artes. A escola foi tomada pela efervescência cultural gerada pelo modelo de escola aberta - um espaço para novas concepções estéticas - implementado por Gerchman. Durante a segunda metade da década de 1970, reuniram-se nesse ambiente transdisciplinar cerca de quarenta artistas e intelectuais de peso, tais como Helio Eichbauer, Lina Bo Bardi, Mario Pedrosa, Alair Gomes, Roberto Magalhães, Celeida Tostes, Gastão Manoel Henriques, Claudio Tozzi, Marcos Flacksman, Sergio Santeiro, Dionísio del Santo, Roberto Maia, Lelia Gonzáles, Paulo Herkenhoff, entre outros. As 65 oficinas oferecidas ao público, de aproximadamente dois mil alunos, definiram a escola como um dos ambientes mais estimulantes da cidade marcado pela liberdade de expressão que desafiava o academicismo e a censura imposta pelo regime militar. Fonte: <<http://www.eavparquelage.rj.gov.br/index.asp>> acesso em: 09/07/2010.

109 ÁQUILA, Luiz. Petrópolis. Entrevista concedida à autora. 26 mar. 2010.

Identificamos também, que, a partir desta data, em seu currículo estão registrados cursos como ministrados, e raros frequentados, o que demonstra a sua segurança e afirmação. A arte do fogo, tão exercitada, está sendo ensinada por Celeida, agora para públicos mais diversos dos da escola formal.

Em 1978, integra ao seu trabalho a atividade comunitária com a Implantação da Cerâmica Utilitária como Profissionalização na Penitenciária das Mulheres em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Notamos também que seu trabalho passa a ter uma projeção maior. É citada no capítulo V, p. 109-111, do livro *“Os Caminhos da Arte”* de Maria Helena Andrés, publicado em 1977.

Dentro deste caminho de abertura da percepção encontrei, no curso de transformação de materiais a cargo da professora Celeida Tostes, uma verdadeira abordagem de alquimia... conduz seus alunos a uma relação sensorial com os quatro elementos da natureza: fogo, terra, água e ar, anexados a elementos e substâncias químicas... Suas aulas não conduzem apenas à observação visual das formas, mas ultrapassam o mundo do conhecido, para mergulhar no desconhecido [...] (ANDRES, 1977, p. 110)

Vai para a televisão e difunde seu trabalho para o grande público. Em 1977, concede entrevista à TVE sobre o “Verão no Parque”. Em 1978, concede entrevista à TV Globo sobre o trabalho desenvolvido na “Oficina das Artes do Fogo”, da EAV do Parque Lage. Também em 1978, concede entrevista para a revista GAM; tem a matéria “O espaço de uma Artista de Cidade – A Arte do Fogo” publicada na Revista “Arte & Decoração”, e ainda a matéria “Alunos do Parque Lage fazem experiência com Fiberglass”, publicada em outubro, pelo Jornal “O Prelo”, Ano II, nº 91. Nos anos posteriores muitas entrevistas são dadas e matérias sobre o seu trabalho são publicadas.

Ainda, no ano de 1978, participa da “Feira de Arte”, exposição organizada pelo crítico Mário Pedrosa¹¹⁰ no Rio de Janeiro e também participou do curso de cerâmica de Antonio Poteiro no SESC - Tijuca.

110 Mário Pedrosa (Timbaúba PE 1900 - Rio de Janeiro RJ 1981). Crítico de arte, jornalista, professor. Presidiu a Associação Brasileira de Críticos de Arte; foi diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Atuou como crítico de arte em vários jornais brasileiros: Diário da Noite (SP), Correio da Manhã (RJ), Jornal do Brasil (RJ), entre outros. Mário Pedrosa organizou bienais, publicou vários livros sobre arte e foi professor de História da Arte, na Faculdade Nacional de Arquitetura. Para ele, havia duas vertentes que estabeleciam a mais elevada das expressões humanas: a arte e a política. Fonte: <<http://www.bn.br/site/pages/bibliotecadigital/projetostematicos/mariopedrosa.htm>> acesso em: 13/07/2010.

Em 1979, participou da Exposição “Eros” na Galeria de Arte Aplicada em São Paulo; na “Exposição de Escultores”, juntamente com Ligia Clark, Tenreiro, Sonia Ebling e outros na EAV Parque Lage no Rio de Janeiro; e participa e introduz seus alunos do Parque Lage no circuito das artes na “Mostra da Escola de Artes Visuais” no Parque Lage, Rio de Janeiro; participa, também como curadora, da Exposição “Oficina das Artes do Fogo” na “Grande Galeria do Palácio das Artes” em Belo Horizonte; e Exposição Individual (apesar de ter dividido o espaço com a artista Nelly Gutmacher) na Galeria Funarte – Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade no Rio de Janeiro. Nestas duas últimas apresenta seus trabalhos em cerâmica de “bolas” e “bolas com fendas”.

Segundo Frederico de Moraes, jornalista e crítico de arte, citado por Hennig (2008, p 20), sobre as obras apresentadas na entrada da exposição da Galeria Funarte: “... cerâmicas com aberturas e perfurações que remetem sempre às entranhas do corpo, ao dentro mais dentro...”, sobre o último espaço: “... formas fechadas, lisas, roliças que se acumulam alegremente, como seixos tocados por água, nos remetendo ao caráter impreciso da cerâmica de Celeida que, com o seu fundo falso, introduz pequenos objetos que provocam ruídos...”, e por último: “no fundo do corredor, sobre uma tela colocada bem alta, os slides do ritual que denominou de “Passagem”.

O ano de 1979 parece-nos ter sido profícuo para a artista, Celeida estava com 50 anos de idade e foi um ano de renascimento. Foi neste ano que Celeida realizou “Passagem”, que marca uma passagem para uma intensa produção. É o que confirmamos nos registros posteriores de seu memorial e currículo, e ao qual a própria artista declara:

As obras e eventos mais significativos podem ser contadas a partir de “Passagem”, realizada em 1979 – obra matriz na opinião dos críticos Frederico de Moraes, Alair Gomes, Vicente de Percia e do fotógrafo Henry Stahl, que documentou o evento. (TOSTES, 1992, p. 30)

“Passagem”, um de seus trabalhos de maior projeção, aconteceu em seu apartamento ateliê em Botafogo, onde morava. As paredes foram forradas com pano branco, o chão foi recoberto com barro e sobre ele uma esteira de taboa. Sobre a esteira foi construído um grande pote de barro. Celeida se recobriu de barro e entrou no pote. Com a ajuda de duas assistentes, Annie e Valéria, o pote foi finalizado e fechado. Ficou dentro do pote o quanto pode, como um bebê em gestação próximo de nascimento, e foi o que aconteceu: como na saída do útero, Celeida rompe as paredes da bolsa de barro e renasce. A obra foi documentada pelo fotógrafo Henry Stahl e publicada em um livro em forma de caixa, contendo

vinte e quatro lâminas, uma delas com um texto verbal, onde relata a experiência, e as outras vinte e três com os registros fotográficos. O lançamento do livro foi realizado na Galeria Saramenha no Shopping Center da Gávea, no Rio de Janeiro, em 01 de agosto de 1979, no qual foram exibidos os slides de Henri Stahl que documentaram a experiência de “Passagem”.

Em 1980, Celeida inicia o projeto “Implantação de Centros de Cerâmica Utilitárias nas Comunidades da Periferia Urbana, chamadas favelas”; participa da Exposição coletiva de cerâmica “Tempo” na Loja extensão da Galeria Saramenha no Rio de Janeiro; no “I Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais” em São Paulo, com a proposta “Fendas”, pela qual recebe Prêmio de Participação e Menção Especial do Júri; participação da Comissão Julgadora do “I Salão Paranaense de Cerâmica” em Curitiba, Paraná, como convidada.

Na mesma época Celeida participa do “Casarão da Lapa”, juntamente com Angelo Venosa, Luiz Pizarro e Maurício Bentes. Em um imóvel pertencente a Candinha Silveira, localizado na Rua Visconde de Paranaguá, em um terreno com cerca de cinco mil metros quadrados cheio de árvores frutíferas, construído provavelmente na virada do século XIX e XX, os escultores montaram um ateliê coletivo. Segundo Luiz Pizarro, a casa teve seus dias de glória nas décadas de 20 e 30, quando era um bordel freqüentado por intelectuais e políticos, tendo Manuel Bandeira como um provável freqüentador, já que morava pelos arredores e onde provavelmente se inspirou para compor o poema “O Palacete dos Amores”. (TOSTES, 1991)

Em 1981, realiza estudos sobre o joão-de-barro, que resultaram na publicação do folheto Aldeia – Funarius Rufus – Celeida Tostes e na instalação “Aldeia” com a qual participa do “IV Salão Nacional de Artes Plásticas” no MAM Rio, onde recebe Menção Especial do Júri na categoria “Proposta”; participação no “Projeto Arco-Íris” – INAP/FUNARTE, que promoveu uma exposição itinerante por Brasília, Cuiabá, Manaus, Belém, São Luiz e Fortaleza dos trabalhos premiados no “IV Salão Nacional de Artes Plásticas”; participação da Exposição “HMST”, juntamente com mais três artistas, cujas iniciais dos sobrenomes formam o título da Exposição.

Nos anos de 1981 e 1982, realiza estudos sobre cidades pré-colombianas, que resultaram na publicação “O Muro” em uma escultura que participou do “V Salão Nacional de Artes Plásticas” no MAM-Rio, premiada como “Melhor Conjunto de Obra”, com a qual recebe o Prêmio Especial “Gustavo Capanema”; Exposição “Arquitetura da Terra” no Solar Grandjean de Montigny, PUC/Rio; participa, como julgadora, do Desfile de Carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, no quesito “Conjunto”;

participa como convidada na Comissão Julgadora do “I Festival Nacional das Mulheres nas Artes” em São Paulo; participa como “Convidada Especial” no III Salão Paranaense de Cerâmica em Curitiba; participa da Exposição Coletiva do “I Festival Nacional das Mulheres nas Artes”, Galeria Nova Mulher, em São Paulo.

Em 1983, foi convidada para participar da XVII Bienal de Arte de São Paulo, na qual não participou, o convite não foi efetivado; participou da Exposição “Cerâmicas”, na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense – UFF, em Niterói – RJ; participou com os alunos da “Oficina de Artes do Fogo e Transformações de Materiais na EAV do Parque Lage” com exposição do trabalhos nas Galerias “Babelidu’s” e “Cèsar Aché” no Rio e Galeria de Arte da UFF em Niterói. É neste ano também que Celeida trabalhou com o cenógrafo Luiz Carlos Ripper na cenografia da superprodução do Filme “Quilombo”, de Cacá Diegues. O trabalho se constituiu na construção de cenário inspiradas no século XVII, o que resultou na construção de um laboratório de pesquisa visual e tecnologia alternativa em Xerém, na Baixada Fluminense. A Usina de trabalho foi batizada por Cacá Diegues como “Usina Barra Vento”. Vinte mil toneladas de barro foram utilizadas pela Oficina de Celeida Tostes, que comandava uma turma de mais de cinquenta artistas, artesãos e ajudantes, e transformadas em cenários, potes e objetos mais inusitados como botões e canhões, por não haverem canhões e munições reais da época disponíveis em números suficientes.

Em 1984, participou da exposição Itinerante “Arquitetura da Terra ou o Futuro de uma Tradição Milenar”, organizada pelo Centro Georges Pompidou, como artista convidada, representando o Brasil; recebeu o Prêmio Os Melhores da Semana. Rede Bandeirantes de Televisão: Troféu “O Bandeirante”; participou da exposição “Pour Celeida” com o pintor Luiz Áquila na galeria Aktuell.

Em 1985 Celeida participou da Mostra “Panorama da Arte Atual Brasileira – Formas Tridimensionais” – MAM/SP.

No ano de 1986 a artista participou como convidada na Exposição “Encuentro de Ceramistas Contemporâneos de America Latina”, promovida pelo Museu de Arte de Ponce de Porto Rico, que percorreu vários países, além da Venezuela, USA (New York e Chicago), México, Colombia e Uruguai; participou da Exposição “Pela própria natureza” na Galeria de Arte da UFF.¹¹¹

111 Nesta ocasião retirou seu trabalho da exposição em solidariedade à artista Mira Schendel, que teve seu trabalho destruído na galeria.

Em 1987, participou da exposição individual na Galeria Cèsar Aché; da Exposição “Cerâmica: Meeting of Contemporary Ceramists of Latin America”, no Everson Museum of Art, Syracuse, New York, USA; Exposição “Ecologia, Tradição/Atualidade”, no Espaço Cultural Petrobrás; Exposição “Território Ocupado”, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; e recebe o Título de Doutor e de Livre Docência, pela EBA – UFRJ. Neste ano fez curso de cerâmica ministrado pelo professor australiano Vincent McGrath na EAV – Parque Lage. Participou, organizou e fez curadoria da Exposição “Cerâmica, Um Universo”, de seu grupo de alunos da EAV, no Morro do Chapéu Mangueira com patrocínio da Caixa Econômica Federal.

No ano de 1988, realizou estudos e pesquisas em “Tecnologias Indígenas de Cerâmica”, que resultaram no projeto “Tecnologia e Função Perdida”, Museu do Índio, Rio de Janeiro; Estudos e Pesquisas em Argamassa Levíssima, não-estrutural, através de estágio no Setor de Pré-Moldados – “Argamassa Armada”, anteriormente Fábrica de Escolas, Santa Cruz – Rio de Janeiro; participou da Exposição “Brazil”, organizada por Sérgio Tizembeuem, IDC Corporation, New York. USA; Mostra “Panorama da Arte Tridimensional Brasileira” – MAM/SP; participou como convidada especial e curadora da Exposição “80 anos de Imigração Japonesa no Brasil”, Fundação Mokiti Okada, no Rio Design Center, Rio de Janeiro; Exposição “Déjeneur Sur L’ Art”, organizada pelo crítico de Arte Frederico Moraes na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro; foi aprovada para participação na “I Bienal de Escultura do Rio de Janeiro”. Também neste ano participou como convidada especial do “Encuentro de Ceramistas Contemporaneos de America Latina” realizado em Bogotá, na Colombia.

Entre 1988 e 1990 desenvolveu o Projeto “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana chamadas Favelas”, tendo o Morro do Chapéu-Mangueira como Plano-Piloto; e ainda o Projeto “Tecnologia e Função Perdida”, pesquisa em tecnologias indígenas em vias de desaparecimento; e o Projeto “Oficina Integrada de Cerâmica – EBA/FAU para recuperação de espaço e instalação adequada a um trabalho que se dirigisse à pesquisa e à educação universitária, e trabalha na Metodologia do Ensino de Cerâmica na Universidade Brasileira, considerando o avanço da tecnologia dessa área, a velocidade dos meios de comunicação e as inquietações do homem contemporâneo.

Em 1989, participou da Exposição “O Mestre à Mostra”, EAV Parque Lage; Ministrou o curso “Da construção ao alimento” no II FLAC em Brasília – DF. A partir do mês de abril deste mesmo ano, passa a ministrar na EBA/UFRJ, a

disciplina de cerâmica para os cursos de Desenho Industrial, Escultura, Paisagismo, Pintura, Cenografia, Indumentária e Licenciatura, e disciplinas Cerâmica I e II no curso de pós-graduação da FAU. Neste ano, infelizmente, Celeida teve um diagnóstico de câncer no seio. Realizou cirurgia para retirada da mama e fez sessões de radioterapia.

Em 1990, realizou exposição individual “Tempo de Trabalho” na EAV – Parque Lage, Rio de Janeiro, onde celebrou seus trinta e cinco anos de trabalho e apresentou a “enorme roda”, cinquenta bastões, cinquenta rodas feitas de terra e metal, vinte e cinco casas de João de Barro, mil vênus e “a grande batata amarela”; Exposição Coletivas como “Pantanal” na Galeria Sadala, em São Paulo; “Armadilhas Indígenas” na FUNARTE do Rio de Janeiro e de São Paulo, e Museu Arte de São Paulo – MASP; e Mostra de aquisições do MAM/RJ, em reabertura após o incêndio¹¹²; Exposição Archeus – Fundação Progresso - RJ e Mostra “Cielo” Pintura/Escultura – Atelier Livre de Petrópolis – RJ.

Em 1991, foi selecionada para 21ª Bienal de São Paulo que se realizou no mesmo ano, e participou com a obra “Gestos Arcaicos”; participou como consultora da “Cruzada do Menor – Meninos de Rua” na produção de trabalho em Oficinas dos Meninos de Rua, no Rio de Janeiro e Alagoas. Neste ano também realizou Exposição Individual “Mó e Bastões” na Galeria do Cassino Icaraí/UFF.

Também no ano de 1991, Celeida participou como assessora artística de Tadeu Burgos, indicado para o prêmio Shell por seu trabalho, no cenário da peça de teatro “Mil e Uma Noites”, que colocou dez toneladas de barro e muita chuva no palco.

Em 1992 Celeida Tostes participou como convidada especial da “I Bienal Del Barro de América”, em Caracas na Venezuela. Em 1993 foi convidada para participar de exposições na ONU e no Museu de Arte do Brooklin, em Nova York - USA.

Em 1994 o câncer deu uma retomada com metástase que culminou com câncer no fígado, o que abalou bastante a artista. Neste mesmo ano, em 26 de maio, completou 65 anos de vida, no dia 31, trinta e cinco artistas brasileiros conceituados

112 O incêndio ocorrido no MAM/Rio, em 1978, quando de uma retrospectiva histórica do uruguaio Torres-Garcia (1874 - 1949), marca um momento trágico na história do museu, que tem parte do seu acervo e instalação destruídos. Após extensos trabalhos de restauração, o Bloco de Exposições volta, em 1982, ao funcionamento. Em 1992, reorganiza-se o acervo com a transferência, para o museu, em regime de comodato, de parte da coleção de obras brasileiras de Gilberto Chateaubriand. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=881> acesso em 3/07/2010.

e amigos de Celeida realizaram a exposição “Sob o Signo de Gêmeos” na Galeria Saramenha, proposta e organizada pelo artista Luiz Aquila, em homenagem à artista. A cada obra vendida o artista participante comprava um trabalho de Celeida Tostes. Com esta iniciativa, além de um maior número de pessoas adquirirem suas obras, foi possível arrecadar um bom dinheiro para ajudar a família nas custas do tratamento médico. Não poderia ser diferente, Celeida semeou a amizade, a troca, a integração, esta foi uma grande forma de reconhecimento.

Em dezembro de 1994 Celeida foi internada no Hospital Samaritano do Rio de Janeiro e em 03 de janeiro de 1995, “A Grande Dama da Escultura” Celeida Tostes faleceu.

Em 19 de agosto de 1995, com idéia liderada por Luiz Áquila, foi criado “O Triângulo Celeida Tostes”. Através da Secretaria Municipal de Cultura, com mandato de Helena Severo, obras de Celeida Tostes foram instaladas no Jardim das Esculturas no Parque da Cidade. Ao Jornal do Brasil em 11/10/1994, a Secretária Helena Severo declara sobre Celeida Tostes: “Ela tem uma idéia de arte como instrumento social, como ação civilizatória, e representa muito não só como artista, mas também como cidadã”. Um grande pesar é este espaço, nos dias de hoje, encontrar-se em precário estado de conservação.

Em 1996, Celeida Tostes é homenageada na “II Bienal Del Barro” nas cidades de Caracas e Maracaibo, na Venezuela. A Bienal teve curadoria de Roberto Guevara, que convidou dez artistas brasileiros: Francisco Brennand, Tunga, Ana Maria Maiolino, Carmela Gross, Márcia Ruiz, Manfredo de Souza Neto, Carlos Vergara, Lígia Reinach, Florian Heiss e Antonio Poteiro. Com a exceção dos dois últimos, todos fizeram parte do encontro contemporâneo. Francisco Brennand e Celeida Tostes tiveram sala especial.

Após sua morte, algumas exposições póstumas foram realizadas, entre elas a exposição “Em Torno de Celeida”, com curadoria de Luiz Áquila, que reuniu obras de seis escultores que conviveram receberam influências da artista: Maurício Bentes, Angelo Venosa, Marcelo Correa do Lago, Paulo Paes, Cristina Salgado e Jorge Emanuel. A exposição foi realizada no Museu Imperial de Petrópolis. Aconteceu também uma grande retrospectiva em 2003, no CCBB do Rio, “Arte do Fogo e da Paixão”, com curadoria de Marcos Lontra Costa.

APÊNDICE B

CELEIDA TOSTES - Obras em Acervos de Museus e Acervo Público

A seguir apresentamos as obras que pertencem a Acervos de Museus e Acervo Público. Nossa pesquisa partiu da lista que a artista apresentou em seu Memorial Descritivo (TOSTES, 1992) através de contatos com os responsáveis pelas Instituições, mensagens eletrônicas e pesquisas pela Internet.

Nesta lista não constam suas obras em acervos particulares.

As imagens foram gentilmente cedidas pelas Instituições, perante termo de compromisso assinado sobre o uso das mesmas apenas para este fim acadêmico, sendo proibida a reprodução e veiculação das mesmas.

Museu de Arte Moderna – MAM – RJ

Av Infante Dom Henrique 85 - Parque do Flamengo - Rio de Janeiro

Brasil 20021-140

+55 (21) 2240 4944 +55 (21) 2240 4899

Coleção: MAM RJ, Artista: Tostes, Celeida

Tostes, Celeida. Rio de Janeiro RJ, Brasil, 1929 - 1995. MAM RJ

1. Sem título, série Ninhos, 1980. cerâmica, gramínea seca e carvão. Observação: A: 19,5 x 19 x 19 cm; B: 20 x 18 x 19,5 cm; C: 21 x 26,5 x 27 cm; D: 18,5 x 26 x 22 cm. Obra não possui dimensões por tratar-se de uma instalação. O museu possui quatro ninhos. Doação Família Tostes. Data da Entrada: 22/5/1995



Foto: Elaine Regina dos Santos (2010)

2. Sem título, série Bastões, 1980. chumbo. Observação: Obra não possui dimensões, por tratar-se de uma Instalação. Doação Família Tostes. Data da Entrada: 22/5/1995.



Foto: Elaine Regina dos Santos (2010)



Foto: Elaine Regina dos Santos (2010)

3. Sem título, série Ovos, 1980. barro. Observação: Obra não possui dimensões, por tratar-se de uma instalação composta por 152 ovos. Doação Família Tostes. Data da Entrada: 22/5/1995

4. Sem título, série Rodas, 1980. barro. Observação: Obra não possui dimensões, por tratar-se de uma Instalação. Doação Família Tostes. Data da Entrada: 22/5/1995



Foto: Elaine Regina dos Santos (2010)



Foto: Elaine Regina dos Santos (2010)

5. Sem título, série Selinhos, 1980. barro. Observação: Obra não possui dimensões, por tratar-se de uma Instalação. Doação Família Tostes. Data da Entrada: 22/5/1995

6. Sem título, série Amassadinhos, 1980. barro. Observação: Obra não possui dimensões, por tratar-se de uma Instalação. Doação Família Tostes. Data da Entrada: 22/5/1995



Foto: Elaine Regina dos Santos (2010)

7. Guardião, 1986. ferro, isopor, cerâmica, cimento e material de refugo. 320,0 X 100,0 X 60,0 cm. Doação AT & T New Art / New Visions. Data da Entrada: 1/6/1995

8. Mó, série Aprisionamento do lixo urbano - arqueologia urbana, 1984. Barro, argila, óxidos metálicos, cimento e material de refugo. 156,5 X 103,5 X 55 cm. Observação: Peça principal: 11,5 x 103,5 x 55 cm / Bastão: 156,5 x 7 cm de diâmetro. Doação do artista. Data da Entrada: 1/4/1995.

Foto: Elaine Regina dos Santos (2010)



Museu de Arte Contemporânea – MAC – Niterói

Mirante da Boa Viagem, s/n°. Niterói, RJ • CEP: 24210-390 • Tel: (21) 2620-2400 • Fax (21) 2620-2481

Coleções João Sattamini e Mac de Niterói, Artista: Tostes, Celeida.

Tostes, Celeida. Rio de Janeiro RJ, Brasil, 1929 - 1995.

**CJS/1996/0126**

Celeida Tostes (1929-1995)

Sem Título, sem data

Cimento-pintado

200x200x12 cm

**MAC/2006/0390**

Celeida Tostes (1929-1995)

Sem título, (série Bastões), circa 1980

Concreto pintado

310 X 17 X cm

**MAC/2006/0387**

Celeida Tostes (1929-1995)

Sem título, (série Bastões), circa 1980

Concreto pintado

306x12xcm

**MAC/2006/0391**

Celeida Tostes (1929-1995)

Sem título, (série Bastões), circa 1980.

Concreto pintado

325 X 13 X cm

**MAC/2006/0388**

Celeida Tostes (1929-1995)

Sem título, (série Bastões), circa 1980

Concreto pintado

308x20xcm

**MAC/2006/0392**

Celeida Tostes (1929-1995)

Sem título, (série Bastões), circa 1980

Concreto pintado

315x27xcm

**MAC/2006/0389**

Celeida Tostes (1929-1995)

Sem título, (série Bastões), circa 1980

Concreto pintado

293x18xcm

**MAC/2006/0393**

Celeida Tostes (1929-1995)

Sem título, (série Bastões), circa 1980

Concreto pintado

298x15xcm

Centro Cultural Paço Imperial – Rio de Janeiro – RJ

Praça 15 de novembro, 48

Centro

Rio de Janeiro, RJ 20010-010

A obra da Série Rodas, construídas em metal, argila e óxidos está exposta em um dos portões de entrada do Paço Imperial, Rio de Janeiro, em contrato de comodato com o artista Luiz Áquila.



Fig. 53 – Celeida Tostes – Série Rodas
Argila, óxidos e metais
Acervo do Paço Imperial – Rio de Janeiro – RJ
Foto: Elaine Regina dos Santos (2009)

Fundação Clóvis Salgado

Av. Afonso Pena, 1537 - Centro - Belo Horizonte - MG

(31) 3236-7364

www.palaciodasartes.com.br

A obra foi doada ao acervo FCS em 20/11/1980

Data de tombamento: fevereiro 1981

A peça fez parte da exposição coletiva "Terra", realizada no Palácio das Artes no período de 4 a 16 de setembro de 1979, sob coordenação da própria Celeida Tostes.



Celeida Tostes - Útero - 1979
Técnica: Cerâmica
Dimensão: 45cm de diâmetro
Foto: Acervo Fundação Clóvis Salgado

Museu de Arte de Ponce en Plaza Las Américas – San Juan – Porto Rico

3er nivel del atrio central, Plaza Las Américas

San Juan, Puerto Rico

787-200-7090

Celeida Toste (Brasil, 1929-1995)

Sin título / Untitled, 1986

cerámica / ceramic

22 M x 22 M x 7 ¼ in. (57.94 x 58.1 x 18.42 cm.)

Colección / Collection Casa Candina

A obra Sin título (1986) de Celeida Toste participou da exposição “Congelado por el fuego Casa Candina y la cerámica contemporánea” no Museu de Arte de Ponce en Plaza Las Américas de 27 de agosto a 26 de outubro de 2008. Sobre a obra Cheryl Hartup, a Curadora Chefe do MAP em colaboração com María Arlette de la Serna, Curadora Asistente, registrou no folheto da exposição:

A obra Sin título (1986) de Celeida Toste encarna otro tipo de dualidad, la de pasado y presente. Ésta es una de las piezas más conceptuales de la exposición. Sin título es una caja que parece contener artefactos primitivos extraídos de una excavación arqueológica: una efigie ritual y pequeñas figuras abstractas cuyo propósito es un misterio. (HARTUP & LA SERNA, 2008)

Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM – SP

Parque do Ibirapuera, portão 3 - s/nº

São Paulo - SP - Brasil

04094-000

Tel.: (11) 5085-1300

Fax: (11) 5549-2342

http://twitter.com/MAM_SP

<http://tiny.cc/facebookmam>

Pesquisamos o acervo on-line e não encontrando obras de Celeida Tostes contatamos o Acervo e recebemos a seguinte mensagem como resposta:

Prezada Elaine
Realmente não temos obras da citada artista no acervo.
Att
Ana Paula dos Santos Salvat
Acervo
+55 (11) 5085-1399
ana_santos@mam.org.br

Museu de Arte de São Paulo – MASP

Avenida Paulista, 1578 - Cerqueira César

CEP 01310-200 - São Paulo / SP

Telefone 55 - 11 - 3251-5644 / Fax 55 - 11 - 3284-0574

Entramos em contato com o setor responsável pelo Acervo através de mensagem eletrônica pelo Portal do Museu e recebemos a seguinte resposta:

Cara Elaine

Infelizmente não temos nenhuma obra da Celeida Tostes no nosso acervo.

Lamento não poder ajudar

Tariana Stradiotto

Assistente da Coordenadoria de Acervo/MASP

Museo Del Barro de America

Não localizamos tal museu em Caracas, há um Museo Del Barro em Assunción no Paraguai; Não conseguimos contato.

Consta do documento Complementação do Curriculum Vitae de Celeida Tostes uma cópia de documento de doação de obra ao “Consejo Nacional de La Cultura da Republica de Venezuela”, representado pelo então Diretor Geral de Museus, Roberto Guevara, assinado por Celeida Tostes em 12 de agosto de 1992 com o texto destacado abaixo. Não conseguimos contatar o Consejo Nacional de La Cultura da Republica da Venezuela e nem com o MACCSI, Museo de Arte Contemporanea Sofia Imber – Caracas, para sabermos onde se encontra a obra doada.

Constancia documento de donación

Por médio de La presente, yo Celeida Tostes, de nacionalidad brasilera y portadora Del pasaporte CEP22470 participante de La I Bienal Del Barro de América, celebrada en Caracas, em El MACCSI durante El mês de agosto de 1992, declaro que hago donación pura y simple de La obra de mi autoria titulada ALDEIA FUNARIUS RUFUS, version de 1992, instalación compuesta por 45 nidos hechos por El pajarito João-de-barro y por La artista de arena y escultura de medidas 300x300x80cms.

Esta donación se hace a los efectos de constituir La colección Del futuro MUSEO DEL BARRO DE AMERICA, que tendrá sede em Caracas y otras ciudades de Venezuela.

Museu de Arte de Brasília – MAB

O MAB está situado às margens do Lago Paranoá, no Setor de Hotéis e Turismo Norte, entre a Concha Acústica e o Palácio da Alvorada. É composto de três pavimentos: térreo, pavimento superior e subsolo. Atualmente, o museu está em fase de obras. Portanto, não está recebendo visitas. O acervo encontra-se no Museu Nacional.¹

Conseguimos as informações e imagem através de pesquisa na internet. Não conseguimos contato com o Museu. A obra tem como autoria Celeida Tostes, sem maiores descrições.²



Celeida Tostes

Disponível em

<<http://pintoandrade.multiply.com/photos/album/30/30>>
último acesso em 15/09/2010

¹ Interditado desde 2007 por determinação do Ministério Público por falta de recursos para aplicar na reforma física e organização do acervo.

² Disponível em: <<http://pintoandrade.multiply.com/photos/album/30/30>> acesso em: 13/03/2010.

Ainda constam obras da artista, segundo seu memorial, no **Museu da Terra. Grenoble. França** e no **Parque de Escultura da Lagoa Rodrigo de Freitas**, peça “Guardião Vermelho”, adquirida pelo município do Rio de Janeiro para esse Museu de Escultura ao ar livre – Rio de Janeiro – Brasil – 1988. Após o seu falecimento, foi inaugurado no Parque da Cidade, o espaço “**Triângulo Celeida Tostes**” no Jardim das Esculturas, com obras da artista, que infelizmente se encontra em bastante deterioração, conforme podemos ver nas imagens abaixo:



Obras de Celeida Tostes no Parque da Cidade – Rio de Janeiro – RJ

Disponível em <<http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/dizventura/posts/2009/07/23/ruinas-207619.asp>>
acesso em 20/09/2009.

Por dedução acreditamos que o Museu da Terra - Grenoble, a que Celeida se refere, seja o Museum d` Historie Naturelle de Grenoble, localizado à 1 rue Dolomieu BP 3022 - 38816 Grenoble – França. Cedex - Tél : 04 76 44 05 35 - Fax : 04 76 44 65 99. Tentamos contato e não obtivemos retorno.

ANEXO I

SUMÁRIO DE DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS REALIZADAS

A seguir apresento o sumário de depoimentos e entrevistas realizadas. Os arquivos, digitais e transcritos, encontram-se em arquivo pessoal, disponíveis para comprovações e esclarecimentos. Para maiores informações entrar em contato através do endereço eletrônico: elansantos@ig.com.br

Entrevistado: Luiz Aquila. Pintor e amigo de Celeida Tostes.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistadora, Levantamento de dados, Pesquisa e elaboração do roteiro, Gravação digital de voz: Elaine Regina dos Santos

Local: Petrópolis - RJ - Brasil

Data: 26/03/2010

Duração: 02 hor, 07 min, 09 seg

Arquivo digital: 01

Páginas: 15

Entrevistado: Selma Calheira.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistadora, elaboração do roteiro, Gravação digital de voz: Elaine Regina dos Santos

Local: São Paulo - SP - Brasil

Data: 06/07/2010

Duração: 40 min

Arquivo digital: 01

Páginas: 02

Entrevistado: Jamil Dualib Filho. Engenheiro de Materiais. Funcionário do Instituto Nacional Tecnológico – INT.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistadora, Levantamento de dados, Pesquisa e elaboração do roteiro, Gravação digital de voz: Elaine Regina dos Santos

Local: Prédio do INT. Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 05/04/2011

Duração: 40 min, 58 seg

Arquivo digital: 01

Páginas: 05

Entrevistado: Piedade Grimberg. Diretora do Museu Grandjean de Montigny da PUC – RJ.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistadora, elaboração do roteiro, Gravação digital de voz: Elaine Regina dos Santos

Local: Solar Grandjean de Montigny – PUC - Rio. Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 06/04/2011

Duração: 40 min, 53 seg

Arquivo digital: 01

Páginas: 04

Entrevistado: Liba Suzette Musierack. Artista, aluna e amiga de Celeida.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistadora, elaboração do roteiro, Gravação digital de voz: Elaine Regina dos Santos

Local: EBA - UFRJ. Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 05/04/2011

Duração: 57 min, 43 seg

Arquivo digital: 01

Páginas: 02

Entrevistado: Marcos Varela. Artista e aluno de Celeida.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistadora, Levantamento de dados, Pesquisa e elaboração do roteiro, Gravação digital de voz: Elaine Regina dos Santos

Local: Santa Tereza. Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 07/04/2011

Duração: 21 min, 35s

Arquivo digital: 1

Páginas: 06

Entrevistado: Suely Godoi Weisz. Historiadora de Arte. Aluna de Celeida.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: depoimento

Gravação digital de voz: Elaine Regina dos Santos

Local: Parque Lage. Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 08/04/2011

Duração: 52 min, 11 seg

Arquivo digital: 01

Páginas: 04

Entrevistado: Frederico de Moraes. Crítico de Arte.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistadora, Levantamento de dados, Pesquisa e elaboração do roteiro, Gra-

vação digital de voz: Elaine Regina dos Santos
Local: Santa Tereza. Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Data: 11/04/2011
Duração: 01 h, 02 min, 04 seg
Arquivo digital: 01
Páginas: 11

Entrevistado: Maurício Salgueiro. Artista e amigo de Celeida.
Ficha Técnica
Tipo de entrevista: depoimento
Entrevistadora: Elaine Regina dos Santos
Local: Santa Tereza. Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Data: 12/04/2011
Duração: 60 min
Arquivo digital: 0
Páginas: 0