Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP

GIOVANNA CAMPANHARO DUTRA

Do palco ao barro: um estudo sobre Celeida Tostes e sua performance “Passagem”

São Paulo

2022

GIOVANNA CAMPANHARO DUTRA

Do palco ao barro: um estudo sobre Celeida Tostes e sua performance "Passagem"

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de licenciada em Arte-Teatro pela UNESP.

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

D978p Dutra, Giovanna Campanharo, 1997-

Do palco ao barro : um estudo sobre Celeida Tostes e sua performance "Passagem" / Giovanna Campanharo Dutra. - São Paulo, 2022.

36 p. : il. color.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Lucia Regina Vieira Romano

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1. Representação teatral. 2. Performance (Arte). 3. Teatro na arte. 4. Trabalhos em cerâmica. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

GIOVANNA CAMPANHARO DUTRA

Do palco ao barro: um estudo sobre Celeida Tostes e sua performance "Passagem"

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de licenciada em Arte-Teatro pela UNESP.

Banca Examinadora:

_____

Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano

_____

Profa. Mariela Lamberti de Abreu

_____

Prof. Dr. Pedro Haddad Martins

Dedico este trabalho à Tânia, que em uma sexta-feira fria de 1997, cortou seu ventre e me trouxe ao mundo. A ela eu dedico tudo: o meu apreço por dias nublados, a minha forma de expressar amor; o meu jeito de tocar com as mãos o barro e este trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Lúcia, minha orientadora, por despertar em mim o desejo de um dia me olharem como eu olho para ela.

A Antônia e Vilma, minhas *abuelitas*, por tecerem o começo dessa história; por bordarem, o que eu escolhi descosturar e por me ensinarem, aos avessos, suas maneiras de ser mulher. Ao Agostinho (*in memoriam)* e João (*in memoriam)* por nunca me deixarem esquecer suas mãos. Por me contarem, sem dizer palavra, sobre o tempo do mundo, sobre a importância de um cochilo no sofá e sobre o espaço que a saudade ocupa.

Ao Marcos, por me criar corintiana, por me levar ao teatro quando eu ainda nem sabia o que era isso; por me mostrar a neve, as dunas e o amor mais bonito que um pai pode ter por suas filhas. Ao Ronald, por me deixar subir no seu pescoço quando eu ainda nem sabia andar; por me contar sobre os guerreiros, sobre as estrelas e sobre os interiores. E porque quando eu o vejo, eu vejo o mar.

A Beatriz, por ser minha irmã e a melhor companheira que a vida poderia me dar. Por seus bolos de cenoura veganos, por seu jeito de ouvir minhas histórias e pela doçura nas suas palavras. Por ler minha mente, meus desabafos e cada linha deste trabalho. A Laila por ser carinhosa no olhar e por me chamar de Gica.

A Bruna e ao Kleitan, meus companheiros de lar, por todos os segredos e os *Marcus James* compartilhados, pelos pastéis sagrados de sábado, pelo amor cotidiano e por conviverem com os vestígios de argila pelos cantos da casa.

A Maria, Aimê e Matheus por me conhecerem do tempo em que tudo isso era só uma aspiração; pelas risadas de tirar o fôlego e por navegarem ao meu lado. Ao Tico e Filipe pelo encontro de afetos em meio ao caos, pelos abraços demorados e por dividirem a cena comigo.

Ao Roberto, por me fazer conhecer a paixão e um amor *precioso*. Por me fazer saber tudo sobre efeito placebo, criptomoedas e sobre a Portuguesa. Por criar calos de tantas caminhadas percorridas juntos, por mergulhar nos meus sonhos e acreditar em mim.

Por fim e menos importante, ao Cloridrato de Sertralina. Sem ele não seria possível a conclusão deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho analisa a obra “Passagem”, da artista Celeida Tostes, a partir do contexto sócio-histórico a qual se insere, bem como associa o teor e a estética da performance aos estudos feministas à época. Como resultado, elaborou-se uma performance autoral intitulada “Peça Água”. Como parte do referencial teórico, têm-se as obras de Celeida Tostes e o poema “Tenho quebrado copos” de Ana Martins Marques.

Palavras-chave: Celeida Tostes; Cerâmica; Performance; Arte-teatro.

ABSTRACT

This work analyzes the masterpiece “Passagem”, by artist Celeida Tostes, from the socio-historical context in which it is inserted, as well as associating the content and aesthetics of performance to feminist studies at the time. As a result, an authorial performance entitled “Peça Água” was created. As part of the theoretical framework, there are the works of Celeida Tostes and the poem “I have broken glasses” by Ana Martins Marques.

Keywords: Celeida Tostes; Ceramics; Performance; Art-theater.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Despojei-me..... 15

FIGURA 2 – Passagem..... 16

FIGURA 3 – Sequênica..... 16

FIGURA 4 – Barro e lama.....17

FIGURA 5 – Aldeias Funarius Rufus..... 19

FIGURA 6 – Guardiões..... 20

FIGURA 7 – Sequência de Peça Água..... 26

FIGURA 8 – Sequência de Peça Água..... 27

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 6
1. QUEM TEM MEDO DE CELEIDA TOSTES? 11
1.1 FORMA DISFORME 11
1.2 O MONUMENTO É DE PAPEL CREPOM E PRATA 13
2. SOBRE "PASSAGEM" OU BARRO, PEDRA, PÓ E NUNCA MAIS 15
3. PEÇA ÁGUA 24
3.1. ESTOU EM MILHARES DE CACOS, EU ESTOU AO MEIO 28
3.2. ÁGUA PRA VAZAR A VIDA 30
CONCLUSÃO 32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 34

INTRODUÇÃO

"Um dia eu ainda vou me redimir por inteiro do pecado do intelectualismo."
(Gilberto Gil, 1973)

Ainda quando eu era uma pré-vestibulanda, dividida entre os anseios de ser aprovada em uma universidade e a vontade de mergulhar na lida teatral, eu encontrei a cerâmica. Foi um daqueles encontros que voltamos para casa suspirando. Ainda que breve, pude me reconhecer no toque do barro, na umidade da argila e na secura e aspereza dos dedos. Naquele momento, eu entendia pouco da técnica e muito da vontade das mãos. Foi assim também com o teatro - um brilho nos olhos e uma vontade de rasgar a cena, ainda que sem entender quase nada.

Quando fui aprovada no Instituto de Artes, comecei a compreender que o rio segue seu curso natural, independente da navegação. Me vi como barco, navegando sem timoneiro, ora assustada com a travessia, ora admirada com a paisagem, mas sempre sabendo que quando se navega em rios férteis, o que se encontra pelo percurso são possibilidades frutíferas.

E como nasce uma flor, *também acontece*[1] um novo interesse por outras expressões artísticas. Foi assim que eu me dei conta que passava mais tempo no ateliê de cerâmica do que no Teatro Reynuncio Lima. Me absorvi na lama para transformar barro em arte e descobrir os mistérios do fogo.

Eu via o dia anoitecer nas rotações do torno elétrico, afundando meus dedos na argila, que se amolecia com a água. Água que, ainda que eu não quisesse, sempre evaporava. Eu corria nos corredores recitando Maiakovski e sovava com a mão firme o barro endurecido. Lia sobre Bertolt Brecht, Augusto Boal, Angélica Liddell e me aquecia próxima ao forno de cerâmica nos dias frios. Eu repassava marcações de cena incansavelmente, e ansiava impacientemente pela abertura da fornada. Eu decorava textos na escada do quinto andar e sempre era surpreendida com o resultado das *peças* finalmente prontas.

Emaranhada entre os potes de cerâmica e as salas de ensaio, eu me enxergava, por muitas vezes, nem como ceramista, nem como atriz. Mas sim, me via

[1] Trecho de "Sucedeu assim", canção de Tom Jobim.

em um não-lugar, quase uma não-pessoa. Eu não pertencia mais às rodas de conversas dionisíacas das atrizes que pedem outra rodada de cerveja com a voz impostada, e nem fazia parte dos cafés-da-tarde silenciosos das ceramistas que pensam em construir suas próprias casas com argila. Nas consultas médicas, preencher a profissão na anamnese sempre era um momento confuso, e se alguém, descontraidamente, num bar, me perguntava o que eu fazia, hesitava na resposta, desconversava o assunto e murmurava “eu faço *peças*”.

Mas como o tempo - *o verdadeiro grande alquimista, aquele que realmente transforma tudo*[2] - é professor, entendi que, de fato, eu não era nada disso. Nem tanto atriz e nem tanto ceramista. Compreendi, como uma *atrizista* ou *ceramitriz*, que, na verdade, a vida é curta e a arte é longa[3] (e ampla).

E tão longa é a sua duração, que permeia questões da subjetividade, de gênero, da sociedade e da história. Durante a minha vivência no ateliê de cerâmica do Instituto de Artes da UNESP, entre 2017 a 2021, pude observar que há uma divisão nítida entre aqueles que constroem peças no torno elétrico e os que produzem peças em técnicas de modelagem manual, como a técnica de acordelado[4]. Curiosamente, essa distinção é permeada pelo gênero: os homens costumam tornear e as mulheres se apropriam do acordelado.

O torno elétrico apresenta um caráter mais braçal, confluindo força e firmeza; o que consiste em um trabalho menos minucioso e mais atrelado à velocidade e repetição, excluindo a característica rústica e essencialmente individual das peças modeladas à mão. Além disso, o trabalho com o torno elétrico é mais rápido e

---

[2] Fala de Gilberto Gil, no show de protesto ao vivo na USP, em 1973. No dia 16 março 1973, o estudante de geologia da USP, Alexandre Vanucci Leme, foi torturado e morto pela repressão política do regime civil-militar. Gilberto Gil, que estava em São Paulo, recém chegado do exílio, foi convencido por Laí Abramo, a fazer um show em protesto contra a morte do estudante. A apresentação foi marcada para 26 de Maio, um sábado à tarde, com um público de duas mil pessoas. Gil canta durante mais de duas horas, inicialmente tentando aliviar o clima pesado, com músicas como "Chiclete com Banana", "Senhor Delegado", "Eu quero um samba", mas o público pede "Cálice". Gil desconversa, diz que não se lembra bem da letra, mas um estudante pega um pedaço de papel e escreve a letra e entrega para Gil, que então não tem como não cantá-la. A apresentação foi registrada pelos estudantes em um gravador de rolo. A fita ficou guardada e esquecida por muitos anos. As cópias em fita K7 eram fragmentadas e com um som de má qualidade. Vinte anos depois a fita master foi encontrada e restaurada, inicialmente pelo músico do Grupo Rumo, Paulo Tatit, para um projeto de lançamento da gravação comercial em CD. Vários trechos de diálogo entre Gil e os estudantes presentes foram registrados na fita. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q03QjHyDyMw

[3] No original, *Vita brevis, ars longa*.

[4] Trata-se de uma técnica cerâmica de construção em cordas, utilizada pela maioria dos grupos indígenas. Consiste na sobreposição de rolos de argila a partir de uma base, em forma de anéis ou espirais, a fim de subir uma peça que poderá ser finalizada de diversas formas.

dinâmico, possibilitando a feitura de uma peça em poucos minutos e, assim, deixando a produção com uma qualidade mais industrial.

Já a técnica de modelagem através do acordelado, requer um trabalho mais minucioso, lento e que pressupõe a tendência de gerar peças únicas (mesmo que a ceramista se considere exímia e perfeccionista). No acordelado, a produção acontece de maneira mais vagarosa, podendo levar horas para se produzir uma única peça. No que diz respeito ao acabamento, as duas técnicas carregam em si uma diferença, geralmente, bastante significativa. O torno elétrico, por estar em alta velocidade, produz peças mais “refinadas” e, em sua maior parte, milimetricamente perfeitas e regulares, seguindo um padrão industrial. O acordelado, por sua vez, possibilita a produção de peças “imperfeitas”, com características rústicas e que imprimem uma roupagem de artesania.

De acordo com Sônia Missagia de Matos (2001), a arte do barro tem feito parte tradicionalmente do mundo doméstico, e até hoje é feita sem quebrar a continuidade com as atividades que correspondem aos cuidados da casa: varrer, cozinhar, lavar as vasilhas da cozinha e a roupa, cuidar das crianças; por vezes, buscar água e lenha, “ajudar” na roça.

Nesse sentido, é possível reconhecer nitidamente os papéis sociais de gênero que são desempenhados no trabalho cerâmico e a forma com que - ainda que a arte do barro seja milenarmente associada ao feminino - os homens defendem sua masculinidade através de um segmento da cerâmica que requer força e firmeza.

> Para perpetuar essa estratégia (de afirmação de masculinidade), ou para continuar demarcando e legitimando seu pertencimento ao mundo masculino na vida adulta, os homens passam a fazer, na arte do barro, os serviços que por exigirem força física são considerados masculinizantes. Os serviços “pesados” o legitimam enquanto homem. (MATOS, 2001, p. 68)

A percepção dessa relação binária que pude vivenciar, fez com que eu me desse conta do meu próprio corpo e do lugar que eu ocupava. Eu dividia a prática de tornear com outros homens, sendo quase sempre uma das únicas mulheres a girar no torno.

E foi entre as dissoluções poéticas e as crises existenciais, nesse processo de conhecer a mim mesma que encontrei Celeida Tostes, mulher que desafia essa lógica binária e a histórica associação da artesania do barro com o *feminino*,

utilizando-se da técnica de acordelado e da narrativa feminista em sua produção, especialmente em sua performance “Passagem”.

Encontrei-a tão despretensiosamente que, por vezes, penso que na verdade foi ela quem me encontrou. Perdida no não-ser, me deparo com essa mulher que renasce do barro; que se enlameia da cabeça aos pés; cria ventres, vulvas e vidas, que pôde até ter escorregado em um limbo essencialista sobre o ser mulher. Tecendo narrativas contemporâneas através de uma arte milenar. Rompendo, num ato performático, o seu barro-casulo, e galgando caminho para outras *atrizistas*, como eu. Flavia Leme de Almeida (2020), assim poetiza:

> Celeida não apenas “se pari”, como também abre uma passagem para parir a produção artística de tantas outras mulheres que, assim como ela, se recriam, se reinventam, se concebem, se “celeidam”. (ALMEIDA, 2020, p. 11)

Destinei escrever sobre Celeida e, mais especificamente, sobre “Passagem” por reconhecê-la em mim, não com a precisão de um espelho ou de um reflexo de poça d’água, mas com a sensação de tigresas que se reconhecem entre si e pelejam pelo dia em que *elas possam mais do que os leões*[5].

Avistar Celeida em mim me fez conceber e parir uma performance, como parte constituinte deste trabalho. Em “Peça água”, eu interpreto um poema de Ana Martins Marques ao mesmo tempo em que produzo uma peça de cerâmica no torno elétrico. A performance é gravada em plano sequência e as únicas figuras presentes sou eu, a argila, a água e o torno elétrico.

Neste sentido, a proposta deste trabalho de conclusão de curso é contar um pouco sobre a artista Celeida Tostes, situando-a historicamente, analisar sua performance "Passagem" e, a partir do mergulho em leituras e escritas, elaborar uma performance autoral. A escrita deste texto se dá quase como um diário poético, em que eu brinco com imagens, exponho pensamentos secretos e desatino a redigir com o único desejo de tornar a leitura palatável, sem, entretanto, perder o rigor científico. Guardada as devidas formalidades que pede um trabalho de conclusão de curso, eu brinco com as palavras a fim de escrever com leveza.

---

[5] Parafraseando a canção “Tigresa”, em que o compositor Caetano Veloso versa “Onde a gente e a natureza feliz vivam sempre em comunhão / E a tigresa possa mais do que o leão”.

Este trabalho está estruturado em três capítulos: no primeiro, intitulado *Quem tem medo de Celeida Tostes?*, descrevo pontos importantes sobre vida e obra da artista, analisando o contexto sócio-histórico em que Celeida se insere. No segundo capítulo, intitulado *Sobre "Passagem" ou barro, pedra, pó e nunca mais*, analiso uma das performances mais emblemáticas de sua carreira, associando o teor e a estética da performance aos estudos feministas à época. No terceiro e último capítulo, nomeado *Peça Água*, apresento a performance autoral "Peça Água" e os fundamentos que a constituíram, cujo referencial apoiou-se em Passagem, de Celeida Tostes e no poema "Tenho quebrado copos" de Ana Martins Marques. Por fim, teço as considerações finais.

1. QUEM TEM MEDO DE CELEIDA TOSTES?[6]

Artista, arte educadora, brasileira, mulher, politicamente engajada em plena ditadura civil-militar, Celeida[7] foi uma das principais responsáveis pelo surgimento de uma geração de jovens artistas. Sem dúvidas, sua potência artística e de transformação, amedronta o *status quo,* os conservadores que crêem que a arte deve ser apenas bela e os reacionários que negam o passado, o presente e o futuro.

Celeida de Moraes Tostes nasceu em 26 de maio de 1929, na cidade do Rio de Janeiro. Dedicou-se, especialmente, à escultura, cerâmica e performance, e atuou principalmente nos anos 1980 e 1990. Faleceu em 03 de janeiro de 1995, na cidade do Rio de Janeiro. Foi coordenadora de projetos nas periferias de grandes cidades e buscava, por meio da arte do barro e da educação, despertar a autonomia de seus educandos e educandas, e criar novas perspectivas sociais, valendo-se da arte como um instrumento de transformação e de liberdade.

Celeida Tostes se dedicou à educação secundária e foi somente a partir de 1975 que pôde se aprofundar em sua produção artística de maior representatividade, passando a atuar em instituições reconhecidas de artes.

1.1 FORMA DISFORME

Em 1950, com vinte e um anos, Celeida ingressou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), hoje a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 1956, fez um curso de educação artística para professores na Escolinha de Arte do Brasil (EAB) –[8] Escola fundada em 1948 por Augusto Rodrigues, onde se reuniam educadores, educandos e educandas em arte. A Escolinha seguia uma filosofia baseada no livro “A educação pela arte”, de Herbert Read. A escola traçou

---

[6] Parafraseando a peça “Quem tem medo de Virgínia Woolf?” de Edward Albee.

7 Para além da Celeida enquanto figura pública, artista e professora, ela começou a trabalhar com 17 anos no Rio de Janeiro, cidade em que nasceu e foi criada, foi aluna de destaque na Escola Nacional de Belas Artes e estudou nos Estados Unidos. Perdeu a mãe quando tinha um ano de idade, então passou a infância com os avôs em uma fazenda em Cachoeira de Macuco (RJ). Supõe-se que Celeida tenha vivido os prazeres que a liberdade da vida em uma fazenda pode proporcionar. Os odores do campo, os frutos e os banhos de açude. O barro foi um elemento integrante de sua infância e na vida adulta, um objeto de seu trabalho.

[8] Mais sobre a Escolinha, ver em: http://eavparquelage.rj.gov.br/

uma nova educação da arte, fomentando a liberdade de expressão dos educandos em contraposição aos rígidos padrões educacionais da época. Foi pioneira na formação de professores de arte.

Na Escola Nacional de Belas Artes, aprofundou seus estudos no curso de Professorado de Desenho, com formação em Pintura, Arte da Publicidade e do Livro e Desenho Técnico. Também na ENBA, foi aluna de Oswaldo Goeldi[9], com quem fez sua primeira exposição, a coletiva Gravuristas Brasileiros, em 1955, que percorreu o Leste Europeu.

Em 1958, recebeu uma bolsa de estudos de um ano do "Programa do Governo dos Estados Unidos da América para Cooperação Técnica com outros Governos", especializando-se em Educação Secundária na Universidade Southern, na Califórnia, onde aprofundou seus conhecimentos em técnicas industriais de cerâmica e inaugurou sua primeira exposição individual - expondo gravuras - no ano de 1959.

A artista também frequentou a Universidade New Mexico Highlands, no Novo México, onde pôde conhecer a artista Maria Martinez[10], que a influenciou decisivamente em sua escolha pela cerâmica e despertou-a o reencontro com o barro. Além da vida acadêmica, Celeida sempre se interessou por saberes não sistematizados, ancestrais e não formais, criando relações com indígenas Navajos, no Novo México.

Em 1973, ingressou na pós-graduação em Antropologia Cultural na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e, em 1974, com uma bolsa de estudos do Consulado Britânico, passou um mês na School of Arts do Cardiff College, no País de Gales, Reino Unido, onde mergulhou ainda mais em sua pesquisa na cerâmica.

Concomitante ao seu trabalho artístico, Celeida Tostes também atuou como professora e coordenadora, tendo sido convidada por Rubens Gerchman[11] para desenvolver atividades acadêmicas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. E foi

---

[9] Goeldi (1895-1961) foi professor, desenhista, ilustrador e um dos mais importantes gravuristas brasileiros.

[10] Maria Martinez (1887 – 1980), San Ildefonso Pueblo, Novo México, foi uma artista nativa norte-americana que produziu peças de cerâmica reconhecidas internacionalmente. Ela utilizava de estilos e técnicas da cerâmica tradicional e artesanal de Pueblo em suas produções.

[11] Rubens Gerchman (1943 - 2008), um dos maiores artistas visuais de sua geração, foi também o primeiro diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (de 1975 a 1979). Estudou desenho no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e participou de diversas exposições.

lá, entre 1975 a 1995, que o verbo *Celeidar* foi criado por Luiz Áquila[12]. “Celeidar”, sinônimo de transcender, é um neologismo que surgiu para descrever como se davam as práticas com os educandos e como eles se transformavam ao longo das oficinas. Ela trabalhava aspectos sensoriais, experimentais e de criatividade; introduzia aos educandos os conhecimentos dos materiais (tanto cerâmicos quanto de esmaltes[13] e pigmentos) e exercitava a habilidade do toque, a sensibilidade e o conhecimento corporal a ser desenvolvido através das mãos. Além do barro e dos esmaltes, Celeida Tostes trabalhava também com materiais reciclados (orgânicos e inorgânicos), tendo criado, a partir do seu segundo ano como professora no Parque Lage, a Oficina das Artes do Fogo e Transformações de Materiais. É o que conta Luiz Aquila (2014):

> Alguns alunos chegavam muito travados, com dificuldades para se soltar e desenvolver, assim, sua própria criação. Mandava-os então frequentar as aulas da Celeida, das quais ninguém saía incólume. Nas suas oficinas, os alunos metiam a mão na argila, vasculhavam lixeiras, colocavam o lixo para fermentar e, a partir dele, criavam massa plástica. Os materiais não eram hierarquizáveis naquele espaço. Alunos que iam celeidar vivenciavam, também eles, a experiência do espontâneo. Celeida desestabilizava, provocava, desconcertava. “Puxava o tapete”, no bom sentido, e fazia isso munida de uma alegria contagiante, como professora e como artista. Talvez seja um dos motivos pelos quais, até hoje, sua obra ainda não seja compreendida como merece. (AQUILA, 2014, p. 11)

1.2 O MONUMENTO É DE PAPEL CREPOM E PRATA[14]

A escolha de Celeida Tostes, em Passagem (1979), em utilizar seu corpo como obra de arte não é isolada, mas ela dialoga historicamente com outros artistas ao redor do mundo que buscam, através do corpo, expressar-se politicamente.

---

[12] Luiz Aquila (1943 -) é pintor, desenhista, gravurista e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Principal influência na “Nova Pintura Brasileira”, nos anos 1980.

[13] O esmalte cerâmico é o revestimento impermeável de uma substância vítrea que foi fundida a uma peça de cerâmica através da queima.

[14] Verso da canção “Tropicália” (1967), de Caetano Veloso. Uma das músicas mais marcantes do Movimento Tropicalista, traz consigo o fomento à arte nacional e à cultura popular, bem como levanta críticas à alienação e aos padrões estéticos musicais. A Tropicália (1967-1969) foi um movimento artístico com o cunho altamente político em meio a ditadura civil-militar brasileira.

Nos anos 1960-1970 o movimento neoconcretista[15] ganha forma e se traduz em uma ruptura modernista que caminha contra a racionalidade meramente técnica e a exclusão da experiência estética do sujeito. Há, nesse momento, a preocupação em inserir o espectador como parte constituinte da obra, gerando fruições interativas e translocando os corpos para interações relacionais com as obras. O movimento neoconcreto introduziu conceitos decisivos na história da arte, como a Anti-Arte, Body Art, o Happening, a arte da performance e a Arte Póvera[16] (em português, arte pobre).

Todos esses conceitos fomentam uma arte experimental, fora dos padrões convencionais, ocupando outros espaços – como um apartamento, uma rua, uma praça – para além das galerias de arte e museus. No Brasil, os artistas que mais representaram estes conceitos foram Hélio Oiticica, Ligya Clark, Ligya Pape e a própria Celeida Tostes. Elas experimentaram novas linguagens através da utilização de seus próprios corpos como instrumento de obra de arte.

Com isso, cria-se uma *passagem* experimental para adentrar à arte contemporânea em meio à ditadura civil-militar. Concomitante, há também o movimento tropicalista (1967 - 1969) que se utiliza da confluência de diversas linguagens artísticas, tais como: música, cinema, poesia e artes plásticas para combater a ideia de pureza da arte e fomentar a contracultura.

---

[15] O neoconcretismo surgiu como uma oposição aos dogmas e conceitos ortodoxos da arte concreta. A ideia central do movimento foi o de propor mais subjetividade à arte, isto é, ir além do geometrismo puro imposto pelo concretismo, levando a uma abordagem mais sensível e menos racional. Assim, também teve como proposta permitir o toque e a manipulação do/a observador/a. que passa a ser peça-chave da obra. O Manifesto Neoconcreto contou com nomes, como: Ferreira Gullar; Lygia Clark, Sérgio de Camargo e Amilcar de Castro.

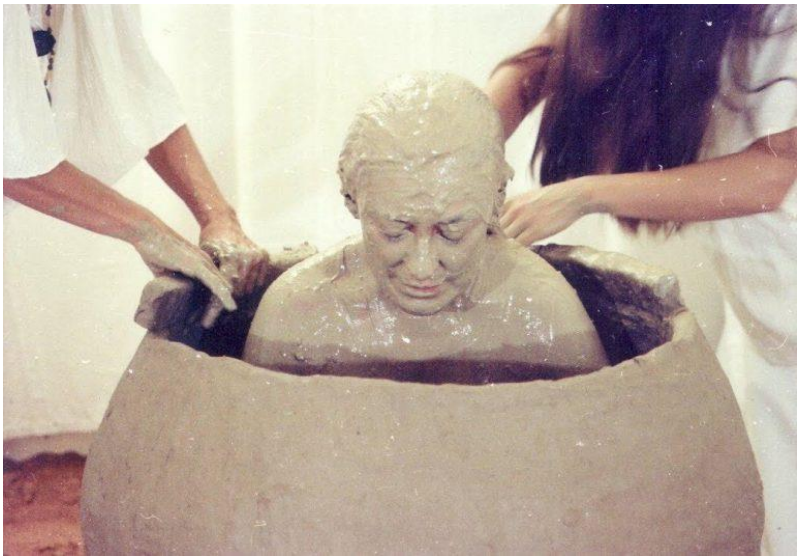
[16] Para aprofundamento dos conceitos Anti-Arte, Body Art, Happening, Performance e Arte Póvera, acessar: https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18278/10917, https://bityli.com/fQWGd9O e https://www.proquest.com/openview/4fec55d74a8f36ea1ae609bab77b1b04/1?pq-origsite=gscholar&cbl=106011.

2. SOBRE "PASSAGEM" OU BARRO, PEDRA, PÓ E NUNCA MAIS[17]

“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, Passagem, 1979)

A seguir, seleciono quatro imagens que registram a Performance Passagem.

Figura 1 - “Despojei-me”, Celeida Tostes, performance, 1979. Frame do vídeo “O Relicário de Celeida Tostes”. Disponível em: https://youtu.be/CkDzC5S0W4Q



[17] Trecho da canção “Carro de boi” (1976) de Milton Nascimento.

Figura 2 - “Passagem”, Celeida Tostes, performance, 1979. (STHAL, Henry). Disponível em https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/passagem-passage

Figura 3 - “Sequência”, Celeida Tostes, performance, 1979. (STHAL, Henry). Disponível em: https://www.pivo.org.br/blog/juliana-cerqueira-leite/

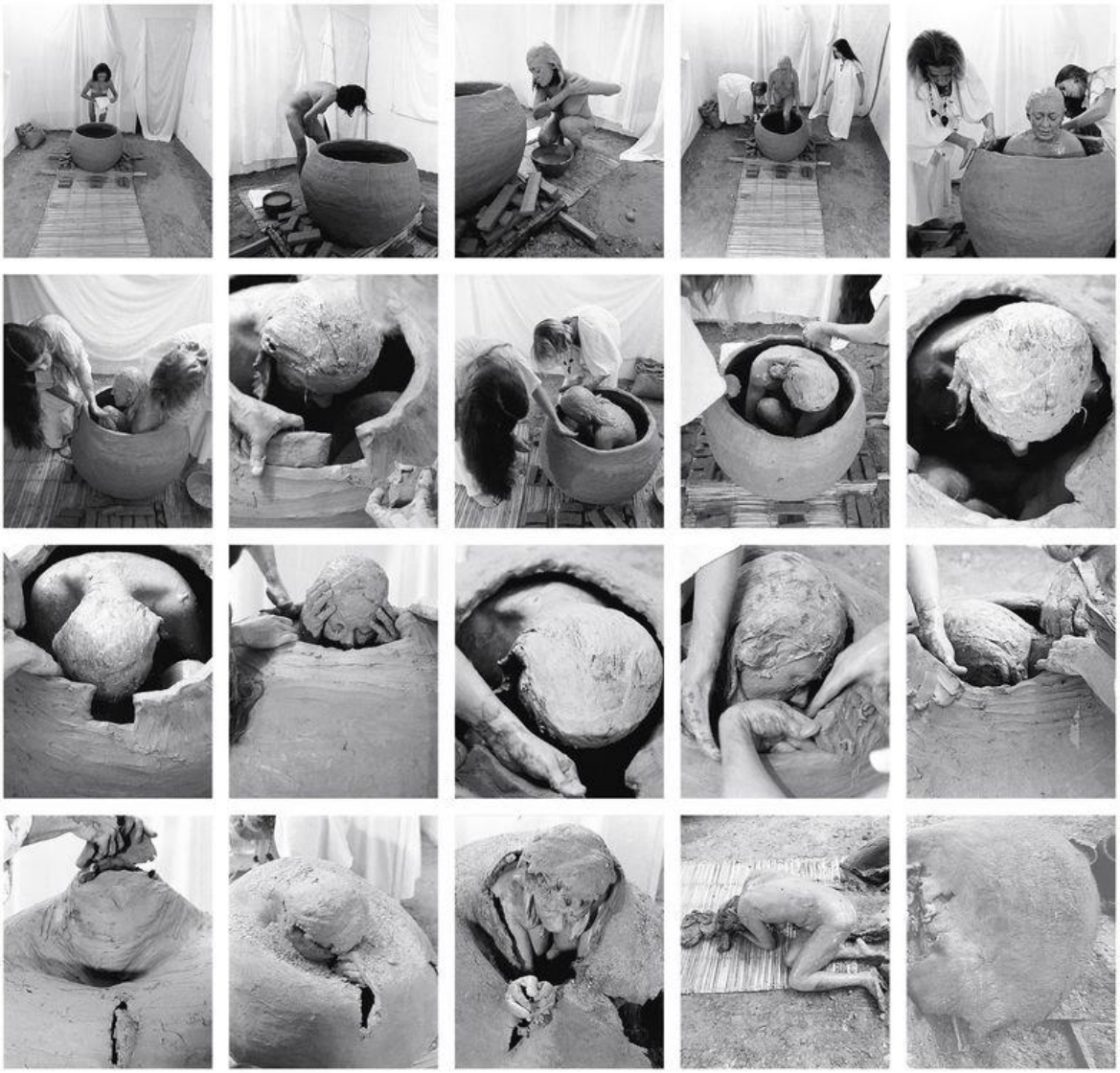


Figura 4 - “Barro e lama”, Celeida Tostes, performance, 1979. (STHAL, Henry). Disponível em: https://entretempos.blogfolha.uol.com.br/files/2021/02/celeida-tostes_passagem_14.jpg

Na performance *Passagem* (1979), Celeida Tostes se funde a sua matéria de trabalho, como se a partir daquele momento, não houvesse mais a cisão entre obra e artista. Seu projeto de vida já não se desassociava de seu trabalho. Tal tendência configura traços comuns da arte feminista feita na América Latina a partir do final da década de 1970, que segundo Flávia Almeida (2020), consistem nas situações políticas enfrentadas durante as ditaduras militares, repletas de repressões. Enquanto no Brasil havia um movimento de ruptura iniciado com o movimento Neoconcreto, em outros países, a arte Povera, Body Art, Pós-Minimalismo, etc., despontavam como conceitos artísticos representando grandes quebras de paradigmas.

Além da sua autoimagem, a temática da obra de Celeida gira em torno do erotismo, das mitologias religiosas e da sua latino-americanidade. Com inspiração da arte pré-colombiana, suas cerâmicas formam figuras fantásticas que confrontam temas contemporâneos, como questões de gênero e identidade e suscitam preocupações sociopolíticas. Almeida (2020) destaca a produção artísitica da ceramista peruana Kukuli Velardi e da colombiana Rubie Rumy. Seu entendimento

é o de que por meio da cerâmica, Celeida, Kukuli e Rubie expressaram seus incômodos, suas inquietudes e angústias por serem artistas latino-americanas e protagonistas do ato performativo de serem mulheres.

Outra característica em comum à produção dessas artistas evidenciada pela autora é o fato de trabalharem com objetos seriados, repetidos, multiplicados que enfatizam o motivo pelo qual a mensagem deva ser entendida, ou ao menos reforçada para que não seja esquecida.

Celeida Tostes era da terra e buscava, através do barro, modelar questões simbólicas e místicas. Já nos fins dos anos 1970, sua cena artística era evidenciada pela crítica feminista. A pesquisa de Elaine Santos (2011) demonstra que uma das percepções sobre a artista foi a de que a partir da “Série Bolas”, seguida da “Série Fendas”, Celeida começou a se interessar em conhecer o interior dos objetos que criava, como uma busca da importância simbólica de um espaço interior. A percepção de que Celeida tinha necessidade de misturar seu corpo com o seu material de trabalho foi logo notada pela crítica, entendida como a formulação do feminino em uma técnica que por ser um ofício tradicional de mulher, é tida como “arte menor”.

Figura 5 - “Aldeias Funarius Rufus”, Celeida Tostes, instalação, 1992. Disponível em: https://fcs.mg.gov.br/o-simbolismo-na-arte-do-barro-de-celeida-tostes/

Figura 6 - “Guardiões”, Celeida Tostes, técnica mista, aprisionamento de lixo urbano e sucata, 1986. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: https://fcs.mg.gov.br/o-simbolismo-na-arte-do-barro-de-celeida-tostes/

A performance *Passagem* foi realizada em sua casa, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Com a ajuda de duas mulheres, Celeida Tostes vestiu seu corpo com lama e entrou em um enorme vaso de barro construído através da técnica de acordelado.

Ao adentrar e se assentar em posição fetal, o vaso foi fechado - também, através da mesma técnica - por suas companheiras. A artista permaneceu um tempo dentro do barro-casulo, até rompê-lo e sair, rastejante pelo chão.

Aos meus olhos, Celeida Tostes quebra a casca de seu ovo, como um passarinho que precisa sair para alçar vôos rumo a ventos desconhecidos. Ela fez, na performance, seu próprio renascimento: se gesta, se pari e encontra no barro molhado o conforto de um útero e na lama, o líquido amniótico. Nas palavras da artista (TOSTES apud PINTO, 1995, p. 17), *Passagem* foi também uma tentativa de retornar

ao ventre de uma mãe que ela nunca conheceu[18], se misturando com a matéria e se perdendo (ou talvez se encontrando) no corpo-barro.

Nessa performance, Celeida opta pela técnica de acordelado. A escolha dessa técnica (de superposição de rolos de argila a partir de uma base) foi precisa e bonita. Através do acordelado é que são moldadas, milenarmente, a maior parte das peças feitas por mulheres indígenas no Brasil (com exceção do grupo Tapirapé, em que as mulheres modelam suas peças diretamente em uma massa de barro)[19]. Na técnica, o trabalho com o barro começa com a sua extração nas margens dos rios e seu armazenamento em cestos e folhas de palmeira (para que eles se mantenham úmidos). O trabalho segue com a retirada de materiais que serão inutilizados (como pedaços de gravetos e pedras), e é finalizado com a sova e o amassamento da argila com um pilão - a fim de chegar a uma consistência mais fina e homogênea. Após esse processo, as mulheres misturam componentes orgânicos e minerais (como palha picada ou ossos moídos) para dar à argila maior qualidade e firmeza.

Essa técnica não foi "descoberta" teoricamente, nem transmitida através do ensinamento escrito ou acadêmico, contaminado por elucubrações filosóficas. Ela surgiu - não se sabe bem como - através da tradição de se lidar com o barro como um aprendizado afetivo. A artesania do acordelado era ensinada e apreendida de mãe para filha; transmitindo não somente a arte do barro, mas também questões simbólicas, relacionadas aos papéis sociais. Pelo barro era ensinado também uma dimensão do ser mulher no mundo.

Nas palavras de Sônia Missagia de Matos (2001):

> O que estaria sendo transmitido de mãe para filha, de geração para geração, de mulher para mulher junto com esse saber manipular o barro? O que me parecia é que havia no desenvolvimento de seus trabalhos a imagem que elas construíam de si próprias e do mundo em que viviam. Assim, vivendo a memória dada a elas mesmas e aos outros, elas aprendiam a tornar-se mulheres. (MATOS, 2001, p. 57)

Penso ser importante tatear esse aspecto de *Passagem* por tratar-se de uma escolha muito expressiva do trabalho. Pode-se dizer que na performance, o útero

---

[18] “Sua infância parece ter sido marcada por dois acontecimentos: a morte prematura da mãe e as brincadeiras infantis, no barro e no rio que cortava a propriedade da família. Quando a mãe faleceu, Celeida tinha um ano e um mês de idade.” (SILVA, 2006, p. 26)

[19] (LIMA apud MATOS, 2014, p. 8 - p. 9)

existe antes mesmo de Celeida Tostes adentrá-lo, pois a representação feminina e a relação mãe-filha já está presente na própria técnica em si. A ação de Tostes reforça, radicaliza e escancara essa ideia que já está presente na própria materialidade do barro. A escolha de duas auxiliares mulheres para o fechamento do “ovo” sugere também um ciclo que se nutre e se alimenta; uma rede que se liga e se alia.

A ideia da construção da feminilidade através da maternidade ainda é muito presente em nosso imaginário. Segundo Tania Navarro (2007), quando nos questionamos sobre o que é ser mulher, muitas vezes a resposta se reduz à reprodução, à gestação e ao ato maternal, excluindo mulheres cisgênero que não querem ser mães ou mulheres não cisgênero que não podem gestar e parir. Por muitas vezes, atrelamos ao útero e à capacidade de reprodução importância maior que a própria existência das mulheres.

Ao questionar as relações humanas e os sistemas de apreensão de mundo que incidem no âmbito reprodutivo e/ou sexual, os feminismos constituem poderosas correntes de contra-imaginário.

> Que significa este sexo, este útero, que insistem em caracterizar meu ser? Seria o corpo uma superfície pré-discursiva, pré-existente, que sofre as coerções, as disciplinas, a modelagem social? Ou, ao contrário, uma construção social que lhe confere imagem e forma? Estas questões são fundamentais para as teorias feministas e seus desdobramentos. (NAVARRO, 2007)

A definição do ser humano em categorias ‘homem’ e ‘mulher’ no ocidente, orienta práticas sociais que delimitam suas atividades e sua importância culturais no tempo e no espaço. O discurso social hegemônico tende a colocar as imagens e as representações do feminino de uma maneira negativa, por meio de densas redes de saber-poder que interligam filosofia, teologia, medicina, direito, educação, senso comum, tradições orais e escritas (NAVARRO, 2007).

No entanto, a análise feminista pós 1970 vai além da noção de um destino binário do mundo, pois identifica a matriz heterossexual como o mecanismo produtor de corpos “diferentes” e ao mesmo tempo complementares. Então, o sistema sexo-gênero de interpretação que nomeia e delimita a realidade é composto de uma gama extensa de valores e significações sociais, que institui representações do ser humano de forma binária; que por sua vez, investem os corpos e os definem pelo biológico,

dando-lhes um lugar e funções específicas, como o de esposa e mãe para as mulheres.

Ao associar artes visuais e feminismos, Andréa Coutinho e Luciana Loponte (2015) traçam um panorama histórico, salientando que quando a identidade feminina passa a ser o foco de interesse de grupos de artistas mulheres (entre os anos de 1960 e 1970), percebe-se uma abordagem essencialista em parte das produções. A procura por fontes e imagens de si mesma, calcada na crença de uma essência feminina e a busca por uma parte do corpo da mulher que representasse essa diferença, como nas peças em porcelana (pratos que remetem às vulvas), por exemplo, caracterizavam o início do movimento.

Muitas feministas, porém, reagiram contrárias a essa centralização imaginária no útero ou na vagina, entendendo esse procedimento como um reducionismo e determinação da feminilidade.

> A noção de essência feminina imutável e fixa era suporte de um determinismo biológico que começou a contrastar com as teorias do construtivismo social, o qual defendia as instabilidades nas significações culturais e a interpretação multicultural do gênero. (COUTINHO; LOPONTE, 2015, p. 184)

De todo modo, como sujeito de seu tempo, ao criar vulvas de cerâmica e fazer do seu corpo nu, elemento constitutivo de sua obra, Celeida Tostes jogou luz para o questionamento do lugar do feminino na sociedade brasileira da década de 1970, ainda que de pertencimento racial branco e origem social possivelmente privilegiada.

> Passagem [...] sintetiza muitas características importantes para a artista: a fusão entre a escultura e outras linguagens, como a performance e a noção de ambiente/instalação; a ênfase no processo, mais importante que o resultado “final”, e a experiência, com a aproximação entre arte e vida; uma criação que se dá, prioritariamente, a partir de uma noção de coletividade e de colaborações mútuas. Há ainda, neste trabalho, a escultura levada a um “campo ampliado”, vertida em plataforma de investigação para noções não cartesianas de tempo e espaço.
> O embaralhamento entre aquilo que contém e aquilo que é contido, entre o que é objeto estático e o que é corpo em movimento, e a ambiguidade vinda da matéria-prima, esse barro mole, mutante, reforçam o encontro com a duração e com um estado de suspensão, capaz de ressignificar o espaço. (NAME, 2014, p. 53)

Logo, as autoras Andréa Coutinho e Luciana Loponte (2015) indicam que a arte, em interlocução com os feminismos, é resultante de inúmeras inquietações lançadas na contínua resistência e transgressão ao sistema social e político. Hoje, pode-se considerar que as artistas estão convictas de sua presença e papel como sujeito na arte, na história e na vida.

Na performance "Passagem" de Tostes, os aspectos da transformação, do renascimento e a associação do barro com a “mãe terra” são notáveis. Isabela Mendes Sielski (2009) nos conta:

> Envolvendo-se no barro-lama e fechada (pelas ajudantes) dentro de uma enorme ânfora, este ritual de barro e água simboliza o nascimento, já que Celeida rompe a urna-útero que se transforma em algo informe, como se tratasse da placenta, no momento do nascimento. Símbolo de todo nascimento, princípio e fim de todas as coisas, carente de forma, a água simboliza em diversas culturas o fluído e o informe. (SIELSKI, 2009, p. 290).

3. PEÇA ÁGUA

“Tudo que se passa aqui não passa de um naufrágio
Eu me criei no mar e foi lá que eu aprendi a nadar
Pra nada, eu aprendi pra nada”
(Djavan. Água, 1978)

Peça água foi como eu intitulei a performance feita por mim. “Peça” como substantivo feminino, ambiguamente podendo ser “de teatro” ou “de cerâmica”, mas há também, “peça” do verbo pedir no modo imperativo. E água porque, misteriosamente, é tudo o que me cerca: o meu signo solar, o que escorre das minhas mãos quando giro no torno, o que fica no meu lençol depois de uma noite febril, o que corre dos meus olhos quando lembro de meu avô e o que compõe o tsunami que invade a cidade dos meus pesadelos noturnos. Água, também, como o que nutre a vida, o que move motrizes e arrasta navegações. A argila é feita de água, meu corpo é feito de água e o poema de Ana Martins Marques é feito de água.

A vídeo performance[20] começa com a câmera parada, focando no torno e nas ferramentas usadas para modelar. Eu entro em cena, sento no banco e inicio o processo de modelagem. O vídeo foi feito em plano sequência e a câmera passeia pelo ambiente, filmando ora meu rosto, ora somente a peça sendo produzida. No início, eu escolho dar o foco somente a feitura da peça, nesse primeiro momento, eu faço o que chamamos popularmente de “cupinzeiro” - que é centralizar a peça no eixo do giro de forma que a massa de argila não fique torta ou desuniforme. Eu começo o texto com o torno pausado e logo após os dois primeiros versos retomo o motor e os movimentos de modelagem. Determinei alguns outros momentos de pausas ao longo do vídeo, relacionando o texto com a pausa do barulho do torno elétrico. Por fim, com a massa de argila transformada em um copo, eu digo os dois últimos versos do poema, me levanto e saio de cena.

Em um primeiro momento, imaginei gravar somente uma vez, no entanto, quando me deparei com os desafios da proposta, percebi que seriam necessárias mais filmagens. Ao todo, gravamos três vezes. Na primeira gravação, senti uma confusão mental (maior do que eu imaginava) ao conciliar a interpretação do poema e a modelagem da peça. Na segunda filmagem, apesar de estar um pouco mais

[20] Vídeo performance disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cuvo2QZ6IYw

apropriada das duas ações, houve alguns erros de câmera. E a terceira, foi a definitiva.

Acredito que o caráter de improviso da ação, apesar de ter sido gravada três vezes, faça parte da própria performance. A proposta é justamente mostrar a tentativa de conciliar os movimentos; de presentificar o corpo em duas ações distintas, de entender o tônus da interpretação e, concomitantemente, a força necessária para tornear.

O espaço que o erro ocupa na performance pode quase se tornar a própria performance - não se trata mais sobre o texto ou a feitura da peça, mas sim, sobre a tentativa torta e desajustada de conciliar as duas ações. Nesse sentido, se eu optasse pela primeira gravação, a performance seria outra e, quem sabe, ela passaria a existir no mundo mais como uma performance do que como um vídeo-arte. Por mais que eu tenha escolhido que o caráter de improvisação do vídeo fizesse parte do resultado, o ato nunca torna-se somente uma dimensão.

Escolhi vestir uma camisa branca de cetim, que remetesse a uma imagem neutra, clara e limpa. A fotografia da cena segue a mesma estética: a parede cinza em um tom claro, a luz natural e nenhum outro objeto de cena que não seja o torno, a água e as ferramentas utilizadas. Mergulhada nos tons de branco e cinza, escolhi utilizar a argila terracota para que ela ganhasse destaque. A camisa suja e as mãos sujas de uma coloração vermelho me remetem terra e sangue aos mesmo tempo. Ao longo do processo, as bacias que envolvem o torno se enchem de água e refletem as janelas, que espelham um dia branco e chuvoso.

A corporeidade cênica da ação se concentra na divisão do meu corpo entre o rosto e o restante do corpo (especialmente as mãos). Determinar esse recorte do corpo traz consigo, novamente, a ideia de ocupar lugares de disputa: no teatro, usa-se o corpo por inteiro, dos dedos dos pés aos fios dos cabelos; as ações são grandes, ocupam espaços e personificam ideias. Mesmo a minúcia e o detalhe são feitos com amplitude de movimento, remetendo-nos a um corpo extra-cotidiano.

O trabalho cerâmico, sobretudo no torno elétrico, também exige um corpo ativo e presente nas ações. Requer encaixe de cotovelos, pernas e vetores de força e de precisão; usa-se o peso do próprio corpo e a relação da força gravitacional quando escolhemos tornear sentadas em um banco mais alto e não em pé ou em um banco baixo. Por isso, o trabalho cerâmico no torno elétrico não se faz unicamente

com as mãos, mas com o corpo inteiro. É como se meu corpo trabalhasse como ceramista - excluindo a teatralidades de ações cênicas - e meu rosto trabalhasse como atriz - usando expressões, vocalizações e entonações não cotidianas. No entanto, olhando com cuidado, encontramos uma corporeidade cênica nas mãos, elas utilizam movimentos - ora sutis, ora precisos e fortes - que parecem uma dança, onde o palco é a argila e a música é o motor. Muito se remete também a uma leitura sexual. Os movimentos feitos pelos dedos e até mesmo o formato fálico do cupinzeiro nos lembram movimentos performados durante o ato sexual. Se eu optasse pela escolha de uma poesia erótica ou um *blues* como trilha sonora, a performance poderia se enveredar para um lado mais sexual.

O vídeo foi filmado por Kleitan, também formado no Instituto de Arte da UNESP, meu companheiro de morada e de criações artísticas. Com a câmera, ele seguiu meus olhos e meus movimentos de uma forma livre e intuitiva.

A seguir, apresento um compilado de *frames* da performance “Peça Água”.

Figura 7 - “Em torno de Peça Água”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cuvo2QZ6IYw

Figura 8 - “Sequência Peça Água”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cuvo2QZ6IYw

3.1. ESTOU EM MILHARES DE CACOS, EU ESTOU AO MEIO[21]

"O poema aprende com o mar/ a colocar os corpos em perigo", diz Ana Martins Marques em seu livro intitulado *A vida submarina* (2009, p. 27). Tais versos, à primeira vista tão singelos, revelam a potência que as palavras têm de atravessar, colocar em risco e rasgar o leitor ao meio: um caminho sem volta, não se deslê o que foi lido. E foi assim, lendo sua poesia "Tenho quebrado copos", contida em "O livro das semelhanças" (2015, p. 101, 102) que me vi também como um copo *de água* espatifado no chão. Me reconheci nesse poema não só pelo fato de que quebrei todas as taças e copos de casa e nem porque esbarro, *estabanadamente*, comigo mesma nos batentes das portas, mas sim, porque tem dias que me vejo num vórtice sem saída: quebro, recolho, embrulho e quebro de novo, repetidamente. Esses copos, eu já nem sei o que são, podem ser eu, podem ser ideias, sonhos; aspirações, relações ou que quer que seja que me lembre que ainda estou viva.

A meu ver, há um momento nesse poema, em que a afirmação do que não se faz soa como uma ironia para revelar o que na verdade é feito.[22]

Há, ainda, também aos meus olhos, uma displicência inocente, de quem não sabe exatamente o que faz, como se as mãos tivessem vida própria e quebrar copos fosse intrínseco ao que a compõe como pessoa. O que é ela (o eu-lírico) ou o que são os cacos espalhados pela casa se misturam e entram em simbiose.

> Tenho quebrado copos
> Tenho quebrado copos
> é o que tenho feito
> raramente me machuco embora uma vez sim
> uma vez quebrei um copo com as mãos
> era frágil demais foi o que pensei
> e não: eu fui feita para quebrar
> em geral eles apenas espatifam

---

[21] Verso da canção "Metade", de Adriana Calcanhotto, composta em 1994.

[22] Essa ideia da negativa como uma ironia para dizer exatamente o oposto aparece também na canção "Lígia" de Tom Jobim, de 1970. Na bossa, o compositor diz não gostar de chuva, de sol, samba e cinema, não ir a Ipanema; nunca querer tê-la ao seu lado, nem ter a ela telefonado ou até mesmo nunca tê-la dedicado uma música. Mas todos os versos são antagônicos ao desejo de Tom. Somente dezenove anos após o lançamento da música é que Tom Jobim revela a sua verdadeira inspiração: a quase história de amor e o flerte (frustrado) entre ele e Lygia Marina de Moraes.

na pia entre a louça branca e os talheres
(esses não quebram nunca) ou no chão
espalhando-se então com um baque luminoso
tenho recolhido cacos
tenho observado brevemente seu formato
pensando em como é fácil destroçar
tenho embrulhado os cacos com jornal
para que ninguém se machuque
como minha mãe me ensinou
como se fosse mesmo possível
evitar os cortes
(mas que não seja eu a ferir)
tenho andado a tentar
não me ferir e não ferir os outros
enquanto esgoto o estoque de copos
mas não tenho quebrado minhas próprias mãos
golpeando os azulejos
não tenho passado a noite
deitada no chão de mármore
estudando as trocas de calor
não tenho mastigado o vidro
procurando separar na boca
o sabor do sangue o sabor do sabão
nem tenho feito uma oração
pelo destino variado
do que antes era um
e por minha força morre múltiplo
tenho quebrado copos
para isso parece deram-me mãos
tenho depois encontrado
cacos que não recolhi
e que identifico por um brilho súbito
no chão da cozinha de manhã
tenho andado com cuidado
com os olhos no chão
à procura de algo que brilhe

e tenho quebrado copos
é o que tenho feito
(MARQUES, 2015, p. 101, 102)

Escolhi interpretar esse poema porque acredito que exista uma aproximação (e afinidade) entre o material e a(o) atuante. Deve haver qualquer coisa de fascinante que nos faça repetir o mesmo verso de diferentes maneiras, ritmos e respirações. E também, porque com esse poema, eu digo sobre quebrar um copo enquanto, concomitantemente, eu construo um copo (de barro) no torno elétrico. A oposição entre ação e palavra me interessa, parece construir mais camadas de interpretação e descola de um lugar óbvio de entendimento. A ideia do vórtice que eu trouxe acima também me lembra os giros incansáveis do torno, as rotações ininterruptas e a força que se deve exercer para ir contra o eixo da roda.

Ana Martins Marques escreve com simplicidade e leveza, prendendo os olhos das leitoras e leitores até que se feche o livro, deve-se ter muita força de vontade para interromper a leitura. Mas se engana quem pensa que os poemas são banais e fáceis, há neles uma complexidade mascarada pela facilidade da leitura e um ar cortante, que nos expõe a carne. AMM, como é chamada por Armando Freitas Filho[23] na orelha de seu livro Da arte das armadilhas (2011), nasceu em 1977, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Consecutivamente, em 2007 e 2008, ganhou o Prêmio Cidade de Belo Horizonte, na categoria Poesia - autor estreante e Poesia, respectivamente. “A vida submarina", seu livro de estreia, traz alguns poemas premiados no concurso. Com “O livro das semelhanças” recebeu o Prêmio Oceanos em 2016.

3.2. ÁGUA PRA VAZAR A VIDA[24]

Quanto à Passagem, penso nela todo o dia. E toda vez que a revejo sinto que a enxergo através de um olhar novo. Essa performance de Celeida Tostes me inspirou quase que no sentido oposto. Quando falo sobre Passagem nos capítulos anteriores, me atenho em explicar o quanto a técnica de acordelado está milenarmente

[23] Armando Freitas Filho é um poeta brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, que participou do movimento literário pós-modernista e é consagrado na academia, tendo já ganhado 4 prêmios literários.
[24] Verso da canção “Água”, de Djavan, em 1978.

relacionada a um fazer artesanal feminino. Quando Celeida opta por essa técnica, mesmo tendo domínio das técnicas exercidas no torno elétrico, é como se ela escolhesse mostrar - não só pela sua ação - essa representação do feminino ligado ao barro e ao fazer manual. Em contraponto, digo também, que dentro da minha experiência no Instituto de Artes da UNESP, o torno elétrico sempre foi ocupado em sua maior parte por homens. Assim, escolho que meu corpo de mulher cisgênero ocupe também esse espaço virilmente disputado por homens. Escolho que a forças braçais e os movimentos velozes e elétricos também sejam feitos pelo meu corpo de mulher cisgênero. Não busco mais somente representar o feminino que já há muito tempo me é transmitido. Digo: eu também estarei aqui.

CONCLUSÃO

Escrever a conclusão deste trabalho mistura a sensação de fim de festa com a de fim de viagem. Tenho as pernas cansadas de tanto dançar, a voz rouca de tantas músicas cantar e a sensação de vazio: acabou! as luzes foram acesas, as pessoas já foram embora e o silêncio agora ocupa o espaço.

Arrumo as minhas malas com tudo que havia trazido e mais as lembranças da viagem. Minha pele talvez esteja bronzeada, os cabelos estão mais compridos e certamente não sou mais a pessoa que cheguei. Com a *passagem* nas mãos, o sentimento é um misto de saudade precoce com anseio de voltar para casa.

Nessa festa-viagem, visitei Celeida: artista singular que, através da mesma matéria prima que me cerca, abordou questões políticas, sociais e estruturais de sua época. Arte educadora, que tinha como sua principal matéria a transformação. Latinoamericana, que resgatou e enalteceu as heranças culturais de povos originários. E sobretudo, mulher que, junto com tantas outras artistas de seu tempo, pariu novas possibilidades de produções artísticas. O seu legado de terras férteis segue hoje parindo novas artistas.

Nesse percurso, me debruçar sobre “Passagem” foi um questionamento intenso. O cunho feminino que existe na performance me fez questionar o modo como os estudos feministas têm evoluído com o passar dos anos. É possível que incorramos ao anacronismo e analisemos essa performance com os olhos de hoje, tomando-a como essencialista e binária. Por isso, digo também, que pesquisar sobre “Passagem” foi crucial para que eu pudesse entender como surgiu historicamente a produção artística da época; como essa performance dialoga com a de outras artistas de seu tempo e como as performances que nascem hoje são frutos dessa caminhada que vem sendo traçada desde a *Body Art* e os *Happening*.

Quando digito “C” na barra do google, ele mesmo já completa com “eleida Tostes, Passagem” e mesmo assim ainda não sei dizer com exatidão o que foi “Passagem”. Mas talvez a maior qualidade de um trabalho artístico seja justamente a dúvida, e com ela, a possibilidade de sempre revê-lo com outros olhos.

Nessa viagem pude também visitar a mim mesma: através da descoberta do gosto pela escrita, da inspiração que Celeida me trouxe, do encontro do meu ser artista no decorrer deste trabalho e da confluência de tudo isso na materialidade de

“Peça água”. Através dessa pesquisa, pude tecer uma colcha sonora com diversas referências de canções que me vinham à mente e que dizem muito sobre mim. Com isso, descobri que a pesquisa não existe isolada do resto da vida; ela existe também quando acordo de manhã, quando caminho na rua, quando assisto um filme, quando ouço um disco. Ela está em todo o canto, suja de argila, molhada de água ou perdida em palavras.

Essa performance fez com que eu pudesse me olhar por um novo ângulo e em plano sequência. Me vi como a concomitância, por vezes torta e desajustada, de tudo isso - cerâmica, corpo, movimento, giros, rotações, poesia, voz, expressões e dias nublados. Entender o estado poético que existe em ocupar esses dois espaços (a cerâmica e o teatro) me alivia da tentativa de me encaixar no que esperam de mim e me aproxima da descoberta de quem sou eu.

Do palco ao barro e do *barr*o ao pal*co*, eu acabei me vendo em um barco, prazerosamente navegando à deriva. E assim, invento o cais e sei a vez de me lançar.[25]

[25] Versos da canção “Cais” (1999), composição de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Kássia Valéria de Oliveira. **As mulheres ceramistas do mocambo: a arte de viver de artefatos ambientais.** 2017. 230 f. Tese (Doutorado em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2017.

COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel (orgs). Consultoria: Luiz Aquila. **CELEIDA TOSTES**. Aeroplano Editora. Rio de Janeiro, 2014.

COUTINHO, Andréa Senra; LOPONTE, Luciana Gruppelli. Artes visuais e feminismos: implicações pedagógicas. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis, janeiro-abril/2015, p. 181-190. 2015.

DA ROSA, VICTOR . A respeito de uma poeta que só conheceu o mar pelo rumor que faz um livro. **Teresa.** (USP), p. 361-364, 2018.

DALEY, Chrysanna R. **The Ceramic Body:** Concepts of Violence, Nature, and Gender. 2016. Scripps Senior Theses. Paper 784.

DE ALMEIDA, Flavia Leme. Feministas e Ceramistas: Mulheres Artistas da Cena Contemporânea Latino Americana. **RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 6, n. 1, 2020.

DINIZ, Sheyla Castro. DENÚNCIA POLÍTICA E CONTRACULTURA: UMA ANÁLISE DA CANÇÃO “ORIENTE” NO CONTEXTO DO SHOW DE GILBERTO GIL NA POLI/USP (1973). XXVIII Simpósio Nacional de História – **ANPUH** – Florianópolis/SC, 27 a 31 de julho de 2015.

GORINI, Kátia Correia. **Memórias do “forno Monumento”** - A Arte cerâmica imbricada à vida cotidiana. Rio de Janeiro, UFRJ, CLA, EBA, PPGAV, 2010.

HENNIG, I. R. S. L. **A memória que veio do barro:** Celeida Tostes e o saber feminino na cultura popular. Art& (São Paulo. Online), v. 16, p. 1, 2015.

HENNIG, I. R. S. L. **Celeida Tostes e a narrativa do feminino**. Arte e Ensaio, v. 2, p. 17-23, 2008.

HIPÓCRATES. **Aforismos**. Coleção História da Medicina. São Paulo: Unifesp, 2010.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MATOS, Alexandre Pena. Educação Patrimonial: ações educativas na escola de Ensino Fundamental Leopoldina Veras da Silveira em Capão da Canoa/RS. XII encontro estadual de história **ANPUH**/RS, 2014.

MATOS, Sônia. Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e feminilidades. **Revista Estudos Feministas**, Santa Catarina, V. 9, N. 1, 2001, P. 56–81.

NOELLI, F.S.; SALLUM, M. Comunidades de mulheres ceramistas e a longa trajetória de itinerância da cerâmica paulista. **R. Museu Arq. Etn.** 34: 132-153, 2020.

NOVAES, Mariana. Celeida Tostes e seu muro de resistência: acercamentos sobre metodologia de ensino de uma professora-artista. **Arte e Ensaios**, Rio De Janeiro, Ppgav-Ufrj, Vol. 26, N. 39, P. 211-223, Jan./Jun. 2020.

PIETRANI, Anélia Montechiari. A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, V. 45, P. 301-319, 2015.

PITTA, F. M. A 'breve história da arte' e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. Modos: **Revista de História da Arte**, Campinas, Sp, V. 5, N. 3, P. 223–257, 2021.

REIS, B. V. Aproximações poéticas entre produção cultural indígena e a obra de Celeida Tostes. **Encontro de História da Arte,** Campinas, Sp, N. 14, P. 1024–1034, 2019.

SALDANHA, Claudia. **A escola de Artes Visuais do Parque Lage** - A formação do Artista. Tese (Doutorado Em Ppgartes - Uerj) - Universidade Do Estado Do Rio De Janeiro. 2019.

SANTOS, Elaine Regina Dos. **Celeida Tostes**: o barro como elemento integrativo na arte contemporânea. 2011. 235 F. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto De Artes, 2011.

SIELSKI, Isabela Mendesi. Celeida Tostes no contexto do *campo ampliado*: do espaço da arte ao espaço da vida. **18º Encontro Da Associação Nacional De Pesquisadores Em Artes Plásticas Transversalidades Nas Artes Visuais** – 21 A 26/09/2009 - Salvador, Bahia.

SILVA, R. M. **O relicário da Celeida Tostes**; Dissertação (Mestrado Em Bens Culturais E Projetos Sociais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio De Janeiro, 2006.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias De. A transgressão do "popular" na década de 60: Os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica. **Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo**, São Paulo, N. 3, 2006, P. 86-103.

SWAIN, Tania Navarro. **Meu corpo é um útero?** Reflexões sobre a procriação e a maternidade. In: http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/utero.htm. 2007.

TEJO, Cristiana. Arte experimental além da vanguarda: as pedagogias radicais de Celeida Tostes e Graciela Carnevale. **Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual**, Buenos Aires, n. 18, 2021, p. 142-160.

VELTHEM, Lucia Hussak van. **O livro da argila:** Ëliwë Pampila : Orino Papeh / Iori Leonel van Velthem Linke, Lucia Hussak van Velthem. São Paulo : Iepé, 2017.

VIEIRA, S. H. S.. Corpo: Um país desconhecido. In: **Circulação, tramas e sentidos na literatura**, 2019, Uberlândia. XV ENCONTRO ABRALIC, 2018. v. III. p. 3338-3344.