



CELEIDA TOSTES





CELEIDA
TOSTES

ORGANIZAÇÃO

Marcus de Lontra Costa
Raquel Silva

CONSULTORIA

Luiz Aquila

COORDENAÇÃO

Raquel Silva

PRODUÇÃO EDITORIAL

Izabel Ferreira

DESIGN GRÁFICO

Mauro Campello

PESQUISA

Izabel Ferreira
Fernanda Lopes
Raquel Silva

ASSISTENTE DE PESQUISA

Daniel Barros

DIGITALIZAÇÃO DE IMAGENS

Cláudia Ferreira

COPYDESK

Marcelo Moutinho
Rosalina Gouveia
Sandra Mager

VERSÃO PARA O INGLÊS

Ricardo Silveira
Alair Gomes (Passagem)

TRANSCRIÇÃO DE ÁUDIOS

Beth Simões
Renan Coutinho

DIGITAÇÃO DE TEXTOS

Hélio João Maina Filho

Todos os direitos reservados. É vedada a reprodução deste livro no todo ou em parte sem a autorização expressa da editora.

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA, PROIBIDA A VENDA

PROPONENTE



PRODUÇÃO



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Este projeto foi contemplado com o Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010

CELEIDA TOSTES

Marcus de Lontra Costa e Raquel Silva (orgs)

Luiz Aquila (consultoria)





Ciranda para Celeida

*Viver é afinar o instrumento
De dentro pra fora
De fora pra dentro
A toda hora
A todo momento*
Serra do Luar, Walter Franco

*Como se fora brincadeira de roda (memória!)
Jogo do trabalho na dança das mãos (macias!)
O suor dos corpos na canção da vida (histórias!)
O suor da vida no calor de irmãos (magia!)*
Redescobrir, Gonzaguinha

O principal desafio para os organizadores foi sistematizar – e sintetizar – a complexa trajetória artística de Celeida Tostes. Temperamento inquieto, personalidade múltipla, manifestação completa de sua alma criativa, Celeida atuou destacadamente no cenário artístico nacional. Foi uma das principais responsáveis pelo surgimento de uma geração de jovens artistas no início dos anos 1980, no Rio de Janeiro, que, como ela, faz parte da história artística contemporânea de nosso país. Portanto, não é apenas um livro referência sobre a vida e obra da artista Celeida Tostes, trata-se de uma publicação sobre arte e a sua essência.

Celeida teve uma formação rigorosa na área das artes. Na década de 1950, estudou na Escola Nacional de Belas Artes e na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Também cursou a Escolinha de Arte do Brasil, a University of Southern, na Califórnia, e a Universidade New Mexico Highlands, no Novo México, onde conheceu a artista Maria Martinez, influência decisiva em sua escolha pela cerâmica.

Foi aluna de Oswaldo Goeldi, com quem fez sua primeira exposição, a coletiva *Gravuristas Brasileiros*, que itinerou pelo Leste Europeu. Durante seu período de estudos recebeu diversos prêmios, inclusive a bolsa que possibilitou sua especialização em universidades americanas. Sua primeira individual foi uma mostra de gravuras na Califórnia, em 1959.

No final da década de 1970 realizou a performance *Passagem*, quando se misturou com a matéria-prima de seu trabalho. Encapsulou-se nua num envoltório de barro molhado que, após romper-se, expulsou seu corpo. Saiu daquela casca e renasceu. Naquele momento fez sua escolha: passou do âmbito da arte formal para enveredar para o caminho da arte em trânsito.



Celeida era generosa, tinha encanto pela vida, calor humano e, ao mesmo tempo, uma profunda consciência crítica e social e tudo isso se integrava sem qualquer discurso panfletário ou autoritário. Portanto, nesta experiência em que memória, vida e morte se misturam para (re)contar sua trajetória, devemos lembrar e agradecer a Lélia Coelho Frota, Henri Stahl, Alair Gomes, Coracy Ferreira da Silva e Mauricio Bentes, parceiros, amigos e colaboradores permanentes de seus atos criativos, nem sempre bem compreendidos na época. E a Terezinha Benjamin, a (prima) irmã, que esteve presente em toda a sua vida e se fez gigante nos momentos de dor: na recuperação do primeiro câncer, em 1989, que resultou na retirada de um seio e na volta da doença em 1992, em decorrência da qual veio a falecer. Personalidade forte, Terezinha também tomou para si a guarda do legado da irmã, que não deixou herdeiros. Docemente, nos confiou em 2003 e 2006 tudo o que tinha – de mais precioso, dizia, – sobre Celeida.

Dedicamos a Celeida e a todos os seus amigos este volume que hora trazemos com orgulho a público graças ao Prêmio ProCultura de Estímulo às Artes Visuais 2010, ele é a síntese da história de uma vida vivida na plenitude de sua beleza. A múltipla Celeida traduz a vontade e a verdade da ação coletiva, o artista como o agente provocador, unidade virótica que se instala no meio da ordem estabelecida. Ao valorizar a arte como essência da humanidade, Celeida Tostes empresta uma grandiosidade em cada ação que supera o pequeno universo da discussão da arte ocidental e a transmuta em um poderoso movimento que valoriza o processo criativo e a experimentação como instrumentos – e quem sabe armas – de transformação e recriação do mundo onde vivemos.

Celeida Tostes foi, é e sempre será referência fundamental na historiografia artística brasileira. Celeida artista, Celeida professora, Celeida feminista, Celeida amiga, Celeida socialista, Celeida política, Celeida Maravilha, Celeida Celeidinha vamos todos *Celeidar!*

Raquel Silva
Marcus de Lontra Costa



Sumário

11	Celeida Tostes, dama e operária à espreita da mutação Luiz Aquila, Jorge Emmanuel e Ricardo Ventura
28	Passagem
53	Da lama ao caos, do caos à lama Daniela Name
82	O Muro
101	Celeida Tostes: a essência alquímica Marcus de Lontra Costa
106	Obras
175	Breve neste local: Fábrica de Chapéus Mangueira Raquel Silva
207	Celeidianas: metodologias para os devaneios da condição manipulante Katia Correia Gorini
220	Biografia Izabel Ferreira e Raquel Silva
262	Textos selecionados
275	Versão para inglês
343	Cronologia
346	Bibliografia
348	Índice remissivo de imagens
357	Agradecimentos



Celeida Tostes, dama e operária à espreita da mutação

Luiz Aquila, Jorge Emmanuel e Ricardo Ventura

Na primeira vez em que vi Celeida Tostes, ela me ensinou as possibilidades do espontâneo. Era 1978, eu acabava de voltar de uma temporada em Brasília e estava na abertura de uma exposição do Glauco Rodrigues, na Galeria Ipanema. Logo deparei-me com aquela mulher que, cheia de uma elegância natural, ainda se vestia à moda hippie: saia longa, blusa indiana. Alguém nos apresentou; ela me abraçou fortemente. Para mim, foi uma espécie de abraço inaugural – eu não sabia, até aquele momento, como se abraçava de verdade. Foi Celeida quem me ensinou a abraçar. E, a partir dessa primeira lição, passaria os 17 anos seguintes me revelando como a experiência do afeto pode iluminar o fazer artístico.

Porque Celeida era uma cola. Tinha em si uma substância rara na arte brasileira – o dom e o desejo de aglutinar. Era isso que fazia, o tempo todo. Estimulava a comunhão e, por meio dela, a liberdade e o prazer criativo. Mais tarde, quando fui dar aulas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, criei o verbo *celeidar*. 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.

Celeida era ao mesmo tempo uma dama e uma operária. Trabalhava obsessivamente. Era uma senhora do campo, que soube transformar a infância na roça, entre banhos de rio e brincadeiras no barro, na elegância que era sua marca inconfundível. Uma elegância tipicamente brasileira – generosa e surpreendente. Era, afinal, uma mulher capaz de manter toneladas de barro dentro de um apartamento de dois quartos, caprichosamente limpo. O mesmo apartamento, aliás, onde comemorava cada conquista de seu trabalho servindo angu à baiana, em tardes memoráveis.

Herdeira da ética modernista, sentia a necessidade de deixar o processo de sua arte às claras. Buscava a verdade dos materiais – nunca os camuflava, disfarçava, negava. Desejava o entendimento alheio, como parte indelével de seu encontro com a alteridade. Encontro esse, aliás, que foi uma busca permanente em sua vida. Celeida misturava-se. Era, ela própria, a argila que unia as mais diversas pessoas, projetos e ideias. Tinha uma capacidade fabulosa de perceber e procurar entender o outro, e fazia dessa capacidade a pedra de toque para seu trabalho artístico. Celeida enxergava o mundo como matéria plástica, como matéria-prima em permanente mutação.

Sendo assim, acredito que evocar seu legado é algo que não se pode fazer de forma solitária. Apenas um retrato composto por muitos olhares pode se aproximar de uma figura tão múltipla, capaz de expandir sua criatividade para todas as dimensões do cotidiano. Por isso, reunimos pessoas envolvidas, de diferentes formas, com a arte de Celeida, numa tarde em que pudemos conversar abertamente sobre as características e os episódios que fazem dela uma artista tão especial.

Os artistas plásticos Jorge Emmanuel e Ricardo Ventura foram alunos e parceiros de trabalho de Celeida. Raquel Silva é autora da dissertação *O Relicário de Celeida Tostes*, talvez o mais abrangente registro recente sobre certa etapa de sua vida e obra. Completam o time que recebi em casa, para uma longa conversa, a jornalista e crítica de arte Daniela Name e a antropóloga Izabel Ferreira. Juntos, rememoramos os aspectos principais do estilo dessa mulher tão admirável.

Celeida era muito diferente dos demais artistas brasileiros. Rejeitava a afetação. Em vez disso, era a própria Mãe Terra. Encarnava a brasilidade manemolente, adoravelmente versátil, num tempo em que a arte era sobretudo racional. Em seu trabalho, tudo surgia como uma enxurrada: criativo e farto. Vivia a arte como entrega. Foi a primeira artista brasileira a encarar abertamente a questão de gênero; sua obra buscava reinventar a mulher. Permitia encantar-se com o próprio corpo, perscrutando com certa audácia uma linguagem do feminino.

E talvez seja esse um dos aspectos a se destacar em nossa conversa. Celeida era uma figura repleta de encantos e atributos, sem dúvida, e também, uma artista extraordinária – e é essa a dimensão que é preciso restituir à sua memória. Sua capacidade criadora pode inspirar decisivamente as gerações contemporâneas.

Durante a sua última década de vida, eu e Celeida nos falamos ao telefone todos os dias. Eram conversas com pelo menos uma hora de duração – pois, com tal interlocutora, nada poderia ser breve ou superficial. Celeida foi a irmã que elegi, uma das relações de afeto mais intensas de minha vida. Foi ela que, com sua generosidade, me apresentou o secreto mundo das mulheres.

Sendo assim, me seria muito difícil descrever Celeida do ponto de vista estritamente artístico. Mas a verdade é que, para qualquer outra pessoa, isso seria impossível. Esse é outro aspecto que fica claro na conversa a seguir. Porque, para Celeida, vida e obra seguiam indissociáveis. E isso de um jeito muito diferente do de Duchamp – deixemos de lado qualquer resquício do mau humor francês. Cotidiano e arte, para Celeida, preservavam uma relação pós-dadá, isso sim. Misturados, sem nenhum traço de previsibilidade. Uma comunhão repleta de liberdade, prazer e poder criativo.

Ricardo Ventura: Do tempo da Celeida para cá, a arte mudou muito. O mundo também. Por exemplo, não havia, até hoje [*com este volume*], nenhum livro sobre Celeida. Porque atualmente é mais fácil publicar, mas naquela época era difícil até mesmo lançar postais, pequenas edições. Isso me agoniava: o que há de material impresso sobre Celeida? As memórias vão se distorcendo, se apagando, é importante que a obra se cristalice por meio do registro impresso. No momento em que o crítico elabora um pensamento sobre aquela obra e o antropólogo identifica um viés, ela cresce, ganha fôlego. Ultrapassa o artista. Então sempre me perturbou a ausência de um livro sobre Celeida, que pudesse consolidar um pensamento crítico pelo qual ela ganhasse o mundo.

Luiz Aquila: O que ocorre é que muitos textos acabaram privilegiando o trabalho didático da Celeida. Inclusive porque é mais fácil falar sobre isso do que sobre sua obra, que era tão plástica. Mas Celeida era multifacetada. Tinha o lado que criava o tempo todo ideias e conceitos – é sua faceta de artista. Tinha o lado de professora, a mestra que tentava extrair o melhor de seus alunos, tanto no aspecto artístico como no humano, com um jeito muito amoroso e solidário. Além disso, era uma tremenda escultora. Suas soluções formais são incríveis. Em seu trabalho no Chapéu Mangueira, atuou como professora e como artista, mas teve ainda outra vertente: a busca por levar condições de vida melhores para os moradores. Algo que uma assistente social jamais conseguiria fazer. Celeida estava, com aquela gente toda [*os participantes do projeto*], levantando o barro. Reproduzindo a lógica do torno que roda e movimenta a argila, criando novas formas.

Outra característica marcante era a maneira como abordava a questão de gênero. Foi a primeira artista que conheci, de forma próxima, a lidar com isso. As outras artistas de sua geração costumavam eliminar o gênero. Diziam: ‘Não sou artista mulher. Sou artista, ponto’. Já para Celeida, o gênero estava muito presente. Às vezes eu pedia notícias de sua produção e ela respondia, apontando para o próprio ventre: ‘Recomecei a trabalhar, mas ainda não senti nada aqui dentro’. Celeida tinha um ‘de dentro’, essa coisa tão feminina. Eu conheci o mundo das mulheres através dela.

Uma vez, num encontro de professores de arte na Escola Nacional de Música, ela levou vários ovinhos [*de cerâmica, com pedras dentro*], daqueles que costumava fazer. Distribuiu-os para as pessoas e pediu que os sacudissem. Um professor de música então falou: ‘Não vejo nada interessante no ruído que fazem’. Celeida retrucou: ‘Mas não é para ouvir. É para mostrar que há um dentro’. Ou seja, em Celeida havia uma explicitação do ‘de dentro’. Algo muito diferente da maneira de agir dos homens, que vão sempre para o ‘de fora’.

Celeida rompia o secreto do mundo da mulher, dando acesso a esse ‘de dentro’ que era, para muitos de nós, desconhecido. Ela tinha a generosidade de abrir esse mundo secreto para todos, mas isso só se tornou possível porque era, também, uma artista de talento imenso. Sem sua capacidade plástica, seu incrível engenho formal, de nada adiantariam as boas intenções.

Era, também, despreocupada com a perpetuação de sua própria obra. Queria mantê-la girando, viva, voltando a ser terra. Felizmente, conseguimos preservar muita coisa da arte de Celeida, apesar dela não se preocupar com isso.

Jorge Emmanuel: Penso que a sua obra não pode ser entendida, pela maioria das pessoas, porque ainda não está totalmente documentada. Há todo o trabalho que ela fez com os alunos na UFRJ [*Universidade Federal do Rio de Janeiro*], as atividades no Chapéu Mangueira... Existem poucos registros. E sua arte só poderá ser compreendida quando todos esses exercícios forem coletados, trazidos para o mundo contemporâneo.

O que conhecemos da obra de Celeida – pelo menos, o que eu conheço mais – é o que se viu nas exposições, nas coletivas e nas pouquíssimas individuais que ela fez. Não há nenhuma retrospectiva de seu trabalho. Quando se fizer uma pesquisa de sua obra como um todo, aí sim esta será realmente situada onde deveria estar.

Ricardo: Uma grande qualidade de Celeida era ser agregadora, reunindo muita gente à sua volta. Havia uma empolgação contagiante, todo mundo se sentia um pouco dono das obras.

O trabalho de Celeida passa pelo afeto. Mas não é um afeto de ‘amorzinho’, e sim o tipo de vivência que nasce na relação com a obra. Sua arte não é só a parte plástica e estática,



2 2A 2B



3 3A 3B



5 5A 5B



6 6A 6B



8 8A 8B



9 9A 9B



mas o que as pessoas carregam daquelas experiências, o que acontece ao vivenciá-las. Eu me lembro da procissão [*alunos do Parque Lage, moradores do Chapéu Mangueira e amigos a ajudaram a carregar suas obras para o Parque Lage, numa 'grande procissão', como ela dizia*], ou fazendo as barreadas no Parque Lage, ou na Bienal, quando incentivou crianças a deixarem suas pegadas. Quer dizer, a obra não é só a parte plástica. É também a ação da criança ou do adulto, as digitais que deixaram ali. É isso que se leva da obra. Para Celeida, a obra acontece naquele momento, não é estática.

Sempre penso na Celeida como um grande catalisador: ela passa e faz um turbilhão. Ela própria dizia: 'Minha oficina não é de cerâmica, mas de artes do fogo'. Ou seja, se referia à transformação do material, pela ação do calor, do tempo.

Daniela Name: Celeida tinha relação com rituais religiosos diversos. Usava branco na sexta-feira, ia à missa quando estava em cidades pequenas. Ao ouvir o Ricardo falar dessa rede de conexões e de comunhão que ela era capaz de gerar, fiquei pensando na noção de religião no sentido original do termo, que é [*o verbo latino*] *religare*, que significa ligar. E me lembrei da época em que Celeida dividia um ateliê na Lapa, quando testemunhou o nascimento da chamada Geração 80, que tinha também algo meio gregário, afetivo, que recupera algo de subjetivo e caloroso para a arte. Talvez a Celeida, de alguma maneira, seja difusora e eco disso. Havia os ateliês coletivos, a criação de um inspirando a de outros.

Aquila: Talvez [*algo gregário*] do ponto de vista da vizinhança, mas não formalmente. Os pintores dessa geração fazem um trabalho muito pessoal. Individual, no bom sentido. E Celeida conduzia a questão do coletivo como parte de um processo que perpassou toda a sua vida. A noção de coletivo não estava só no trabalho no Chapéu Mangueira. Celeida inventava a experiência coletiva mesmo quando estava sozinha. Não havia muita separação, para ela, entre indivíduo e coletivo. Era feito barro, se misturava nos vazios. Ia penetrando nos ocios e formava uma grande argila. Na verdade, tudo para ela era isso: uma grande argila, onde todos podiam participar, criar liga. Celeida não era a oleira principal.

Ricardo: A arte de Celeida era feita de enxurradas. O trabalho dela tinha sempre mil ovos, mil selos. Não era nunca uma centena: era sempre na casa do milhar. Acho incrível a presença da quantidade em sua obra, os derramamentos.

Aquila: Outro aspecto interessante é que a arte brasileira, até a geração de vocês [*de Ricardo Ventura e de Jorge Emmanuel*], sempre foi muito ligada às questões materiais. Vejamos Di Cavalcanti, Guignard, Portinari, Djanira. Quando faziam um santinho, estavam, na verdade, representando um santinho. Você não pode dizer que Guignard fosse um pintor místico. Ele usava o assunto religioso como pretexto para fazer pintura. Então, um trabalho que transcende a si próprio, como o de Celeida, era completamente novo na arte brasileira. É um trabalho que não termina, não se encerra em si mesmo. Em minha própria obra, você olha um quadro pronto e ele não é mais do que isso: um quadro. Não pretende ir além – tê-lo feito assim já foi, para mim, um esforço. Mas para Celeida a obra era parte de um processo que estava em permanente andamento, e que envolvia o outro [*a alteridade*]. No caso dos nossos amigos do ateliê da Lapa, eles tinham sim um processo em andamento, mas este não envolvia o outro. Essa é a diferença.

A Celeida desconcertava, puxava o tapete das ideias preconcebidas que a gente tinha. Sua primeira exposição que vi foi na Sala Funarte, junto com Nelly Gutmacher. Havia aqueles objetos todos de formas uterinas, a Nelly criava objetos com peitos, seios e vaginas. Tudo exposto em grande quantidade. E isso em pleno mundo da arte concreta, que é masculino,

racional, fálico. O que havia também, naquela época, era a turma mais de esquerda, que fazia arte do tipo revolucionária, ou de origem pop, que foge da indústria. Mas de repente surgem a Celeida e a Nelly com uma exposição na qual a mulher aparece aos montes. Os críticos não sabiam o que dizer. Ficavam sem chão, eles não sabiam o que falar – que história é essa? De onde saiu isso? Qual é o rebatimento internacional desse negócio? A exceção são os textos da Lélia Coelho Frota, que era mulher e antropóloga, então conseguia pegar as duas pontas de Celeida.

Onde Celeida foi muito bem compreendida foi em Porto Rico, onde expôs. Na América Espanhola essa ideia de Mãe Terra é muito presente. E tem também um aspecto religioso forte. A religião foi completamente cortada da arte brasileira, excluída como matéria de estímulo para a criação. E a questão da terra mesmo, da nossa origem mais primária, também. Em geral quando se fala de índio, modernamente, é por meio da cestaria. Raramente se aborda a cerâmica. Ou então é a pintura corporal – sem, no entanto, falarem do corpo em si. É como se [para a teoria crítica] a pintura usasse o corpo como uma superfície para fazer pintura, quase uma tela. E então Celeida começa a mexer com o corpo. Isso criou desconforto. Era muita novidade, e isso no comecinho da década de 80, final da década de 70.

Ricardo: Aquila, você fala que o trabalho de Celeida era muito novo na época, e era mesmo. Mas também era muito velho. Porque é atemporal. Há características que abrangem do neolítico aos dias de hoje. Envolve por exemplo tecelagem e cerâmica, que foram sempre meio malvistas, encaradas como artesanato, arte menor. O trabalho da Celeida misturava o popular com o erudito de uma forma que eu acho incrível.

Em suas oficinas, ao mesmo tempo em que parecia haver a presença de algo muito antigo – uma espécie de memória ancestral –, tinha também a abordagem de questões muito atuais da arte moderna, contemporânea. Por exemplo, acho que tem muito a ver com o trabalho do Jorge: Celeida falava sempre da dialética da matéria. Até que ponto você pode levar adiante um trabalho para que, fisicamente, seja sustentável por um suporte de madeira? Há um momento de tensão que precisa ser levado em conta. Do contrário, a obra se rompe. Os primeiros trabalhos do Jorge que eu conheci eram em madeira e faziam umas curvas tortuosas. Algo que na época estava sendo muito pensado: a terceira ou quarta dimensão, como falávamos então.

Daniela: Pegando carona no que o Aquila disse sobre o oco e o lado de dentro: isso tem simbolicamente muito a ver com o útero, com o feminino. Mas tem a ver, também, com pensar a escultura de uma maneira diferente. Vinha-se de um longo período construtivo em que os vazios ficavam aparentes, e até eram chamados pelo Weissmann de ‘vazio ativo’. Os lados de dentro e de fora da escultura se confundiam. Eu queria abordar com vocês, que são escultores, o papel dessas reentrâncias e desses casulos, das casas de João-de-Barro e dos úteros da Celeida. Como a noção do ‘de dentro’ e do ‘de fora’ aparece na obra dela?

Jorge: Nessa questão do dentro e fora, há algo que me surpreende. Costumamos – nós, a Celeida e outras pessoas – trabalhar com argila, que já tem o seu potencial, o seu leque de ação. E a matéria que se aproxima da argila, que a Celeida e o Ricardo também usavam, é o solo-cimento. Tem uma textura semelhante à argila, mas não é. E quando se trabalha com solo-cimento, uma das possibilidades seria explorar o oco. Mas, quando se usa argila, só é possível fazer o oco quando se está trabalhando a cerâmica, que é vazia por dentro. Agora, se você não estiver fazendo cerâmica, mas escultura, você precisa da massa sólida. Acho que Celeida volta à argila e à escultura com *Os amassadinhos*. Eles são massa, não são ocós. *Amassadinhos* é um trabalho fabuloso, porque são o oco da mão, preenchimentos da mão.



Daniela: É um 'fora dentro'. É uma reversão. O vazio e o silêncio estão ali, mas de uma maneira completamente nova.

Jorge: E eles vêm da mão, saem do oco.

Raquel Silva: Do gesto.

Jorge: Do espaço, se formos pensar em forma. Ali ela para de usar o solo-cimento e retorna à argila. E quais são os desdobramentos disso? Acho que ali alcança a plenitude de seu trabalho.

Para terminar essa questão: *O Muro*, por exemplo, foi um trabalho em que ela estaria trabalhando com a massa, com os blocos. Celeida tem a forma geométrica muito presente. A questão da circularidade, da espiral, o tempo todo. Esses blocos, que às vezes ficam mais retangulares, ou menos, dependendo da construção.

Daniela: Sempre numa ideia de contínuo: a espiral, o círculo. O bloco, claro, é retangular, mas está sempre numa perspectiva de soma. Isso também me chama muito a atenção, não é a forma solitária. São sempre milhares, a questão da quantidade.

Aquila: A Celeida vivia num apartamento de dois quartos e comprava toneladas de argila. Fazia milhares de ovos dentro desse apartamento. Tinha um oleiro trabalhando permanentemente lá dentro, produzindo ovos o tempo todo.

Ricardo: Na área de serviço havia caixas e mais caixas, os trabalhos iam até o teto. Havia também um pequeno quadro do Aquila. Foi ali que eu comecei a admirar as suas pequenas grandes obras. Na casa da Celeida havia uma salinha, onde ela tinha a biblioteca e a sala de televisão. Ela ficava ali, vendo TV, meio num transe, usando a banquetta como apoio para fazer os ovinhos, ou passando engobe naquelas pequenas peças... Como se estivesse fazendo um tricô. Ela mostrava o ateliê e falava: 'Minha casa é incrível, tudo arrumado. Sou uma boa dona de casa. Só estão faltando painéis, eu preciso ter dinheiro para comprar painéis novas.'

Aquila: Tudo organizado e benfeito. Celeida era muito boa dona de casa. Ela tinha um lado meio barroco, mas também outro muito preciso. Sua casa era uma máquina, você chegava lá e estava tudo em ordem, arrumado, com plantas. Ela era muito organizada, por isso conseguia fazer tanta coisa.

Quando entra a geometria na obra da Celeida, é para ser desgeometrizada. A bosta de boi, por exemplo, era muito presente na ideia do *Muro de Adobe*. Era ela que dava a liga. Convidaram a Celeida para a Bienal de São Paulo e a proposta dela era levar uma versão desse muro, mas feito por presidiários. Os presos faziam um muro dentro da prisão, o preencheriam com recados. Não só bilhetes escritos, como no Muro das Lamentações, mas também os recados da sua própria mão. O muro, depois, saíria da prisão. É um negócio arrepiante, porque o preso continua lá dentro, mas o muro é libertado. E fragmentos desse muro iriam cair pelo chão, enquanto estivessem no caminhão, pois era de barro cru. Iam pegar esses fragmentos, que seriam parte dos recados, e levariam para a Bienal.

O pessoal da Bienal não aceitou a proposta. Era tudo muito novo, já havia os Parangolés do Hélio [*Oiticica*], mas essas coisas todas eram circunscritas. Os Parangolés se davam no morro. Quando vinham [*para o espaço formal*], não era o morro inteiro que vinha junto. Mas, no caso da Celeida, a proposta é que os presos fossem montar o muro na Bienal. Isso é que assustou a turma. Ou seja: a ideia de os presos construírem um muro que ao mesmo tempo é um desmuro, porque é o muro que foi liberto. Ninguém entendeu nada. Parece tão simples, mas os cartolas e os burocratas das artes não aceitaram.

Raquel: Os presos permaneceriam reclusos e libertariam o muro.

Daniela: Há aí a questão de passar para um outro mundo, que aparece em vários momentos do trabalho da Celeida. Fazer uma passagem, uma travessia.

Ricardo: Ela falava que seu trabalho era planar pelo que é pequeno. E que, para colocar suas obras de pé, precisava de ajuda. E ela pedia mesmo ajuda ao pessoal do Chapéu Mangueira. Ela não alcançava, o trabalho tinha uma dimensão maior que ela.

Izabel Ferreira: Os moradores do Chapéu Mangueira ajudaram sim em muitos trabalhos, em obras imensas como os *Bastões*, a *Batata*, os *Guardiões*. A partir do *João-de-barro* a presença da comunidade passou a ser fundamental. A construção dos tijolos do *Muro* e sua montagem no MAM foi toda coordenada pelo Sr. Coracy [*mestre de obras do Chapéu Mangueira*] e o pessoal da comunidade foi em peso ajudar.

Ricardo: Falando do Chapéu Mangueira, eu aprendi cerâmica lá, com a Celeida, e não no Parque Lage. Ela falava: 'Eu não estou ensinando cerâmica, argila, não é nada disso. Aqui é mais uma postura de vida. Pobreza é muito diferente de miséria; você pode ser pobre, mas pode ser digno'. Ela dava sempre esse exemplo: 'Olha o Coracy, ele é um príncipe'. E realmente era, uma pessoa linda. Ela exercia uma influência que contagiava a todos. E na oficina dela a maioria das pessoas não tinha o objetivo de ser artista. Mas, de alguma forma, aquilo foi para muita gente fundamental, do ponto de vista de formação de ser humano, e isso valia para um cozinheiro ou para um intelectual.

Aquila: Outra coisa que eu estava pensando: o Parque Lage – quer dizer, o que nós entendemos por Parque Lage, naquela época [*a efervescência da Escola de Artes Visuais, na década de 1970*] – é a própria Celeida. Aquela ideia de um grande processo, com todas as salas de aula voltadas para o pátio interno, onde você podia circular e ver o que está acontecendo, escolher o que fazer. Os professores, a maneira como eles se comunicavam. A escola não tinha reunião didática, como têm as escolas formais em que os professores, uma vez por mês, vêm com as suas planilhas, fazem um relatório, dizem o que aconteceu. Mas todo mundo na Escola do Parque Lage estava informado de tudo o que acontecia.

Era o período da ditadura e o Parque Lage era uma válvula de escape, um dos poucos lugares onde as pessoas podiam se expressar. Eu acho que a própria ditadura dava tão pouca importância àquelas pessoas, àquele bando de artistas, que não se preocupava muito em reprimir. Então a escola era um lugar muito vivo, um espaço de liberdade. Quem manteve esse tom foi Celeida. Ela que preservou a ideia da escola como processo.

Naquela época, nós estávamos o tempo todo com a cara à tapa. Estávamos vivendo, cada um do seu jeito, situações muito fora do habitual. O que só era possível naquela penúria financeira, que acabava nos dando muita liberdade.

A alta qualidade dos diretores da escola do Parque Lage vem também da penúria financeira. Quem assume a direção, nessas circunstâncias, é porque está interessado na própria escola. Porque é muito duro, até hoje é muito duro. Mas foi um dos períodos mais interessantes da vida da gente, acho.

Ricardo: Para mim, sim.

Aquila: Para mim também, e acho que para quase todo mundo que viveu aquele período. E essa coisa de valorização do processo, de não estar o tempo todo preocupado com o seu próprio produto, vem muito do espírito da Celeida.

Ricardo: Celeida era uma professora engraçada. Ela ensinava sem ensinar. Não ensinava a manusear o barro. Em vez disso, fazia uma comparação entre homens e animais. Estes têm o instinto, fazem e pronto, dizia. Mas o homem consegue apreender acasos e transformá-los em sequências, encadear ações, e isso é tecnologia. Então ela mandava que criássemos nossa própria tecnologia, nosso jeito de manipular. Íamos inventando, cada um de nós, nosso método.

Ela não puxava só o tapete dos críticos: puxava também o dos alunos. Quando você estava 'se achando', ela derrubava o seu trabalho, quebrava tudo. Eu chorei em uma de suas aulas. Achava que havia feito uma coisa incrível, mas aí ela falou: 'Isso é um exercício, não é uma obra de arte'.

Celeida buscava resgatar o lúdico, o fazer sem compromisso. Isso era o legal na aula dela, essa ideia de não se estar fazendo arte. Éramos como crianças mexendo no barro. Ao irmos embora, aquilo voltaria a ser terra. Ao mesmo tempo, ela ia propondo coisas, e alguns exercícios acabavam virando trabalhos. O meu trabalho surgiu daí, de exercícios.

Aquila: No Parque Lage havia a preocupação de dar ênfase ao processo, para que este criasse situações imprevistas, das quais pudéssemos nos apropriar. Nas minhas aulas de pintura de repente apareciam pessoas que traziam umas molduras. Eu dizia: 'Ninguém vai entrar numa aula de arte como se entra numa aula de corte e costura; ninguém precisa de quadro'. Importante para quem pinta não é o quadro, mas a pintura. Ou seja, o processo. E há estações desse processo que resultam em quadros, ou estações de um processo como os da Celeida que resultam em objetos. Esses objetos voltam a ser processo de novo.

Daniela: Há uma situação no método da Celeida como professora que ecoa em sua obra: o ciclo de nascimento e morte. No caso dos alunos, ela fazia o parto e obrigava-os a engravidar de novo. Ao derrubar um trabalho [*de aluno*], está dizendo: 'De novo, de novo'. Ela o obriga a começar outra gestação.

Ricardo: E também a não dar tanta importância ao que se está fazendo, porque isso trava muito [*o processo de criação*]. É o ensinar a não ter compromisso, a não ter medo de errar. Isso que era muito bom.

Aquila: Porque, em arte, errar é não fazer, é não arriscar. O erro faz parte [*do processo artístico*]. Por isso que artista morto é tão bem compreendido. O processo se fechou, então há uma obra.

Daniela: Nós tínhamos começado a falar dos sólidos, dos vazios, talvez fosse legal percorrer alguns trabalhos importantes da Celeida.

Jorge: Podemos começar pela [*série*] *Vênus*, que, na minha opinião, é aquela fase onde a Celeida trabalha com argila e com peças maciças. Vejo nelas uma relação íntima com *Os amassadinhos*. Em relação à *Aldeia das casas do João-de-Barro*, tem a questão do ovo, que às vezes está dentro [*das representações das casas dos pássaros*], às vezes não. Celeida tem uma preocupação ligada à natureza, que é uma coisa muito atual. Ela contou que tentou criar a mesma resistência das paredes das pequenas ocas [*de João-de-Barro, encontradas na natureza*], só que nunca conseguiu. Tentou diferentes químicas, até cuspe. Parece que os pássaros têm uma saliva especial, uma enzima que mantém certa dureza.

A relação com a natureza aparece também pela questão da brasilidade. Não à toa, ela se refere a um pássaro brasileiro. Eu acho que isso tem influência na história da escultura de Celeida. Suas formas têm aquela questão arcaica, primitiva, sobre a qual já falamos.



Ali teria, então, a questão da arte natural do país, brasileira: a que vem da natureza, dos povos da floresta. Essa estética estaria presente nos próprios *Selos*, porque aqueles signos são inscrições rupestres. Mais tarde, penso eu, ela mistura essa estética com a africana. Eu nunca conversei com Celeida sobre isso, mas tenho a impressão de que os *Guardiões* têm uma estética fortemente africana. Então ela usa o olhar modernista. Porque, se você não entende a escultura africana, fica difícil entender também – e até desenvolver – arte moderna e contemporânea.

Além disso, Celeida tem uma grande geometria. E tanto a arte indígena quanto a africana têm também uma imensa geometria. É muito minimalista. É difícil entender Celeida como minimalista, com toda aquela organicidade. Mas ela tem essa construção bem natural, que até permite a ela poder fazer *Passagem*, fazer *Os amassadinhos*. É feito Pollock. O Pollock trabalha o espaço, trabalha a gestualidade. Na verdade, ele está quebrando o espaço, quebrando o quadrado e o círculo. Então, a *Aldeia* é chave para se entender a natureza das formas posteriores da Celeida. E as anteriores também, na questão ligada à natureza.

Ricardo: Nenhuma delas [*as casas de João-de-Barro*] foi apropriada [*da natureza*], ela construiu todas. Diante de algumas, é muito possível pensar: é um ninho de João-de-Barro. Mas não, foi Celeida que fez, assim como os ovos. Na casa dela havia prateleiras cheias deles. Esse trabalho foi montado numa espiral, e isso é interessante.

Izabel: É a mesma forma das aldeias xavantes: uma espiral. Você está dentro e está fora, é tudo e nada.

Jorge: Seria interessante pontuar no trabalho da Celeida a questão da forma, vinculada ao objeto. Algo como uma tecnologia da forma, uma tecnologia do objeto. O pilão é um objeto que tem uso, e pode ser arte arcaica também. Quer dizer, o pilão serve para pilonar, mas também é um objeto de arte. Talvez a arte até tenha surgido por aí. Celeida mantinha uma ideia sobre os utensílios do cotidiano, pré-históricos, e de como se tornariam objetos de arte. Transita muito por aí. Usa o objeto, ela o traz para a sua escultura. Ela não é só uma escultora: ela pensa o utensílio dentro de sua escultura. Faz uma apropriação, e isso é uma faceta de sua arte.

Aquila: Eu acho muito boa a expressão que a Lélia [*Coelho Frola*] criou para objetos em geral da arte popular, especialmente para a cerâmica do Vale do Jequitinhonha: a ‘desmoringa’. O ‘desutilitário’. É sobre isso que você está falando. De quando o pilão deixa de ser só um pilão para ser visto como forma. De quando há uma fruição artística do pilão.

Nós estamos estabelecendo comparações da Celeida com a arte contemporânea. Mas ela era, do ponto de vista ético, uma artista moderna. Tinha uma espécie de ética do material, muita preocupação com a autenticidade, que é uma inquietação moderna. Queria que seu trabalho refletisse o material em que foi feito, isso ficava nítido. Celeida falava muito sobre o respeito aos materiais. E respeito é uma coisa que tem a ver com ética. Ela usava palavras do mundo da ética, o que era algo moderno: as coisas são o que parecem. Preocupava-se até com a parte invisível, com as estruturas, onde gostava de esclarecer que usava materiais precários. Ela não pretendia criar uma estrutura de bronze ou de ferro, mas sim de isopor com jornal e ferro usado em concreto armado [*vergalhão*]. Coisas muito simples.

Então ela não cria um pastiche de João-de-Barro: ela vira o próprio João-de-Barro. Passa a pensar como ele. O que é completamente autêntico. O mesmo ocorre nos trabalhos que parecem remeter a coisas muito antigas, que lembram material arqueológico – na verdade, é a própria antiguidade da Celeida que está aparecendo. Ela não está imitando: aquilo é

verdadeiro. É uma *persona* que existe. Celeida usava diferentes *alter egos*, na medida em que precisava consolidar a verdade. Para que estivesse eticamente calma. Porque essa questão ética da arte moderna era muito séria para Celeida. Ela não infringia isso.

Eu, volta e meia, brincava com ela dizendo: 'Arte é desrespeito aos materiais. Quando você aperta um tubo de tinta, já começou um desrespeito àquela forma'. Conversávamos muito sobre isso. Mas ela tinha essa coisa – ser eticamente autêntica. Isso é que faz as pessoas acharem que foi um joão-de-barro de verdade que fez aquelas casas. Só que o joão-de-barro não tapa a sua porta com ovo. Mas é tão plausível... Afinal, Celeida tinha virado um joão-de-barro. E ela tinha virado um joão-de-barro do tipo que tampa a porta da casa com ovo.

Tudo o que Celeida fazia, tentava esclarecer. Ela nunca mistificava. Era mística e desmistificadora ao mesmo tempo. Tinha algo de transcendência, mas dentro do próprio ato. Detestava a mistificação. Ela punha as coisas num nível muito singelo e acessível.

Ricardo: Será que isso tem a ver com sua origem rural?

Aquila: Talvez. Muitas coisas ela atribuía ao fato de ter sido criada na roça, de ter brincado no barro, tomado banho de rio. Mas acho que há outro aspecto. Celeida não era uma pessoa engajada dentro de nenhuma corrente ou agremiação política, mas sim de certo pensamento de esquerda. A ideia de que você deve dividir o que tem.

Raquel: Uma ideia de comunhão.

Aquila: Sim, de comunhão, de divisão. A ideia de acreditar no outro, de que o outro está preparado para aquilo que você tem a dizer, dependendo da maneira como você diz. Acreditar que o outro vai entender. E você, como acredita nisso, se engaja para explicar de uma maneira compreensível.

A experiência no Chapéu Mangueira, por exemplo, é um trabalho político, uma vez que mexe com a vida das pessoas. Uma assistente social jamais teria feito aquele trabalho. Celeida organizou um núcleo de vida para as pessoas. Um lugar com gabinete dentário, com creche, onde eram feitos produtos para serem vendidos na feira. E havia também o trabalho político de aproximação entre as pessoas. A criação da possibilidade de aqueles indivíduos conviverem em comunidade é um trabalho que nenhum político teria feito.

Jorge: O resgate da história.

Ricardo: Tinha muito isso, porque eram pessoas [*os participantes do projeto, moradores do Chapéu Mangueira*] que não nasceram no Leme. Elas tinham uma origem rural e achavam tudo aquilo [*a realidade do cotidiano na metrópole*] horrível. Mas o projeto valorizava as suas origens. Tinha uma senhora que fazia doces, para gerar renda. Um homem que fazia xilogravura, com tábuas que achava pelo morro. Era muito legal isso: uma forma de mostrar que a bagagem de cada um tem valor. E também estimulava a relação de comunidade.

Aquila: Celeida aproveitava todas as partes do processo. As mulheres cuidavam dos filhos. Então, para elas poderem trabalhar, criou a creche. A creche era o próprio ateliê, as crianças também brincavam com o barro. Naquele período, na favela ainda havia muito fogão a lenha, com latões sendo usados como fogareiro. E a panela de barro é muito mais apropriada para o fogo a lenha do que a de alumínio. Então as panelas [*de barro, feitas no projeto*] começaram a ser usadas pelas próprias moradoras, em casa. Não eram criadas para vender. Retomaram uma técnica que já conheciam da roça.



Raquel: Semelhante ao que ocorria no Parque Lage: a arte era muito importante, mas também todo o processo pessoal, os encontros, as conversas. O processo era o mais importante de tudo. No Chapéu Mangueira, houve uma transformação intrínseca a todas aquelas mulheres. Eu conversei com algumas, todas tinham uma memória afetiva do período. Não do dinheiro que ganharam, da obra de arte ou da exposição final, mas da grande história, da história da Celeida chegando, da construção da escola, do clube da memória. Em uma entrevista o Sr. Coracy declarou que Celeida dizia que era ele o artista. Que não havia sido ela quem tinha feito aquilo, que tinha sido ele também. E que ficava olhando [*para as obras*] e pensando como poderia ter feito aquilo. Então, há a ideia de autoria compartilhada. E Celeida, o tempo todo, reafirmava isso. Tanto que colocava nas legendas das exposições. Quando eu conheci o Sr. Coracy, na exposição do CCBB, em 2003, ele percorria as obras e me dizia: ‘Eu também fiz isso aqui’.

Aquila: E pensar que tudo começou com um tombo. Celeida foi ao morro convidada pelo seu Ladislau, que era contínuo da escola do Parque Lage. Era um homem gago, mas que cantava fluentemente, e que chamou Celeida para assistir ao concurso para escolha de samba da Escola do Chapéu Mangueira. Chovia e, no meio do caminho, subindo o morro, ela escorregou. Seu Ladislau, preocupadíssimo, se aproximou para ajudá-la. Mas ela se levantou, alegre, já exclamando: ‘Que argila maravilhosa vocês têm aqui! Vamos criar um núcleo de cerâmica’. Eu adoro essa história.

Jorge: Eu conheci Celeida quando eu já tinha 40 anos. Foi ela quem me ajudou – e o Aquila também – a entrar para o Parque Lage, e a participar das atividades ali, não só como aluno, mas como professor também, tentando dar prosseguimento ao trabalho de Celeida naquele espaço. Quando ela saiu da Escola de Artes Visuais e foi para a UFRJ, de certa forma ela deixava o galpão a meu encargo, embora de um jeito casual.

Celeida, Ricardo, eu e mais alguns outros artistas fomos os poucos que trabalhamos com argila, material que representa um desafio no contexto das artes plásticas. E acho que Celeida conseguiu levar as experiências dela até o limite, num momento singular, com *Os amassadinhos*. Ricardo também desenvolveu outras possibilidades de estruturas com solo-cimento e com madeiras – esculturas maciças, no caso destas –, seguindo um pouco a linhagem da Celeida. Assim como meu trabalho também amadureceu em contato com o dela.

Vejo que Celeida ofereceu esse tipo de colaboração aos artistas e pessoas que puderam usufruir de seu convívio, mas não foi só isso. Ela injetou no meio uma outra carga de pensamento, que é essa relação com o outro, como o Aquila já observou. Ou seja, é uma artista que traz a preocupação com o outro para dentro da dinâmica das artes plásticas.

Por isso é tão importante esse momento de revisar o seu trabalho, agora que há condições de começar a reunir o que está disperso, ter pessoas novas pesquisando seu legado, propondo pesquisas, criando um corpo para sua memória. Esse corpo pode ter desdobramentos, como houve com Hélio Oiticica e com Lygia Clark. Não há um porquê para Celeida não estar inserida nesse grupo de marcos.

Ricardo: Eu gostaria de falar também desse projeto da Funarte, muito interessante, que permitiu esse trabalho [*a criação do livro*] sobre Celeida, e no qual sou responsável pela pesquisa sobre a Marcia X. Acho um projeto de fomento fundamental, porque somos um país que não tem muita memória. A gente volta e meia se pega usando esse mote de que ‘o Brasil é o país do futuro’. Mas o futuro é feito do presente, e depende de a história estar sendo

contada. Então é incrível estarmos aqui reunidos, contando casos, reunindo fragmentos de lembranças. A memória vai sendo modificada, vamos esquecendo algumas partes, os afetos mudam com o tempo. Por isso é tão importante cristalizar a obra material, para que esta possa ganhar um estudo crítico que amplie sua força, permita que o trabalho artístico em si ganhe vida, reverbere e, a partir daí, se desdobre em outro pensamento.

A minha experiência com Celeida nasceu quando fui estudar teoria no Parque Lage, por um período curto, porque ia viajar em seguida. Fui à oficina da Celeida e ela estava fazendo um dos joões-de-barro. Eu a achei incrível, uma mulher maluca. Viajei por dois anos e, quando voltei, me inscrevi na sua oficina. Também quis participar como voluntário no projeto do Chapéu Mangueira. Ela disse: 'Está bem, me encontre no Jardim Botânico'. Fomos de ônibus até o Leme, ela me contando: 'Você vai dar aulas para crianças'. Eu retruquei: 'Só mexi com barro durante a infância, fazendo bonequinhos no sítio'. Aí Celeida insistiu que era muito simples, 'pega aqui, faz assim', e me ensinou a trabalhar o barro em pleno ônibus, no trajeto até o Leme.

Chegando lá, aquele galpão pequeno, de dois andares. No térreo havia umas 30 ou 40 crianças pequenas pulando. Eu não sabia nada do assunto [*de ensiná-las a manusear o barro*], além das explicações do ônibus. No andar de cima havia umas senhoras fazendo trabalhos mais refinados. Então eu ia lá em cima e perguntava como deveria fazer. Voltava, mostrava às crianças, íamos fazendo juntos, eu subia ao outro andar para perguntar novamente, e assim seguimos. Criamos muitas coisas, desde a casa onde cada um morava até o morro dos sonhos das crianças. No fim, ao ver o resultado, Celeida exclamou: 'Que incrível!'. Naquele dia, fui desenvolvendo minha tecnologia, como o Jorge disse há pouco, que a Celeida gostava de ensinar.

Quando Celeida foi para a UFRJ, tentou que eu fosse junto. Estava com a matrícula da faculdade de arquitetura trancada, e ela insistia que eu a reabrisse. Ela queria me treinar para professor. Eu resistia porque achava a vida acadêmica sisuda, apesar de interessante, mas acabei indo como voluntário. Aprendi então a parte de esmaltação, ficava lá ouvindo os alunos lendo os textos com Celeida.

Mais tarde, o Jorge assumiu a oficina do Parque Lage, que era muito interessante, pois usava o barro como veículo para outras coisas. Eu, numa atitude jovem e arrogante, decidi que não queria seguir os passos de Celeida, e então inventei um curso maluco, chamado 'A Quarta Dimensão'. Quando chegava um aluno novo no Parque Lage que não se encaixasse em mais nada, mandavam para 'A Quarta Dimensão'. Era um curso engraçado.

Na época da Rede Nacional é que aproveitei melhor o treinamento da Celeida, usando-o na Funarte. Era uma oficina maluca em que a gente falava de escultura à arte indígena. Levei muitos livros e artesanatos, fazíamos trabalhos muito baseados nas aulas da Celeida. Foi incrível, e até hoje recebo mensagens de pessoas que participaram do curso. Então eu vejo como foram importantes os ensinamentos que ela me deu.

O meu trabalho – apesar de eu ser um ceramista que não usa o barro, ou que usa pouco – vem dali. Mesmo quando uso a madeira, eu uso como se ela fosse uma coisa mole. Ela parece aquosa. Ou então os vidros: falávamos sempre que é um material que não é sólido, mas também não é líquido; fica entre um e outro. Há sempre o processo do torno. A maneira, o pensamento, a diversidade de escalas – aspectos que já trabalhávamos na arquitetura, e que eram muito presentes na obra da Celeida. Enfim, ela foi minha mestra.

Terra: matéria-prima do destino do ser, modelo original da fertilidade feminina, bojo de mulher, fonte de vida e receptáculo final dos despojos do viver.

Pote: urna-módulo para planetas sagrados. Em Marajó, todas as urnas funerárias são femininas e em seus ventres almas se aquietam em posição fetal. Ida volta.

Vagina: rito de passagem, limiar de Deus. Em Útero-Delphus, a Verdade murmurava enigmas e caminhos. No Brasil indígena, os heróis arrancam das cavernas da Terra a criação e mandam de volta seus mortos viajados.

Morte-nascimento: viagem refletida entre paralelas, ricochete de sonhos e culturas. Prestidigitação.

Coletivo: onde o singular perfaz o seu destino e alcança a unicidade de ser mineral, vegetal ou animal, onde brinca-se como Deus de pedra, tesoura e papel.

Forno: templo do fogo que remaneja e Terra procurando a pedra filosofal.

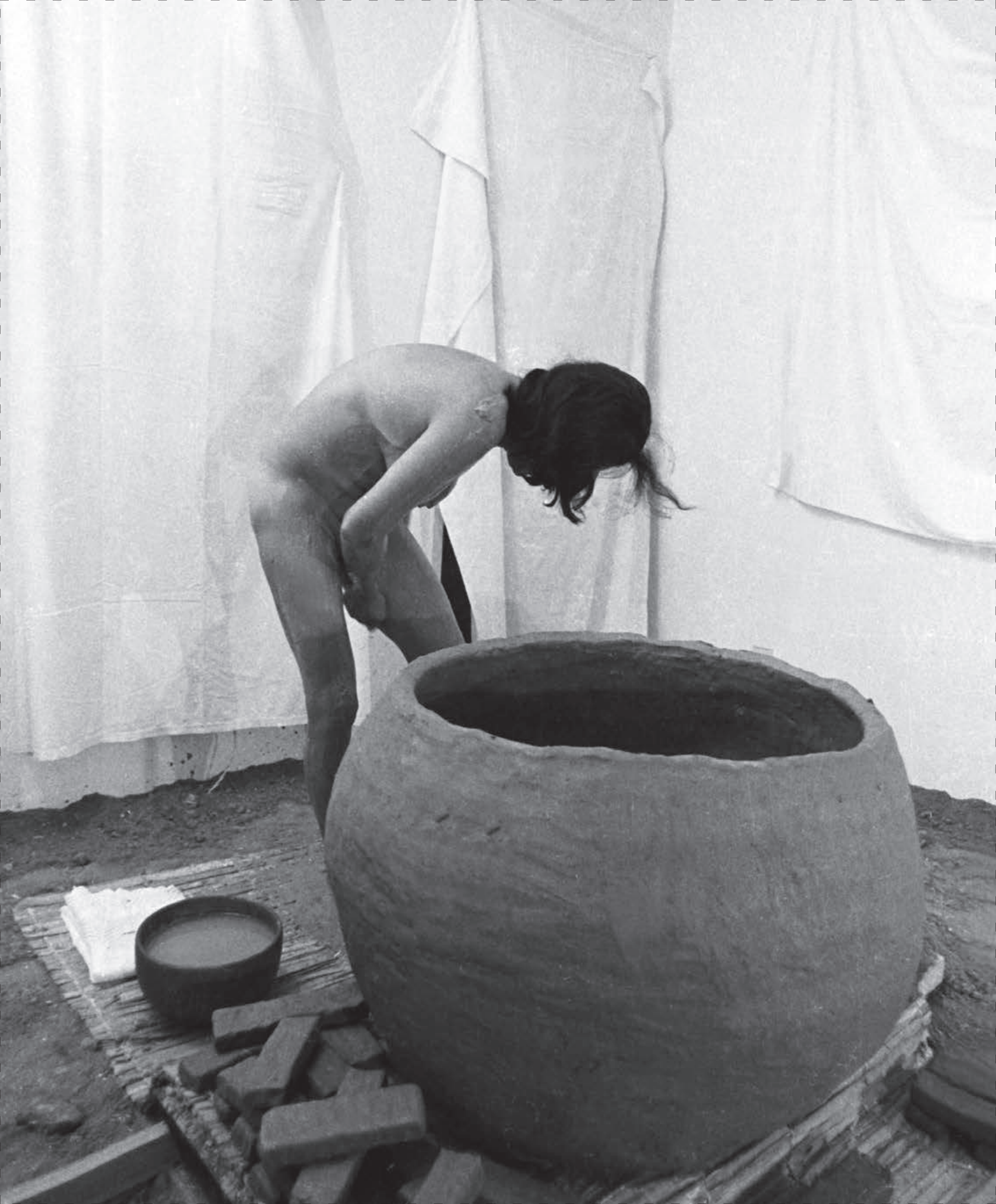
Celeida: sacerdotisa de mistérios, do esquecimento e da revelação, das vozes caladas pela civilização que ruma para o silêncio.

Henri Stahl



PASSAGEM









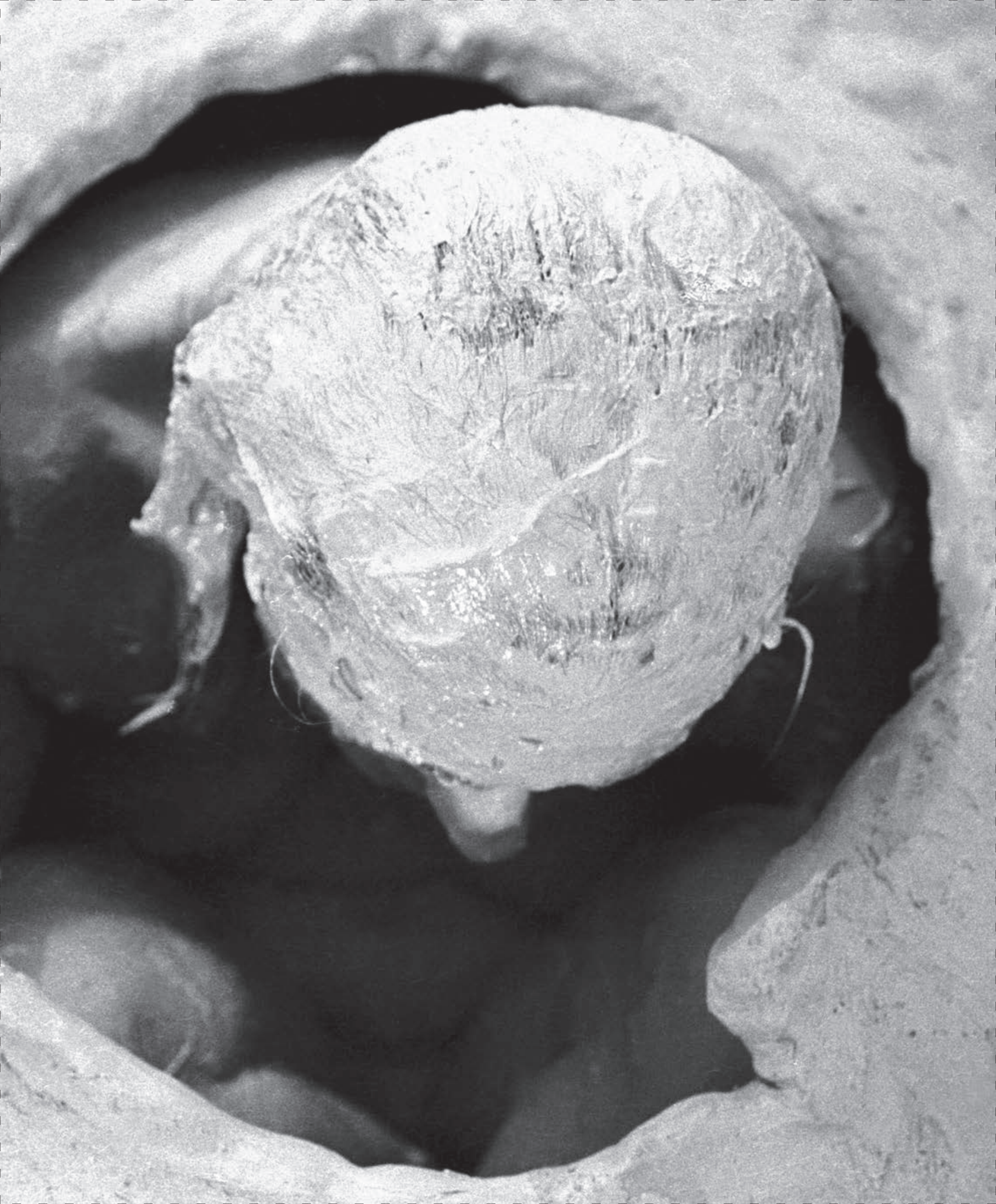




































Despojei-me
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.
O tempo perdeu o sentido de tempo.
Cheguei ao amorfo.
Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
Não sei o que fui.
Não sei onde estava. Espaço.
A história não existia mais.
Sons ressoavam. Saíam de mim.
Dor.
Não sei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

Celeida Tostes

Da lama aos caos, do caos à lama

Daniela Name
para Noemisa Batista

Em 1979, Celeida Tostes chamou suas assistentes para que a ajudassem em um trabalho novo que seria realizado em seu apartamento em Botafogo. Elas cobriram o corpo da artista com uma argila líquida, e Celeida entrou em um enorme pote de barro cru. As assistentes lacraram então a entrada do vaso com mais argila, e a artista permaneceu em seu interior durante algum tempo. Depois projetou seu corpo para frente, a ponto de fazer com que a peça tombasse e ela pudesse forçar sua saída para o lado de fora. As fotos da experiência, batizada de *Passagem*, foram tiradas por Henri Stahl e integraram uma exposição individual de Celeida, realizada meses depois na Galeria Rodrigo Melo Franco de Andrade, na Funarte. A artista dividiu o espaço da galeria com outra individual, da artista Nelly Gutmacher, e os trabalhos das duas foram montados de modo a estabelecer uma rede de relações.

Poderia escolher muitos inícios para abordar esta obra, mas optei por *Passagem* por acreditar que ela 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”,¹ 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. Apesar de ter enveredado, ainda em 1979, por uma linguagem e um território tão típicos das pesquisas feitas hoje, a trajetória de Celeida e suas relações com a história da arte brasileira recente foram pouquíssimas estudadas.

Textos de muita qualidade foram realizados de forma pontual para catálogos e fôlderes de exposições, pelo próprio Henri Stahl, Lélia Coelho Frota, Marcus de Lontra Costa e Luiz Aquila, entre outros. É preciso destacar, ainda, dois trabalhos acadêmicos: o de Kátia Gorini² e o de Raquel Silva.³ Este último cumpre o papel fundamental de fixar uma cronologia até então inédita e organizar depoimentos e documentação a respeito da artista, empreendendo uma pesquisa detalhada e profunda sobre a presença de Celeida no morro do Chapéu Mangueira, no Leme, onde manteve uma oficina de cerâmica na década de 1980.

Subirei o Chapéu Mangueira mais adiante, mas antes é preciso fazer a *Passagem*. É a própria Raquel Silva⁴ que destaca a forma cheia de significados do vaso de barro: se por um lado faz alusão evidente a um útero, também pode ser interpretado como uma urna mortuária indígena. Nessa perspectiva simbólica, o trabalho realizado no ateliê de Botafogo seria nascimento, mas também morte. Estado transitório que tanto pode ser alvorada quanto crepúsculo.

Não é difícil perceber, 35 anos depois de *Passagem*, que Celeida nasceu para novas possibilidades artísticas e se despediu de outras, enfatizando potências antes pouco exploradas e silenciando outras já mais reconhecíveis e menos interessantes para sua pesquisa. A própria artista destacaria a importância do trabalho, no texto escrito logo depois da experiência.

“Chegar ao amorfo” é atingir um ponto de gênese, ao caldo fervido – às vezes doloroso – da criação. Que mundo novo a artista está parindo com seu nascimento simbólico em *Passagem*? E de que Celeidas ela se despede ao se enterrar viva no barro?

Celeida de Moraes Tostes nasceu em 1929, no Rio de Janeiro. A morte prematura de sua mãe, quando ela tinha apenas um ano, fez com que seu pai enviasse a filha ainda bebê para ser cuidada pelas tias e pelos avós maternos, na Fazenda de Campo Alegre, em Macuco, interior fluminense. As brincadeiras de beira-rio, especialmente com o barro molhado, marcariam toda a sua infância. A artista ficaria na fazenda até a juventude. Começou a descobrir o desenho aos 17 anos, já empregada como datilógrafa em uma loja de ferragens. Raquel Silva conta que, “na época, era necessário que se desenhassem as ferramentas para identificá-las no balanço anual da loja, e a falta de um desenhista levou a jovem, que vivia rascunhando desenhos, a se ocupar dessa tarefa”. Celeida ainda trabalharia como desenhista da revista do IAPC (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciantes) e como recreadora no setor de doenças mentais da Casa de Saúde Dr. Eiras, entre outras atribuições. Em 1950, prestes a completar 21 anos, prestou vestibular para a Escola Nacional de Belas Artes (Enba) da Universidade do Brasil.⁵ Passou em primeiro lugar para o curso de gravura.

Na faculdade, Celeida foi aluna de Oswaldo Goeldi no curso de gravura em metal. Seus primeiros trabalhos como artista são gravuras e desenhos e, desde esse início de carreira, suas atividades como artista e professora acontecem concomitantes e em uma espécie de sistema de mútua influência. Celeida nunca deixou de estudar – e ensinar era mais uma forma de aprender. Em meados dos anos 50, já dava aulas de arte e já havia passado pelo curso pioneiro de formação artística para professores, coordenado por Augusto Rodrigues na Escolinha de Arte do Brasil. Em 1957, entrou em um segundo curso da Enba, de desenho. Um ano depois, embarcou para os Estados Unidos, em um programa de cooperação técnica para arte-educadores. No país, fez sua primeira exposição individual, apresentando gravuras. Mas o período norte-americano abriria fronteiras para muito além de uma sólida formação como professora. Durante essa temporada, Celeida conheceu o trabalho em barro dos índios navajos, no Novo México, e conheceu a ceramista Maria Martinez. Também seria nos Estados Unidos que, a partir de pesquisas em gravura, descobriria a esmaltação em metal. A artista escreveria um livro sobre o assunto.⁶

Os alquimistas estão chegando

A descoberta da esmaltação levaria Celeida para um caminho sem volta: um jogo alquímico que funde matéria-prima e forma, e transforma processo em resultado, o meio em meta. Como a cerâmica e o vidro, a esmaltação em metal é uma “arte do fogo”, que depende do calor – e da disposição do artista/artesão em lidar com esse elemento relativamente imprevisível, que é o fogo – para seguir seu curso. O contato cada vez mais profundo com as “artes do fogo” vai provocando um afastamento da obra de Celeida dos cânones modernos e dos códigos ainda vigentes nas aulas de gravura da Escola de Belas-Artes. Sua experiência em sala de aula vai colaborar ainda mais para a elaboração de uma nova linguagem para seu trabalho.

Celeida já tinha farta experiência como professora quando, em 1975, foi convidada por Rubens Gerchman para integrar o corpo docente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A escola ganharia novos ares, apesar de um período ainda duríssimo da ditadura militar, e, ao longo de uma década, passaria por três administrações importantes: a de Gerchman, que estruturou um modelo curricular interdisciplinar e modular, mais afinado com as linguagens contemporâneas; a de Rubem Breitman, que ajustaria esse modelo e aproximaria ainda mais



a EAV da classe artística; e, já na década de 1980, a de Marcus Lontra, que daria ao trabalho já potente realizado pela escola a visibilidade e a projeção que ele merecia.

A artista teve papel crucial no processo que alçou a EAV ao posto de um paradigma de educação artística no Rio de Janeiro dos anos 1980. Ao implantar sua Oficina das Artes do Fogo e Transformações de Materiais, ela instaurou no Parque Lage um território de investigação sobre os materiais e sobre o processo criativo, que expandia e complementava a prática em pintura, meio predominantemente trabalhado por outros três professores da época: Luiz Aquila, John Nicholson e Charles Watson. “Quando um aluno chegava travado, sem saber muito bem como pegar o seu trabalho a unha, nós o enviávamos para a oficina da Celeida. Dizíamos: ‘Você está precisando *celeidar*’”, lembra Aquila.⁷ *Celeidar*, substantivo transformado em verbo, nome que vira ação, diz muito sobre a prática de Celeida com os alunos: com ela, conceitos eram postos em movimento. O escultor Ricardo Ventura foi um dos alunos da Oficina das Artes do Fogo no Parque Lage. Ele conta que parte do método da professora consistia, justamente, em suspender métodos e certezas, forçando certo desapego sobre aquilo que se entendia por “obra pronta”.

Lembro de ter trabalhado duro em uma peça. Quando finalmente achei que estava boa, passei a aula inteira olhando para ela, namorando o resultado. Estava realmente feliz. Ela percebeu isso, passou por mim, olhou nos meus olhos e simplesmente derrubou a peça no chão, que se espatifou em mil pedaços. Aquilo deu muita raiva. Depois, entendi o que ela queria me dizer: o que importava era o processo, o caminho, era isso que eu deveria perseguir. Eu não podia me acomodar àquele resultado. Celeida foi um das pessoas mais importantes da minha vida.⁸

Ventura preserva em sua obra, mesmo nos trabalhos mais recentes, a memória dessa formação com Celeida. Não há um diálogo formal, já que hoje o artista não trabalha com cerâmica, e sim predominantemente com madeira e vidro – muitas vezes preenchido por líquidos. É um trabalho que confronta a geometria com formas orgânicas, com a memória dos corpos e dos gestos. Uma escultura que não esconde o caminho que foi feito até ser trazida ao mundo, ao contrário o enfatiza, o transforma em elemento constitutivo. Essa também é uma marca do trabalho de Celeida e, quando falo em “trabalho de Celeida”, creio que é impossível dissociar sua atividade como artista de seu ofício de educadora.

Tanto na EAV quanto na Escola de Belas-Artes da UFRJ, onde passa a lecionar nos anos 80, Celeida mantinha ateliês coletivos em que a colaboração recíproca diluía a noção de autoria. Isso vai ser uma marca importante de seus trabalhos emblemáticos, como citarei a seguir, mas também aponta para uma característica fundamental dos artistas que despontaram na cena artística brasileira no início da década de 1980. Batizados de Geração 80 graças à exposição histórica realizada no Parque Lage, em 1984, esses artistas, também ainda pouco estudados no que diz respeito aos pontos de contato e diálogo entre suas obras, foram inicialmente apontados como um grupo que pregava a “volta à pintura”. Depois de estudar demoradamente o período, prefiro dizer, no entanto, que não é a pintura que se está resgatando, e sim uma possibilidade de relação com a imagem, posta em xeque pela arte conceitual das décadas anteriores.

Outro ponto importante nesses anos 80 é a migração do eixo político de fora para dentro. A política – segmentada em “esquerda” e “direita” nos anos de ditadura brasileira e polarizada entre “capitalismo” e “socialismo” na Guerra Fria – ganha novos campos de batalha. A praça pública é substituída pela atmosfera íntima, e as batalhas passam a se dar nos pequenos mundos da vida doméstica e comunitária. As grandes causas dão lugar a narrativas fragmentadas, o engajamento ideológico sai de cena para que os comprometimentos afetivos ganhem destaque.

Ao investigar as características da pintura da década de 1980, cunhei o termo “geração de afetos”⁹ para abraçar os principais expoentes – pintores ou não – da arte produzida no período. Procurei demonstrar que, apesar da proeminência inegável da pintura, as questões da arte na época ultrapassam muito a questão do suporte. Já citei a recuperação de uma relação com a imagem que é empreendida pelos artistas do período. É importante frisar, ainda, que essa volta à imagem se dá permeada por escolhas subjetivas e através de uma pesquisa – e posterior afirmação – de identidades. Na obra de artistas como Daniel Senise, Luiz Zerbini e Adriana Varejão, por exemplo, a escolha de determinadas “imagens de segunda geração”¹⁰ cria uma espécie de repertório, uma rede de imagens com as quais essas obras se relacionam.

Zerbini, por exemplo, pinta a pintura. Rompe fronteiras entre três estatutos importantes da linguagem e, ao olhar para uma de suas obras, não sabemos se ela é paisagem, natureza-morta ou retrato. Tudo porque talvez seja uma porococa onde deságuam esses três rios, que vão ao encontro de um mar de imagens às vezes históricas, às vezes triviais, mas coadas no filtro amoroso da memória. O artista pintou uma série inteira de retratos em que amigos artistas, como Barrão, Beatriz Milhazes e Angelo Venosa,¹¹ eram retratados à moda de suas próprias obras. Zerbini tentou pintá-los imersos em seu universo de criação, abrindo mão de seu repertório para mergulhar no deles. Ao fazer essa operação, verteu paisagem e retrato em afeto, e ainda tentou cobrir a si mesmo com um coeficiente de invisibilidade, diluindo seu papel como autor.

Esse é um tipo de operação que faz muito sentido quando se pensa na obra de Celeida. Com *Passagem*, ela revisita a memória afetiva de sua infância e encontra com sua mãe ausente, a mãe desconhecida, mãe enterrada com o luto de sua filha na urna funerária que a artista chama de “ventre da terra”. É um momento em que a artista morre um pouco como a gravadora, ex-aluna de Goeldi, como a professorinha típica de artes que ainda povoava o imaginário da elite brasileira. Faz isso e, nas palavras de Gerchman, sai “do ostracismo em que vivia”¹² na até hoje desvalorizada profissão de educadora do Estado.

No Parque Lage, Celeida vai ter papel fundamental, como disse anteriormente, no processo de formação de uma imensa geração de artistas. Mas também vai poder desenvolver o próprio trabalho no contato com esses jovens alunos. Quando falo do “próprio trabalho” é preciso frisar, aliás, que não estou me referindo apenas a esta ou àquela peça em cerâmica, a esta ou àquela experiência. No caso de Celeida, sua atividade como professora também é obra e ateliê fundidos em uma única vereda. A ênfase no processo, apenas recentemente estudada mais profundamente pela crítica de arte, é a matriz da pesquisa da artista.

E, já que voltei para o Parque Lage, é preciso dizer que há na obra de Celeida outros pontos importantes que aparecem na obra de artistas dos anos 80. O primeiro é a frequência de alusões ao corpo, clara tanto na pintura expandida de Leonilson, Senise, Varejão, Suzana Queiroga e Leda Catunda quanto na obra de Nuno Ramos ou na escultura de Venosa. Leonilson, Nuno e Queiroga também encarnam, de maneira muito direta, a figura de um artista-narrador, que recupera e espalha fios de meada – histórias, possibilidades de mundo – pela palavra. Mas a ideia de uma narrativa que se dá em golfadas, a partir do contato com as imagens, é muito clara também nas obras de Zerbini, Cristina Canale e Beatriz Milhazes, entre muitos outros. Celeida também é narradora, nos sentidos trabalhados por Walter Benjamin, que chegou a dizer que “imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.¹³ Outro ponto extremamente relevante na trajetória de Celeida é a maneira como ela colabora para uma compreensão da arte da década de 1980, sobretudo para a inserção desse período em uma genealogia da arte brasileira. Quando se identifica a proeminência do corpo,

do processo, de uma noção de cartografia e de uma relação afetiva com imagem e objetos, amplia-se o espectro de um período histórico que ficou conhecido apenas como “a década da pintura”.

Volto a *O narrador*, de Benjamin. Embora seja um ensaio sobre literatura, é interessante a transposição de suas reflexões sobre artesanania para o universo das artes plásticas. Se o papel da mão foi sendo cada vez mais relativizado pela proeminência dos meios industriais, a ausência das marcas de um processo de trabalho em cada peça escultórica esvazia um pouco sua relação com a expressividade. A tradição brasileira de esculturas construtivas inaugurou, com artistas como Franz Weissmann e Amílcar de Castro, novas relações de percepção para o espectador, privilegiando a relação fenomenológica entre “o olho e o espírito” em detrimento de uma carga manual, das marcas gestuais nascidas no ateliê e na montagem de cada peça. Essas relações perceptivas foram perpetuadas e enriquecidas por artistas com a grandeza de Waltércio Caldas e José Resende.

No trabalho de Celeida há uma voltagem distinta. Uma filiação visceral e um elogio do gesto a aproximam mais de trajetórias como as de Ivens Machado e Tunga, pela criação de um campo imagético e visceral, do que dessa linhagem anterior, construtiva e conceitual. Ivens, Tunga e Artur Barrio são boas companhias também quando o assunto é a relação entre escultura, corpo e performance. Outro diálogo possível é com o grupo de artistas que, inicialmente filiado a um construtivismo à brasileira, procurou, em um segundo momento de suas carreiras, fazer o entrelaçamento entre arte e vida. Há uma ligação bastante potente entre *Passagem* e as experiências *Ovo*, de Lygia Pape, e *A casa é o corpo*, de Lygia Clark. Outra aproximação interessante é a que pode ser feita entre o trabalho de Celeida e seu status ambíguo – ora abrigo, ora antiabrigo – e os *Ninhos*, de Hélio Oiticica. Trabalhos posteriores de Celeida enveredam para experiências coletivas. É o caso de *Aldeia Furnarius rufus*, *O muro* e dos *Amassadinhos*, em que a artista compartilha sua autoria com outros agentes/participantes da obra. Outros trabalhos de Lygia Pape, como o *Divisor*, e de Lygia Clark, como *Caminhando*, parecem-me um lastro e uma herança para compreender esse momento, do qual falarei a seguir.

Ainda no campo da arte brasileira, muitos talvez aproximassem Celeida do trabalho de Anna Maria Maiolino, sobretudo pelo uso em comum da argila e da cerâmica. Acho que são artistas que têm interesses igualmente potentes, mas muito distintos. A obra de Antônio Dias, com toda a sua pulsão de libido e a criação de uma cartografia do corpo – na qual desejo e sexo são mapa e bússola –, oferece maior voltagem no embate com a de Celeida, sobretudo quando se pensa nos objetos fálicos que Dias cria com vidro e outros materiais ou em trabalhos como *Virgens de Colônia*.

A opção por essa carga expressiva traz novamente a este texto artistas dos anos 80. Essa ênfase em uma carga dramática e subjetiva cria pontes com outro movimento de vanguarda da década de 1920 pouco estudado em suas relações com a arte brasileira: o surrealismo. Se temos claramente uma vocação construtiva, passada pelo filtro de nossa antropofagia tupinambá, também fomos impactados por influências surrealistas, de forma bastante peculiar, e distinta dos caminhos que derivaram no muralismo mexicano, por exemplo.

Esse viés onírico, espécie de estado febril que anima as formas, tirando-as do lugar-comum, está presente na obra escultórica de Venosa, Barrão e Carlito Carvalhosa, além de ser uma das matrizes dos trabalhos monumentais de Nuno Ramos. Muito embora seja improvável que tenha havido uma troca perene e deliberada de influência entre os dois,¹⁴ chamam a atenção alguns pontos de contato entre as obras de Venosa e Celeida: além de eleger imagens para realizar suas peças, os dois artistas optam por suspendê-las no tempo, cobrindo-as com uma sensação de exílio.

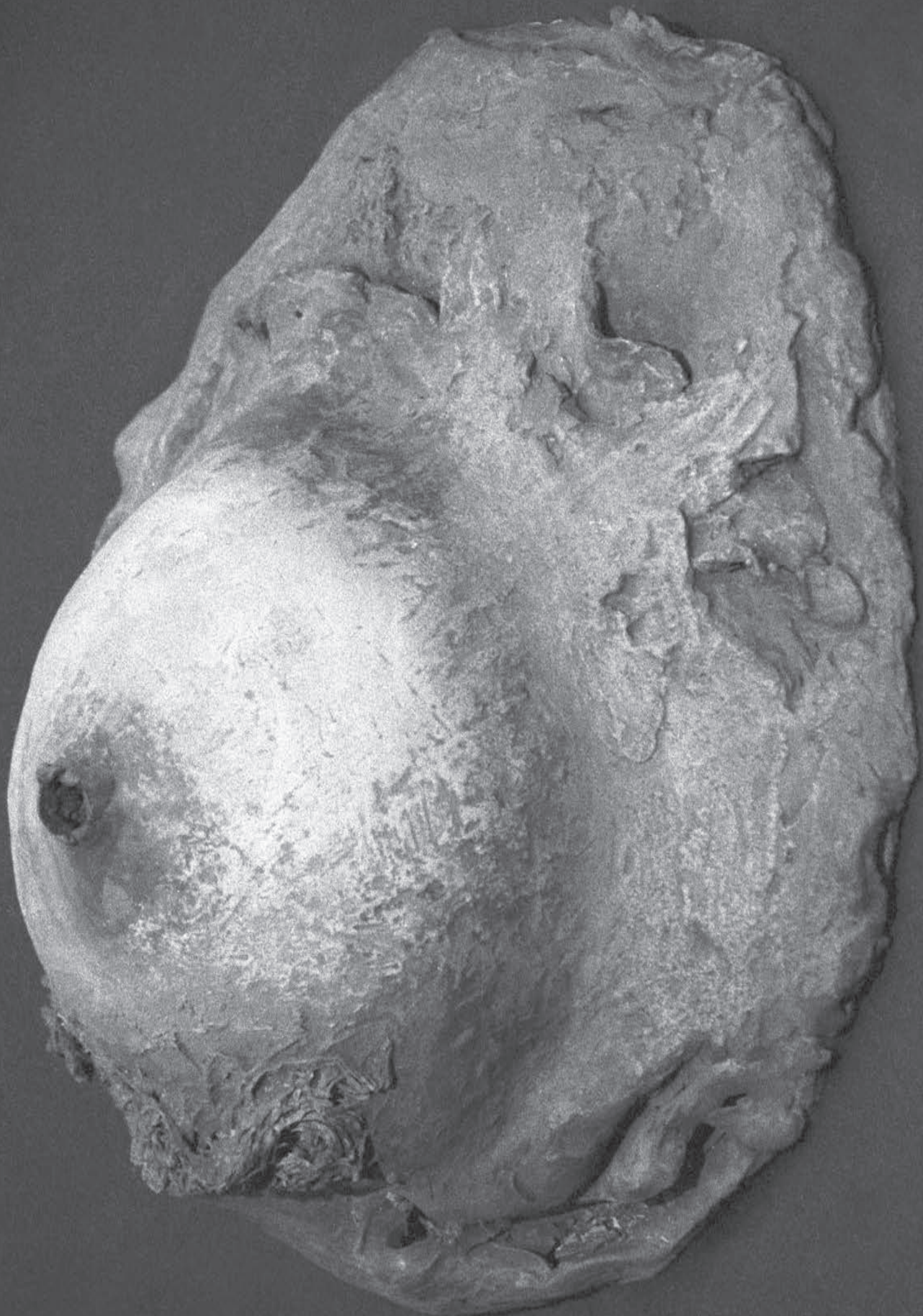


No caso de Venosa, as esculturas negras dos anos 80 conjugam sua matriz contemporânea com a atmosfera de um mundo jurássico e submarino. São corpos à deriva, que se afastam do processo industrial e da geometria das décadas anteriores para revelar todo o processo de trabalho – manual, mesmo quando posteriormente transposto para escalas monumentais – empreendido em cada peça. O deslocamento de tempo e de espaço proposto pelas peças de Venosa gera uma dificuldade de reconhecimento, trampolim para a percepção. Não conseguimos saber *o que* são suas esculturas, apenas percebemos que são, estão sendo – ou vir-a-sendo.

Também na obra de Celeida temos essa sensação bergsoniana¹⁵ de que o passado é o único tempo possível, e ele é convocado a vir à tona a todo o momento para iluminar o presente. É interessante observar como a artista se volta para uma matriz pré-colombiana e ancestral ao eleger o barro como sua matéria-prima. Também me parece fundamental entender que ela acessa um repertório arquetípico, fazendo com que a escultura seja também um meio de relação e um vetor para essas imagens eleitas. Seus trabalhos feitos no mesmo período de *Passagem*, a experiência no apartamento em Botafogo, são esculturas chamadas de *Jardim de bolas*, *Vênus* e *Vaginas*. Fazem clara alusão ao feminino, e mais tarde os *Guardiões* entrarão no território fálico e masculino.

Antes de realizar *Passagem*, já trabalhando na Oficina do Parque Lage, Celeida criou uma série de esculturas em formato de bola, em cuja fenda inseria outros objetos. Seu objetivo era que esses corpos fossem habitados por outros, não por uma questão de volumetria, mas por causa do som dessas peças soltas dentro da bola de barro (outras bolas/ovos, falos e formas côncavas que lembram taças ou cabaças). Queria que o interior vazio fosse preenchido com som, com a lembrança de outro corpo criando-lhe atrito nessas entranhas. Formas grávidas de outras formas, as bolas se comunicam com outros trabalhos realizados no mesmo período: as *Virgens*, corpos de mulheres nus ligados diretamente a uma tradição indígena no trato com a cerâmica; e as *Vaginas* e *Úteros*. Em 1986, a artista faria duas individuais – uma no Paço Imperial e outra na galeria César Aché¹⁶ – em que apresentaria peças totêmicas, batizadas de *Guardiões*. Havia também *Moinhos*, *Mós* e *Bastões*, todas elas medindo de dois a quatro metros de altura. Todas, peças muito verticais, fálicas, em que Celeida partia do útero para a lança, da casa para a guerra, da gestação para o movimento, do feminino para o masculino.

Esse movimento pendular entre polos, que a artista realiza em seu trabalho ao longo da década de 1980, me leva à pequena cidade de Shiraz, no Irã, antiga Pérsia, onde há a escultura em barro de uma Vênus. O pescoço compridíssimo insinua uma cabeça inexistente (não houve quebra ou perda, ela realmente não está lá). Abaixo desse pescoço, os dois seios pendem como enormes gotas ou gomos de tangerina ou de jaca, projetados para frente. O ventre também é estufado, pleno, e, abaixo dele, as pernas da mulher sentada também são arredondadas e remetem a um casulo ou a pétalas de flores. Ao ver essa Vênus, graças a um amigo que foi ao Irã,¹⁷ fui transportada rapidamente para a obra de Celeida, é claro. E também para a pintura-objeto de Leda Catunda,¹⁸ como suas “formas prenhes”. A Vênus da antiga Pérsia tem nove mil anos e foi encontrada nas escavações em Kermâshâh. É vestígio de um tempo em que se acreditava que os ciclos da mulher e os da natureza faziam parte de uma unidade: se chovia, ou se fazia sol, isso tinha a ver com a Vênus. No Peru, no México, em Porto Rico¹⁹ e na Guatemala impressionam as representações de feminino e masculino presentes nas peças de tribos pré-colombianas. Elas estão também na cerâmica da Amazônia brasileira e na base da mitologia africana, em que as manifestações do feminino se dividem em orixás como Oxum, Iemanjá, Iansã, Nanã – mães e fêmeas, cada qual a seu modo. Grécia, Roma antiga, Egito: Vênus e Marte, bolas e falos – eles sempre aparecem. Ao escolher mergulhar nessas águas e pescar essas imagens, justo essas, Celeida se voltou para a origem e para os arquetipos.



Na década de 1980, a reprodutibilidade anunciada por Benjamin atingia contornos mais galopantes. É o momento em que o *personal computer*, o PC, chega às casas; o videogame Atari vira uma febre, com jogos como Pac Man e Demon Attack criando uma cultura visual em movimento, que fundia olho e mão na assimilação de imagens; o videocassete se populariza, dando a qualquer um a possibilidade de gravar e multiplicar filmes e programas; a TV em cores, inventada nos anos 70, se cristaliza; a MTV cria uma nova linguagem a partir dos videoclipes; inventado na década de 1950, o controle remoto passa a ser comum em televisores, o que aumenta a rapidez com que se muda de um canal para outro. A oferta de imagens se torna avassaladora, ao passo que sua apreensão, em meio a tantas opções, é cada vez mais complexa.

Não deixa de ser curioso que, ao falar da obra de Celeida, Raquel Silva use o termo “relicário” para defini-la. A palavra cria um amálgama entre duas noções: a de arquivo ou inventário e a de sagrado. Relicário também traz a ideia de um corpo – o sagrado, religioso; aquilo que está guardado e é uma promessa, como o sexo das *Virgens*; aquilo que ainda é mistério e sentido sem que seja visto, como o som de outro corpo dentro de cada peça do *Jardim de bolas*. Uma relíquia é algo que de fato existe na matéria, adquirindo valor por si mesmo ou por aquilo que representa. Assim, uma relíquia poderia ser definida como um corpo-imagem, objeto simbólico que enfeixa significados para além de sua constituição material, física.

A mistura dos elementos masculinos e femininos ecoa no trabalho de outra artista para quem o corpo foi de suma importância, assim como o diálogo com o imaginário e com o universo mitológico: Louise Bourgeois. Entre 1969 e 1970, Louise criaria uma peça em mármore rosa batizada de *Femme couteau* (Mulher-faca). Através dela, a anatomia de um clitóris se transforma em punhal, conciliando formas e potências. A artista francesa daria muitas entrevistas sobre essa obra. Em uma delas, incluída em seu perfil publicado em 1979 por Eleanor Munro, diria que a escultura era “uma garota que encontrou uma faca e não sabe o que fazer com ela. É um objeto lindo, reluzente, mas desperdiçado. Afinal ela é apenas uma ave tentando defender seu ninho.” Cinco anos antes, em uma reportagem da revista *New York*, Louise também falaria desse trabalho, tocando em pontos que podem nos iluminar a respeito da obra de Celeida:

Sempre houve uma sugestionabilidade sexual em meu trabalho. Às vezes estou totalmente envolvida com formas femininas – cachos de seios como nuvens –, mas muitas vezes misturo o imaginário – seios fálicos, masculino e feminino, ativo e passivo. Essa escultura de mármore – minha *Femme couteau* [Mulher-faca] – personifica a polaridade das mulheres, o destrutivo e o sedutor. Por que as mulheres se transformam em mulheres-machadinhas? Elas não nasceram assim. Ficaram assim por medo. Na *Femme couteau*, a mulher se torna uma lâmina, ela está na defensiva. Ela se identifica com o pênis para se defender. Uma menina pode ficar horrorizada com o mundo. Ela se sente vulnerável porque pode ser machucada pelo pênis. Então tenta se apropriar da arma do agressor.²⁰

Em uma terceira entrevista, concedida a Donald Kuspit, Louise falou de um esforço da história e da crítica da arte em se tornar um pensamento hegemônico em relação ao trabalho dos artistas, esforço esse que foi levado a cabo com especial intensidade no fim dos anos 80:

Não me interessa pela história da arte, pelas academias de estilos, são uma série de modismos. A arte não fala sobre arte. A arte fala sobre a vida, isso resume tudo. Esse comentário é dirigido a toda a academia de artistas que tentou orientar a arte do final dos anos 80, que tentou relacioná-la ao estudo da história da arte, o que não tem nada a ver com arte. Tem a ver com apropriação. Tem a ver com



a tentativa de você provar que você pode fazer melhor do que o outro, e que um famoso professor de história da arte é melhor do que um simples artista. Se você é um historiador, deve ter a dignidade de um historiador. Não precisa provar que é melhor do que o artista.²¹

Pode ser curioso cruzar o momento em que Louise dá essas declarações – 1988, em Nova York, para uma publicação da Random House – e as possibilidades de transposição para o contexto brasileiro, no qual estava mergulhada Celeida. Muito importante – diria até fundamental – para a compreensão do trabalho de Celeida, a leitura entre os polos feminino e masculino não abarca as múltiplas possibilidades para uma abordagem da artista. Creio que parte do silêncio e da incompreensão que recobrem esse trabalho vem da dificuldade em classificá-lo, engavetá-lo, domá-lo com termos adequados e expectativas plenamente cumpridas.

As alusões ao corpo poderiam me levar a uma correspondência com o trabalho de Tony Cragg e Antony Gormley. Ou a alguns artistas brasileiros cuja trajetória começou a ganhar mais visibilidade no início da década de 1990 e que têm suas obras marcadas por uma relação com o corpo: Márcia X, Efrain Almeida, Franklin Cassaro e Ernesto Neto. Não afirmo aqui nenhuma relação de causa e efeito e nem de filiação coletiva, assim como não fiz isso nas pontes que tentei estabelecer entre Celeida e Pape, Clark, Dias ou Venosa. O que me interessa, aqui, é entender a arte como um sistema de ações, de produção de imagens/objetos e de trocas afetivas, uma rede que pode gerar influências recíprocas, mesmo que involuntárias. Esses diálogos muitas vezes não chegam sequer a serem “influências”, são mais uma espécie de vibração, um norte magnético que corresponde a um *zeitgeist*, um atravessamento em comum. É como se essas obras fossem as partes de um mesmo arquipélago: banham-se das mesmas águas e guardam proximidades e vizinhanças, mas preservando sua distinção e sua autonomia.

Começo, então, as conversas: de Cassaro, é interessante lembrar a série de clitóris feitos de lata e os corpos ociosos, infláveis, abrigos etéreos. Na obra de Efrain, que tem tratamento e uso de materiais muito distantes dos de Celeida, creio poder se traçar um elo a partir da noção de uma escultura ex-voto, vestígio de um corpo ritualizado, exposto e quem sabe sublimado em suas contradições. Márcia X chega com seus falos e suas cópulas, que encontram vias de humor inexistentes na obra de Celeida, mas que também tangenciam, à sua maneira, um território ambivalente – sagrado e profano. A aproximação com Neto ilumina dois pontos importantíssimos: suas esculturas gigantes são nave, útero, trompas. Mas também são casa. *A casa é o corpo*. Abrigo é *Passagem*. E mundo novo.

Identidade e comunhão

Morta em 1995, ainda em plena atividade, vítima de um câncer avassalador, Celeida transpôs para o seu próprio percurso a ideia de que uma criação pode se emprenhar de outra, que lhe ocupa o lugar como ênfase. A dificuldade para quem analisa uma obra como a dela (ou como a de Lygia Pape ou a de Amélia Toledo) é compreender que certos artistas levam aos últimos estertores a noção de que a vida é um constante “rearranjo de potências”.²² Se a vida é devir, fluxo e movimento, é bastante complexo exigir constância e coerência de uma obra, sobretudo porque é parte constitutiva da arte o flerte com o caos.

Criei a pequena digressão do parágrafo anterior, em que chamei Nietzsche para um breve passeio, apenas para voltar à importância de *Passagem*. Com esse trabalho, é como se Celeida rearranjasse o seu cosmos, dando ênfase e afirmando aquilo que passou a ter mais corpo no seu processo criativo. No Parque Lage, ela não apenas começou a formar: *também foi formada e se transformou*. *Passagem* é uma experiência em que a artista é ela própria uma Vênus,

virgem que de repente se descobre grávida de si mesma. Para esse outro eu nascer, Celeida vive o luto de se despedir de outros – a vida dentro da concha. Morta e renascida, começa a erguer novas moradas para si mesma e suas relações com o mundo.

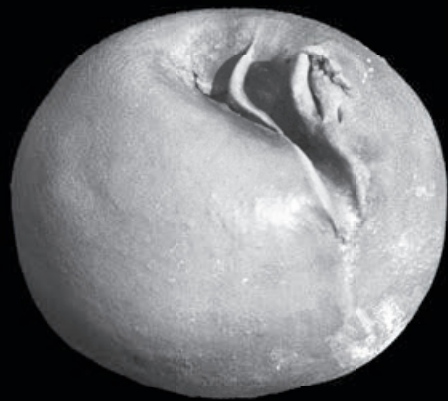
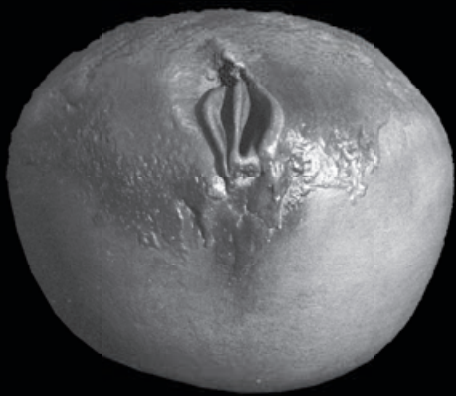
Tive a oportunidade de viajar pelo Brasil para fazer um mapeamento de alguns núcleos de arte popular do país, o que gerou um livro feito em parceria com a fotógrafa Selmy Yassuda.²³ Em Alto do Moura, terra de Mestre Vitalino nas cercanias de Caruaru, observa-se que até hoje a cerâmica tem, para aquela comunidade, o *status* de uma biblioteca: é através do barro que artistas como Manuel Eudócio e Luís Antônio contam as histórias e eternizam os personagens de seu povo.

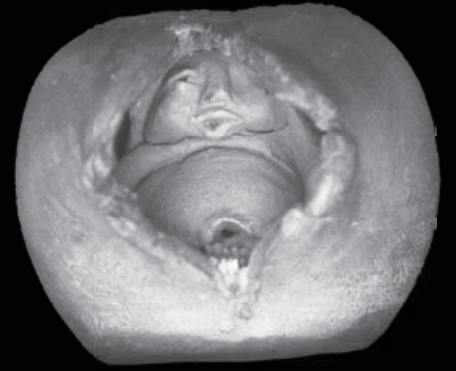
Se em Pernambuco a crônica passa pela vida cotidiana e é feita predominantemente por mãos masculinas, no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, sempre foi uma tradição de mulheres – apesar de isso vir mudando nos últimos anos. As noivas de Dona Isabel, Deusani, Zezinha e Rita são impressionantes autorretratos, mas também um índice da história local. É muito raro uma noiva do Jequitinhonha ser retratada acompanhada: estão invariavelmente sozinhas. O Vale tem ainda uma população muito pobre, sem possibilidade de trabalho nas cidades locais além da indústria madeireira de eucalipto, um tipo de floresta artificial predatória, que seca ainda mais os leitos dos rios. Consequentemente, os solos que dão belo barro são paupérrimos para o plantio, a não ser para parca agricultura de subsistência. Com a miséria, as mulheres perdem seus maridos: eles não são levados pela morte ou pela doença, mas pelos caminhões de boias-frias e pelos chamados da construção civil nas grandes cidades. Essas artistas são viúvas de maridos vivos; noivas que ficam sós, como suas bonecas de olhar fugidio.

O Jequitinhonha também deu origem aos trabalhos de Ulisses e Noemisa Batista, ambos já falecidos. Os dois artistas, diagnosticados como esquizofrênicos, viveram nas cercanias de Santo Antônio do Caraí, região mais miserável do Vale. No passado, predominaram ali casamentos consanguíneos; hoje, ainda há índices alarmantes de alcoolismo e inúmeros casos tratados como “loucura”, rótulo um tanto difuso e impreciso. Com saneamento ainda precário e poucos pontos de luz elétrica, Caraí vira breu quando cai a noite, e é assombrada por histórias de seres fantásticos, que viriam roubar cabras ou seduzir donzelas.

Não é de se espantar que a cerâmica de Noemisa, que partiu sem deixar herdeiros, assim como a de todo o clã de Ulisses,²⁴ seja permeada por seres antropomórficos e por imagens que parecem sair de sonhos e pesadelos: cadeiras de dentista viram dragões, mulheres se transformam em cachorras, burros e galinhas dançam animados como se estivessem na desforra dos Saltimbancos, sereias esqueléticas saem do barro multicolorido²⁵ para afundar navios inexistentes. Cada comunidade do Vale é distinta das outras e tem suas imagens eleitas. Elas são como brasões distintivos, insígnias repetidas por essas famílias que se dedicam ao barro há muitas gerações.

É importante assinalar que a repetição das mesmas figuras não se dá por uma carência de invenção. Repetir não é copiar, e sim fazer durar – não apenas a história, mas a própria existência. Moldar no barro é construir um discurso para si mesmo e comungar com os semelhantes. Grande pesquisadora das manifestações populares da cerâmica brasileira, Celeida conheceu Vitalino. Herdou seu torno – peça que, apesar da antiguidade e de seu peso, ainda está em uso pelos alunos de cerâmica da UFRJ. É curioso notar que a artista também vai perseguir uma repetição obsessiva, não apenas de certas formas, como as bolas, as vaginas ou as casas de João-de-Barro, mas de certos gestos, o que fica claro nos *Amassadinhos*. Eles são, a um só tempo, escultura e impressão de identidade, ação e objeto, o cheio do barro e o oco da mão, conexão e compartilhamento. Caos no cosmos – “caosmos”.²⁶





Celeida criou sua obra apoiada em uma antítese perturbadora: a transformação dos materiais, o processo e a diluição autoral buscam, em última instância, aquilo que pode durar, mesmo que não dure para sempre. As obras do Jequitinhonha e de Caruaru repetem para lembrar e para fazer existir. Em Celeida, a repetição, nunca idêntica, também é um movimento para a permanência.

Disse que *Passagem* e a individual em que as fotos dessa experiência foram expostas afirmam Celeida como uma artista ligada ao barro. No fim do ano em que realizou trabalho e mostra, 1979, a artista também visitou pela primeira vez o morro do Chapéu Mangueira, no Leme. Em sua pesquisa, Raquel Silva afirma que, depois de se certificar da boa qualidade do barro nas encostas do morro, Celeida instalou ali o primeiro núcleo de um projeto-piloto de Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades de Periferia Urbana – Chamadas Favelas, que começaria em 1980. A longa relação que a artista estabeleceu com as mulheres da favela (que seriam agentes e colaboradores de muitos de seus futuros trabalhos) criou uma via de mão dupla, assim como já ocorria na relação entre “professora” e “alunos” no Parque Lage.

Celeida estimulava que elas contassem suas histórias, entrelaçando aquelas vidas antes do começo do trabalho no forno de cerâmica. Amálgama de palavras e memória antes dos gestos. Por um lado, a artista colaborou para que as futuras artesãs, como dona Augustinha, encontrassem uma atividade, produzindo gamelas e outros objetos utilitários que lhes gerassem renda e autonomia.²⁷ Por outro, o Chapéu deu a Celeida a oportunidade de aprofundar seu processo de reconexão com o barro, iniciado com *Passagem*. Diz Raquel Silva:

Na verdade, a proposta de recuperação das memórias, feita por Celeida aos moradores do Chapéu Mangueira, a maioria migrantes de áreas rurais, era uma reprodução de seu próprio processo, quando, depois de muitos anos de estudos formais, reencontrou-se com o barro, o que se tornou o *leitmotiv* de sua arte, seus projetos e suas pesquisas. Por meio de rodas de conversa, os integrantes do grupo também buscavam seus saberes ancestrais, abandonados em suas campesinas cidades. O exercício de rememoração desses saberes tinha o objetivo de resgatar a identidade cultural esquecida e transformá-la em arte, que, posteriormente, se converteria em fonte de renda para o grupo.²⁸

Silva também relata a mitificação feita em torno de um tombo que Celeida teria levado nesse primeiro encontro com a comunidade do Chapéu Mangueira. Chovia, o barro da encosta estava molhado e ela, que ia para uma festinha na casa de alguém, escorregou e ficou com a roupa toda suja de lama. Em vez de reclamar ou se desesperar, teria apanhado um punhado daquela terra e avaliado o barro como ótimo para o trabalho. Teria, ainda, repetido um bordão que era sua marca registrada: “Maravilha, maravilha!”

A veracidade ou não desses fatos não é tão importante para a análise da obra de Celeida. Eu me arriscaria a dizer que esta grossa cobertura de histórias sobre a artista, embora seja absolutamente compreensível – carismática, ela era amada e admirada por colegas e alunos – nublou um pouco uma análise mais profunda a respeito de seu trabalho, relegando a atuação da artista a um patamar episódico, restrito ao campo da educação.

Por outro lado, para que a crítica brasileira interrompesse o silêncio sobre a trajetória da artista, bastava que fizesse uma torção desses episódios quase mitológicos. Eles seriam transformados em uma teia narrativa, um dos necessários alicerces em uma obra como esta. Há ainda, na cena do barro, outro ponto de metonímia. Na alusão ao bordão de Celeida – “maravilha, maravilha” – reside uma das chaves fundamentais para a compreensão de sua obra: um estado de *maravilhamento* e de comunhão, tanto no trato com a matéria-prima quanto na transformação de alunos e assistentes em autores.

Uma característica histórica do morro Chapéu Mangueira²⁹ se casa perfeitamente com esse momento da história de Celeida: como muitas outras comunidades, a favela do Leme conseguiu muitas melhorias no início dos anos 80 graças aos mutirões. Essa foi a década da eclosão das associações de moradores, tantos nos morros quanto nos bairros “do asfalto”. No Chapéu, a mobilização já tinha impedido a desapropriação do local na década anterior pela ditadura militar. No período em que Celeida trabalhava lá, os moradores construíram em mutirão um Galpão de Arte e outros espaços de convívio, como uma capela católica e a sede de uma igreja evangélica, um posto de saúde, uma escolinha, a quadra de esportes, um grupo de escoteiros e o bloco de carnaval Aventureiros do Leme. Essa sólida relação entre Celeida e a comunidade do Chapéu vai ganhar corpo com a *Aldeia Furnarius rufus* e *O muro*, outros momentos emblemáticos em sua história.

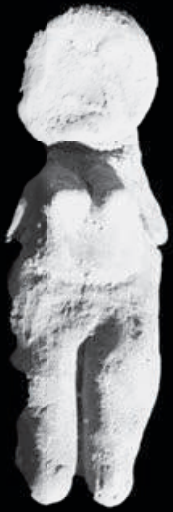
“Celeida de barro”³⁰

Um amigo veio de Macuco, cidade onde Celeida foi criada, e trouxe para ela uma casa de João-de-Barro. O presente promoveu o encontro entre dois ceramistas: a artista e o pássaro arquiteto, cujo nome científico é *Furnarius rufus*. Em 1981, *Aldeia* recebeu a Menção Especial do júri do IV Salão Nacional de Artes Plásticas. Celeida moldou várias casinhas de João-de-Barro e as dispôs em espiral, na forma em que os índios xavantes arrumam suas ocas. A pesquisa para o desenvolvimento desse projeto durou três anos. É importante insistir nessas palavras – “pesquisa” e “projeto” –, já que elas nos auxiliam a tirar a obra da escultora de um gueto não artístico. A proeminência do gesto, a conexão com um repertório de imagens ancestral, a ligação com o artesanato e as trocas vindas de sua atividade como educadora integram, como já disse, o corpo multifacetado e riquíssimo de uma obra feita de processos.

Feita mais esta digressão, volto para a tribo. É curioso como a ideia de tribo permeia o trabalho de Celeida, com as experiências individuais se juntando para formar um único barro. A *Aldeia* é um trabalho em que é possível visualizar a preocupação da artista com a noção de comunidade, com uma família além do ninho, e foi apresentada em muitas versões. A maior delas, com 45 casas, em 1984, na versão brasileira da exposição “Arquitetura de terra”, que havia estado no ano anterior no Centre Georges Pompidou, em Paris, e chegava ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O número 45 vinha de uma equação subjetiva feita a partir da visualidade de uma possível planta para a arquitetura da casa do João-de-Barro, que Celeida achava que lembrava um número 6 ou um número 9. Desmembrou, então, o 9 em 4 e 5 e chegou ao número 45 – que, aliás, é múltiplo de 9 e de 5. O 9 também ecoava a forma em espiral com que os xavantes distribuíam suas ocas pelo terreno.

Mais uma vez unindo as pontas entre a artista e a educadora, Celeida realizou nos jardins do museu a atividade “Construindo com a terra”. Passaram pela oficina cerca de 1.000 crianças, muitas delas internas da antiga Febem, outras filhas de frequentadores do museu. A ideia da artista era a de que os participantes deveriam construir aproveitando de alguma maneira aquilo que já havia deixado por quem tinha passado ali nos dias anteriores. Muitos destruíam o que já estava pronto. E alguns adultos simplesmente não conseguiam assimilar que seus filhos deviam respeitar, de alguma forma, o trabalho alheio, incluindo e dialogando antes de criar.

É importante assinalar como essa atividade ecoa, mais uma vez, nas obras da própria Celeida, o que torna difícil a separação entre uma coisa e outra. Essa impossibilidade de classificação de sua obra pode ser iluminada por um texto de Allan Kaprow:





Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “Eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles são simplesmente “artistas”. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60.³¹

Ao longo de sua pesquisa para a *Aldeia*, ela começou a construir casas de João-de-Barro que tinham outras formas em seu interior – ovos, falos. Tudo se baseava no universo do passarinho, que abandona o ninho depois que seus filhotes já conseguem voar. Isso faz com que a construção do arquiteto João-de-Barro seja usada por outros pássaros e até mesmo outros bichos, como serpentes. “Então me bateu usar a enzima do cuspe de várias pessoas [...] Comecei a misturar no barro [...] A enzima dele, põe enzima do boi no adobe, então foi por isso que eu passei da casa do João-de-Barro para o muro”, contou a própria Celeida.³² Da *Aldeia*, ela parte para *O muro*. Esta uma obra que pode sintetizar todos os embates que a artista vai travar na fase final de sua carreira. Se por um lado ela enraíza as relações com a comunidade do Chapéu Mangueira e com seus alunos no Parque Lage, por outro, enfrenta a incompreensão das instituições.

O Brasil ainda passava por um período de ditadura militar, com a abertura “lenta, gradual e segura”, prometida pelo general Ernesto Geisel. A Anistia havia sido assinada em 1979 e começava certa euforia no meio cultural carioca. Mas as instituições ainda estavam bastante engessadas quando Celeida cria *O muro*.

Do muro do exílio à moeda do afeto

Projeto selecionado pelo V Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1982, *O muro* se relacionava diretamente com a pesquisa desenvolvida por Celeida para a *Aldeia*. Um João-de-Barro é capaz de carregar de quatro a seis quilos de terra molhada ao longo de seis dias, tempo aproximado de construção de sua casa. Mas, se não tem barro, o passarinho constrói a casa com bosta. Ao descobrir isso, em sua pesquisa, Celeida se encaminhou para pensar na importância do esterco no isolamento de construções em países frios, pensou nas relações entre moradia e trabalho, entre a construção geométrica dos tijolos e aquilo que é orgânico e a princípio descartável e disforme, aquilo que é detrito.

O muro consistia de uma parede de 16 metros de largura, feita de tijolos de adobe (mistura de barro com capim, palha e estrume de boi). Em junho de 1982, Celeida espalhou cartazes por toda a cidade, chamando voluntários que ajudassem na realização do trabalho. Nos dias 12 e 13 daquele mês, um fim de semana, seus alunos do Parque Lage se juntaram aos integrantes da oficina do Chapéu Mangueira, curiosos, amigos dos amigos. O trabalho era acompanhado por uma comilança – angu à baiana, tutu à mineira –, reforçando o espírito coletivo, de troca e de comunhão. Essa noção de ritual presente no trabalho de Celeida nos lembra que a palavra religião vem do latim *religare* – reintegrar, juntar partes. Em sua dissertação, Raquel Silva conta que cerca de 100 pessoas participaram da elaboração do trabalho, e que o mutirão foi coordenado pelo Sr. Coracy, marido de dona Augustinha, grande liderança entre as mulheres do Chapéu.

Não me parece acaso que a pesquisa para *O muro* tenha levado Celeida até outro trabalho. Ao investigar os métodos de construção com tijolos dos antigos sumérios, ela mergulhou no

patrimônio deixado pelo povo que inventou a roda, o dinheiro e a escrita. Os *Selos* que a artista fazia, como uma produção paralela a *O muro*, eram pequenas lajotas em cerâmica com símbolos ancestrais. Vinham da memória dos sumérios com a escrita, mas também do fato de que eles assinavam cada tijolo pronto. Com os *Mil selos*, Celeida dá forma a aspectos muito relevantes para sua história: a importância das múltiplas assinaturas na criação e a ideia de circuito. Sim, uma moeda circula e encarna o esforço de tornar um pouco mais concretas as trocas que são abstratas. Ao criar moedas feitas de assinatura e identidade, Celeida também dá forma ao seu circuito muito peculiar de trocas afetivas. Ora, o muro dos sumérios era feito de lajotas assinadas.³³ Então o que a artista parece nos dizer, com o seu *O muro* é que sua construção tem múltiplas vozes, é obra dividida e compartilhada, tijolo por tijolo. Barro e estrume como liga – um muro daquilo que somos feitos.

É impossível separar essa obra da experiência que foi sua realização. Também seria muito empobrecedor não levar em consideração o que aconteceu com *O muro* depois disso. Sua *não* exposição nos dá muitos indícios. Explico: apesar de ter recebido o Prêmio Gustavo Capanema pelo conjunto de sua obra, concedido pelo júri do V Salão Nacional de Artes Plásticas, Celeida quase não conseguiu mostrar *O muro* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde foi realizada a exposição daquele salão. Segundo Raquel Silva, Celeida e seus assistentes-parceiros transportaram os tijolos de adobe, que, juntos, pesavam 12 toneladas, em um caminhão até a porta do MAM. A mostra seria aberta às 18h. Ao meio-dia, ao dar com *O muro* já pronto, o então diretor do museu, Manoel do Nascimento Brito, alegava que era um desrespeito a artista botar “um muro de bosta em frente ao meu museu”.³⁴

Críticos e artistas interviram e *O muro* acabou ficando do lado de fora do museu, integrado à exposição. Símbolo das relações entre aquilo que está fora e aquilo que está dentro, divisa, proteção, abrigo, exclusão: o muro de adobe havia encarnado, em sua história até a exposição, tanto a olaria de afetos presentes na comunidade que orbitava em torno de Celeida, quanto a imposição de exílio que cobriu o trabalho da artista, não só em seu tempo, mas nas décadas anteriores. A reação da cúpula do MAM não seria a única incompreensão institucional que a artista enfrentaria em sua carreira. Houve pelo menos um outro muro, este gigantesco, que separou Celeida dos organizadores da 17ª Bienal Internacional de São Paulo.

O convite para expor na Bienal veio em 1983, e Celeida propôs um trabalho decorrente de sua pesquisa para *O muro*. Um novo muro seria realizado em etapas: na primeira, os detentos de uma penitenciária em São José do Rio Preto fariam tijolos na olaria do presídio; na segunda, presos em regime semiaberto construiriam um muro nos jardins em frente à Bienal, no Parque do Ibirapuera; a terceira parte do muro seria construída dentro do prédio de exposições, com projeto de Oscar Niemeyer.

Celeida compreendia que as três partes do trabalho formavam um único muro, e queria que o trabalho fosse deixando vestígios de seu caminho até a Bienal, com tijolos marcando o trajeto de São José do Rio Preto até o Ibirapuera. A obra incluía também outro circuito – talvez fosse melhor dizer curto-circuito – simbólico: uma urna levaria para o pavilhão mensagens dos presos do interior de São Paulo. O público leria esses recados e poderia respondê-los, também por escrito, depositando as mensagens em outra urna. No último dia da Bienal as duas urnas seriam abertas, expondo os “dois lados” de um mesmo muro. A artista previa que, ao fim da Bienal, os tijolos fossem doados para a comunidade mais próxima ao Ibirapuera. Além disso, como ia contar com a ajuda do sistema penitenciário de São Paulo para realizar a obra, dispunha-se a dar como contrapartida a montagem de oficinas de cerâmica em presídios femininos.

O muro da incompreensão foi, no entanto, maior que o de Celeida. Nada aconteceu. Ao receber o projeto da artista, a Bienal – naquela edição sob a curadoria de Walter Zanini – simplesmente “desconvidou-a”. Às vezes com suas janelas voltadas para uma parede cega, a instituição não percebeu o quanto a obra da artista dialogava com as experiências mais arrojadas que estavam sendo feitas naquela época, tecendo relações políticas de forma inovadora. Mesmo nunca tendo sido realizado, esse é um trabalho que preserva seu frescor até os dias de hoje.

A frustração de Celeida com a Bienal fez com que artista mergulhasse de cabeça em outro projeto daquele mesmo 1983: a coordenação da Oficina da Terra, para criação de cenários e figurinos para o filme *Quilombo*, de Cacá Diegues. Conta Raquel Silva:

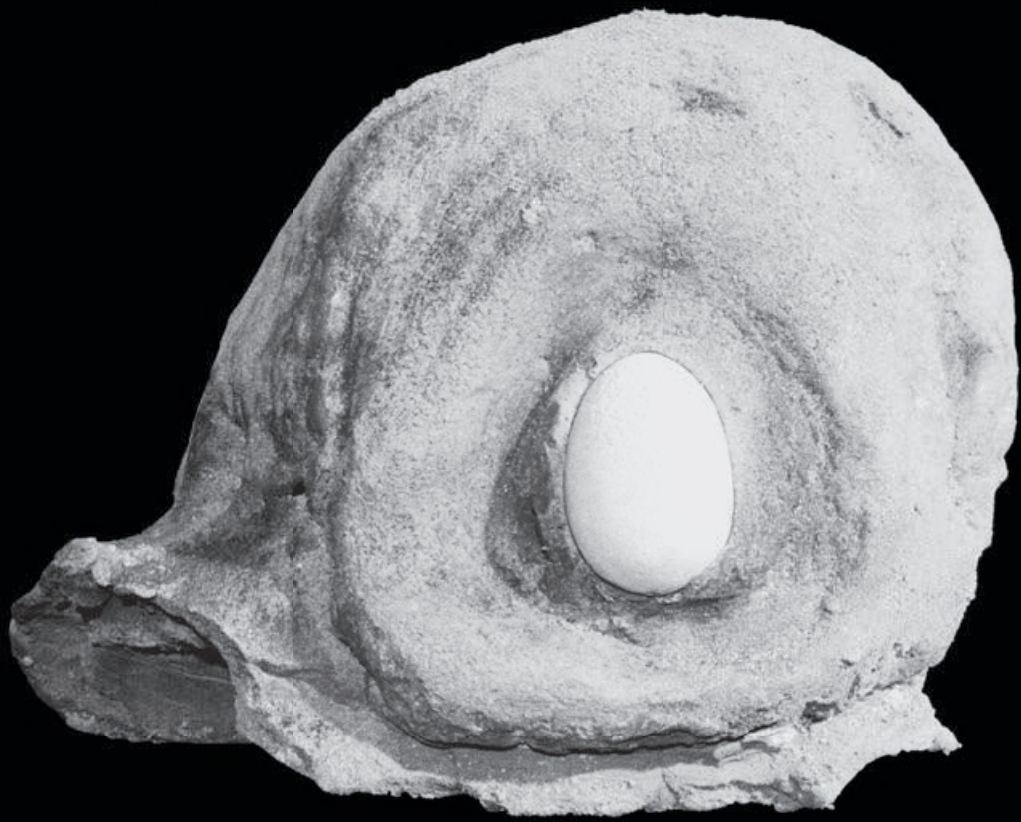
Quilombo era uma superprodução cinematográfica. Seu orçamento estava estimado em um milhão e meio de dólares, que pareciam insuficientes para tão grande empreitada a ser realizada em Xerém. Para a confecção dos cenários, objetos e figurinos foi alugado um galpão de 2.400m² em uma pedreira desativada, a 500 metros do *set* de filmagem. O local foi batizado de Uzina Barravento (com z mesmo), em homenagem ao diretor cinematográfico Glauber Rocha. A Uzina, comandada por Luiz Carlos Ripper, era dividida em 12 oficinas integradas, nas quais 200 pessoas trabalhavam artesanalmente com terra, tecido, ferro, madeira, couro, palha etc. Os dias de trabalho eram longos, geralmente duravam 14 horas; às vezes era necessário virar as 24 horas trabalhando, pois ali era produzido absolutamente tudo que seria usado no filme. Para o funcionamento do local foram construídos banheiros, um poço artesiano e instalado um relógio de 75 mil watts de energia elétrica. Para a Oficina da Terra foram construídos dois grandes fornos a lenha, para que Celeida e sua equipe de 15 pessoas transformassem 20 toneladas de terra em dois mil potes de diferentes tamanhos, 500 meio-potes, seis canhões e 300 bolas de munição, dois mil metros de muros, 18 mil telhas e 50 mil contas e botões para pulseiras, colares, cocares indígenas e roupas de época.³⁵

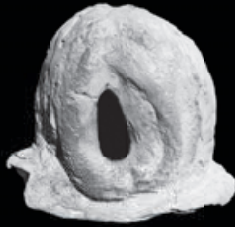
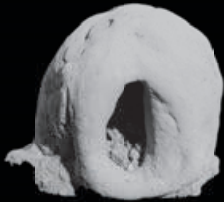
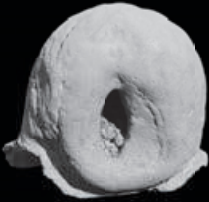
No *set* do filme, Celeida aumentava a escala de uma rede de relações que já havia experimentado no Chapéu Mangueira e nas aulas do Parque Lage. Ao longo dos oito meses de produção, capacitou moradores de Xerém, experimentou técnicas alternativas e misturou pessoas de diferentes origens na criação de um projeto comum.

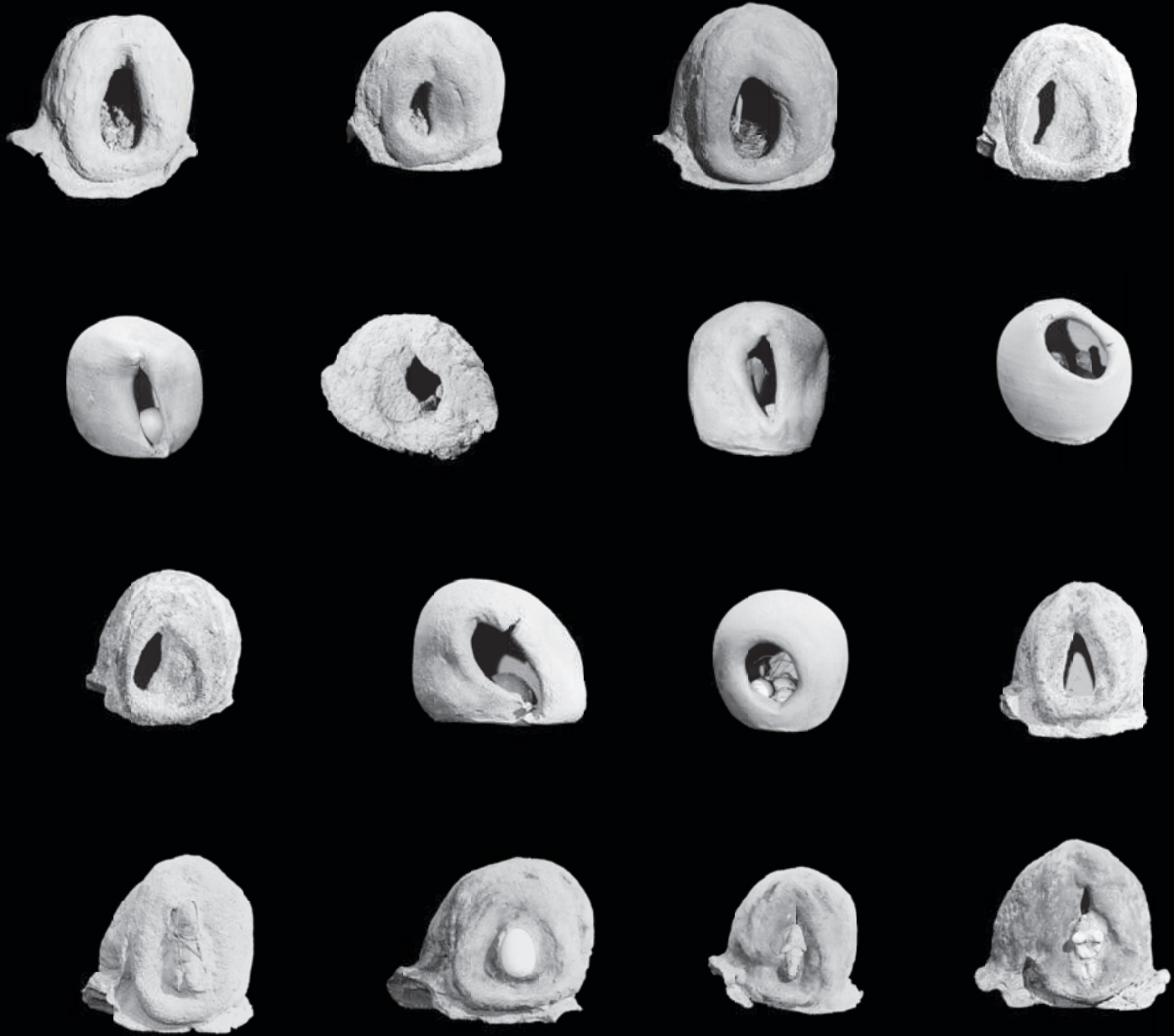
Uma “selvagem” na Academia

Essa mistura de turmas também vai dar o tom da passagem de Celeida pela Escola de Belas-Artes da UFRJ. Ela começou a dar aulas ali em 1989, e permaneceu no quadro de professores até adoecer e morrer, em 1992. A criação de um Ateliê de Cerâmica em um espaço físico compartilhado pela Arquitetura e pelas Belas-Artes – um conjunto de salas do qual cada escola era dona de parte do espaço – já era por si só revolucionária. A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e a Escola de Belas-Artes até hoje dividem o mesmo prédio na Ilha do Fundão, mas os cursos de ambos pouco se falam, com poucas atividades que promovam o encontro entre os alunos. Celeida dava aulas para estudantes de arquitetura, artes e design nas mesmas turmas.

O artista Jarbas Lopes foi um desses alunos. Em sua memória, um episódio que marcou a entrada de Celeida no espaço em que daria aula. E que encerra uma série de metáforas a respeito do que ela enfrentaria na escola:







Lembro que quando foram limpar o espaço que a Celeida ia ocupar, acharam várias casas de marimbondo. Mas o curioso é que eram marimbondos que mexiam no barro. Faziam as casas de barro, algumas eram apartamentos, traziam casas umas emendadas nas outras, condomínios inteiros. Pedi este material para mim e passei a incorporá-lo no meu trabalho [...] A gente esquece que a Escola de Belas Artes foi criada com a chegada da Missão Francesa, e tinha como objetivo “ensinar a arte para os selvagens”. Assimilamos este discurso do opressor, do controlador. Celeida era selvagem. Recuperava práticas que vinham de antes destes modelos engessados.³⁶

Por essas e outras Celeida chegou mesmo mexendo em casas de marimbondos. Com uma larga experiência com a linguagem contemporânea – em seu trabalho como artista e na prática de ensino na Escola de Artes Visuais do Parque Lage –, ela entrava em uma EBA onde um grupo ainda bastante considerável de alunos e professores rejeitava suportes diferentes daqueles clássicos – escultura, desenho, gravura, pintura, desenho – e onde não se ensinava arte brasileira. As aulas de História da Arte privilegiavam apenas os cânones europeus.

Além de integrar cursos distintos, vai introduzir as noções de experiência, de processo e de trabalho coletivo que já haviam orientado seus trabalhos anteriores. E conquistar alunos como o artista Italo Alves, hoje professor do Instituto de Artes da Universidade Federal Fluminense. Ele lembra de Celeida como um divisor de águas na EBA. Mas também tem recordações da resistência que ela enfrentou: “Havia gente que assistia aula de costas para ela, para deixar claro que não aceitava aquela linguagem. Ela estava falando, dando aula, e esses alunos faziam questão de virar o corpo, para marcar a posição”.³⁷

O artista Romano era aluno do curso de Gravura quando conheceu Celeida. Ele destaca o encontro entre Celeida e Lygia Pape, à época também professora da Escola, como um momento de profunda transformação para a EBA:

A Escola sempre se ressentiu muito desta separação com os outros cursos, sempre foi difícil uni-los em uma mesma sala de aula. A Celeida deu este passo. Ela, que trabalhava tanto com isso – com experiência, com união, com coletividade –, fez da inauguração do Ateliê de Cerâmica em si mesma um ato político: unir aquelas faculdades que funcionavam no mesmo prédio e que não tinham um ponto de contato. Hoje a EBA mudou muito, há novos professores. Mas na minha época como aluno era muito diferente, as pessoas se colocavam como o “não contemporâneo”. Os alunos que gostavam de arte contemporânea eram uma minoria; os que tinham alguma produção eram uma minoria maior ainda. Para mim, que sou artista contemporâneo, duas pessoas foram muito importantes na EBA da virada dos anos 1980 para os anos 1990: a Celeida Tostes e a Lygia Pape. As duas trouxeram uma atualização.³⁸

A chegada de Celeida é vista por Romano como um “quase movimento”, por conta da introdução dessa postura bachelardiana, com ênfase no processo. Apesar de enfrentar essa rejeição dos “não contemporâneos” – que se autointitulavam dessa forma, inclusive –, a artista tinha uma grande capacidade de conciliação e conseguia entrar em todas as brechas, ser aceita por todos os diretores, colegas e funcionários, rompendo assim paulatinamente as barreiras.

Celeida era um ser político e criou uma obra política. Além da capacidade de “dobrar” adversidades, criou as inúmeras subversões pelas quais este texto já passou. Na EBA, houve outras: em alguns momentos ao lado de Lygia Pape, em outros desenvolvendo parcerias com seus alunos, ela transformou a Ilha do Fundão em um território-obra, em campo fértil para experiências artísticas. Não há documentação sobre os trabalhos de *land art* realizados por

ela e suas turmas, mas houve experiências com fogo, que deveriam ser enxergadas pelos passageiros dos aviões que decolavam do Aeroporto do Galeão, vizinho à universidade; com os tratores usados para aterrar ou capinar o terreno da ilha; com a terra e com o lixo do *campus*.

Por se tratar de um aterro, a Ilha do Fundão tinha em seu solo terra de diversas procedências. Um dos exercícios processuais de Celeida era criar uma paleta de cores com os diversos tipos de barro encontrados ali. Outra experiência consistia em catar lixo. Em alguns casos, a professora fazia com que os alunos imaginassem uma narrativa, uma história a partir dos resíduos encontrados em determinado latão. Havia também o processo que Celeida chamava de “Do caos à ordem, da ordem ao caos”. Kátia Gorini³⁹ lembra que o lixo era separado e classificado. Depois disso, cascas de laranja, canudinhos, guardanapos e embalagens eram cortados em lâminas finíssimas, e postos em um sanduíche de *slides*. O conjunto desses *slides* era projetado na parede, e o lixo se transformava, então, em uma sequência de formas e cores.

As aulas na EBA correspondem ao período final de vida da artista. E coincidem com a criação dos *amassadinhos*. Em 1990, Celeida fez uma exposição panorâmica na EAV/Parque Lage. Ocupou toda a Escola com trabalhos antigos e outros inéditos. Na piscina, uma escultura de barro gigantesca, com seis metros de comprimento e duas toneladas de peso, representava uma batata amarela. Dentro dela, foram plantadas dezenas de mudas de batata inglesa, que ficaram germinando durante o período da mostra. No encerramento de “Tempo de trabalho”, Celeida e seus assistentes-parceiros quebraram a batatona a marretadas. E distribuíram as mudas de batatinhas para os convidados, de modo a que cada um levasse um pouco do trabalho para casa. Mais uma vez, fica claro um processo de comunhão. Há uma ideia de força que vem da divisão e do que Rancière chamaria de “partilha do sensível”.⁴⁰ Também há, como havia em *Passagem*, a noção de que existe uma vida depois da morte, e de que todo processo de criação se completa em seu encontro nem sempre suave com o mundo; encontro esse que é constituído por perdas e renascimentos.

Mas eu falei dos *Amassadinhos*. Eles aparecem pela primeira vez nessa exposição, como mil peças de barro criadas unicamente a partir do gesto de se amassar o material com a palma da mão. O “gesto arcaico” – como Celeida chamaria o ato reflexo de fechar a mão sobre qualquer conteúdo – deu à artista uma oportunidade de se reconciliar com o passado. Se em 1983 um muro a havia separado da Bienal de São Paulo, em 1991, a 21ª primeira edição do evento faz novo convite à artista. Desta vez, ela projeta três grandes painéis, que teriam ao todo 20 mil *amassadinhos*. No centro deles, uma imensa roda de barro vermelho. Em 1992, Celeida deu um depoimento sobre o trabalho:

[...] Teve a intenção de ser uma brincadeira com o olhar, com a referência do olhar. Então usei o gesto reflexo e um objeto, uma roda; confrontando assim o ato de construção do objeto e a construção técnica na referência do olhar. A roda induzia as pessoas a andarem à volta do espaço, sendo que ela era um objeto de fato enquanto que os outros, os *amassadinhos* que estavam na parede, tinham de ser construídos pelo olho e pelo espírito do espectador.

Como sempre acontecia nos projetos de Celeida, um novo mutirão garantiu a realização dos 20 mil *amassadinhos*. Além dos parceiros habituais (Chapéu Mangueira, Parque Lage), a artista contou com a participação dos visitantes – crianças e adultos – do MAM, de prostitutas da Vila Rosali, de moradores de rua, de doutores da Coppe/UFRJ, de detentos do presídio Frei Caneca, meninos de rua, artistas, empregadas domésticas. Em uma das canções mais lindas da música brasileira, Gilberto Gil nos ensina que “é sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar”. Com os *amassadinhos*, Celeida integrou em um mesmo gesto escultórico as possibilidades de cheio e de vazio, de espaço e de seu negativo. Além disso, comungou

novamente com uma multidão de anônimos, levando as impressões de pessoas de todas as classes sociais e faixas etárias para o pavilhão da Bienal de São Paulo. Sem nenhuma hierarquia e nenhuma bula, explodindo com o estereótipo do artista-gênio e encerrado em sua criação, premissa do modernismo.

Comecei este texto com *Passagem*, trabalho com que Celeida morre e renasce simbolicamente como artista, em 1979. Terminei com a Bienal de 1991, quatro anos antes de sua morte de fato. Os *Amassadinhos* são um novo jato de vigor. Com eles, a mão dessa artista oleira, renascida de si mesma inúmeras vezes, se encontra com as mãos de centenas de pessoas – bebês, jovens e velhos. Ela se mistura com eles e se dilui nesses gestos anônimos, para fazer com que sua obra também renasça, adquirindo outras nuances e multiplicando potências. É assim que se despede.


Notas

- 1 KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 2 Realizado para o mestrado em História e Crítica da Arte da EBA-UFRJ.
- 3 Realizado para o mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da Fundação Getúlio Vargas
- 4 Raquel Silva é responsável por meu contato mais profundo com a obra de Celeida. Em 2003, ainda era repórter de *O Globo*, quando fui procurada por ela, que trabalhava como assessora de imprensa da exposição “Celeida Tostes – Arte do fogo, do sal e da paixão”, que o curador Marcus de Lontra Costa realizaria no Centro Cultural Banco do Brasil. Já estudava os artistas da chamada Geração 80, mas, apesar de sua enorme relação com o período, o que mais me chamou a atenção naquela “pauta” foi a possibilidade de enfatizar seu trabalho pioneiro no Chapéu Mangueira. A partir de minha curiosidade de repórter, estimei Raquel a localizar dona Augustinha dos Santos e outras mulheres da comunidade que haviam conhecido a artista e trabalhado com ela na oficina de cerâmica. Testemunhar a visita daquelas mulheres à exposição montada, olhando peça por peça demoradamente, foi uma emoção devastadora e um indício do poder mobilizador e agregador da obra de Celeida. Raquel acabaria optando por realizar seu mestrado sobre a obra de Celeida a partir desse encontro com as mulheres do Chapéu. Agora, ela me faz o convite-desafio para este texto, reativando uma rede de trocas e de criação coletiva, bem à moda de Celeida.
- 5 Hoje corresponde à Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
- 6 TOSTES, Celeida. *Esmaltação em metal*. MEC, 1976.
- 7 Em entrevista a autora para sua pesquisa sobre a chamada Geração 80 para o Programa de Pesquisa em Artes Visuais do RioArte/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1997.
- 8 Em depoimento à autora e a Raquel Silva. Rio de Janeiro, 2013.
- 9 “Geração de afetos: pintura brasileira da década de 1980” foi dissertação defendida no mestrado de História e Crítica da Arte da EBA-UFRJ.
- 10 DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1981].
- 11 Eu me refiro aqui às pinturas *Barrão*, *Angelo* e *Madame Cadvel*, esta última retratando Beatriz Milhazes, todas de 1995.
- 12 Apud SILVA, Raquel. *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.
- 13 BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- 14 Angelo Venosa, Daniel Senise, Luiz Pizarro e Celeida Tostes chegaram a dividir um ateliê por um tempo na rua Taylor, Centro do Rio. Mas o espaço era dividido entre vários ateliês individuais, sem que houvesse trocas diretas nos processos criativos dos artistas.
- 15 BERGSON, Henri. *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- 16 A finalização das esculturas, quando as estruturas de metal e papel foram cobertas de barro foi feita em regime de mutirão, no Parque Lage, mobilizando alunos, moradores do Chapéu Mangueira e amigos da artista. Celeida nunca teve muitos recursos. Raquel Silva relata que uma “verdadeira procissão” percorreu o trajeto de cerca de um quilômetro que separava o apartamento da artista, empurrando aquelas peças bastante pesadas ladeira acima do Parque Lage.
- 17 Dodô Azevedo, obrigada.
- 18 LAGNADO, Lisette. Formas prenhes. In: CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- 19 Celeida participou de um seminário em Porto Rico, travando intenso contato com o meio artístico e a cerâmica do país, como outro texto desta publicação vai abordar.
- 20 BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich (org.). *Louise Bourgeois – Destrução do pai, reconstrução do pai – Escritos e entrevistas 1923-1997*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- 21 Idem.
- 22 NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras (edição de bolso), 2013 [1887].
- 23 NAME, Daniela. *Espelho do Brasil – Arte popular brasileira vista por seus criadores*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- 24 Filhos e netos do artista ainda mantêm sua oficina.
- 25 Nas regiões do Vale, o barro tem muitas cores, indo do rosa ao cinza, passando pelo branco e os chamados tons de terra (marrom, telha, caramelo). Em Santo Antônio do Carai, a cerâmica é feita predominantemente nos tons de bege, caramelo e branco.
- 26 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: 34, 1993.
- 27 É interessante aqui um paralelo com a tradição ceramista na arte popular brasileira. Mestre Vitalino começou o trabalho no barro fazendo gamelas, vasos e outros utilitários, que sua mãe vendia na Feira de Caruaru. Ainda menino, começou a usar as “aparas” do barro para fazer as primeiras figuras – primeiro boizinhos e vaqueiros, mais tarde músicos da banda de pífanos. Alucinado pelas bandas, ele acabaria se tornando um tocador de pífano. Um caso em que o barro moldou um autorretrato na vida, não o contrário.
- 28 *Op. cit.*
- 29 Também levantada por Raquel Silva.
- 30 O fotógrafo Henri Stahl chamava a artista por este apelido.
- 31 KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock [1958]. In: COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- 32 Nota depoimento.
- 33 Recentemente, o artista Felipe Barbosa realizou trabalhos com bolas de futebol que podem colaborar para um entendimento sobre essa questão da assinatura. Barbosa descosturava bolas e as transformava em matéria pictórica, com a resignificação de cores e inscrições no couro das bolas. Um grupo de bolas descosturadas revelou marcações pouco usuais no interior das bolas. Ao pesquisar sobre elas, o artista descobriu que operários chineses assinavam as bolas ao montá-las. Naquele trabalho braçal, em um país em que as grandes fábricas têm altos índices de escravidão, os participantes faziam questão de deixar sua identidade no trabalho realizado. Nenhum tijolo é igual ao outro; nem nenhuma bola, por mais perfeita que seja sua produção em série. Nenhum processo se faz sem a assinatura de muitos.
- 34 Citado por Raquel Silva em sua dissertação, a partir de entrevistas realizadas para o trabalho.
- 35 *Op. cit.*
- 36 Em depoimento a autora, em janeiro de 2014.
- 37 Em depoimento a autora, em fevereiro de 2014.
- 38 Em depoimento a autora, janeiro de 2014.
- 39 Em depoimento a autora, fevereiro de 2014.
- 40 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: 34, 2005.



O MURO



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 do exílio, da purificação do espaço urbano.

Para mim o muro é um símbolo da construção do homem.





Este muro foi construído de mutirão.

Dele fizeram parte moradores da comunidade da Associação de Amigos do Chapéu Mangueira, artistas plásticos, estudantes, escoteiros, pessoas da cidade que responderam ao chamado para o mutirão.

Sua construção começou pela construção dos próprios tijolos de adobo.

Foram empregados aproximadamente:

10 toneladas de barro

2 toneladas de estrume de boi

1/4 de tonelada de palha

Trabalharam e comeram juntas cerca de 100 pessoas.

PROPORÇÕES APROXIMADAS

Barro comum ferruginoso: 70%

Palha de arroz: 10%

Capim: 2%

Estrume de boi: 15%

Esta proporção de adobo se aproxima da análise química de uma casa de João de Barro.

Os adobos diferem dos tijolos comuns por não serem cozidos.

O barro pode conter certa proporção de areia a que se juntam fibras de vegetais e estrume de boi.

O estrume atua como um aglutinante.

A palha tem a função de reforçar a estrutura da massa.

Com o passar do tempo o adobo fica mais forte.

Vários tipos de adobo aparecem nas construções do Homem.

Os torrões semelhantes às pedras, os adobos cônicos que sugerem pequenos montes, os adobinhos que medem aproximadamente 8cm a 13cm, os adobos cúbicos, os adobos cilíndricos, os adobos hemisféricos que fazem lembrar a vista de cima da casa de João de Barro e os grandes adobos feitos em formas.

Se destruído, o tijolo de adobo volta a ser terra.

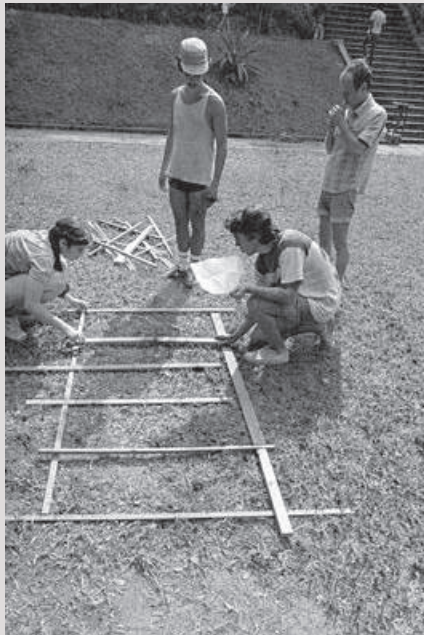


















A manufatura do tijolo retrocede aos primórdios da civilização do homem e traz nas marcas inscritas na sua superfície a história de culturas desaparecidas.

Um pequeno tijolo gravado com os nomes dos construtores, chamado tablete de fundação era usado pelos sumérios como uma pedra fundamental.

Também o tijolo cozido, que produziam em grandes séries para construções e monumentos, recebia antes do cozimento o selo real sob a forma de um texto curto ou de uma legenda inscrita à mão. Deste modo perpetuavam nos seus nomes o esplendor e a glória de seu tempo.

Desta forma os selos estão ligados à construção.

Os 1.000 selos que apresento como gravura não tiveram intenção de reproduzir selos sumérios. Eles surgiram em meu trabalho quando fiz o protótipo do muro. Só agora fui levada a fazer esta relação entre tijolos e selos.









Celeida Tostes: a essência alquímica

Marcus de Lontra Costa

Estamos nos sítios dos rituais, no clarão dos raios, no som das tempestades, território de fronteiras entre a cultura e o místico, realidade concreta e a sua transcendência. Assim foi, assim é, e assim sempre será: “Vaca de divinas tetas, derrama o leite bom na minha cara e o leite mau na cara dos caretas”.¹ Eis Celeida, mãe generosa, criatura em permanente estado de ebulição e criatividade, para a qual o mundo é antes de tudo o local da experiência e da experimentação. “Minha tarefa como artista plástica não se atém somente à consciência da questão estética, mas procura dirigir-se ao elemento questionador do cotidiano, ao essencial na relação com o mundo”.²

Tudo aqui conspira para uma visão holística da experiência artística. A múltipla personalidade da artista atua numa espécie de ciranda de roda onde cada peça segue o mesmo ritmo e a mesma direção, parábola precisa da vida em todo seu mistério, pavor e encantamento. Sem se preocupar com estilos ou circuitos de um sistema de arte predeterminado e no qual cada agente cumpre com obediência o seu papel, Celeida subverte a noção de arte como produto, da obra como resultado final. Para a artista a arte é o princípio fundamental do ser humano, é a ação de conhecer, experimentar e transformar o mundo. Assim a atividade artística é para Celeida a essência do Ser e é essa clareza conceitual que une os elementos da ciranda celeidiana dando sentido e razão a sua provocante produção estética.

Nada aqui é propriamente novo e cabe ao artista descobrir, tirar os véus, revelar o que sempre esteve, aquilo que se transforma e aquilo que permanece. A novidade reside na provocação de um olhar inicial, da revelação da eterna criança que nos identifica com nossos ancestrais, com a fragilidade da nossa essência humana, assustada e curiosa diante da extensão das terras e da vastidão do céu. Tudo em Celeida é resultado do movimento de olhar para si mesmo e para o mundo. Esse é o seu respirar, a sua inspiração e a sua expiração, a sua poesia, a sua cruel escatologia, a sua incisiva proposta de entender a arte como um processo, como vivência, como experimentação permanente e como desafio.

A opção pela matéria não surge pela sua plasticidade e sim por sua característica essencial e tecnologia primeva. A matéria que nomeia o lugar onde vivemos recebe os impulsos do homem que recria a natureza: ele molha, amassa, molda, sopra, respira, queima. E assim cria e recria um outro corpo, quem sabe o mesmo corpo transformado, que se repete, que cai, que quebra, que se derrete, que se constrói. Já nos ensinaram que para criar uma realidade é preciso que o artista saiba matar a realidade anterior. Por isso Celeida nasce do barro, da lama, desnuda e indefesa numa impressionante performance registrada com sensibilidade por uma série fotográfica realizada por Henri Stahl.

Esse nascimento, essa descoberta de si mesma, esse encontro entre o eu e o outro, esse espelho cego que se revela, como na obra de Cildo Meireles, através do tato, do volume e da matéria, marca o início de uma ação artística vigorosa empreendida por Celeida Tostes. E na qual a memória passa a estabelecer uma ponte permanente de comunicação com a metodologia de criação e pesquisa da artista. O neologismo verbal *celeidar* criado por seu amigo Luiz Aquila propõe o mergulho essencial que todo artista deve impetrar para se conhecer, se refazer e

poder com isso reconstruir e transformar o mundo. “(Werther) por mágoa ou por felicidade sinto às vezes vontade de me abismar. (...) A infelicidade ou alegria desabam sobre mim, sem nenhum tumulto posterior: nenhum outro sofrimento: estou dissolvido, e não em pedaços; caio, escorro, derreto. Este pensamento levemente tocado, experimentado, tateado (como se tateia a água com o pé) pode voltar, ele não tem nada de solene. É exatamente a doçura.”³

Modelar, moldar, formar, trans-forma-ar. Gesto inicial, matéria como essência, memórias, lembranças, flores do deserto, troca, afeto, sexo, séquitos, caravanas... Celeida e seus seres, seus habitantes que nascem pela clareza do método e pela generosa definição das suas intenções. Como em Marguerite Yourcenar, Celeida Tostes constrói com o fogo, o sal e a paixão, o romance da nossa história. A obra é o resultado de um longo e provocante processo criativo no qual o medo, a obsessão, a generosidade atuam como agentes estruturais e por isso mesmo ela é indeterminada e se adapta a qualquer espaço. Ela é antes de tudo fera liberta, estranheza que encanta e apavora. Celeida, doce e perversa, berço e mortalha, algazarra e silêncio. Por isso, o que temos diante do nosso olhar é sempre o resultado da contundência. Eles falam de realidades e sentimentos essenciais, garimpam o nosso passado e se apresentam na paisagem da terra como filhos pródigos, estranhamente belos e repletos de uma verdade líquida e provocativa.

Assim são eles, guardiões dos nossos portais da memória, referências da orgia criativa e coletiva de sua fecundação; são seres, são guerreiros, são amantes, frutos generosos de um conluio sexual no qual o prazer e a dor se complementam para a criação e a sua gestação. Se os *guardiões* remetem à simbologia masculina toda obra de Celeida é perpassada por uma valorização do feminino. Sem temer o contato próximo com questões de ordem antropológica e dialogando diretamente com a psicologia e toda sua mitologia sexual, a questão do gênero jamais é reduzida ou domesticada: a feminilidade aqui é instrumento de transformação e liberdade, fluxo de vida, impulso, desejo e pulsão. Se o masculino, o falo, é o agente da visita, o conquistador e o viajante, aquele que passa, a vagina é a porta dos mistérios, oráculo e fronteira de um grande salão uterino onde se consuma e se realimenta a história através da fecundação e da vida.

Nesse sentido os seus trabalhos dialogam com grandes artistas mulheres, como Ana Mendieta e Louise Bourgeois. Ampliando propostas dessas artistas, Celeida deu sentido genérico e coletivo às suas experiências criando uma realidade simbólica na qual os elementos essenciais da simbologia sexual feminina se conectavam com artefatos produzidos por mulheres em sua longa história de submissão, silêncio e opressão. Assim, Celeida incorporou a submissão sexual determinada à força pelo machismo entendendo-a como um discurso de poder que se assemelha à opressão sofrida pelos índios latino-americanos, pelos negros, pelos pobres. Celeida elaborou um discurso artístico determinado pela voz e pelo olhar dos excluídos, recusando a vitimização e ampliando o seu potencial de beleza e dignidade.

Para Celeida Tostes, criar, experimentar, ensinar e aprender fazem parte de um jogo de interpretar e compartilhar o mundo. Por isso a sua sala de aula/ateliê na Escola de Artes Visuais do Parque Lage era um grande laboratório experimental, um terreno alquímico, local da ação, síntese de todo seu desafio de integrar a ação artística com a experiência da vida cotidiana em permanente exercício de criação e liberdade. Era fundamental para a artista “um compromisso com o fato social, com a inquietação, com as questões do homem nas reflexões do seu tempo, com a questão da arte como manifestação humana, como parte do mundo.”⁴ Essa instigante fusão entre artista e mestra acabou por definir a personalidade de uma inquieta e eficiente personagem que orientava e provocava esteticamente seus alunos



e companheiros de trabalho ao mesmo tempo que deles exigia grande disciplina técnica e clareza conceitual. Celeida Tostes e suas práticas pedagógicas sintetizam as ações didáticas inovadoras do Parque Lage no início dos anos 80 e que deram origem a uma brilhante geração de artistas brasileiros para os quais a ação e a reflexão caminham lado a lado; diferentemente das práticas tradicionais de ensino artístico, a teoria deixa de ser um elemento castrador, agindo como presença inquieta e provocadora durante todo o processo criativo.

Por isso o gesto coletivo, a produção de objetos artesanais num ritmo fabril; por isso a escola vista como fábrica, o galpão das “artes do fogo”, a valorização dos arquétipos. Por isso a história e a arqueologia como bússolas da pesquisa estética. “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. Os dez mil ovos, as mil bolas, os úteros, as mil Vênus e ferramentas, as casas de João-de-Barro (cavernas, aldeia), os mil selos, os tijolos de adobo, o muro. No entanto, meu trabalho permanecia horizontal. Subir era uma dura tarefa. Meu material brigava com a verticalidade e meu corpo, para o alto, não alcançava muito. E o fogo? Como queimar?”⁵

O trabalho de um artista acontece diante dos desafios que o processo de criação impõe. Celeida busca respostas, domínio de tecnologias para dar continuidade a essa arqueologia da memória: Eis a síntese celeidiana: arqueologia e alquimia, passado e o futuro, memória recuperada, lembranças e projetos. Assim, toda obra para Celeida é o resultado de um processo, fragmento de um discurso, resíduo de um desejo, espelho de uma paixão. Essa é a evidência, essa é a seiva, e Celeida abraça, amassa, abraçadinhos, amassadinhos, “abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim”.⁶ Batatas, ovos, sementes, frutos da terra, elementos da fertilidade, asas de inseto no cair da tarde pois a arte é tudo isso, é gestação, geração, graduação, germinação. Ferramentas, cacos, trapos, essas são as pedras do castelo, esses são os instrumentos com os quais Celeida compõe a sua sinfonia, a sua canção, o seu acalanto. Marcas, marcos, selos, carimbos, terra na qual a artista imprime a sua verdade, a sua história, a sua seiva “quero ficar no seu corpo feito tatuagem, que é pra te dar coragem.”⁷

Termo repetindo as palavras que escrevi quando da exposição da artista no Centro Cultural Banco do Brasil em 2003: “Por toda a sua vida Celeida andou por aí, pelo Parque Lage, pelo Chapéu Mangueira, pela Rua Uruguaiana, pelas ruas e matas, avenidas e becos, pelo asfalto e pela praia, fazendo de sua vida – e de sua arte – um exercício cotidiano de amor, liberdade e democracia. Semeou, ao longo de sua vida, encanto e poesia, dignidade e beleza”. E por isso, mais uma vez, estamos aqui para comemorar e para repetir “Celeida Maravilha, nós gostamos de você”. Para sempre.

Notas

- 1 Caetano Veloso. *Vaca Profana*, Álbum *Totalmente Demais*, 1986.
- 2 Celeida Tostes. Memorial, 1993 p. 3.
- 3 Goethe. Johann Wolfgang. Os sofrimentos do jovem Werther, 1774. In: *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes, 11ª edição, Francisco Alves Editora, RJ, 1991.
- 4 Celeida Tostes, Memorial, 1992, p. 1
- 5 Celeida Tostes, *Revista Módulo*, edição 93, 1986/1987.
- 6 Tom Jobim e Vinicius de Moraes, *Chega de Saudade (Samba Bossa Nova)*, 1958 .
- 7 Chico Buarque e Ruy Guerra. *Tatuagem. Álbum Chico Canta*, 1973.



Acharam o jardim de bolas?

Celeida, a grande sacerdotisa do barro, nos rende
uma homenagem. Renasce.

Como Deméter, deusa da fertilidade, liberta-se de
hades, e traz consigo, do fundo da terra, Perséfone
e todas as flores do universo.

Faz-se primavera.

Celeida morre / renasce como a natureza.

Celeida doce. Celeida meiga.

Celeida frágil. Celeida generosa. Celeida firme.

Celeida determinada.

Num jardim cheio de barulhos e vozes, rosas e
lírios se misturam a crianças.

Bonecas, estátuas, odores, barro.

Lama, sinfonia de formas.

Um anjo de branco canta saudades.

O céu casou-se com a terra.

Esta noite estaremos todos juntos no grande
banquete dos deuses.

Nelly Gutmacher



FENDAS

O trabalho que agora apresento é uma parte do estudo que venho fazendo dos bichos ceramistas. O nome que penso dar ao projeto por inteiro é "Ovos da Terra", incorporando as "Fendas" (casas de João-de-barro), os "Falos" (casas de cupim) e os "Sacos" (casas de vespas).

Em outros países o João-de-barro é chamado de Forneiro, pois o seu ninho tem a forma de um forno (de broa).

O João-de-barro, seu ninho, me despertou sempre um interesse imenso. Ele nada aprendeu com o Homem. Tudo o que faz é a Natureza. Traz a bagagem da Tecnologia necessária para preservação da sua espécie.

Seu ninho, sempre contra a direção da chuva e do vento é capaz de resistir a aproximadamente dez dias de chuva pesada.

O Homem para atender suas necessidades cavou a pedra dura, mas levou milênios para endurecer a lama, a argila mole, ao ponto de que ela não mais se desintegrasse com a água, valendo-se do fogo, do calor.

Uma casa de João-de-barro por mim mandada analisar pelo Instituto Nacional de Tecnologia do Rio de Janeiro foi registrada como mineral, e, corresponde, rigorosamente, a uma composição do mineral argila apresentando variações que dizem respeito a matérias orgânicas.

A forma de construção do ninho, corresponde a uma espiral, e, o modo de construí-lo pode ser comparado com a forma de construção de potes indígenas – método de rolinhos. O barro ele carrega no bico.

O ninho é abandonado geralmente quando os filhotes já podem voar.

Os ninhos que apresento foram encontrados livres. Interferi em um deles: submeti-o a uma temperatura de 800°C. Perdeu a força.

Tentei, em meu trabalho, seguir a análise química do I.N.T. Quanto às matérias orgânicas, foram usados o mesmo capim encontrado no ninho e enzimas colhidas da saliva de várias pessoas partindo do pressuposto das várias enzimas fabricadas pelo João-de-barro durante o seu trabalho. Não queimei minha peça. Ficou fraca.

Celeida Tostes







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.

Os 10 mil ovos, as mil bolas, os úteros, as mil vênus e ferramentas, as casas de João-de-Barro (cavernas, aldeia), os mil selos, os tijolos de adobo. O muro. No entanto, meu espaço permanecia horizontal.

Subir era uma dura tarefa. Meu material brigava com a verticalidade e, meu corpo, para o alto, não alcançava muito.

E o fogo? Como queimar?

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 no morro do Chapéu Mangueira. Tinha que ser uma massa forte. E crua.

Consultei Coaracy, mestre-de-obras do Chapéu Mangueira.

Experimentando, entrei no universo mais amplo dos materiais cerâmicos. O fogo já não fazia falta.

A matéria fora encontrada mas meu corpo não servia à dimensão que a matéria já resolvera.

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.

Para irem para o Parque Lage minhas esculturas, ainda com as estruturas expostas, saíram do meu espaço, da minha casa e ganharam a rua Jardim Botânico, num grande mutirão que mais se assemelhava a uma alegre procissão.

Celeida Tostes































Arte Ocasional – Os Ovos

Aborda o jogo da referência do olhar e do objeto. Pilhas de caixas de ovos reportam ao que se vê num mercado qualquer. Mas a caixa de cerâmica não tem a praticidade daquela de papelão. E os ovos não podem ser comidos. São de barro, postos um a um, na matriz da mão.

Celeida Tostes, 1992







Aldeia Funarius rufus

FUNARIUS RUFUS, Arquiteto, chamado de Passarinho Pedreiro, Oleiro, Amassa Barro, Maria de Barro – é o JOÃO DE BARRO.

Monógamo. Conta a lenda que enterra na própria casa a esposa infiel. Cor de terra, com cauda avermelhada, mede em torno de vinte centímetros. Macho e Fêmea trabalham juntos na construção da casa que demora de quatro a cinco dias. Constroem para procriar. Trabalham cantando. Seu canto é uma gargalhada.

Carregam ao todo 4 a 6 quilos de barro amassando, carregando-o com o bico e colocando cada bolinha ao lado uma da outra, formando um cordão em espiral que vai subindo até completar a casa.

Pode-se admitir que, em geral, a casa é construída de costas para o ponto cardeal de onde partem os ventos dominantes. É, comumente, dividida em dois espaços.

Povos primitivos dispensavam grande respeito religioso ao João de Barro. Acreditavam que era enviado por Deus para ensinar-lhes a construir suas casas, a fazer seus potes, seus fornos de pão.

Oleiro, conhecedor de seu ofício, construtor capaz, sabe bem dos materiais com que trabalha. Precisa da chuva para amolecer o barro, mas, se o barro seca, constrói sua casa com a bosta.

Uma casa de João de Barro mandada analisar no Instituto Nacional de Tecnologia foi inscrita como mineral e corresponde a análise química de um barro comum, ferruginoso.

Suas diversas enzimas ligam e dão força ao barro ou à bosta.

Queimada, a casa perde sua força.

Algumas casas desta aldeia foram queimadas. Outras construídas seguindo a análise química do material, empregando-se o mesmo capim e a saliva colhida de diversas pessoas, partindo-se do pressuposto das diversas enzimas fabricadas pelo João de Barro durante o seu trabalho.

Quando os filhotes já voam a casa é abandonada. Nunca mais o João de Barro volta a ela.

Outros pássaros podem ocupar a casa vazia. Até serpentes.

Em cada primavera, uma nova casa é construída.

Para continuar sua espécie.

Celeida Tostes



















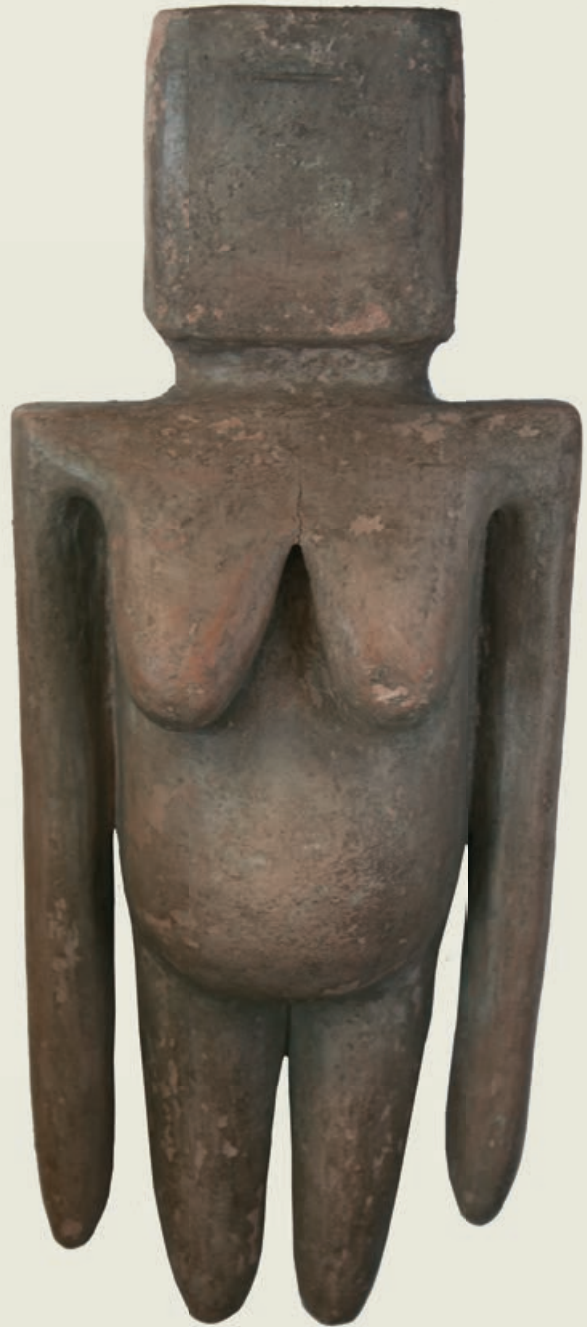






































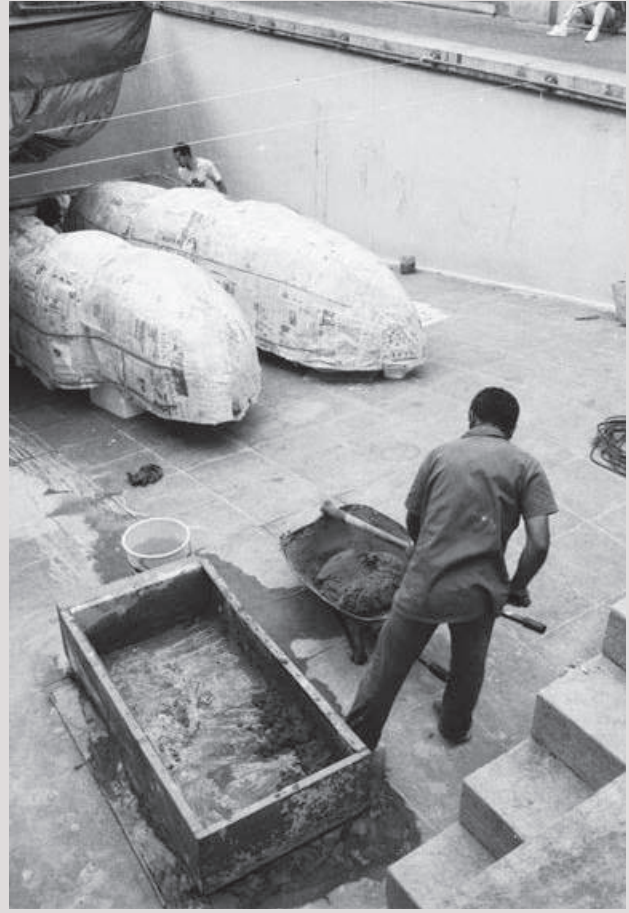










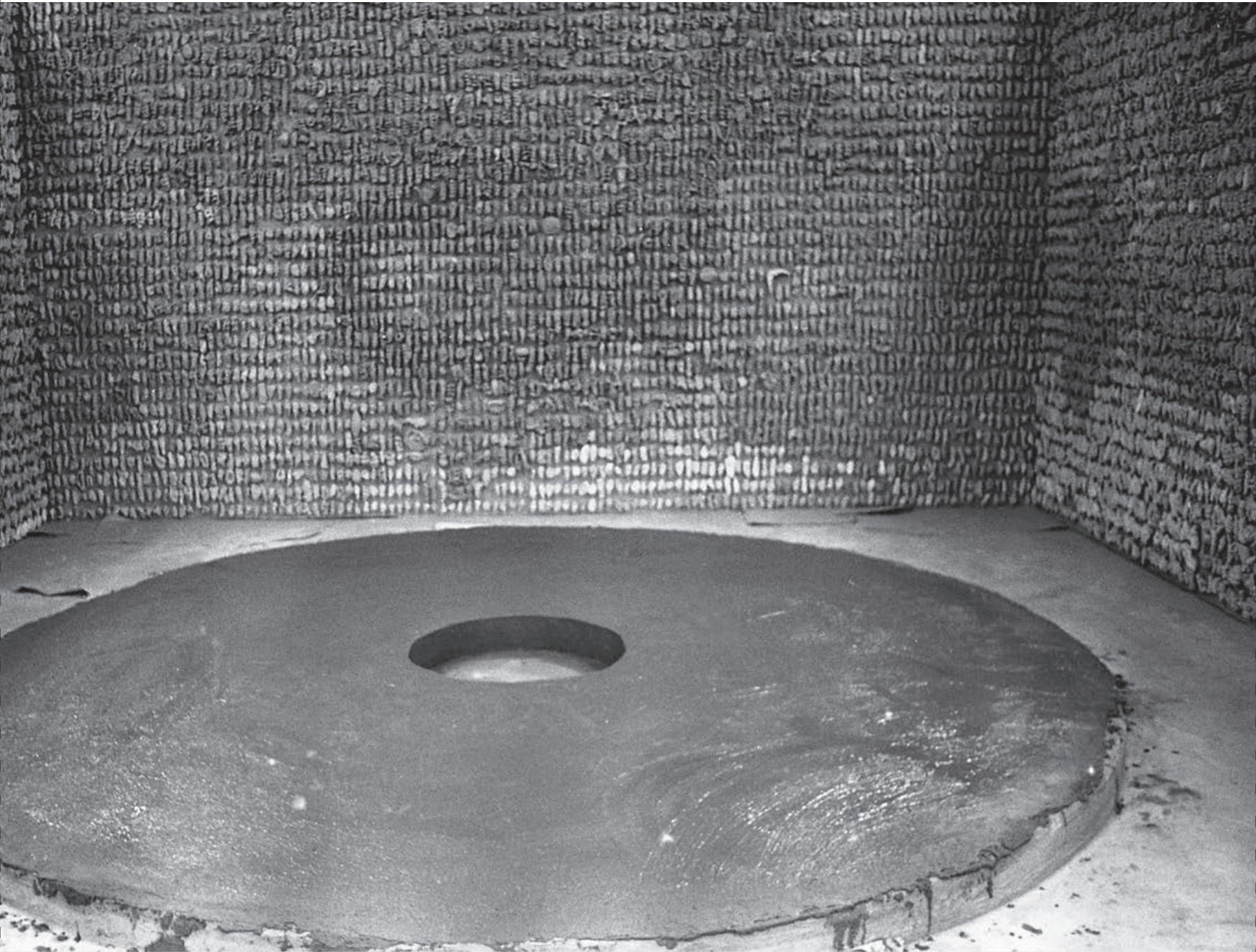




GESTO ARCAICO, nome que encontrei para a ação reflexa da mão quando recebe em seu bojo o barro macio, é o trabalho que apresento na 21ª Bienal Internacional de São Paulo. Foi feito de mutirão. Sem referência de classe, centenas de mãos se identificaram no gesto. Só um aperto, um toque, um amassado. Não há nenhuma intenção de forma, mas cada olho com sua história, irá construir um objeto, uma referência. O trabalho realizou-se no presídio Frei Caneca no Rio de Janeiro, no Morro do Chapéu Mangueira, comunidade chamada favela, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Parque Lage, no Museu de Arte Moderna do Rio, com gente que passava, com doutores da COPPE da UFRJ, com empregadas domésticas, com meninos de rua. Foram gastas quatro toneladas e meia de barro, terra de diversas procedências do Estado do Rio de Janeiro, óxidos de metais, materiais diversos. A apresentação do trabalho, com 20 mil amassadinhos dispostos em três painéis de seis metros por três, e uma roda vermelha no chão, ao centro, confrontam o ato de construção do objeto e a construção da técnica na referência do olhar. Nos milhares de amassadinhos, a mão da criança de um ano se encontra com a mão do presidiário.

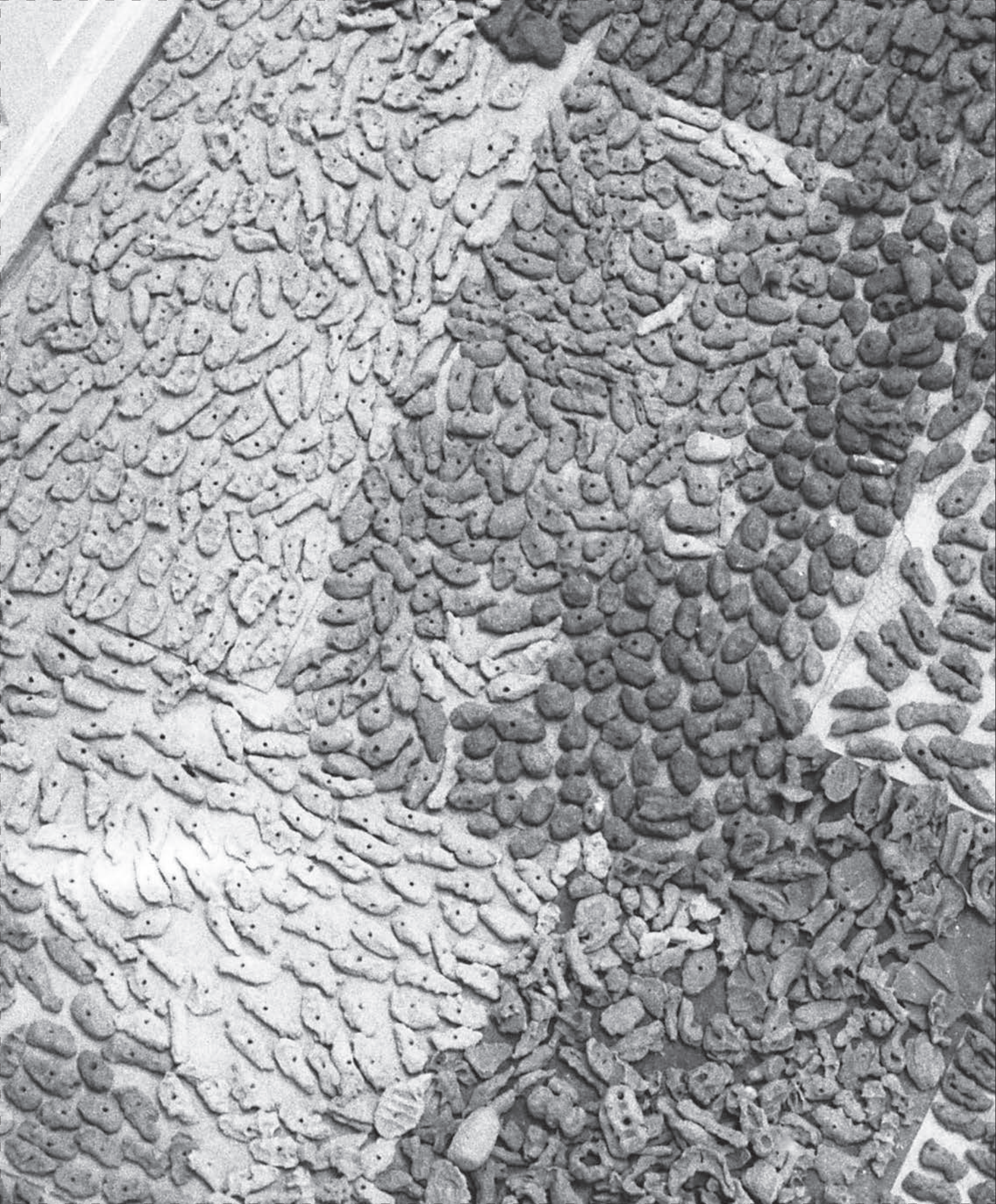
Celeida Tostes















Breve neste local, Fábrica de Chapéus Mangueira

Raquel Silva

O encontro com o barro da favela

Foi num dia de chuva, em dezembro de 1979, que Celeida Tostes visitou pela primeira vez o Morro do Chapéu Mangueira. Convidada por dois moradores, Ladislau, servente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV Parque Lage, e seu amigo Sabará, do bloco Aventureiros do Leme, a artista subia a favela, acompanhada por um grupo de alunos e colegas da Oficina de Artes do Fogo¹, quando escorregou e caiu. Ao se reerguer disparou satisfeita aquela que era sua expressão favorita: “Maravilha, maravilha”. Havia feito uma descoberta, e estava encantada: “Que barro bom vocês têm aqui”. E aquela tarde chuvosa tornou-se um episódio decisivo na trajetória de Celeida. Um encontro mitificado por moradores, amigos e familiares: um tombo virou obra de arte...

O motivo da visita, porém, é controverso. Teriam ido assistir à disputa de samba-enredo do bloco carnavalesco, defende o artista Luiz Aquila, seu grande amigo. Estariam ali para uma reunião política, afirma a prima-irmã Terezinha. Coracy Ferreira da Silva, na época vice-presidente do bloco, argumenta: a artista fora convidada para ensinar a técnica de confecção de bonecas de papel machê para o desfile de carnaval. Mas Sabará garante: “Vieram mesmo é comer feijoadá”.

Motivações à parte, a visita e o tombo – que poderiam ser apenas triviais – deram origem a uma série de acontecimentos. No mesmo dia, Celeida propôs à diretoria da Associação Amigos do Chapéu Mangueira iniciar um trabalho de cerâmica com o barro da comunidade. Surgiu daí, em 1980, o projeto Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades de Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas.

Esse episódio povoa o imaginário de quase todas as pessoas que conhecem ou ouviram falar da artista, mesmo os que nunca foram ao Chapéu Mangueira. Segundo Michel Pollak, a memória sobre fatos que não foram presenciados, mas que são lembrados como tal, pode ser compreendida como “memória herdada”. A identificação com determinado evento é de tal ordem que se torna difícil saber quem dele participou ou não.² Para Myriam Sepúlveda dos Santos, há também a “memória adquirida”, ou seja: a memória é conquistada à medida que o indivíduo toma como suas as lembranças do grupo com o qual se relaciona.³ Um acontecimento, que em outro contexto seria quase banal – a subida ao morro e a queda no barro –, relatado sob diferentes aspectos, afirma sua importância para a formação da identidade social do grupo. Na medida em que comprova a participação de cada um nessa es/história e moto-contínuo, realimenta uma identidade, associada a um trabalho de enquadramento da memória, conforme defende Dulce Pandolfi.⁴

A favela

O Morro do Chapéu Mangueira localiza-se no alto do bairro do Leme, zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Fica na encosta do Morro da Babilônia – que também nomeia a circunvizinha Favela da Babilônia. O termo “favela” geralmente carrega o estigma da violência e do tráfico de drogas e, por isso, muitas vezes é evitado pelos próprios moradores, que o substituem por “comunidade”, conceito que remete à solidariedade e à harmonia.

A comunidade ocupa uma área de aproximadamente 35 mil metros quadrados e tem cerca de 1,3 mil moradores, de acordo com o Instituto Pereira Passos. Ao contrário de outras favelas cariocas, seu número de habitantes oscila pouco, já que a expansão territorial é inibida pelas fronteiras com terrenos do Exército e com reservas ambientais. O pequeno aumento no número de habitantes se deve, em geral, à construção de “puxadinhos”, obras de ampliação feitas nas próprias casas, habitadas por familiares ou alugadas a terceiros. Houve uma verticalização, com a subida de novos andares sobre os já existentes. O acesso é realizado por três vias principais: Ladeira Ari Barroso; Rua Gustavo Sampaio, 164 (lugar conhecido como Beco do Zé); e Praça Almirante Júlio de Noronha, próximo às instalações da Companhia Municipal de Limpeza Urbana (Comlurb), acesso chamado de Escadão.

O nome Chapéu Mangueira remonta aos anos 1940, quando havia no terreno da comunidade uma placa com os dizeres: “Breve, neste local, Fábrica de Chapéus Mangueira”. Tudo leva a crer que estava prevista a construção de uma filial da fábrica, cuja sede era na Rua Visconde de Niterói, em Benfica, próximo à subida do Morro da Mangueira. A unidade fabril não foi construída, mas o nome permaneceu.

A comunidade começou a se formar por volta de 1906, quando teve início a construção da via de acesso entre os bairros de Botafogo e Leme. A obra do Túnel do Leme, conhecido como Túnel Novo, foi realizada no governo do prefeito Pereira Passos. Acredita-se que os operários, assim como os caseiros e empregados das residências da Rua Gustavo Sampaio, construíram suas habitações temporárias no morro para ficarem mais próximos do trabalho.

A partir da década de 1940, o morro recebeu uma quantidade significativa de migrantes, que buscavam emprego e melhores condições de vida. Eram principalmente de Minas Gerais, do Espírito Santo, da zona rural fluminense e do Nordeste. A vida na comunidade era precária – não havia água nem luz, e eram frequentes os surtos de doenças. Os caminhos eram de terra batida e, vez por outra, ocorriam deslizamentos de encostas. Não havia a presença do poder público, e a ameaça de remoção era constante.

Publicado em 1937, o *Código de Obras do Estado* mostra como o governo começa a se referir oficialmente ao “problema da favela”. Tidas como uma “aberração”, as favelas não podiam constar no mapa oficial da cidade; por isso, o código propunha sua eliminação. Também tornava proibida a construção de novas moradias, assim como a melhoria das existentes⁵. Uma das soluções durante o Estado Novo, na gestão do prefeito Henrique Dodsworth, foi a construção dos Parques Proletários no Caju, na Gávea e no Leblon, para onde foram removidos cerca de quatro mil favelados, de um universo de aproximadamente 130 mil⁶. Maria Augusta do Nascimento Silva, D. Augustinha, mulher do Sr. Coracy, relembra sua chegada ao Chapéu Mangueira, em 1955:

Tinha uma terceira subida, pelo Leme Tênis Clube, que era um caminho no meio da mata, um caminho de pedras. Como nas histórias dos desenhos, a gente botava o pé numa pedra e tinha que ter cuidado para não escorregar na próxima em que ia pisar. Achei aquilo muito estranho: barracos de madeira, muitos

cobertos com lata e com zinco. Não havia água nem caminho. Tinha um rapaz que carregava água para a gente. Carregava em galão, naquela balança que tem uma lata na frente e outra atrás... O fogão era de lenha, a gente não tinha fogão a gás. Havia aquele fogãozinho jacaré, cozinhávamos com querosene. As casas eram de estuque, pau a pique e cobertas com telhas. No chão havia umas madeiras compridas. Existem casas antigas que ainda mantêm essas madeiras. E as casas eram pequenas, só tinham quarto, cozinha, sala e um banheiro. Eu dormia na sala.⁷

É também a partir da década de 1940 que a Igreja passa a atuar junto às populações faveladas. Na esteira desse processo, a missionária católica francesa Renné de Lorne, que era enfermeira, torna-se voluntária no Chapéu Mangueira. Além da prática do trabalho coletivo na comunidade, foi Renné quem comandou a construção do primeiro Posto Médico – ainda de madeira – e ajudou os moradores a organizar e fundar, em 6 de junho de 1960, a Associação Amigos do Chapéu Mangueira. A representação institucional cumpriu seu objetivo de facilitar o diálogo com o poder público e de beneficiar a comunidade com melhorias urbanísticas, instalações elétricas e hidráulicas. Contudo, foi a prática dos mutirões, implantada pelos religiosos, que ao longo do tempo acabou responsável pela construção da Capela Nossa Senhora das Graças, do Galpão de Arte, do Posto de Saúde, da escolinha D. Marcela, da sede do grupo de escoteiros, da quadra de esportes, do bloco carnavalesco Aventureiros do Leme e da Assembleia de Deus. A organização da comunidade também foi fundamental para impedir o projeto do governo militar de desocupar toda a área, na década de 1970.

No mesmo período surgiram líderes significativos para a comunidade: o Sr. Lúcio de Paula Bispo, primeiro presidente da Associação; D. Augustinha, do comitê de saúde; D. Henriqueta; D. Marcela, mulher lendária por sua atuação social no Chapéu Mangueira e responsável pela construção da creche que hoje leva seu nome; Aguinaldo Bezerra, o Bola, líder comunitário; e Benedita da Silva, secretária e responsável pelo departamento feminino da Associação, que mais tarde ingressou na política.

Por sua precoce organização e tradição de mutirões, o Chapéu Mangueira possuía um ambiente favorável para receber iniciativas externas. Atraía projetos da igreja, pesquisas acadêmicas e filmagens para televisão e cinema. Foi lá que Joaquim Pedro de Andrade filmou, em 1960, o episódio Couro de Gato, do filme *Cinco Vezes Favela*. No final da década de 1970 já havia energia elétrica nas casas, iluminação e pavimentação nos acessos e em algumas ruelas. Agentes externos, como o dentista João Guerra, e diversos médicos atuavam voluntariamente, desde 1977, no posto médico – formavam o Grupo da Saúde. Pouco depois, em 1980, Celeida Tostes implantou o projeto de cerâmica e formou o Grupo de Arte.

O Grupo da Saúde era liderado pelo Sr. Coracy, na época com 43 anos. Sua mulher, D. Augustinha, 42 anos, liderava o recém-organizado Grupo de Arte, que estava precisando de um local adequado para realizar seus trabalhos. Em razão dessa interseção familiar e dos objetivos em comum, os grupos começaram a se reunir semanalmente; por fim, tornaram-se um só. A mobilização conjunta, que envolvia cerca de 20 pessoas, viabilizou a construção do Galpão de Arte e de um novo prédio para o Posto Médico. Foi quando Celeida Tostes e João Guerra tornaram-se grandes amigos:

Estávamos afinados no entendimento das formas como devíamos agir na comunidade. Além de ter muito trabalho [no grupo], era muito divertido. Sempre havia comida e refrigerante.



Eu não acompanhava o curso da Celeida, mas ia lá [no galpão onde a artista apresentava as aulas] para brincar, rir, falar besteira. Havia um bando de crianças e alguns adultos. Víamos o resultado dos trabalhos, as bonecas [de pano]. Víamos Celeida. A gente ria de quando acabava o dinheiro. Não sei o porquê, mas ríamos muito disso. Acabava o dinheiro, mas não podia acabar o trabalho. Ninguém tinha dinheiro para o galpão. Celeida várias vezes comprou barro para a garotada. Todos participavam da confusão, mas era Celeida que comprava o barro. A gente olhava: 'de onde vem [o barro]?'. 'Ah, consegui' [respondia Celeida]. Eu ria, porque sabíamos que ela estava usando o próprio dinheiro. Tinha [o trabalho com] o retalho, que, quando começou, usava os mesmos princípios dos remédios. Era assim: um grupo pegava amostras grátis por Copacabana e Leme. Por isso o posto médico tinha remédios: Filinha e Augustinha tinham os nomes dos médicos, saíam com um bando de gente e pegavam tudo que era amostra grátis nos consultórios. Começaram a fazer isso também com os retalhos: iam nas lojas e confecções de Copacabana e conseguiam um bocado de material. Às vezes, era um absurdo: sacos e mais sacos de retalhos. E a turma lá, costurando...⁸

Moldando a identidade cultural com o barro da favela

Em 1980, Celeida Tostes e seus alunos encontraram no Morro do Chapéu Mangueira uma comunidade ainda com ares rurais – caminhos de terra batida e grande área verde, de Mata Atlântica. Outra característica era o ambiente familiar, no qual todos se conheciam e se consideravam quase parentes. Em entrevista à historiadora Carmem Vargas, em 1983⁹, D. Henriqueta, antiga moradora, cita "algumas pessoas entregues ao vício". Porém, na mesma ocasião, D. Maria Martins, outra residente, afirma que a comunidade é melhor do que as outras, pois qualquer um pode entrar e sair sem precisar estar acompanhado por algum morador, como já era quase imprescindível em outras favelas.

Apesar dessas circunstâncias amigáveis, a realidade do morro era difícil. A maioria das mulheres ganhava muito pouco, trabalhando como empregadas domésticas, e os homens atuavam na construção civil, como serventes e biscateiros. A Igreja Católica emprestava dinheiro para a melhoria das casas, mas ainda havia muitas habitações insalubres.

O projeto de Celeida era capacitar as pessoas para trabalhos que constituíssem uma nova fonte de renda, ao mesmo tempo em que pretendia resgatar as raízes e as memórias de atividades esquecidas, que contribuíssem para a afirmação da identidade cultural da favela. Com isso, defendia a implantação de uma tecnologia alternativa de sobrevivência, lançando mão de processos criativos em grupo. Acreditava também na riqueza da troca de experiência entre os alunos da EAV-Parque Lage, em sua maioria de classe média, e os moradores da favela. A própria artista explica essa proposta:

A preocupação que o norteia [o projeto] não é a transmissão de técnicas do fazer, mas a descoberta através do fazer, visando à conscientização dos recursos já existentes (...), à relação desta com a matéria-prima e, dentro desse processo, provocar a geração e o resgate da linguagem criativa.¹⁰

A etapa experimental do projeto Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades de Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas começou a ser implantada em

19 de abril de 1980. Durante o período inicial, participaram Celeida Tostes, seis alunos do Parque Lage, cerca de 30 pessoas da comunidade, entre adultos – a maioria mulheres – e crianças.

O primeiro passo foi averiguar com a Fundação Estadual de Engenharia do Meio Ambiente (Feema) se a retirada da terra não ofereceria nenhum perigo de deslizamento ou dano ao local. Depois foram enviadas amostras do barro à Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa), para análise química de seus componentes. Celeida ensinou como o barro deveria ser coletado, decantado e preparado para utilização na cerâmica. No início, o projeto mobilizou grande parte da população. Os homens ajudavam na estrutura, liderados pelos dirigentes da Associação. Coletaram barro, restos de tijolos e outros tipos de refugo – ou seja, entulho e lixo – para construir o forno para queima de cerâmica na comunidade.

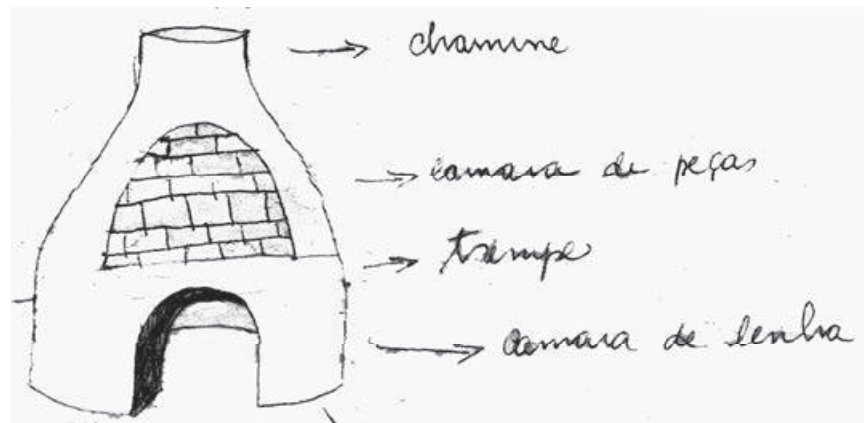
Em reunião, a diretoria da Associação, alguns moradores e Celeida definiram as diretrizes para a confecção do primeiro forno,¹¹ como revela um trecho da ata:

1º) A coleta de barro [deve ser feita] em local que não comprometa a segurança das casas da comunidade. Essa coleta fica ao encargo e responsabilidade de Azul Loreto Lacerda, que se compromete a efetuar a coleta de 15 em 15 dias, ficando os dias de atividade a serem estabelecidos a seu critério. O local de coleta previsto, sendo ainda suscetível a exame, é a cota-80, nas proximidades da casa do Sr. Bem.

2º) A construção do forno de lenha para queima das peças:

Local – considerando a planta para construção da sede e a preservação de áreas livres, ficam escolhidas – sendo ainda submetido à aprovação – as imediações da lixeira.

– Planejamento de construção – O material necessário para a construção será encontrado na própria comunidade. Ou seja: pedras, cacos de tijolos, material de demolição do muro da igreja e barro.



3º) Local de atividade (Casa Grande)

– Levando em consideração que a Casa Grande serve a várias programações culturais e de lazer para a comunidade, não se pode deixar o local exclusivamente armado para a cerâmica, ficando prometidas estantes no quarto para proteger os trabalhos realizados, estando esta questão ainda em estudo. Para tanto deveremos procurar sobras de madeira ou mesmo uma doação de alguma empresa (Seras – Gibeon).

– A recuperação de mesas e cadeiras com madeiras aproveitadas de demolição de barracos (Gibeon).

4º) Participação de outras comunidades: três pessoas para participar do trabalho, sendo a comunidade da Babilônia a primeira a ser convidada (dois convidados) e um morador da ladeira dos Tabajaras. Os contatos com os convidados ficam sob a responsabilidade de D. Augustinha.

5º) Foram oferecidas duas bolsas de estudos para a escola de Artes Visuais do Departamento de Cultura do Rio de Janeiro a dois moradores da comunidade, a saber, D. Henriqueta e D. Ilda.

6º) Este trabalho que está sendo realizado nesta comunidade foi levado ao 10º Simpósio Paranaense de Cerâmica – Curitiba, Paraná –, e o Departamento de Cultura e Esportes do Paraná está enviando uma carta que parabeniza a comunidade por esta iniciativa.

Programação de trabalhos

- 1º sábado de agosto – Coleta de barro

- 2º sábado de agosto – Coleta de material p/ o forno

Com o forno aceso, começou a produção. Foram confeccionadas as primeiras panelas e potes, que ficaram fortes e funcionais. Também houve experiências para produção de tijolos. No primeiro ensaio, produziram 30 peças em 10 minutos; depois, 85 em 15 minutos. Sr. Coracy narra o passo a passo:

O primeiro barro que nós fizemos foi de lá do morro mesmo. Eu procurei o local que tinha uma terra melhor, aí escavei. Quem ia participar ajudou a carregar, e botamos dentro da Casa Grande, que é acima da igreja. Colocamos num latão, para ele coar. Bota com água, ele cõa, molha bem – aí você passa na peneira e ele fica refinado, para depois você trabalhar. Foi feito assim, no começo do [processo com o] barro. Depois que a gente foi progredindo mais, não tinha condições de a gente mesmo fazer, aí passamos a comprar. Comprávamos meio quilo de barro, quinhentos quilos de barro.¹²

O primeiro grupo, com cerca de 15 mulheres e algumas crianças, iniciou o trabalho na Capela N. Sra. das Graças, provisoriamente, e depois mudou-se para a Casa Grande.¹³ Em seguida, passaram a usar a antiga sede da associação de escoteiros, mas o local era pequeno e não apresentava as condições apropriadas – o barro precisava de água abundante e de um lugar específico para ser trabalhado. Além disso, o acesso era difícil para as senhoras de mais idade, pois consistia em trechos íngremes e em caminhos de terra. As mulheres decidiram então trabalhar nas áreas comuns da comunidade, sob a luz dos lampiões, e também nas casas de algumas moradoras. As reuniões eram realizadas à noite, porque a maioria tinha empregos durante o dia. Apesar de o trabalho com barro demandar um local específico – que não havia –, o grupo não esmoreceu. Algumas participantes faziam suas peças nos quintais ou num canto da casa, e depois as queimavam no forno comunitário.

As reuniões semanais prosseguiram, quase sempre na casa de D. Efigênia. As conversas trouxeram à tona histórias que recordavam a infância e a juventude vividas em pequenas cidades no interior do Brasil. Falavam da família, lembravam-se das músicas, das brincadeiras, das festas, das comidas, das roupas etc.

O exercício de levantamento de memórias afetivas e culturais, que se estabeleceu incentivado por Celeida, fez com que o grupo se autobatizasse Clube da Memória. Logo afloraram outros talentos. Empolgadas com a mobilização e com as conversas nas quais rememoravam o dia a dia em suas cidades de origem, as mulheres começaram a fazer bonecas de pano, crochês, colchas de retalho, doces caseiros, poemas e canções, que remetiam às memórias adormecidas de suas terras natais. Também surgiu a vontade de escrever histórias. Para registrar essas narrativas, Celeida convidou duas amigas: a artista Anna Carolina, professora



de xilogravura no Parque Lage, e a historiadora Carmem Regina Vargas. A xilo serviria para que as mulheres pudessem ilustrar suas próprias histórias, e Carmem faria o registro oral, para transformar o resultado das conversas numa pesquisa que posteriormente se tornaria suporte para uma exposição. Isso aconteceu em 1982.

Carmem Vargas relembra assim a experiência:

O que movia a Celeida, em primeiro lugar, era a fé cega. Ela acreditava que poderia fazer um trabalho em comunidade que mexeria com as memórias de tal maneira que estas próprias se tornariam uma obra de arte. Quer dizer: havia mulheres como a Augustinha, que migrou e agora fazia bonecas de pano, colchas de retalhos, panelas de barro etc. Mas a grande obra da Celeida foi o trabalho com a memória dessa pessoa. Ela fazia a pessoa se emocionar de tal forma com a sua migração, com a sua história original, que esse mexer na memória era capaz de produzir arte. O levantamento de memórias, de vivências, de experiências solitárias – isoladas ou não – fez com que cada pessoa ali construísse seus trabalhos, a sua cerâmica... Tudo muito bem orientado pelo coração de Celeida. Porque não era um projetinho. O projeto não era fazer cestinha bonitinha, paninho de prato todo mundo igualzinho. Não: cada um criava o seu trabalho em cima daquilo que já fazia, das suas memórias ancestrais. As memórias propiciavam a construção de obras que já eram feitas na origem [no lugar de origem dos participantes]. A bonequeira fazia bonecas no município onde morava. Essa memória migrou, e foi reconstituída quando recuperada na arte – não apenas na lembrança, no abstrato. A bonequeira reconstruiu sua memória na obra de arte que era a boneca feita no Morro Chapéu Mangueira.¹⁴

Anna Carolina chegou nessa época. O trabalho com a argila já havia começado, e as mulheres estavam fazendo peças para uso próprio, como panelas e potes, com o barro do morro. A ideia era utilizar a xilogravura em livrinhos, como se fossem cordéis. A artista atuou por cerca de um ano no Chapéu Mangueira, reunindo-se com o grupo na casa de D. Efigênia. Quando não era possível, as aulas eram realizadas na rua, com as participantes sentadas embaixo dos postes de luz. Houve ocasiões em que estavam trabalhando e a polícia invadiu o morro com cachorros, prática corrente no início dos anos 1980. Anna Carolina descreve a atmosfera que regia as atividades:

Era um apostolado. A gente levava tudo, eu levava tudo: o rolo, a tinta e o papel. Só não levava a madeira, para deixar que eles a procurassem lá pelo lixo do morro mesmo. Levava as ferramentas, que amolávamos. Tinha que ser de noite porque todo mundo trabalhava. Aí eu pegava Celeida em casa e íamos de carro para o Chapéu Mangueira. Subíamos a ladeira Ary Barroso e tinha uma ordem de alguém, dizendo que a gente podia deixar o carro ali que viriam nos buscar. Eu não sabia nem o caminho. Não se dizia claramente que poderia ser perigoso, mas vinham uns rapazes nos buscar que diziam para mim: 'Pode deixar o carro aberto, não vai acontecer nada'. Aí eu ficava até constrangida de trancar. Diziam que era para deixar aberto e eu deixava mesmo – e não acontecia nada. A gente subia, subia, subia. Eu lembro que a Celeida tinha escolhido uma casa com um espaço maior para fazer as coisas e que se trocava a lâmpada por outra bem forte, para ter bastante luz. No fim do mês rachavam a conta, qualquer coisa assim... A Celeida, com uma alegria contagiante, falava 'maravilha!,'



maravilha!', e era tudo muito integrado, muito bonito. Alguém fazia barro, alguém fazia xilogravura, alguém escrevia, a gente meio que corrigia ali na hora, para fazer o cordelzinho.¹⁵

A missão de Carmem Vargas era colher depoimentos orais e levantar os saberes das mulheres do projeto. Durante quatro meses, fez o registro de onde elas moravam antes de se mudar para o Chapéu Mangueira, o que faziam em suas cidades de origem e como os seus trabalhos originais foram afetados pela migração para o centro urbano – se desapareceram ou se continuavam a ser realizados na comunidade. Esse mapeamento das memórias das mulheres do Chapéu Mangueira foi a base para que Celeida e os demais integrantes da Oficina das Artes do Fogo desenvolvessem o trabalho. Em seu texto sobre o projeto, na Revista do 30º Congresso Internacional de Cerâmica, a artista relata que a intenção de implantar centros de cerâmica utilitária em comunidades populares tinha também o objetivo de identificar as profissões originais, quando da migração de uma pequena cidade para grandes centros urbanos:

É a paneleira de anos atrás que agora é lavadeira; é o oleiro e construtor de caieiras que agora é carregador ou porteiro; ou ainda aquela mulher de 70 anos que nunca tinha pegado em barro, mas que pode viver, através dele, o seu cotidiano e a sua fantasia. (...) esse levantamento da memória cultural precisa ser visto como uma possibilidade de se exteriorizar a capacidade criadora do indivíduo, ao mesmo tempo que a coletiva da tradição, fugindo ao estereótipo resultante de interferências externas. O que houve foi uma resposta concreta e autêntica de vivências anteriores e presentes.¹⁶

Celeida Tostes percebeu que o referencial simbólico que esse grupo de pessoas trazia de suas subculturas – sejam elas nordestinas, mineiras, capixabas ou fluminenses – poderia lhes proporcionar a retomada de uma identidade cultural dentro da sociedade complexa em que agora viviam. Para isso, forneceu-lhes os elementos para a valorização desses saberes. “Em qualquer processo de busca de identidade, a memória exerce um papel fundamental”, ainda que “buscar uma identidade [seja] forjar uma imagem de si, para si e para os outros”¹⁷, diz Pandolfi. Isso quer dizer que, ao buscar as memórias de cada um, o que se procurava era um saber específico, que somente a memória daquela pessoa poderia fornecer.

Desde o início do projeto a Oficina das Artes do Fogo oferecia sistematicamente bolsas de estudo na EAV-Parque Lage para os residentes do Chapéu Mangueira, e também para moradores da Rocinha, Vidigal, Tavares Bastos, Morro dos Cabritos e Engenho da Rainha. Dentre os poucos frequentadores do Chapéu, destacou-se Sebastião Silva, o Silvio, que estudou com Anna Carolina no Parque Lage e também em seu ateliê. O artista realizou, na época, uma exposição individual e duas coletivas.

Para além do projeto de cerâmica e das aulas da EAV-Parque Lage, a comunidade do Chapéu Mangueira começava a fazer parte da vida e da arte de Celeida Tostes. Sr. Coracy, líder do Grupo da Saúde e grande apoiador do Grupo de Arte, foi aos poucos se tornando grande amigo da artista. Essa amizade desembocou numa parceria – passou a ser o consultor e o braço direito na execução de suas obras. Já em 1981, participou da elaboração da premiada *Aldeia Funarius rufus* e, no ano seguinte, foi o coordenador da construção do polêmico *Muro* de adobe, presente no 5º Salão Nacional de Artes Plásticas. Os ajudantes do Sr. Coracy, porém, não eram da mesma turma do projeto de cerâmica; eram homens recrutados para trabalhar com ele ora no Parque Lage, ora no ateliê da casa de Celeida. Os homens da

comunidade participavam dos mutirões das construções e ajudavam em tudo que o Grupo de Arte precisava, mas não frequentavam as aulas com as mulheres e as crianças. Na época da xilogravura, alguns rapazes participaram, porém o projeto atraía majoritariamente o interesse do público feminino e das crianças. O próprio Sr. Coracy fazia questão de afirmar que não aprendeu a fazer bonecas, mas que estava sempre ajudando o grupo: auxiliava na montagem das exposições e vendia o material.

A participação da nova equipe no trabalho desenvolvido no ateliê possibilitou que as obras de Celeida começassem a crescer de tamanho. A artista parecia ter se libertado dos limites físicos de sua pequena estatura. Suas esculturas agora também eram construídas em mutirão. Isso se consolidou em 1984, quando retornou das filmagens de *Quilombo*, na qual comandava uma turma de mais de 50 artistas, artesãos e ajudantes.

O Grupo de Arte

As mulheres que assistiram às primeiras reuniões do Grupo de Arte foram se dispersando pouco a pouco. As dificuldades em encontrar um local adequado para trabalhar, aliadas à falta de retorno financeiro imediato, trouxeram desânimo. Mesmo assim, o Grupo de Arte estava formado: Augustinha, Henriqueta, Efigênia, Maria Martins, Dionita, Maria José, Maria de Fátima e Filinha. Além de se reunir semanalmente com Celeida para relembrar histórias antigas e confeccionar objetos e artefatos de barro, também se uniam ao Grupo da Saúde para traçar estratégias comuns.

Os dois grupos decidiram que o primeiro mutirão deveria ter como meta um local exclusivo para o projeto, mais tarde chamado de Galpão de Arte. O dinheiro para a compra do material para as obras foi levantado com a realização de almoços de adesão – feijoadas e peixadas. Celeida conseguiu com a Funarte e o Instituto Nacional de Folclore (INF)¹⁸ uma verba de apoio para o Galpão, que foi inaugurado em 1983. Depois ergueram o novo Posto de Saúde.

Paralelamente à empreitada de colocar em pé as construções, o trabalho de arte prosseguia. A artista direcionava a produção das mulheres para exposições e para a venda. Só que, para isso, precisavam ter pronto um volume grande de obras – o que significava trabalho sem remuneração. Algumas desistiram. Celeida resolveu o problema comprando, ela própria, a produção, como conta D. Augustinha:

Celeida era fantástica. Comprava toda a produção, para que tivéssemos muitas obras prontas no dia da exposição. Ela disse que, quando a gente vendesse os trabalhos, tiraria o custo [restituiria o próprio desembolso]. Mas nunca tirou.¹⁹

A primeira exibição pública dos trabalhos produzidos no Chapéu Mangueira aconteceu durante o Congresso Internacional de Arte e Educação, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Antes da exposição houve um incidente entre Celeida e D. Augustinha. No domingo anterior ao evento, a artista chegara ao Morro, com uma Kombi, para transportar as obras da mostra, que deveriam estar prontas e embaladas. Mas, no dia e hora marcados, não encontrou nada pronto – e, para seu espanto, D. Augustinha estava cozinhando. Tiveram então uma séria discussão, a respeito da dicotomia entre ser empregada doméstica ou ser artista.

Esse episódio aconteceu em 1983,²⁰ mas somente em 1992, quase dez anos depois, as duas contaram o ocorrido. Na ocasião, quando Celeida chegou, D. Augustinha alegou que cozinhava porque não tinha empregada e precisava cumprir suas tarefas domésticas. A



primeira ficou muito triste e respondeu, aos prantos: “Você não é uma empregada doméstica, você é uma pessoa. Você é uma pessoa!”. Na fita cassete que guarda essa narrativa, fica claro que as duas se divertem ao relembrar o episódio. Mas aquele, com certeza, foi um momento de escolhas para ambas. D. Augustinha, por exemplo, contou que não estava “dando muita bola” para a tal exposição.

No entanto, o que vemos nesse incidente é que houve um confronto entre dois mundos. De um lado, D. Augustinha – que era faxineira–, não se reconhecia como artista e nem sabia ao certo o que significava expor numa mostra de arte de um congresso internacional. Do outro, Celeida Tostes, tão imbuída de sua identidade de artista, construída ao longo de sua extensa carreira, não pôde perceber as dificuldades da dona de casa. É possível dizer que o confronto entre Celeida e D. Augustinha representou não apenas o choque entre duas identidades sociais diferentes, mas também o momento em que a interação entre esses universos se tornou possível.

D. Augustinha e Celeida contam ainda que, na abertura da exposição, “os artistas estavam chiquíssimos” e foram aplaudidos de pé quando apresentados ao público. Todas as peças foram vendidas – painéis, potes, bonecas de pano. O episódio descortinou um mundo novo, e não só para D. Augustinha, mas para todas as pessoas do grupo que, como ela, ainda não tinham se dado conta de que estavam penetrando um novo universo, e de que seus trabalhos tinham qualidade e uma simbologia que eles mesmos não reconheciam. Serviu também de alavanca para os preparativos da próxima exposição, marcada para o Museu do Folclore, para a qual todos demonstraram muito mais entusiasmo e empenho – afinal, agora começavam a se reconhecer como artistas.

‘Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte’

*Gente da cidade peço um pouco de atenção
Olhem para essas bonecas feitas com minhas mãos
Que a minha mãe já fazia para a minha distração
e há muito tempo antes já faziam Eva e Adão.*

D. Augustinha

Em 1983, sob a gestão da crítica de arte Lélia Coelho Frota, o Museu do Folclore inaugurou a Sala do Artista Popular (SAP), um espaço anexo ao museu, dedicado a exposições temporárias de projetos artísticos realizados por meio de iniciativas populares e comunitárias. As mostras consistiam na exposição, venda de obras e em uma pesquisa com a memória do projeto e da comunidade. Também havia a publicação de um pequeno catálogo ilustrado que registrava o evento. O projeto da favela do Leme iria inaugurar o espaço, mas não houve tempo – acabou sendo a segunda exposição a ocupar a nova sala. Chamava-se *Morro do Chapéu Mangueira: sua gente, sua vida, sua arte*.

Foi o maior sucesso. Apresentava potes, painéis e travessas de barro, bonecas de pano, colchas de retalho, compotas de doces caseiros, tijolos, telhas e até abanadores de fogo, feitos com folhas de carnaúba da planta caseira da casa de D. Maria Martins. A receita dos doces foi musicada pelo poeta e cantor cordelista Jota Rodrigues, e transformada num folheto de cordel que foi vendido ao público. Durante um mês o pessoal do Chapéu Mangueira “tomou conta do espaço”: conversou com os visitantes, vendeu suas obras, deu entrevistas etc.

O bom resultado da exposição rendeu novo impulso ao projeto. Compartilhar e ver seu universo cultural valorizado pelo público e pela imprensa foi um incentivo de enorme importância para os participantes. O retorno financeiro da venda dos trabalhos também os animou a produzir mais. Fazendo um balanço do projeto, Celeida declarou ao jornal *O Globo* que: “esse levantamento da memória cultural no Chapéu Mangueira precisa ser visto como uma possibilidade de se exteriorizar a capacidade criadora do indivíduo, ao mesmo tempo que a coletiva da tradição, fugindo ao estereótipo resultante de interferências externas. O que houve foi uma resposta concreta de vivências anteriores e presentes.”²¹ Afirmação que vai ao encontro da assertiva de Maurice Halbwachs: “tudo o que nos lembramos do passado faz parte de construções coletivas do presente”.²²

As artistas

Participaram da exposição *Morro do Chapéu Mangueira: sua gente, sua vida, sua arte*: D. Henriqueta, D. Dionita, D. Augustinha, D. Efigênia, D. Maria José, D. Maria de Fátima, D. Filinha e D. Maria Martins. D. Augustinha é a única que continua morando no Chapéu Mangueira. D. Maria de Fátima não foi localizada e o restante já faleceu. Segue um breve perfil das artistas, com base nas entrevistas realizadas por Carmem Vargas, em 1983, como registro do projeto,²³ e de outras empreendidas para este trabalho, em 2006 e 2014:

D. Henriqueta – Natural de Varginha, sul de Minas Gerais, tinha 64 anos em 1980. Chegou ao Rio de Janeiro em 1936, com 19 anos, para trabalhar como empregada doméstica. Moradora do Chapéu Mangueira desde 1953, sua especialidade eram vasos, potes e panelas de argila que remontavam às brincadeiras na fazenda em que seus pais eram colonos. Em 2006, aos 90 anos, já não trabalhava mais com cerâmica, nem conseguia lembrar-se daquela época. Sua participação, porém, foi bastante intensa: produziu e vendeu muitas peças. Além da beleza, seus trabalhos chamavam a atenção pelo tamanho. Algumas vezes, eram maiores até que sua pequena estatura, de pouco mais de 1,50m. D. Henriqueta morava com seu filho, Sabará, em uma casa no alto do Chapéu Mangueira. Durante o projeto frequentou as aulas na EAV-Parque Lage e dizia estar realizando um antigo sonho de trabalhar com arte. Adorava dançar.

D. Dionita – Capixaba da pequena cidade de Apiacá, tinha 63 anos no início do projeto. Depois de curtas temporadas em Cachoeiro do Itapemirim e Vitória, veio para o Rio de Janeiro de trem, em 1940, já com uma vaga de empregada doméstica acertada. Em sua terra natal trabalhava na lavoura de café, arroz, milho e feijão. D. Dionita ficou muito entusiasmada com o trabalho no Galpão de Arte. Dizia que ajudava as mulheres e incentivava as crianças – achava “maravilhosa” a organização que estava acontecendo por conta da iniciativa. Confeccionava bonecas e colchas de retalhos, que aprendeu com sua mãe, e também recuperou antigas receitas de doce de abóbora e batata.

D. Augustinha – Natural da cidadezinha de Engenho Novo, no sertão da Paraíba, tinha 42 anos em 1979, quando Celeida fez a primeira visita ao Morro do Chapéu Mangueira. Chegou ao Rio em 1955, com 17 anos. Veio para tomar conta da filha do irmão, que já morava na favela do Leme. Em seguida, passou a trabalhar como diarista. No começo do projeto, teve receio de trabalhar com o barro, mas, aos poucos, reencontrou memórias da infância na roça, quando ajudava a mãe viúva, plantando fava, feijão e milho. Foi o braço direito de Celeida no Chapéu Mangueira. Até hoje, com 76 anos, é professora de cerâmica e uma das principais lideranças da comunidade.



D. Efigênia – Natural da zona da mata de Minas Gerais – “um bairrozinho entre Viçosa, Cajuri e São Miguel do Anta e Herval” – tinha 52 anos quando o projeto de cerâmica começou. Chegou ao Rio de Janeiro em 1947, com 19 anos, já casada. Mudou-se para o Chapéu Mangueira em 1952, numa época em que na comunidade “tinha mais mato do que barracos”. Na infância, ajudava a família de colonos na lavoura de milho e café. Já conhecia o processo de queima da cerâmica, pois o tio tinha uma olaria, então havia visto o procedimento com os tijolos. Foi uma das moradoras mais atuantes – chegou a realizar reuniões em sua casa. Seu trabalho consistia em cerâmica e bonecas de pano.

D. Maria José – Paraibana de Campo Grande, tinha 54 anos quando começou a fazer colchas de crochê com retalhinhos, incentivada pelo projeto. Veio para o Rio em 1961, com 35 anos, já casada. Mudou-se para o Chapéu Mangueira em 1979.

D. Maria de Fátima – Natural do município de Codó, no Maranhão. Trabalhava com seus pais na roça, onde plantavam arroz, feijão e legumes. Veio para o Rio de Janeiro morar no Leme, com uma amiga da mãe, para ajudá-la na entrega de costuras e no serviço da casa. Tinha na época pouco mais de 20 anos. Conheceu o marido no Chapéu Mangueira; casaram-se depois de três anos e meio. No início do projeto de Celeida Tostes tinha 27 anos e trabalhava como diarista. Fez colchas e almofadas de retalhos e também aprendeu a fazer bonecas de pano, que remetiam às suas brincadeiras na infância.

D. Filinha – Mineira de Leopoldina, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1948, com 20 anos, para juntar-se aos avós e tios, que já moravam no Chapéu Mangueira. Era enfermeira no Posto Médico e também a “resolvedora de problemas da comunidade”. Às vezes representava o presidente da Associação ou outros membros em reuniões comunitárias. Tinha 52 anos quando Celeida chegou ao morro. Fazia doces de mamão, abóbora e compota de goiaba, que compunham suas memórias da Fazenda Junqueira, onde os pais eram colonos e plantavam alimentos.

D. Maria Martins – Veio do interior do Ceará, onde trabalhava com os pais na lavoura da própria casa, plantando arroz, feijão e algodão. Mudou-se para o Rio, na década de 1950, a fim de trabalhar como arrumadeira, copeira e costureira. Quando começou no projeto com Celeida, tinha 57 anos e já morava há 25 no Chapéu Mangueira. Por causa da beleza de suas bonecas de pano, era conhecida como Maria Bonequeira. Também fazia colchas de retalhos, almofadas e tapetes. Em 2006 já não fazia bonecas, mas ainda tinha muito orgulho de tê-las feito. Cuidava dos netos e quase não saía de casa.

Lugar de memória

O Galpão de Arte é uma construção de cerca de 50m², dividido em duas salas, um banheiro, subsolo e uma pequena área ao ar livre. No centro da sala principal há uma grande mesa com um tanque, usado para o trabalho com argila. O subsolo não estava previsto, mas como a edificação foi erguida em uma encosta, a área que sobrou para lhe dar o prumo horizontal resultou em mais uma salinha. Ali foi construída, a pedido de Celeida, uma pequena arquibancada de alvenaria, pois sua intenção era exibir vídeos para as crianças. Na área externa, com acesso pelo subsolo, construíram o forno de barro – enorme – para a queima da cerâmica. O “lugar” da arte foi inaugurado com uma grande festa. Moradores, amigos e artistas celebravam o término da construção, na qual todos tinham uma cota de contribuição. Os convidados ficaram acomodados em diversos bancos, que foram colocados no pátio circular em frente à edificação. O local, que na época ainda era de terra batida,

ficou apinhado, com cerca de 100 pessoas que, felizes da vida, celebravam e degustavam os quitutes feitos pelas mulheres da comunidade. Entre os presentes estava o sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, recém-chegado do exílio, que se tornou uma das mais expressivas lideranças do mundo das organizações não governamentais que começavam a dar seus primeiros passos no país.

A construção do Galpão de Arte era essencial para a manutenção do projeto, mas se configurou também como um “lugar de memória”. Isto é: um lugar material, simbólico e funcional. Um espaço físico construído a partir do esforço e da vontade de toda a comunidade, que adquiriu, ao longo do tempo, um caráter simbólico como espaço de afirmação e manutenção da identidade local. Por fim, um lugar funcional para o trabalho, para a confecção de obras de arte e de objetos que se configuravam como a finalidade principal do grupo.

As atividades seguiam seu curso, agora no galpão. As mulheres, entusiasmadas com as primeiras conquistas, continuavam a produzir. Todavia, havia a dificuldade de fazer escoar a produção. Havia assumido uma barracão na Feira do Lido, mas o ritmo das vendas era fraco. O grupo fixo de participantes foi diminuindo. Na cerâmica artesanal permaneceram somente D. Efigênia, D. Henriqueta e D. Augustinha, que, apesar das dificuldades, continuavam empenhadas no trabalho. Algumas mulheres permaneceram trabalhando em casa, outras apenas frequentavam sazonalmente o galpão. Por outro lado, a turma de crianças a quem Celeida ensinava cerâmica aumentava. O início das atividades no local também permitiu experimentos mais consistentes com telhas e tijolos.

Outra questão a ser resolvida era a matéria-prima. Segundo D. Augustinha, coletar e decantar o barro do morro significava “perda de tempo na produção”. O pequeno volume de vendas, porém, não permitia a compra sistemática de material. Em meados de 1985, uma nova verba da Funarte – INF injetou ânimo no grupo. Nessa mesma época, algumas lojas de arte popular começaram a comercializar a cerâmica, as bonecas de pano e as colchas de retalho. O aumento das vendas acarretou de imediato o crescimento da produção. No período integrou-se ao grupo a arte-educadora Sueli Lima, 22 anos, aluna de Celeida no Parque Lage, convidada a desenvolver um trabalho com as crianças da comunidade. Havia dinheiro para comprar material e ainda estabelecer uma pequena remuneração para a professora. O trabalho com as crianças se organizou e cresceu – havia diariamente dois turnos de aula. Era 1986 e o projeto completava seu sexto aniversário e Celeida fez o seguinte balanço:

A produção, entretanto, sem perder suas características mais marcantes, melhorava sensivelmente de qualidade. Pode-se dizer que esse projeto, em seis anos de aplicação, teve como saldo o resgate da consciência da mão e das raízes culturais, da conquista de uma profissão, de um levantamento da renda mensal e da preservação de valores que não impedem a integração cultural, mas que, ao contrário, desempenham uma defesa contra a investida arrasadora dos estereótipos.²⁴

Neste mesmo ano, o 30º Congresso Brasileiro de Cerâmica incluiu em sua programação oficial um encontro sobre cerâmica artística e, neste, uma visita ao Chapéu Mangueira. Celeida assinou um dos artigos da revista do evento, no qual descrevia as atividades do projeto. A capa da publicação estampava uma foto de D. Henriqueta arrumando as peças no forno para a queima.

No ano seguinte, Celeida Tostes fez a curadoria da exposição *Argila um Universo*, na Galeria da Caixa Econômica Federal. A mostra exibiu obras de duas artistas do Chapéu: D. Henriqueta e

D. Augustinha. Também incluía seis artistas da Oficina das Artes do Fogo: Sueli Lima, Ricardo Ventura, Martha Rocha, Mariana Canepa, Moca e Amon. Ainda compunha o grupo Darly Fernandes, da favela de Paciência, bolsista da EAV-Parque Lage que desenvolvia pesquisas com pigmentos feitos a partir do ferro contido na argila de sua comunidade.

Argila um Universo apresentava trabalhos utilitários e esculturas na visão de artistas de formação e origens diferentes. A curadora buscava demonstrar que, por meio da argila, os desejos e as representações da infância ganhavam diferentes formas e significados. As declarações das duas artistas do Chapéu para o jornal *O Globo* demonstravam que ambas já se reconheciam como tal – estavam enfim imbuídas de sua identidade de artistas. Isto é, D. Henriqueta e D. Augustinha incorporaram ao seu discurso um referencial artístico que lhes foi levado por Celeida e Carmem Vargas, em que as suas memórias individuais eram o ponto de partida para a realização de um trabalho reconhecido como artístico.

Para Pollak,²⁵ a memória é um instrumento de afirmação do grupo e, portanto, de pertencimento. No caso das mulheres do Grupo de Arte do Chapéu Mangueira, a memória funcionou primeiro como um instrumento de afirmação de identidades individuais. A partir destas foi forjada uma nova identidade: como artistas, escultoras, mulheres que tinham um saber e uma arte a oferecer. Essa nova identidade adquirida foi que gerou um sentimento de pertencimento ao grupo de artistas do Chapéu Mangueira.

Um indício do poder desse sentimento surge na fala de D. Henriqueta. A artista, que antes só trabalhava com cerâmica nas horas de folga, disse à jornalista de *O Globo* que havia avisado em casa que não poderia mais cuidar dos 13 netos. Que no ambiente doméstico não contassem com ela para nada – sua vida agora era trabalhar com argila e frequentar a igreja. D. Augustinha, que desde o início trabalhava como monitora de Celeida, não atuava mais como empregada doméstica, dedicando-se integralmente à confecção de seus potes cerâmicos e à coordenação do Galpão de Arte.

Em 1988, D. Augustinha foi convidada (e aceitou) a monitorar o trabalho com cerâmica em um projeto de ressocialização de pacientes do Instituto de Psiquiatria da UFRJ. Dois anos depois, a convite do Centro Universitário de Cultura (Cuca), da UFRJ, os trabalhos artísticos do Chapéu Mangueira foram expostos no hall do Auditório Leme Lopes, do mesmo instituto.

Entretanto, perduravam as dificuldades na venda das obras, o que impossibilitava a compra de mais material e acabava influenciando o ânimo das artistas. Por isso, muitas vezes, a própria Celeida ainda arcava com a compra do barro. Já o trabalho das crianças prosseguia com bastante êxito. Embora informal, havia se tornado uma atividade regular que complementava os horários escolares. A professora Sueli trabalhava basicamente com o barro, mas também utilizava o desenho e outras técnicas. Ao mesmo tempo, vez por outra, o galpão recebia estudantes de arte e voluntários externos que desejavam se envolver em projetos comunitários. Isso também ajudava a manter acesa a chama do projeto. Sueli relembra o trabalho com as crianças:

Uma coisa que eu aprendi muito com a Celeida, e que acho que foi seu grande legado, foi a ver. Ela me ensinou a diferenciar o estereótipo do não estereótipo, de uma pesquisa sincera, autêntica. Isso tem um tremendo valor para a gente que trabalha com pesquisa em arte: saber diferenciar o joio do trigo. Eu lembro que com a criança da que a gente fazia era incentivar a produção original, a produção sincera da subjetividade. Basicamente, trabalhávamos a construção do sujeito através da produção de cerâmica ou de trabalhos em arte.²⁶



Em 1989, Celeida Tostes já não estava tão presente no Chapéu Mangueira. Achava que o projeto não precisava tanto dela e, além disso, julgava que os participantes deveriam ser mais ativos, tentando levar as peças para a venda e atuando no recolhimento de material – de retalhos, por exemplo. Ela fazia os contatos, mas alguém teria que dar prosseguimento e efetivar as entregas e as coletas. Sueli Lima deixou o projeto, depois de três anos.

Nesse mesmo ano Celeida foi contratada como bolsista-pesquisadora do Departamento de Desenho Industrial da UFRJ, e começou a dar aulas na Escola de Belas Artes e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Também desenvolveu o projeto de implantação da Oficina Integrada de Cerâmica. Um projeto bastante complexo e trabalhoso que iria, além de integrar os alunos das Belas Artes e da Arquitetura, contemplar diversas outras áreas de estudo, incluindo ainda a realização de atividades nas favelas adjacentes à universidade. Na época a artista desenvolvia também novas pesquisas e propostas para a utilização da cerâmica no ensino universitário. O memorial que preparou para o concurso de professora titular da UFRJ contém um planejamento detalhado para a implantação da Oficina de Cerâmica EBA-FAU, inclusive com um cronograma de três anos: 1989-1991. Também estava prevista uma parceria com o projeto do Chapéu Mangueira, que já funcionava há nove anos, e a revitalização do projeto Tecnologia e Função Perdida, que desenvolveu com os índios Waurás em 1988.

Em 1989, a artista teve detectado um câncer de mama, que levou à retirada de um seio. Recuperada, em 1990 decidiu comemorar seus 35 anos de carreira com uma grande exposição no Parque Lage. *Tempo de Trabalho* era uma seleção de suas principais obras, além da inédita *Batata*, recheada de batatinhas, construída pelo Sr. Coracy e sua equipe do Chapéu Mangueira. Sr. Coracy continuava figura-chave no processo de trabalho de Celeida.

Em 1991, Celeida levou D. Augustinha para falar do projeto do Chapéu Mangueira e dar uma aula de cerâmica na Oficina da EBA-FAU. Na ocasião, ela relatou que o Galpão de Arte agora abria apenas no período da tarde, três vezes por semana, e que comandava sozinha as atividades com o barro. Crianças e adultos podiam cursar livremente as oficinas. A maioria dos alunos da escola continuava a frequentar o galpão. Nesse mesmo ano, Celeida teve o projeto *Gesto arcaico* aceito na 21ª Bienal Internacional de São Paulo. Era uma instalação com 20 mil “amassadinhos”, pequenos pedaços de argila que, ao serem amassados, guardavam as marcas do aperto, o gesto reflexo da mão ao entrar em contato com a argila. Ou seja: o gesto arcaico.

A confecção dos milhares de amassadinhos movimentou novamente o trabalho no Chapéu Mangueira, que andava meio parado. Não havia mais barro: D. Augustinha trabalhava sozinha com as crianças, reciclando peças. Com a feitura de sua obra, Celeida acenava para um novo ciclo de trabalho comunitário, que se iniciaria a partir da efetivação de projetos com a universidade. Homens, mulheres, adultos, adolescentes, crianças e até bebês deixaram a marca de sua mão nos milhares de pedacinhos de barro que seriam apresentados na bienal.

Gesto arcaico é um trabalho-síntese da trajetória de Celeida. Além de remontar às *Vênus* e às *Ferramentas* do início de sua carreira, ela consegue, na realização da obra, unir todas as tribos que movimentou durante sua vida. Artistas, professores e alunos do Parque Lage, da UFRJ e do Chapéu Mangueira fizeram seus amassadinhos. Também participaram presidiários do complexo Frei Caneca, prostitutas da Vila Rosali, moradores de rua, visitantes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, doutores da Coppe UFRJ, *socialites*, criancinhas pequenas etc. etc. etc. “Milhares de mãos se identificando em um só gesto. Um mutirão sem referência de classe”, como definiu a própria artista.²⁷

No final de 1992, o câncer reaparece violentamente. Celeida morre no dia 4 de janeiro de 1995. D. Augustinha sentiu muito a morte da amiga, e parou de trabalhar durante algum tempo. Chegou a comparar a perda de Celeida à perda da segurança e do apoio materno. Mas continuava a abrir o galpão às segundas, quartas e sextas-feiras.

Meu primeiro contato com D. Augustinha foi em março de 2003. Telefonei para solicitar uma entrevista para a repórter Daniela Name, do jornal *O Globo*, em função da retrospectiva *Celeida Tostes – Arte do Fogo, do Sal e da Paixão*, da qual eu era assessora de imprensa. Na mesma época, convidei-a para a abertura da exposição. Ela compareceu acompanhada do Sr. Coracy, seu marido, e de alguns amigos do Chapéu Mangueira. Foi emocionante acompanhá-los no percurso da mostra. Enquanto o Sr. Coracy contava a história da realização das obras, D. Augustinha as contextualizava com os vários momentos do projeto do Chapéu Mangueira. Nosso contato se estreitou a partir da revitalização do projeto de cerâmica, possibilitado pelo apoio do Fundo Angela Borba de Recursos para Mulheres,²⁸ em 2004. A verba era suficiente para reformar o forno, comprar material e retomar as aulas de cerâmica para crianças e adultos. Nesse mesmo ano, ingressei no mestrado de Bens Culturais e Projetos Sociais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV), com projeto de pesquisa sobre a atuação de Celeida na comunidade do Chapéu Mangueira. A dissertação *O relicário de Celeida Tostes* foi orientada pela professora Dulce Pandolfi, defendida em 2006 e publicada em 2014.

As novas atividades, previstas para durar um ano, continuaram por dois. Além do trabalho com o barro, eram realizadas no galpão aulas de bijuterias, recreação para pessoas com deficiência e oficinas propostas por atores externos. Ao longo dos anos, o galpão também tornou-se ponto de encontro das senhoras da comunidade, que sempre passavam por lá para um dedinho de prosa. Por algum tempo, também foi o lugar onde era distribuído o cheque-cidadão²⁹ e outros benefícios sociais. Há um brechó de roupas usadas e uma espécie de museu, com peças feitas no início do projeto de Celeida. Em 2006, uma oficina da Funarte, realizada pela artista Ana Rondon, incentivou um grupo de mulheres a retomar o trabalho com bonecas de pano. Nesta época D. Augustinha continuava abrindo o Galpão de Arte três vezes por semana, com o apoio do Sr. Coracy. Ambos tinham 69 anos.

O Galpão de Arte do Chapéu Mangueira consolida-se como um “lugar da memória” na comunidade, como observa Pierre Nora. Ele “não tem referentes na realidade. Ou melhor, eles [os lugares de memória] são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro”.³⁰ Além de espaço para o trabalho propriamente dito, o galpão tornou-se um lugar de respiração da comunidade. Local que, por meio de suas múltiplas funções, estimula que as pessoas que vivem no Chapéu Mangueira descubram que podem acolher e fazer coexistir identidades diferentes – inclusive a de artistas. É um espaço que se mantém vivo mediante seus próprios referenciais – ou seja, o estímulo da criação a partir da memória ancestral. Contemporaneamente o Galpão de Arte, lugar de memória da comunidade do Chapéu Mangueira, também é um lugar de culto à memória de Celeida Tostes.

Como se pode constatar ao longo deste texto, Celeida foi, de fato, uma mulher extraordinária. Ao conhecer as pessoas do Chapéu Mangueira, passou a discutir temas que somente algumas décadas depois fariam parte da agenda das artes plásticas. Sua atuação junto à comunidade conjuga universos distintos, que pareciam cada vez mais isolados: morro e asfalto; “arte erudita” e “arte popular”.³¹ Contudo, é interessante lembrar que, nos anos 1960, o artista Hélio Oiticica também frequentava a favela da Mangueira, na zona norte do Rio de Janeiro.

Nessa época, produziu os *Parangolés*³² e pediu que os sambistas da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira os apresentassem na exposição coletiva *Opinião-65*³³ no MAM-RJ. Foi proibido. Os passistas dançaram nos jardins da instituição. Nesse mesmo museu, anos depois, Celeida foi impedida de instalar seu *Muro*, que acabou também se limitando ao jardim.

Em épocas diferentes, mas talvez movidos pela mesma curiosidade, tanto Hélio como Celeida, cada um ao seu modo, foram tragados pela cultura popular. Coincidentemente, os dois chegaram às comunidades, para sua primeira visita, em função dos preparativos do carnaval. Para além das coincidências, o motivo dessa comparação é explicitar que a presença dos artistas da chamada norma culta em comunidades populares é, comumente, uma via de mão dupla. Ambos, Hélio e Celeida, atuaram como mediadores culturais,³⁴ mas também tiveram seus trabalhos modificados e enriquecidos pelo convívio na favela. O projeto de recuperação de memória das migrantes, resultado do encontro de Celeida com D. Augustinha e com as demais mulheres do Chapéu, promoveu também a autoestima do grupo ao resgatar saberes artísticos ancestrais.

Já a parceria com o Sr. Coracy possibilitou à sua obra agigantar-se. A artista confirmou essa possibilidade quando fez *O Muro* e, depois, a Uzina Barravento. Precisava de uma equipe ou do trabalho em mutirão: conseguiu ambos no Chapéu Mangueira. A comunidade entrou na vida de Celeida Tostes para ficar. Apesar dela se configurar, em um primeiro momento, o elemento motriz para a realização daquele trabalho social pioneiro, foi no Chapéu Mangueira que ela encontrou os colaboradores essenciais para o desenvolvimento de seu trabalho posterior.

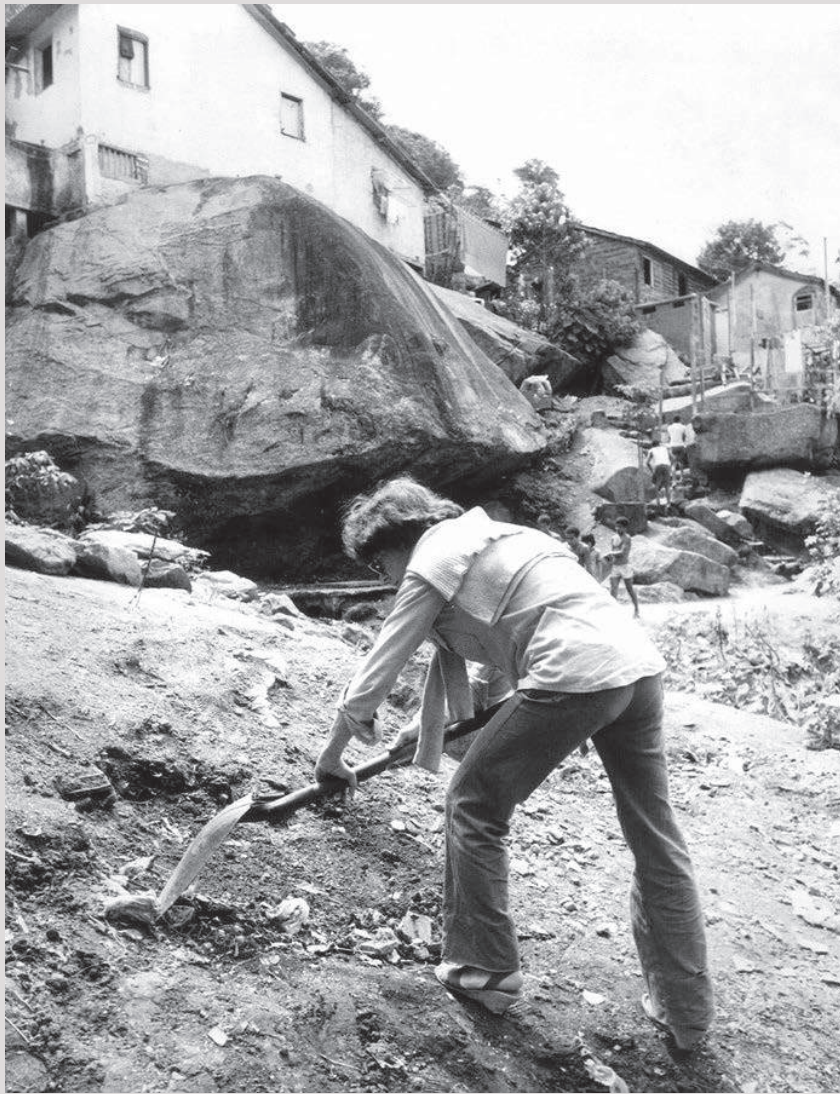
Marcus Lontra³⁵ afirma que, quando decidimos escrever um livro, redigir uma tese ou fazer um filme sobre Celeida Tostes, estamos criando um novo trabalho da artista. Que, quando incorporamos conhecimentos, técnicas e saberes desenvolvidos por ela, estamos de novo no ato contínuo, no enredar-se complexo de suas obras. Que o trabalho da artista consistiu em ver a arte como instrumento de inclusão, tanto social quanto cultural, levando em conta a mais alta potencialidade do ser humano.

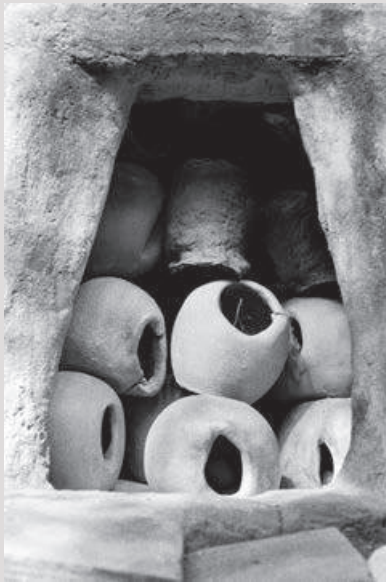
Voltei ao Chapéu Mangueira num domingo, em março de 2014, para informar D. Augustinha da publicação do livro sobre a Celeida e ajudá-la em um projeto incentivado pela professora Katia Gorini. Encontrei o Galpão de portas abertas após um almoço mensal realizado para moradores, amigos e crianças. Ela me contou que não há mais ensino de cerâmica nem nenhuma atividade artística regular. É um lugar de encontro. O brechó continua funcionando a todo vapor. Em julho de 2012 foi feita uma pequena reforma pelos alunos do Projeto Rio Cidade Sustentável que acabou por realizar um antigo sonho de D. Augustinha: colocar na porta do galpão uma placa em homenagem a Celeida Tostes. O forno agora tem *status* de monumento. O Sr. Coracy morreu em 2010 e D. Augustinha aos 77 anos, 35 anos depois de seu primeiro encontro com Celeida, continua abrindo o Galpão de Arte às segundas, quartas e sextas-feiras na parte da tarde.

Notas

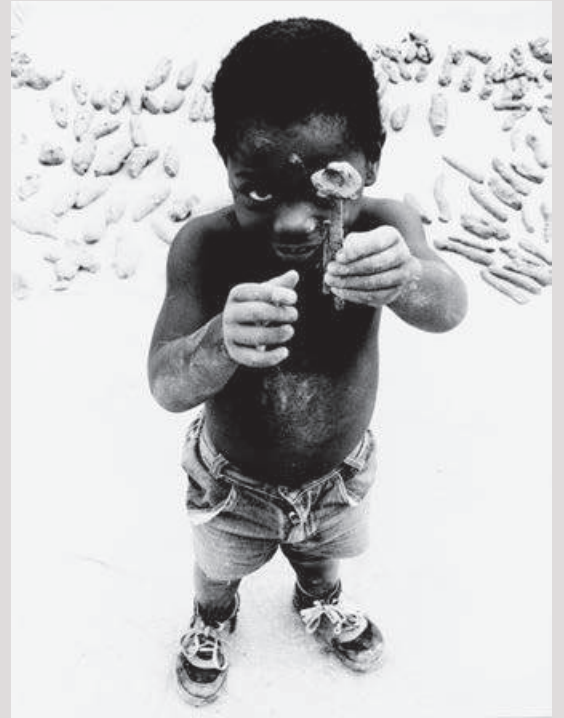
- 1 Celeida Tostes implantou em 1975, na EAV Parque Lage, a Oficina das Artes do Fogo e Transformações de Materiais, na qual desenvolvia com os alunos um trabalho sensorial, experimental e uma meticulosa pesquisa e manipulação de materiais do universo cerâmico, pigmentos e, também, materiais que hoje seriam classificados como reciclados: sobras da natureza e lixos produzidos pelo homem. Logo nos primeiros anos, seu curso passou a ser recomendado por professores e disputado pelos alunos.
- 2 Pollak, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, 5 (10), 1992: p.200-212.
- 3 Santos, Myriam Sepúlveda dos. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. ANPOCS, vol. 13 n. 38, 1998: p.155.
- 4 Pandolfi, Dulce. *Camaradas e companheiros: memória e história do PCB*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Fundação Roberto Marinho, 1995: p.16.
- 5 Burgos, Marcelo. Dos parques proletários às políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: Zaluar, Alba e Alvito, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998: p.27.
- 6 Pandolfi, Dulce e Grynszpan, Mário. Poder público e favelas: uma relação delicada. In: Oliveira, Lúcia Lippi. *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002: p.240-242.
- 7 D. Augustinha ou Maria Augusta do Nascimento Silva, fundadora e coordenadora do Galpão de Arte do Chapéu Mangueira. Concedeu entrevista a Raquel Silva em 05/04/2006.
- 8 João Guerra é dentista, foi amigo de Celeida Tostes e integrou a Comissão de Saúde do Morro do Chapéu Mangueira nos anos 1980. Entrevista a Raquel Silva em 09/05/2006.
- 9 Carmem Regina Vargas, entrevista para a pesquisa da exposição *Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte* – Acervo Instituto Nacional do Folclore e Cultura Popular, s.d.
- 10 Tostes, Celeida de Moraes. O popular e o erudito: quando a arte é um ponto de encontro. Morro Chapéu Mangueira: sua vida, sua gente, sua arte. *Seminário Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro, 1988: p.61.
- 11 Informações contidas numa ata da Associação Moradores do Chapéu Mangueira cedida por D. Augustinha, 2006.
- 12 Coracy Ferreira da Silva, funcionário municipal aposentado, foi assistente de Celeida Tostes por 15 anos. Entrevista realizada por Raquel Silva em 26/04/2006. Faleceu em 2009.
- 13 A Casa Grande é um espaço para reuniões, mas também é utilizado para acolher famílias desabrigadas, devido a deslizamentos de terra, ou que por qualquer outro motivo tenham ficado sem moradia.
- 14 Carmem Regina Vargas, historiadora e funcionária pública do estado do Rio de Janeiro. Entrevista realizada por Raquel Silva em 24/01/2006.
- 15 Anna Carolina é artista plástica e professora de gravura. Entrevista concedida em 15/07/2006.
- 16 Catálogo da exposição *Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte*, de 12 de julho a 8 de agosto de 1983, na Sala do Artista Popular, Instituto Nacional do Folclore e Cultura Popular.
- 17 Pandolfi, 1995. *Op. cit.* p. 14.
- 18 Ao fim da Segunda Guerra Mundial, a Unesco liderou movimento para implantar mecanismos para documentar e preservar tradições que estariam em vias de desaparecimento diante da modernização acelerada. No Brasil, foi criada a Comissão Nacional de Folclore que instalou, em 1958, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura. Em 1976 a Campanha foi incorporada à Funarte como Instituto Nacional de Folclore. No ano de 1997, passa a chamar-se para Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), que em 2003, passa a integrar a estrutura do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- 19 Entrevista a Raquel Silva em 05/04/2006, *Op. cit.*

- 20 O episódio foi narrado por D. Augustinha em uma aula ministrada por ela na Oficina Integrada de Cerâmica da Escola de Belas Artes e da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-FAU), a convite de Celeida Tostes e registrado em gravação.
- 21 *O Globo*, 13/8/1983.
- 22 Halbwachs *apud* Santos, Myriam Sepúlveda dos. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. ANPOCS, vol. 13 n. 38, 1998. p. 153.
- 23 Entrevistas realizadas em 13 de junho de 1983 pela historiadora Carmem Vargas. Arquivo do Museu do Folclore, Rio de Janeiro/RJ.
- 24 Tostes, Celeida de Moraes. Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas. *Revista do 30º Congresso Brasileiro de Cerâmica*, Rio de Janeiro, abril/1986: p. 10.
- 25 Pollak, Michael, 1992. *Op. cit.*
- 26 Sueli de Lima é artista plástica, professora e arte-educadora, trabalhou no Projeto de Cerâmica do Chapéu Mangueira nos anos 1980. Entrevista a Raquel Silva em 01/07/2006.
- 27 Entrevista com Celeida Tostes, realizada por Regina Célia Pinto, em maio de 1992, para sua dissertação de mestrado “Quatro Olhares à procura de um leitor, mulheres importantes, arte e identidade”, Escola de Belas Artes da UFRJ, 1994. Cedida pela entrevistadora.
- 28 Atual Fundo Social Elas www.fundosocialelas.org
- 29 O cheque-cidadão é um programa do governo do Estado do Rio de Janeiro destinado a famílias cuja soma da renda mensal não chega a 1/3 do salário mínimo. O cheque, atualmente no valor de R\$ 100,00 deve ser trocado por mercadorias em supermercados credenciados.
- 30 Nora, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, n. 10, dezembro/1993: p. 27.
- 31 No início dos anos 1960, “tanto o sertão nordestino, quanto as favelas e subúrbios das metrópoles ganharam a atenção de jovens dramaturgos, cineastas, pintores, poetas, cantores e compositores. E houve uma revitalização do samba e da música nordestina. O show Opinião, o filme *Cinco Vezes Favela* e o restaurante Zicartola foram marcos da aproximação da juventude da Zona Sul carioca com a cultura do morro”. Letícia Vianna, “O rei do meu baião – mediação e invenção musical” In: Velho, Gilberto e Kuschnir, Karina. (orgs.) *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001: p.79.
- 32 Obras de arte vestíveis e coloridas, feitas de algodão ou náilon, que, usadas sobre o corpo em movimento, parecem flutuar no ar.
- 33 Exposição organizada pelo galerista Jean Boghici e pelo jornalista e marchand Ceres Franco no MAM-RJ, em 1965. A mostra, que integrava as comemorações do 4º Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, reunia 29 artistas, 13 europeus e 16 brasileiros, que procuravam estabelecer um contraponto entre a produção nacional e a estrangeira. Sobre arte brasileira dos anos 1960, ver: Duarte, Paulo Sérgio. *Anos 60 – Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- 34 O conceito de mediador cultural foi desenvolvido por Gilberto Velho e diz respeito ao “papel desempenhado por indivíduos que são intérpretes e transitam entre diferentes segmentos e domínios culturais”. Cf.: Velho, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994:p. 81.
- 35 Marcus de Lontra Costa, curador e crítico de arte, foi diretor da EAV-Parque Lage entre 1983 e 1987. Entrevista concedida à autora em 19/05/2006.









MORRO DO CHAPÉU MANGUEIRA
 sua gente sua vida sua arte



EXPOSIÇÃO
 12 de julho a
 8 de agosto de 1983


MUSEU DE FOLCLORE
 Instituto Nacional do Folclore
 Rua do Castelo, 179
 Rio de Janeiro - RJ

museu
 de folclore

sala
 do artista popular



**A ARTE DO
 CHAPÉU MANGUEIRA**



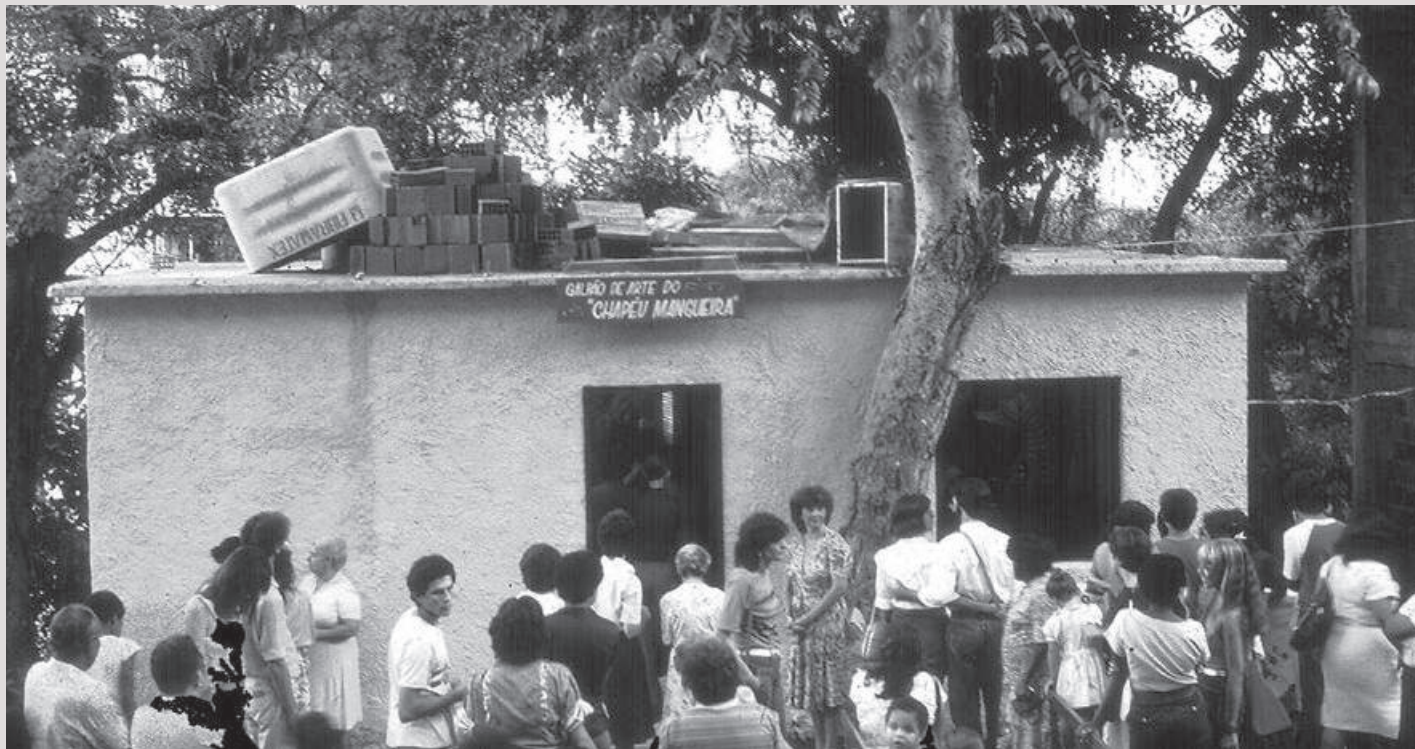
INAUGURAÇÃO
 17 DE AGOSTO 1981

ATÉ 18 DE SETEMBRO DE 1981
 SEGUNDA A SEXTA
 8 AS 18H

HALL DO AUDITÓRIO LEME LOPES
 INSTITUTO DE PSQUIATRIA - UFRJ

ORGANIZAÇÃO
 EMCA - CENTRO UNIVERSITÁRIO DE CULTURA JOSÉ OCTAVIO DE FREITAS JUNIOR







Celeidianas: metodologias para os devaneios da condição manipulante

Katia Correia Gorini

Entre março de 1989 e janeiro de 1995 tive contato quase diário com Celeida Tostes, como monitora e sua assistente particular, no Centro Integrado de Cerâmica EBA/FAU/UFRJ, onde ela atendia a comunidade acadêmica local e as cercanias: EBA/UFRJ, FAU/UFRJ, PPGAV/UFRJ, COOPEAD, COOPE, INES, Faculdade de Letras, EAV-Parque Lage, comunidades da Favela da Maré e Vila dos Funcionários da UFRJ Divinéia. Por lá passaram, desenvolveram ou contribuíram nas pesquisas em linguagens visuais e o universo cerâmico, educadores, alunos, artistas plásticos e professores: Haimo Blink, Beatriz Oliveira, José Barki, Ana Maria Ranieri Rambauske, Gilberto Cortez, Andréa Pessoa Borde, Adriana Rettori, Alex Nunes, Regina Célia Pinto, Cleone Augusto, André Bazzanela, Marcos Varela, Isis Braga, Valdir Soares, Rosana Ramalho, Rosana Moraes, Jarbas Lopes, Otávio Avancini, Octávio Augusto, Ítalo Bruno, Guga Ferraz, Carlos Eduardo Borges, Jorge Ferro, Romano, Ricardo Freitas, Naira Santana, Claudia Bosco, Ricardo Ventura, entre tantos outros. Nos anos 90, era um lugar fomentador de discussões teóricas nos diversos campos da cultura e práticas sobre arquitetura e arte contemporâneas, informais ou formais, com a participação de Rogério Medeiros, Paulo Houayek, Simone Michelin, Lygia Pape, Rosza Velsoladz, Rosa Werneck, entre outros.

Esse Centro foi idealizado e implementado por Celeida com apoio dos professores do Departamento de Desenho Industrial da Escola de Belas Artes e dos professores do Departamento de Análise e Representação da Forma da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ambos da UFRJ. A metodologia visou apresentar e abordar questões da arte e da arte inserida na vida por meio de experiências e investigações da matéria barro e das propriedades da cerâmica aplicadas à arte, arquitetura e design. E, sobretudo, em todas as frentes de trabalho. Diferente das estratégias modernistas de representação do outro, Celeida procurou inserir os atores nas práticas artísticas, aproveitando seus conhecimentos, suas experiências. Com isso, pode ter sido precursora no debate contemporâneo que procura, nos termos da antropologia, dar voz ao nativo, onde a prática artística saiu do lugar da representação para uma troca efetiva, valorizando a intersubjetividade.

Essas intermediações entre a arte e as relações socioculturais revelaram indícios de sua experiência de vida e atuação política através de suas obras. Como reflexo, trouxe novas possibilidades artísticas rompendo os limites do uso da técnica da produção cerâmica como uma produção artesanal. Isto é, serviu-se do barro e da cerâmica como expressão artística contemporânea, valorizando todo o processo de conhecimento adquirido ao longo de sua trajetória diretamente envolvida com as questões que residem nas artes plásticas, educação e ação comunitária popular. Com isso, o processo de trabalho de Celeida, considerando-a uma artista engajada em projetos artísticos e sociais, resulta em uma produção dominada de realidade. Sua obra vai para além do reflexo no objeto, considerando o trânsito de seus projetos entre as fronteiras da cultura popular e erudita.

Em minha dissertação de mestrado – “Memórias do forno Monumento – arte cerâmica imbricada à vida cotidiana” – analisei as transformações de Maria Augusta do Nascimento Silva como



artista popular e ceramista, deflagradas a partir do encontro com a artista plástica Celeida Tostes. Abordei questões da arte popular urbana à luz do sistema cultural contemporâneo, onde a geração de significados simbólicos e imagéticos imbricados a outras esferas da vida social avançou sobre exclusivo campo artístico. Com isso, observei que fatores intermediários entre cultura popular e cultura erudita podem ser utilizados como dispositivos para a compreensão do lugar do imaginário das artistas, onde há possibilidade de localização dos conceitos de identidade, pertencimento, hibridação, memórias fragmentadas e fronteiras.

Os processos de imigração do interior da Paraíba para o Rio de Janeiro fragmentaram as sólidas localizações e as referências socioculturais de Augustinha. Sua nova condição de realidade exigiu, de forma consciente ou não, certas adequações à noção de pertencimento à cidade. A partir do encontro com Celeida Tostes, que proporcionou junto à comunidade do morro do Chapéu Mangueira a formação do Galpão de Arte – Oficina de Barro, Augustinha desenvolveu um trabalho não só como ceramista, mas também como personagem política ativa no morro. Para Celeida Tostes, implementar o projeto “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas comunidades chamadas Favelas” teve como características resgatar e valorizar as raízes culturais e a mão de obra em desuso, respeitando os processos de integração cultural.

As relações entre as técnicas, as provocações estéticas, permitem operar as formas que lhe são transmitidas sobre a sociedade cultural e os problemas de toda ordem por elas colocadas, sendo o controle intelectual muito mais explícito, ainda que se encontre muitas vezes oculto sob o afluxo das descobertas imaginativas. E, no esforço incessante de apreender o que está sob ou para além das formas e dos atos observáveis, o que mais poderia se dizer sobre uma didática aplicada à *metodologia celeidiana*?

No discurso em sala de aula frisava que ali ninguém faria “cinzeiro, pote ou vasinho”, explicando, por exemplo, diferenças entre artesanato de cópia e artesanato como vestígio de memória da vida da pessoa impressa no gesto. Quando alguma situação apresentava-se satisfatória ou favorável dizia com ênfase: “Maravilha!”. Aliás, a expressão virou uma marca de Celeida, reconhecida nos dias de hoje no meio das pessoas que conviveram com ela. Quando percebia potência no trabalho dizia: “Isto é engraçado.”, mas quando o virtuosismo da técnica sobrepunha-se, “Tem muito babado”, “Tric-Tric”, “Uma bobagem...”. Entretanto, com o objetivo de romper com conceitos preconcebidos sobre a cerâmica e a arte “auratizada”, ainda que algum exercício ficasse interessante, determinava: “Jogue tudo fora!”, “Agora desmanche tudo e faça outros!”. Essa sistemática de trabalho, embora provocasse reações nem sempre favoráveis, era uma das estratégias didáticas para conduzir o estudante a identificar armadilhas estilísticas do discurso da arte situado em um plano de imanência histórica. “É preciso entender isso, ninguém é dono da verdade, mas uma coisa, um objeto, ele tem sua verdade; se ele não tem, ele denuncia isso.” (TOSTES, p.28 anexo 10).

Celeida Tostes interligou seu desempenho como artista plástica e a profissão acadêmica com seu compromisso social. Desenvolveu trabalhos e projetos nestas áreas, abrindo possibilidades tanto de utilização das experiências vividas para criação, quanto de estímulo à formação de uma postura política (MENDONÇA, 2002. p.13). Como educadora atuou em 1972, no “Projeto Como somos”, desenvolvendo uma metodologia do tato aplicada como possibilidades de comunicação e de potencial poético aplicadas aos estudantes do Centro Educacional de Niterói. Foi professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage a partir de 1975 onde montou a Oficina Artes do Fogo. Em 1980, criou o projeto “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Periferias Chamadas Favelas” instalando o plano piloto na comunidade do morro do Chapéu Mangueira, no Leme. Iniciou a carreira docente na Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1988 como professora convidada pelo Departamento de Desenho Industrial e em 1989, implementou o “Centro de Integrado de Cerâmica EBA/FAU – UFRJ”. Posteriormente, foi professora titular desta Unidade até 1995.



Como artista e ceramista destacou-se pelos trabalhos: *Passagem*, performance em 1979. *O Muro*, 1982; *Vênus, Ferramentas, Chocalhos, Guardiões e Mó com Bastões* – expostos na Galeria Aktuel, 1984; exposição *Esculturas*, galeria César Aché/A fala feminina do fazer, 1987; *Gesto Arcaico* – 21ª Bienal de São Paulo (TOSTES, 1992. p.37). Com isso, defendeu seus projetos de vida com incansável determinação. Sempre generosa e educada com todas as pessoas que cruzavam seu caminho, falava e cumprimentava até quem não conhecia. Entretanto, rigorosa ao cobrar de todos que a cercavam esforço, empenho, organização, concentração e limpeza, no Centro Integrado de Cerâmica, no Chapéu Mangueira, no ateliê Casa da Lapa ou nos mutirões.

A importância e o significado da atuação de Celeida Tostes podem ser analisados pelo fato de, por meio de seu compromisso com a arte inserida na vida, fazer o deslocamento do objeto e da imagem abrindo possibilidades de novos significados para experiência de cada um e introduzir a comunidade na arte, estreitando a relação entre cultura erudita e cultura popular no meio urbano, integrando a vida à cidade e irradiando a cultura que esta comunidade produz. O projeto de Celeida como artista foi oferecer os recursos da cerâmica a qualquer pessoa que quisesse experimentá-los. Procurou despertar e explorar a potência do processo criativo através do barro como matéria: uma matéria que toma forma e se deforma, se cristaliza quando cerâmica ou se desmancha. Apontou para uma compreensão de arte entendida como resultado de circunstâncias históricas e culturais específicas do outro. A artista percorreu um caminho estreito entre estas fronteiras da cultura, que condicionaram os formatos e estilos em unidades separadas. Serviu-se de sua relação com o mundo contemporâneo, e sustentou sua produção artística inserindo-se na diversidade dos processos socioculturais, provocando tensões, pensando e produzindo arte como uma artista mediadora:

É muito importante para mim, juntar, sem nenhum caráter panfletário, segmentos diferentes, porque acontece assim. Eu trabalho no morro e eles ajudam. Os alunos do Parque Lage trabalham comigo, meus companheiros de trabalho trabalham comigo e cada um está numa característica dos chamados segmentos; no final são todos iguais. (TOSTES, p.6, anexo 10).

Observa-se certa dificuldade em inserir as obras de Celeida Tostes no mercado de arte atual porque a produção apresenta-se fragmentada, em grande parte, por ela mesma. Neste caso, generosamente distribuiu os trabalhos entre amigos ou instituições que nem sempre têm contato entre si, alguma intencionalmente destruiu, outra deixou se acabar ao ar livre, ou permitiu ao público interferir. Outro fator de valorização baixa das obras pode estar relacionado à fragilidade dos materiais utilizados para confecção dos mesmos: feitos de adobe, solo-cimento, em barro cru ou em cerâmica. Estas ponderações podem contribuir para análise da questão da autoria e o desprendimento da artista em relação a isto, considerando-se que códigos vigentes, por vezes, estabelecem bases para que o uso correto de nossas faculdades encontre um ponto de certeza, salvando-as dos convites da memória, dos sentidos e das experiências materiais e coletivas. Nos projetos, mutirões ou eventos promovidos por Celeida pode-se observar que os atores envolvidos receberam créditos, sendo apresentados como integrantes da construção das obras, documentados em folders, vídeos e textos da própria artista, tais como procedimentos identificados em *happenings*, *performances* ou ações artísticas individuais e/ou coletivas contemporâneas. Ademais, diante da impossibilidade de conceituar versões da cultura de forma sectária, por serem movediças, a noção de pertencimento traria uma das possibilidades de identificar Celeida no seu contexto.

A condição manipulante é uma das grandes marcas da influência poética de Celeida em minhas proposições artísticas. Observo, a pertinência da artesanania como uma personagem de minhas ações e procuro apresentá-la no contexto contemporâneo como um significante que resulta em uma experiência estética presente na consciência, onde o sensível e o significante podem aparecer ao mesmo tempo. Ademais, a abordagem do gesto como potência do meu

trabalho pode ocorrer através dos métodos construtivo ou gerativo das imagens ou dos gestos impressos em matérias, materiais moles ou rígidos, nas ações de manipular, cortar, compor, construir, desconstruir, instalar etc. ou, às vezes, ainda verifico a possibilidade de materialização invertida para a ampliação ou redução do espaço e do volume através do gesto impresso, nas investigações da linha, do plano e do volume no espaço. Com isso, procuro diferentes modos de produzir e gerar relações entre as pessoas, a matéria barro e os gestos que possam colaborar na compreensão das relações sociais, dos espaços e do tempo nas artes visuais. Acho que isso também é, nos termos de Luiz Áquila, *celeidar*.

Metodologia Celeidiana: Experiências e Investigações

Da ordem ao caos do caos a ordem – trabalho do lixo

Participantes: Katia Gorini e Rosana Moraes

A experiência proposta foi virar uma lata cheia de lixo sobre uma toalha de linho branca e separar todo o lixo pelas características materiais, isto é, laranja com gomo de laranja com casca de laranja, pó de café com coador, canudo com canudo, guimba com guimba, copo de água com garrafa de água, embalagem de pacote de cigarros com maços, sacos de rafia, baratinha com baratona, banana com casca de banana com “cabelo” de banana etc.

Celeida encomendou ao Sr José da cantina uma lata cheia de lixo coletado em 2 horas e levou para gente despejar na mesa apenas nos informando que o material era manipulável sem luvas e não estaria em estágio de contaminação. A falta de mais dados sobre os procedimentos a serem adotados se por um lado gerou certa ansiedade, por outro lado, trouxe uma descoberta: a dissipação total do cheiro de chorume após o agrupamento do LIXO por classes.

A reorganização dos materiais se apresentou como uma “mesa de festa”, segundo reclame da Professora Maria da Penha ao entrar na Oficina: “Estão fazendo uma festa e nem me convidaram!”. A atitude da Decana do CLA referiu-se, ao hábito de Celeida oferecer quase sempre umas comidinhas, ao final de uma apresentação de trabalho ou evento.

Ao final da montagem da mesa, a proposição foi servir-se dos conjuntos, dissecá-los, triturá-los e colocá-los como recheio entre acetatos e molduras de slides para projetar imagens na tela branca. Onde atribuímos a ordem aos materiais e matérias úteis, o caos aos materiais abjetos na lata de lixo, e a nova ordem às possibilidades de imagens com potência poética.

COPPEAD/UFRJ – Exercícios de sensibilização - Ilha do Bom Jesus – anexa à Ilha do Fundão

Participantes: estudantes e professores de Pós-Graduação – COPPEAD/UFRJ

Exercícios de sensibilização para estimular sentido do tato como potência poética.

Os procedimentos adotados por Celeida, tais como: a formação em roda do grupo, os olhos fechados, a exigência do silêncio e a percepção do ato de respirar, foram estratégias para suprimir a racionalidade do olhar, provocar gestos primordiais durante a manipulação do barro e obter como resultado a geração de novas possibilidades de visão de mundo e de compreensão da arte.

Referências bibliográficas:

GORINI, Katia Correia. Memória do forno Monumento: arte cerâmica imbricada à vida cotidiana. Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte - Imagem e Cultura. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

MENDONÇA, Ana Waleska. *Anísio Teixeira e a universidade da educação*. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

TOSTES, Celeida Moraes. Memorial de concurso para professora titular da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

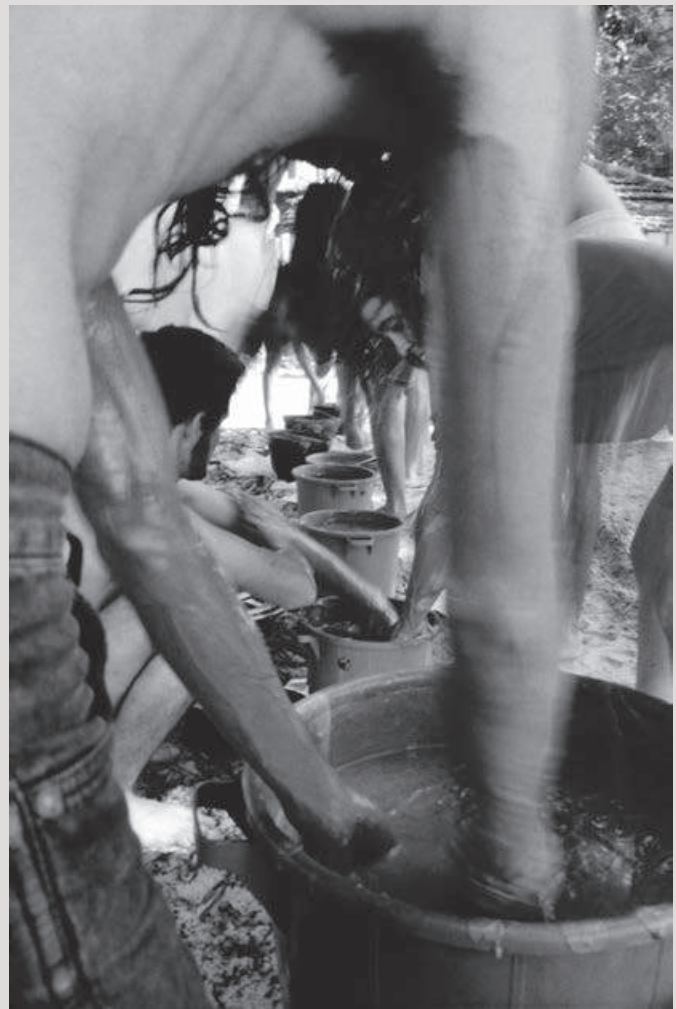
_____. Catálogo da XXI Bienal de São Paulo. São Paulo: 1991.















Biografia

Izabel Ferreira
Raquel Silva

1929

1970

Celeida de Moraes Tostes nasceu em 26 de maio de 1929, no Rio de Janeiro, onde viveu e trabalhou até a sua morte, em 3 de janeiro de 1995.

Sua infância foi marcada pela perda prematura da mãe e pelas brincadeiras no barro e no rio. Com um ano e um mês de idade, seu pai a deixou aos cuidados dos avós e tias maternas, na Fazenda de Campo Alegre, em Macuco, interior fluminense. As tias Eliza e Irene ficaram responsáveis por sua criação. O pai não tinha condições de cuidar da menina, mas a visitava com frequência. Quando se casou novamente, a própria Celeida escolheu permanecer com os tios Irene e João. Foi criada como filha pelo casal. Com o nascimento dos primos, João Henrique e Terezinha, em 1939 e 1943, ganhou dois irmãos. A prima-irmã Terezinha relembra:

“Na fazenda, Celeidinha teve contato com o chão, com a vida, com a terra. E com as pessoas da terra, que viviam da produção, e com quem se identificava muito. Ela ia para a casa dos colonos e passava o dia inteiro ouvindo suas histórias: a mula sem cabeça, aqueles casos antigos de fazenda. A Celeidinha viveu muito tempo ali, na fazenda.”¹

A artista tinha recordações felizes da época:

“A minha infância? Poderia ter sido trágica e foi uma infância feliz. Com os sopapos importantes da vida, mas foi boa. Cheia de sacanagens de criança, de gente pelada no açude... Primo com primo, prima com prima, priminho com primão. Uma coisa danada! Muita coisa boa, muita coisa assim de vida. Por exemplo: os cheiros da fazenda, da cozinha, da época de goiabada, da época de jabuticaba, de geleia disso, geleia daquilo. Uma infância boa, cheia de cheiros e gostos.”²

Celeida começou a trabalhar aos 17 anos, como datilógrafa na loja de ferragens Cofermat, no centro do Rio de Janeiro. Nessa época, durante o balanço anual era preciso desenhar as ferramentas para identificá-las. A falta de um desenhista levou a jovem, que vivia rascunhando desenhos, a se ocupar da tarefa. Foi assim que surgiu “o conhecimento de ferramentas e o prazer de trabalhar em oficina.”³



Celeida Tostes, 1979

Entre 1946 e 1961, trabalhou no Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciantes (IAPC), como auxiliar de administração e desenhista da revista da instituição. Exerceu ainda a função de recreadora hospitalar, no setor de doenças mentais da Casa de Saúde Dr. Eiras e no setor de ortopedia do Hospital dos Comerciantes. Paralelamente, fazia desenhos e ilustrações para jornais e revistas. É o que conta Terezinha:

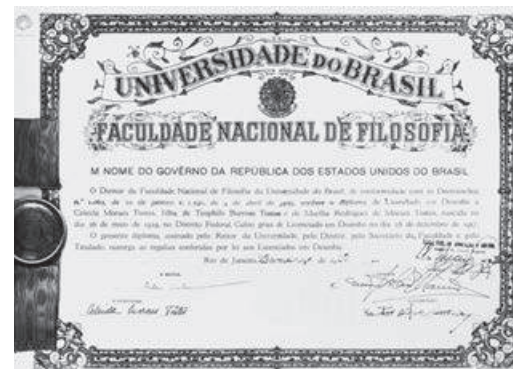
“Celeida sempre estava construindo alguma coisa, criando algo que não fosse um cotidiano repetitivo. Tinha fome de um processo de mudança muito intenso. Mas muito intenso mesmo. E aí, depois, já bem mais adulta do que todos na época [do que seria praxe], ela fez um pré-vestibular”.⁴

Em 1950, com 21 anos, passou em primeiro lugar no vestibular para a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil (Enba), na qual se formou, em 1955, no curso seriado de gravura. O curso da Enba era bastante abrangente.⁵ Nessa época, foi aluna de Oswaldo Goeldi (1895-1961), um dos mais importantes gravuristas brasileiros. Foi premiada nas exposições acadêmicas de 1953 e 1954, com uma mostra de gravuras. Em 1955 recebeu a medalha de bronze na seção de desenho e a menção honrosa na seção de gravura do 2º Salão dos Estudantes de Arte de Belo Horizonte. No mesmo ano recebeu a menção honrosa no 5º Salão Bahiano de Belas Artes, com as gravuras *Palhaço* (xilogravura, 31x28cm), *Garoto* (xilogravura, 22x16cm) e *Frevo* (xilogravura, 21x21cm).

O curso de gravura em metal com Goeldi resultou em sua participação, em 1955, na coletiva *Gravuristas Brasileiros*, exposição que percorreu Polônia, Hungria, Rússia, Dinamarca, Suécia e Holanda. Da mostra, participaram obras do próprio Goeldi, Adir Botelho, Regina Yolanda Werneck e Newton Cavalcante, entre outros.

Em 1956, cursou educação artística para professores na Escolinha de Arte do Brasil, dirigida por Augusto Rodrigues (1913-1993) e considerada pioneira e inovadora na formação de arte-educadores. Em 1957, retornou à Universidade do Brasil e, na Faculdade Nacional de Filosofia, complementou seus estudos, licenciando-se como professora de desenho.⁶

No segundo semestre de 1958 embarcou para os Estados Unidos com bolsa de estudos de um ano,⁷ especializando-se em educação secundária na Universidade Southern, na Califórnia, e na Universidade New Mexico Highlands, no Novo México. Foi em terras americanas sua primeira exposição individual: uma mostra de gravuras na University of Southern, em 1959.



Nessa época fez estágio com a índia Navajo Maria Martinez (1887-1981), descendente dos povos Pueblo do Novo México, conhecida como a Oleira de San Ildefonso. Maria Martinez lhe ensinou o manejo do barro, a mistura do adobe e a cerâmica indígena, e, segundo a própria Celeida, a convivência foi decisiva para a escolha do barro como matéria-prima de seu trabalho.

Ao retornar ao Brasil, em 1959, participou do 8º Salão Nacional de Arte Moderna, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Em 1960, voltou a participar do Salão Nacional de Arte Moderna e se integrou ao projeto do educador Anísio Teixeira⁸ (1900-1971), que, na época, era diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (Inep) e propunha capacitar professores de todo o Brasil. A artista ministrava o curso de artes industriais (esmaltação em metal), que foi colocado em prática em classes de aplicação de diversas escolas da cidade. Com o golpe militar, em 1964, o projeto foi interrompido. Então Celeida fez diversos concursos e iniciou sua trajetória como professora da Rede Estadual de Ensino do Rio de Janeiro.

Entre 1972 e 1975, dedicou-se ao projeto *Como Somos*, desenvolvido no Centro Educacional de Niterói, da Fundação Brasileira de Educação. Sua base era a pedagogia piagetiana, considerada inovadora e revolucionária. O projeto, realizado com alunos do 8º ano do Ensino Fundamental [na época, 7ª série do Primeiro Grau], procurava recuperar a importância do tato, a consciência do próprio corpo, o toque e a sensibilização. Foram feitas experiências artísticas partindo da pele dos alunos. Posteriormente, foi apresentada no Museu Nacional de Belas Artes uma exposição com o mesmo nome. Segundo a artista, esse trabalho serviu de referencial para a Oficina das Artes do Fogo e Transformação de Materiais, implantada por ela no Parque Lage, a partir de 1975, e também para o Projeto de Oficina Integrada de Cerâmica EBA/FAU, da UFRJ, em 1989. Ela descreveu assim suas motivações:

“Desde as primeiras atividades com crianças dentro de escolas, vi como eram desconhecidas para elas coisas muito próximas e simples. Sentir a água, observar o chão, as árvores ou seu corpo. Foram [no projeto *Como Somos*] meninos e meninas de meios socioeconômicos bastante diversificados. Vinham da Penha, da Mangueira, Botafogo e Vila Isabel. Alguns eram adolescentes. Outros, tinham entre sete e dez anos. Era como se houvesse pouco uso dos sentidos. Poucos seriam capazes de dizer alguns detalhes de sua pele, de sua mão ou da própria sala de aula. Mais uma vez, a distância do que está próximo. Era a falta de exercício das possibilidades de usar.”⁹

Em 1973, Celeida concluiu a pós-graduação em Antropologia Cultural pela Faculdade de Educação da UFRJ. Em 1974, publicou o livro *A esmaltação em metal*, pela editora EPU/MEC, estudo que, mais tarde, resultaria em sua tese de livre-docência. A esmaltação em metal é uma das artes do fogo; trata-se da fusão resultante das transformações de matérias inorgânicas submetidas à ação do calor, como a cerâmica, o metal e o vidro. O esmalte industrial é



1971
1980



Livro "A Esmaltação em Metal",
MEC/EPU, 1974

À esquerda, Celeida Tostes e
Nelly Gutmacher, 1979

Abaixo, conferência de Mário Pedrosa,
ladeado por Rubens Gerchman e Lélia
Gonzales e por Celeida Tostes e Sérgio
Santeiro, Escola de Artes Visuais,
Parque Lage, RJ

encontrado em vasos, colheres, quadros, joias, tubos de máquina de lavar, tampas de fogão, cliques etc. Na natureza, é encontrado no esmalte dos dentes.

No ano seguinte, a artista recebeu bolsa de estudos do Conselho Britânico para curso de um mês na Cardiff College of Art, na Universidade de Wales, no País de Gales, UK. Nesse curso, aprofundou seus conhecimentos em cerâmica.¹⁰ Antes de retornar ao Brasil, visitou os centros de esmaltação de diversas Casas da Moeda na Europa: The Mint House, no País de Gales; The Royal Mint House, na Inglaterra; e o Établissement Monétaire de Paris, França. No Brasil, ofereceu um curso de esmaltação em metal para os funcionários da seção de medalharia da Casa da Moeda do Brasil, que introduziu a técnica na instituição. Ainda em 1975, foi convidada por Rubens Gerchman, então diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, a lecionar na escola:

"Celeida era muito preparada, acabava de voltar da Inglaterra. Eu sabia disso. O convite permitiu que ela saísse do ostracismo em que vivia como professora secundária do estado. Na EAV, desenvolveu a plenitude de sua capacidade e sensibilidade. Era uma época muito difícil. [Estávamos] sob a ditadura militar."¹¹

O Parque Lage foi a grande usina criativa de Celeida, tanto artística como didática. É a partir desse momento que a confluência de sua atuação como artista plástica e educadora a tornam uma pessoa singular. Celeida aplicou em suas aulas toda a experiência pedagógica e o conhecimento formal acumulados nos anos anteriores. No ano seguinte à sua entrada na escola, implantou a Oficina das Artes do Fogo e Transformações de Materiais, na qual desenvolvia, com os alunos, um trabalho sensorial, experimental. Também fazia meticulosa pesquisa e manipulação de materiais do universo cerâmico. Além disso, a artista desenvolvia pigmentos e trabalhava com materiais que hoje seriam classificados como reciclados: sobras da natureza e lixos produzidos pelo homem.

Logo nos primeiros anos, seu curso passou a ser recomendado por professores e disputado pelos alunos. Surgiu daí o verbo *celeidar* – sinônimo para "transcender", como conta o artista Luiz Aquila:

"Quando apareciam alunos, na minha aula ou na de outros professores, que estavam muito rígidos, com muita dificuldade de criação e com pouca abertura, preconceituosos e duros, dizíamos: 'Está na hora de você *Celeidar*!'. Iam então para a aula da Celeida. Metiam a mão na argila, faziam aquelas massas absurdas que a Celeida sugeria, que envolvia pegar o lixo da lixeira e colocá-lo para fermentar e, a partir daí, criar uma massa plástica. Urinar sobre determinada coisa para



precipitar a oxidação. Para Celeida, nenhum suco, nenhum líquido, nenhuma matéria era hierarquizada. Não havia hierarquia, tudo tinha qualidade.”¹²

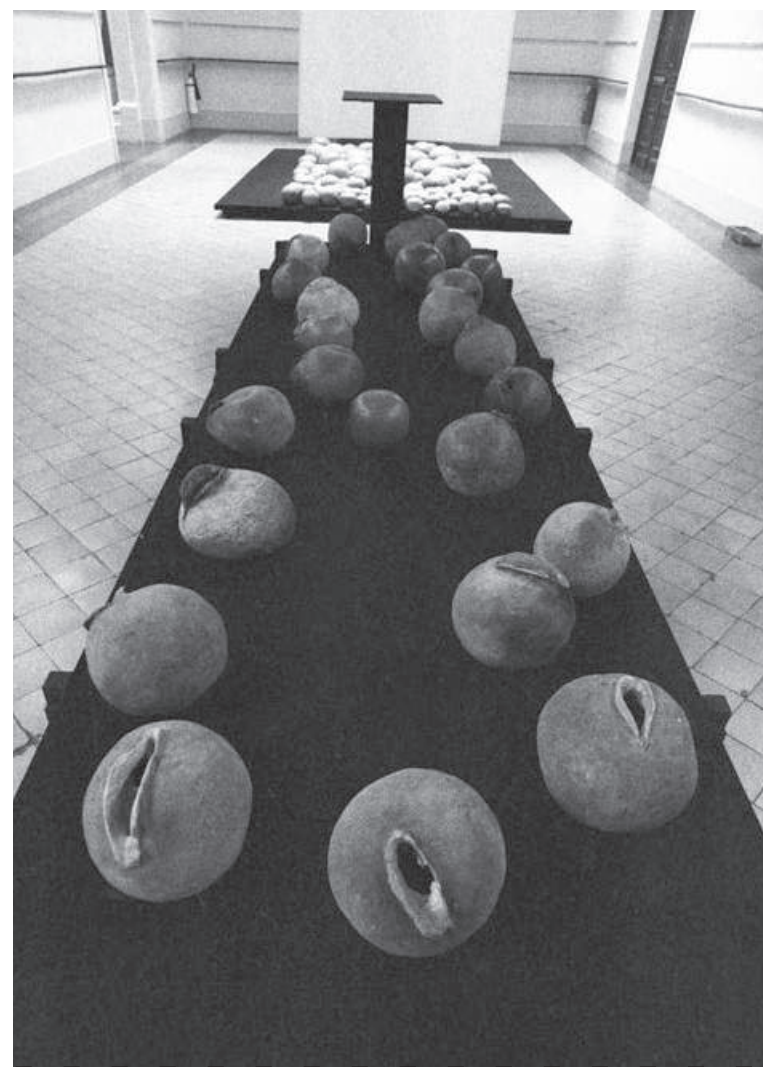
Nos cursos oferecidos pela artista eram realizados rituais de sensibilização e criatividade ao ar livre, exploração de relações sensoriais com os quatro elementos: água, fogo, terra e ar. Ensinaamentos e experimentos da transformação de materiais sob a ação do fogo. Celeida não ensinava técnicas ou fórmulas preestabelecidas para seus alunos; ela pregava a liberdade da descoberta e a criação de linguagens próprias. A oficina era uma espécie de laboratório de alquimia, em que criavam objetos com a ajuda da natureza. A artista Mônica Barki frequentou as aulas:

“Foi em 1986, logo que cheguei de Israel. Conversei com o Luiz Aquila e ele me mandou para o Parque Lage procurar a Celeida. Comecei a frequentar as aulas e meti a mão na massa. Mas o que foi difícil para mim era que Celeida era muito livre e, quando eu tinha alguma dúvida e queria saber alguma técnica de esmaltação, tim-tim por tim-tim, eu não conseguia uma resposta, porque ela não ensinava dessa maneira. Ela ensinava uma coisa que era um todo, não entrava nos detalhes. Voava e falava de mil coisas, que abriam a minha mente. E abriram realmente, me fizeram ver a arte de outro jeito. Comecei a entender tudo de outra maneira, mais abrangente, mais sensível, mais interessante.”¹³

Além das aulas da Oficina das Artes do Fogo, também ministrava cursos na oficina de 3D. Nessa época foi designada para substituir o diretor do extinto Instituto Estadual das Escolas de Arte¹⁴ e também substituiu o diretor da EAV, Rubens Gerchman, por cinco meses, de novembro de 1978 a março de 1979.

Entre 1976 e 1978 participou da supervisão e da elaboração programática para o treinamento dos monitores do Projeto Criatividade, da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Na mesma época frequentou o curso de cerâmica ministrado por Antonio Poteiro (1925-2010),¹⁵ no Sesc Rio de Janeiro.

Ainda em 1978, ofereceu o curso Artes do Fogo no Festival de Inverno de Ouro Preto. Em Belo Horizonte, ministrou



um curso de cerâmica na Escola Guignard, no qual, com alunas e professoras da instituição, coordenou o projeto *Cerâmica Utilitária com Profissionalização*, para as detentas do Presídio Estevão Pinto. O editorial do *Estado de Minas*¹⁶ elogiava a iniciativa, que oferecia cursos de modelagem, sensibilização e até a construção de um forno para queima das peças – realizada no presídio com a colaboração de todas as envolvidas, em regime de mutirão. Nesse mesmo ano atuou, com seus alunos da EAV, no projeto *O Espaço Tridimensional Móvel: a Areia*, do artista plástico Cláudio Kuperman.

A maioria das atividades da Oficina das Artes do Fogo era coletiva. Com suas turmas, Celeida realizava exposições, dividia ateliês e participava de eventos dentro e fora da escola. No final da década de 1970, a artista e terapeuta Nelly Gutmacher a procurou para estudar escultura e foi imediatamente convidada para trabalhar junto a ela. Nelly se tornou grande colaboradora e parceira. Juntas, faziam das aulas verdadeiros *happenings*. Nelly recorda a generosidade da artista nesse primeiro encontro:

“Celeida foi super-receptiva. Imediatamente disse: você não vai ser minha aluna, você é artista, esse ateliê é seu. Abriu as portas, de igual para igual, o que me impressionou muito. Eu não sabia como começar, nunca tinha pegado em barro... Ela falou: ‘Você vai ter que fazer um projeto, ter um ponto de partida, e aí a gente vai ver como se encaminha essa proposta.’”¹⁷

Celeida estava desenvolvendo um trabalho com bolas em grande quantidade, que geravam som. A proposta, segundo a artista, não era buscar o som como música, e sim aquele que preenche o vazio. Na mesma época produzia *Fendas, Vaginas e Úteros*. Nelly Gutmacher trabalhava com o próprio corpo e moldava seios na argila – fez uma série deles, com diversos materiais.

Em 1979, Celeida realizou o trabalho que, segundo os críticos e a própria artista, foi o divisor de águas em sua carreira: *Passagem*. Uma performance, sem espectadores, realizada em seu apartamento de quarto e sala em Botafogo. Auxiliada por duas assistentes, cobriu seu corpo com argila líquida e entrou num enorme pote de barro cru, que foi lentamente lacrado. Momentos depois foi naturalmente expulsa, como num parto, do recipiente que tinha forma de útero ou de urna mortuária indígena. *Passagem* foi um ritual que selou definitivamente sua visceral relação com o barro. A experiência foi registrada pelo fotógrafo Henri Stahl.

“*Passagem* foi, para mim, a oportunidade onde mais pertenci à minha matéria-prima de trabalho – ao barro, à terra. A terra como 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. Foi uma viagem ao barro, o contato com alguma coisa muito subterrânea. O meu próprio processo de vida, o processo de vida muito para trás e o processo de vida mais próximo. Quando eu digo para trás, estou dizendo para trás mesmo, no espaço; alguma coisa que não sei definir, que não sei explicar e não conheço. Mas eu tive contato com alguma coisa que era como um útero. Eu não posso ficar falando isso assim, desse jeito, porque é uma experiência muito íntima. Eu acho que trepei com o barro, sabe? Foi como se eu tivesse dado uma trepada com alguma coisa que não saberia definir. Foi muito, muito importante esse trabalho.”¹⁸

Nesse mesmo ano realizou, na Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, na Funarte, sua primeira individual com trabalhos de barro. Eram duas individuais distintas, uma de Celeida e outra de Nelly, e as artistas dispuseram suas obras no espaço de forma complementar.

Exposição *Cerâmicas*,
Galeria Rodrigo Mello
Franco de Andrade,
Funarte, Rio de Janeiro,
RJ, 1979

Celeida apresentou uma projeção do registro fotográfico de *Passagem*, o *Jardim de Bolas*, as *Vênus*, os *Úteros* e as *Vaginas*. Nelly expôs 38 seios de barro e de resina.

“A minha parte era [correspondia, como tema] a doação e a parte de Celeida era a fecundidade. As exposições foram censuradas. Não sei quem censurou, mas acharam que era escandalosa. Sei que Celeida mexeu uns pauzinhos com a Secretaria de Educação em Brasília, e aí a gente conseguiu apresentá-las.”¹⁹

O livro (de artista) *Passagem* – publicação offset, contendo 24 lâminas com as fotografias em preto e branco que registraram o ritual – foi lançado no mesmo ano na Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro.

Ainda este ano, Celeida coordenou, com João Grijó dos Santos, o Simpósio de Cerâmica, que ocorreu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage de 22 a 26 de outubro. O evento contou com a participação de geólogos, químicos e artistas plásticos: Paschoal Giardullo, Roberto Ferreira, Celeida Tostes e Megume Yuasa. Foi patrocinado pela Associação Brasileira de Cerâmica.

No fim do ano Celeida esteve pela primeira vez no Morro do Chapéu Mangueira. Depois de avaliar positivamente a liga do barro local, decidiu, de comum acordo com os moradores, instalar no lugar o que seria o plano-piloto do projeto *Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana – chamadas Favelas*. O trabalho teve início em abril de 1980 e foi um marco na vida da comunidade, que, por meio da afirmação de sua identidade cultural, descobriu e formou artistas que expuseram em importantes espaços culturais. Além disso construíram, ao lado do posto médico, da escola e da creche, o Galpão de Arte, que reafirma cotidianamente a presença lúdica da arte no local.

Ainda em 1979, Celeida iniciou em São Luiz, no Maranhão, o projeto *Fábrica de Azulejos e Recuperação de Memória Cultural*, iniciativa do Programa de Desenvolvimento Integrado de Arte Educação do Ministério da Educação e Cultura (Prodiart-MEC) e da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão. O objetivo era recuperar as fachadas de azulejos antigos das cidades maranhenses, por meio da capacitação de crianças e adolescentes de comunidades carentes, para o fabrico dos azulejos. O projeto também recuperava e transmitia nas escolas os saberes das louceiras do Maranhão. A iniciativa durou quatro anos



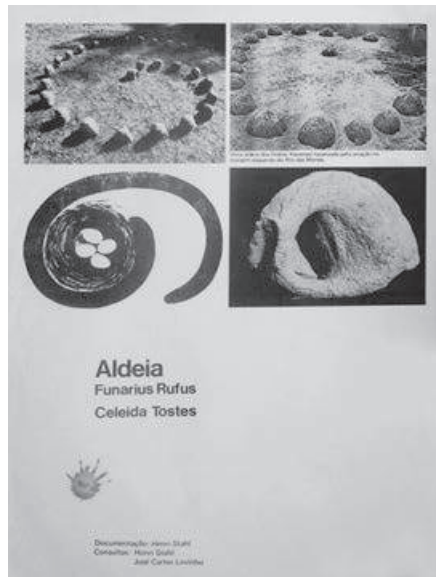


Crianças integrantes do projeto "Recuperação de Memória Cultural do Maranhão", São Luiz, MA, 1980/1984

Cartaz da instalação *Aldeia Funarius rufus*, 1981

Catálogo da exposição *Arquitetura da Terra*, apresentada no MAM RJ e MAM SP, 1984

À esquerda: Construção do forno da Oficina de Cerâmica, Escola de Artes Visuais, Parque Lage, RJ, anos 1970/1980



(1980-1984) e era coordenada pelo educador e teatrólogo maranhense Tácito Borralho.

Em setembro, a artista colaborou com a montagem do balé *Heliogábalos, o anarquista coroados*, que integrava o 3º Ciclo de Dança Contemporânea, apresentado no Teatro Teresa Rachel. A partir do texto de Antonin Artaud (1896-1948),²⁰ a coreógrafa Regina Miranda encenou o espetáculo de dança com o ator Ricardo Kosovski no papel-título, cenários de Luiz Aquila e figurinos de José Paulo Correa.

1981
1990

Em 1981, Celeida recebeu a menção especial do júri do 4º Salão Nacional de Artes Plásticas, pela obra *Aldeia Funarius rufus*,²¹ na qual apresentava esculturas em formato de casas de João-de-Barro. Dispostas em forma de espiral, remetiam ainda à disposição das habitações nas aldeias dos índios Xavante e à *spira mirabilis* de Fibonacci²² que traça a espiral perfeita, com as proporções áureas, cuja sequência aparece com frequência na natureza.

A *Aldeia* começou quando um amigo geólogo presenteou a artista com uma casa do pássaro João-de-Barro trazida de Macuco, município fluminense onde ela passara a infância. O presente era alusão ao apelido que o fotógrafo Henri Stahl havia dedicado à artista: Celeida de Barro. Imbuída de seu parentesco com o pássaro, ela dedicou-se à construção de casas de João-de-Barro. Começou fazendo intervenções na casa ofertada pelo amigo. Depois, passou à construção das suas próprias. A pesquisa durou três anos e foi considerada um confronto entre dois ceramistas: o pássaro João-de-Barro, com sua tecnologia genética, e a artista, com sua tecnologia conquistada.²³

Em 1981 a *Aldeia* participou do Projeto Arco-Íris, promovido pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap). Com isso, foi apresentada em Brasília, Cuiabá, Manaus, Belém, São Luiz e Fortaleza, com os trabalhos premiados no 4º Salão Nacional. Posteriormente, em 1982, também foi apresentada no 1º Salão Paulista de Arte Contemporânea, na Fundação Bienal, em São Paulo. O trabalho foi exposto novamente em 1983, na versão compacta da coletiva internacional *Arquitetura de Terra*,²⁴

que veio do Centro George Pompidou, de Paris, para o Solar Grandjean de Montigny, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

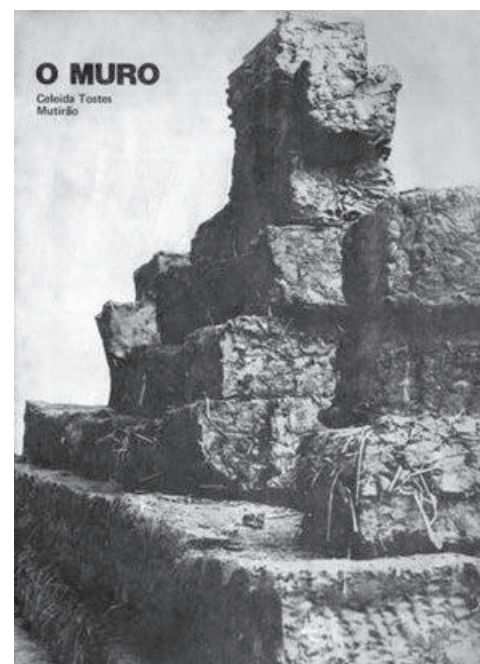
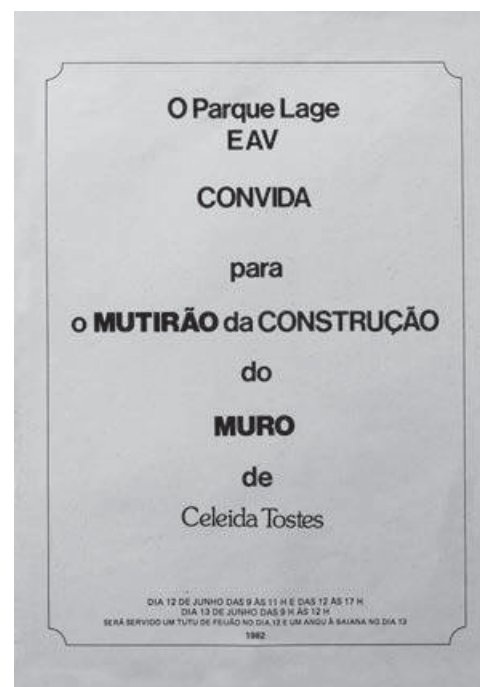
Em 1º de maio de 1984, a mostra *Arquitetura de Terra* retornou completa ao Brasil. Acrescida de um grande núcleo com edificações e projetos brasileiros, desta vez foi exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).²⁵ Para esta versão *au complet* foram convidados, além de Celeida Tostes, os escultores Akiko Fujita e Jacques Buchholtz. Sob a curadoria de Roberto Moriconi, Celeida apresentou uma montagem da *Aldeia* com 45 casas. Paralelamente, durante a temporada da exposição no Rio, desenvolveu nos jardins do MAM uma excepcional atividade didática, usando barro e outros materiais, chamada *Construindo com terra*. A oficina, sob a coordenação de Suzane Worcman, teve a participação de cerca de mil crianças de escolas e de comunidades e também internos da Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor (Febem).

A *Aldeia Funarius rufus* teve mais duas reedições no Rio de Janeiro: em 1987, na individual de esculturas monumentais na galeria Cesar Aché, e em 1990, na mostra *Tempo de trabalho*, no Parque Lage, ocasião na qual Celeida comemorou seus 35 anos de atividade artística. Faziam parte da apresentação da *Aldeia* fotografias de joões-de-barro e suas casas, o resultado da análise química do material utilizado pelo pássaro e um folheto com um texto. Uma escrita ao mesmo tempo elucidativa e lírica relatava a rotina dos animais e, além disso, deixava entrever que a artista estava interessada em reproduzir não apenas a forma e a química da construção do pássaro, mas também a sua poética:

“Comecei a fazer mesmo a casa de João-de-barro. A tirar moldes e a interferir. Por exemplo, fechar a boca [da casa] com um ovo. Então me bateu a vontade de usar as enzimas do cuspe de várias pessoas. Cobri um pote com papel e pedi às pessoas que cuspissem ali dentro. Comecei a misturar [a saliva] no barro. A minha casa crua ficava fraca e a dele [do João-de-barro], queimada, também enfraquecia. Era como se cada um tivesse a sua tecnologia.

A enzima dele, põe enzima do boi no adobe, então foi por isso que eu passei da casa do João-de-barro para o muro. Cada uma dessas coisas vai dentro de um contexto da coisa da vida mesmo. A planta da casa do João-de-barro é um seis ou nove. Por exemplo, eu usei na *Arquitetura de Terra* 45 casas, $4 + 5 = 9$ volta o mesmo sentido o 9 ou 6 fazendo isso aí. Então a casa do João-de-barro é uma espiral, ela é o início de uma espiral que é o princípio, ela pode ser descendente, pode fazer isso [6], isso [9], que é o crescimento e o decrescimento.

Quando armei a *Aldeia* pela primeira vez, foi dentro de uma caixa. Você entrava e chegava ao centro: o lugar do ovo. E então, nessa hora, você virava ovo. As pessoas tinham aflição porque era tudo preto. Tudo preto só com as casas de João-de-barro iluminadas.



Cartaz-convite para o mutirão de construção e folder da obra *O Muro*, Parque Lage, RJ, 1982

À direita: coleta de materiais para o Oficina de Cerâmica e Transformação de Materiais, Parque Lage, RJ





Oficina das Artes do Fogo e
Transformação de Materiais,
Parque Lage, RJ, 1983

Gostei muito de como foi feito esse trabalho. Mas ele foi taxado de subversivo, eu não entendi por quê, não entendi até hoje, afinal, eu estava cotada para um prêmio de viagem e tirei uma menção honrosa.”²⁶

O projeto *O Muro* foi selecionado para o 5º Salão Nacional de Artes Plásticas. Sua construção – uma imensa obra de 16 metros de comprimento, quatro metros de altura e 40 centímetros de largura – foi uma celebração intertribos. Cartazes espalhados por toda a cidade convidavam para a sua construção. Cerca de 100 pessoas atenderam ao chamado: artistas, alunos e professores do Parque Lage, moradores do Chapéu Mangueira, amigos, adultos e crianças. A empreitada aconteceu no fim de semana de 12 e 13 de junho de 1982, e incluía um tutu de feijão, no sábado, e um angu à baiana, no domingo. A comida era parte essencial da festa envolvida naquele trabalho. Além do mutirão do fim de semana, durante os outros dias havia uma equipe do Chapéu Mangueira para finalizar a ação, coordenada por Coracy Ferreira da Silva, que vinha se tornando o principal colaborador de Celeida.

A matéria-prima de *O Muro* eram tijolos de adobe. Um tipo de tijolo de barro cru que é amassado com os pés ou por animais, moldado com as mãos ou por meio de armações – de madeira ou metálicas – e colocado para secar. Para dar a liga são adicionadas fibras ao barro, como palha, grama, galhos, capim e estrume de boi. É considerado um dos materiais de construção mais antigos da humanidade.²⁷ Hoje em dia ainda é bastante utilizado em habitações rurais e, também, como alternativa para construções de baixa renda.

Ou seja: o muro de Celeida Tostes era feito de barro, palha de arroz, capim e estrume de boi. A artista chegou a esse composto após uma pesquisa sobre tijolos e adobes pré-colombianos, e também usou os resultados das análises químicas de sua pesquisa sobre as casas de João-de-Barro. Dos estudos feitos para elaboração de *O Muro* surgiram pequenos tabletes cerâmicos que pareciam antigos selos dos povos Sumérios,²⁸ a quem é atribuída a invenção da escrita, do dinheiro e da roda. Essas peças resultaram na obra *Mil Selos* e também foram apresentadas na seção de gravura do 5º Salão Nacional. Com *O Muro* e *Mil Selos*, Celeida recebeu o prêmio Gustavo Capanema.

Todo o processo de construção e transporte de *O Muro* para o MAM-RJ foi complicado. Depois de colocar os tijolos no caminhão, transportá-los e montá-los na frente da porta do museu, a obra quase foi impedida de ser exposta. Seis horas antes da abertura da exposição, o diretor do museu à época, Manuel Francisco do Nascimento Brito (1922-2003), solicitou sua retirada. O argumento: seria um desrespeito colocar um “muro de bosta”²⁹ na frente do museu construído por Affonso Eduardo Reidy (1909-1964). Depois de muita confusão, *O Muro* de 12 toneladas ficou lá, imponente, na frente do MAM.

Assim como ocorria na *Aldeia Funarius rufus*, nesta nova exposição o público visitante também recebia um folheto narrando todo o processo de pesquisa do adobe: as proporções dos materiais, sua atuação na mistura, a explicação de como surgiram os selos e sua relação não intencional com as peças sumérias. Além disso, continha um texto que, involuntariamente, se tornou um manifesto em favor da controversa obra. A historiadora Carmem Vargas, que era uma das consultoras do projeto, explica um pouco a intenção da artista:

“A Celeida queria trabalhar num signo que expressasse o jogo permanente do ser humano de aproximação e afastamento. E aí ela achou que o muro era o signo que melhor expressava essa [pulsão] permanente, diurna e diuturna. O muro tem a ver com o projeto do Morro do Chapéu Mangueira. A Celeida queria trabalhar essa história da memória e do esquecimento, das separações e das aproximações. Ela queria trabalhar isso no ato de construir um signo real, que era signo de separação e de aproximação também. Porque o muro separa, mas também junta. Protege uma cidade e afasta você dos outros, tanto dos amigos como dos inimigos. Então, o signo tem esse duplo poder.

Na verdade, ela trabalhou de uma maneira muito interessante, porque existe uma separação, um muro entre as favelas e o centro das cidades. Ela levou para lá [para o centro do Rio de Janeiro] o pessoal da favela, e fizeram juntos esse muro, todo mundo, em mutirão. A ideia é a de que o muro feito em mutirão não separa, e sim aproxima. Ele é feito por ambos os lados... Imagina um muro construído por ambos os lados! Em geral, um [lado] constrói o muro contra o outro. Mas Celeida fez um muro construído pela comunidade do Chapéu Mangueira e pelos artistas, pela comunidade local, por todo mundo que quisesse participar.”³⁰

Coracy Ferreira da Silva lembra a grandiosidade do projeto:

“Foi fora de série! Uma média de 150 quilos [havia em] cada tijolo. Eu achava aquilo um absurdo, não sei como nós conseguimos fazer: levar e armar aquele muro. Era imenso... O mutirão sempre era sábado ou domingo. Aí veio um caminhão, encostou pertinho, o mais perto possível, e vinha aquele grupo de gente para pegar os tijolos, botar dentro do caminhão. Algum até danificou [alguns tijolos] um pouco, porque eram muito grandes. Eu nunca tinha feito

aquele tipo de trabalho. Nem usado aquele material: estrume de boi, terra e capim. Nunca vi esse formato. Mas ela [Celeida] deu a ideia que queria assim, então eu falei 'vamos testar, vamos fazer um pequeno e ver [se dá certo]'.³¹

Em novembro de 1982, o jovem artista Manoel da Nóbrega Neto destruiu o ateliê de cerâmica da EAV Parque Lage. Havia trabalhos de Celeida Tostes, Nelly Gutmacher, Maurício Bentes (1958-2003) e Jemile Mirian Diban. Eram cerca de 400 peças de cerâmica, móveis, bijuterias, negativos de fotografias, livros e folhetos. Colocou no lugar uma única escultura de sua autoria e argumentou, para justificar seu ato, que “coisas estranhas estavam acontecendo ali”.³² O incidente foi registrado na 15^o DP e comunicado à Comissão Nacional de Artes Plásticas.

No início de 1983, Celeida recebeu dois importantes convites: apresentar um projeto para a 17^a Bienal Internacional de São Paulo³³ e participar da equipe de cenografia do filme *Quilombo*,³⁴ de Cacá Diegues. Ambos decorrentes da repercussão da obra *O Muro*.

Em julho fez a curadoria da mostra *Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte*, que apresentava e vendia obras – potes, panelas, travessas de barro, bonecas de pano, colchas, compotas etc. A exposição foi montada na Sala do Artista Popular, anexo do Museu do Folclore, na época sob a gestão da crítica de arte Lélia Coelho Frota (1938-2010).

O projeto para a Bienal consistia na construção de um muro que seria realizada em duas etapas. A primeira seria feita pelos detentos da penitenciária de São José do Rio Preto, no interior de São Paulo, onde havia uma fábrica de tijolos. A segunda parte do muro seria executada por presos albergados em regime semiaberto, nos jardins da Bienal. A proposta era que, conforme fosse passando de uma etapa para a outra, o muro deixasse rastros de tijolos por todo o trajeto que percorresse. Dentro do pavilhão haveria duas urnas, uma com recados dos presos para o público e outra com recados do público para os presos. Ao fim da exposição, o muro seria desmontado e seus tijolos doados à comunidade mais próxima da Bienal. Também constava da proposta a instalação de centros profissionalizantes de cerâmica no sistema prisional feminino de São Paulo. Mas a Bienal não aceitou o projeto e a proposta não se consolidou.

A frustração pelo que Celeida chamou de “desconvite” foi decisiva para que aceitasse coordenar a Oficina da Terra do filme *Quilombo*, realizado pelo diretor de cinema Carlos Diegues. *Quilombo* era uma superprodução cinematográfica estimada em 1,5 milhão de dólares. Para a confecção dos cenários, objetos e figurinos foi alugado um galpão de 2,4 mil m² em uma pedreira desativada, em Xerém, em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, a 500 metros do set de filmagem. O local, batizado de Uzina Barravento, em homenagem ao diretor Glauber Rocha (1939-1981), era comandado pelo cenógrafo Luiz Carlos Ripper (1943-1996). Eram 12 oficinas integradas, nas quais 200 pessoas trabalhavam artesanalmente com terra, tecido, ferro, madeira, couro, palha etc. Os dias de trabalho eram longos: geralmente duravam 14 horas. Às vezes a equipe trabalhava durante 24 horas. Em entrevista ao jornal *O Globo*, a artista comentou seu trabalho na Oficina da Terra:

“A gente tenta interpretar uma cultura em que muita coisa se perdeu. Trabalho com 15 pessoas fazendo paredes, cinco com telhas, quatro oleiros e três ajudantes. Se a produção precisa de algo para daqui a duas horas, temos de fazer. Estou trabalhando também com muita gente daqui de Xerém. Eles têm se revelado artesãos maravilhosos. Este é o primeiro filme em que o barro faz parte do elenco.”³⁵



Entrada da Uzina Barravento,
Xerém, RJ, 1983



Celeida Tostes na Oficina da Terra e peças criadas para o filme *Quilombo*, de Cacá Diegues

À direita, um dos fornos construído para a queima das peças



Luiz Aquila revela:

“Celeida via o *Quilombo* como uma compensação pela frustração da Bienal. Foi convidada e desconvidada, o que foi uma coisa muito deselegante, e logo depois foi convidada para fazer o *Quilombo*. Ninguém tinha a menor ideia de como era um quilombo, não tem documento, nem tem texto. Cada um criou o seu próprio quilombo. E precisavam de estamperia para as roupas, para os tecidos. Isso era feito com matrizes de argila. Os objetos todos eram feitos pela turma da Celeida.”³⁶

Na Oficina da Terra foram construídos dois grandes fornos a lenha, para que Celeida e sua equipe transformassem 20 toneladas de terra em 2 mil potes de diferentes tamanhos, 500 meios potes, seis canhões e 300 bolas de munição, 2 mil metros de muros, 18 mil telhas e 50 mil contas e botões para pulseiras, colares, cocares indígenas e roupas de época.

Foram oito meses de trabalho árduo, em que toda a equipe se mudou para Xerém, com raras viagens ao Rio. Apesar de suas proporções industriais, o trabalho na Uzina Barravento vinha ao encontro do que a artista desenvolvia no Parque Lage e no Chapéu Mangueira: trabalho criativo em conjunto; capacitação dos moradores para trabalhar nas oficinas; utilização de tecnologias alternativas e experimentação de novos materiais. O arcaico e o contemporâneo se misturavam na pesquisa de uma visualidade cinematográfica brasileira, construindo, sob medida, roupas, cenários e apetrechos de uma época quase sem referências iconográficas. Ripper ficou tão entusiasmado com o êxito da Uzina Barravento que chegou a cogitar transformá-la em um centro de criação permanente de pesquisa para cenografia de cinema.³⁷ Sobre o trabalho realizado com a artista, declarou:

“Juntos desde os primeiros momentos da concepção, Celeida 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 sua maestria, a Oficina da Terra alcança na Uzina Barravento uma dimensão modelo.”³⁸

A produtora Beth Correa acompanhou e fez o registro fotográfico da empreitada:

“Éramos muitos em um imenso galpão em Xerém, um mundo de gente participando de uma oficina de recriação de época para a cenografia do *Quilombo*. Celeida construiu dois fornos para queimar cerâmica e preparar toda a parte de louçaria e os objetos de cena. Tudo era realizado sob o firme e gentil comando dela. Existiam algumas referências das peças, então ela desenhava, chegava a um produto final e a partir daí a produção em série começava. Ela fazia pedras, rochas, flores e frutos de cerâmica para as árvores cenográficas. Era incrível! Era totalmente dedicada, generosa, cheia de energia e muito concentrada. Acompanhar este trabalho foi um grande privilégio, uma verdadeira escola!”³⁹

Esse espírito de trabalho coletivo foi compartilhado em quase todos os projetos da artista, como na confecção de 5 mil gaivotas para a inauguração da exposição *Como vai você, Geração 80?*, em 1984, como lembra Marcus de Lontra Costa, que dirigia a EAV nessa época:

“Uma vez, um tempo antes da Geração 80, um artista, que prematuramente faleceu, o Carlo Mascarenhas, teve a ideia de no dia do *vernissage* lançar umas gaivotas, que seria um grande *happening*. Nós estávamos ali discutindo quantas gaivotas deveriam ser lançadas do alto em direção à piscina, e o Carlo argumentava que ele queria fazer mil gaivotas, e eu dizia que ele devia fazer

Abertura da exposição
Como vai você, Geração 80?
Parque Lage, RJ, 1984



2 mil, já mais consciente da expectativa de grandiosidade do evento. E, nessa discussão entre fazer mil ou 2 mil, propusemos que Celeida viesse colaborar com a gente. Ela começou a rir e disse: no mínimo [devemos lançar] 5 mil. Ela botou todo o seu ateliê fazendo gaivotas com o Carlo. Então, realmente, no dia, com aquela multidão que foi, com aquele espaço enorme, mil gaivotas não iam ser nada; 2 mil iam ser um pouquinho mais do que nada; 5 mil foram impactantes. Ela tinha o tempo todo essa noção da obsessão e da grandiosidade.”⁴⁰

Em maio de 1984 é inaugurado o Galpão de Arte do Morro do Chapéu Mangueira, com uma grande festa coletiva. No decorrer do ano, Luiz Aquila a convidou para a exposição *Pour Celeida*, na Galeria Aktuel, no Rio de Janeiro. Os dois se conheciam há cinco anos e tinham grande identificação. A mostra apresentou novas obras de ambos: Aquila dizia ter acrescentado reflexão à impetuosidade de suas pinceladas e Celeida declarava que a experiência na Oficina da Terra, em Xerém, tinha sido decisiva para o crescimento de suas peças escultóricas, às quais incorporou a técnica de solo-cimento.⁴¹

Luiz Aquila lembra a ocasião:

“*Pour Celeida* foi brincadeira: é “Para Celeida”, eu pus em francês só de farra. Me incomodava muito a incompreensão da Celeida no meio. Ela é uma artista extraordinária. A gente fica falando muito de suas qualidades morais e éticas, mas isso tudo resultou em objetos de arte muito bons, de grande qualidade, e me incomodava muito uma não aceitação, uma não compreensão da Celeida. Nessa época eu tinha alguma facilidade para circular num meio mais institucional das artes plásticas, nas galerias comerciais, vendia e tudo o mais. E Celeida vivia muito dura. Numa das poucas vezes em que a ouvi se referindo de uma maneira dura a alguma coisa, ela disse: ‘Se eu não tivesse esse gigolô que é o meu trabalho, eu poderia viver melhor’. Quer dizer: todo o salariozinho de professora que recebia da Secretaria de Educação do Estado ela punha no trabalho. Eu achava injusto Celeida ter tanta dificuldade, uma pessoa tão especial, tão boa artista. Então, eu resolvi fazer essa exposição, numa galeria que tinha muita penetração no mercado.”⁴²

Em dezembro, numa grande confraternização entre alunos e professores no evento *Rio de cor – segmentos de muro/partes de arte*, participou da pintura do muro externo do Parque Lage, quando 70 artistas plásticos cobriram os 350 metros de extensão com pinturas, formando um imenso mural. Além de Celeida, participaram Angelo e Adriano de Aquino, Anna Letycia, Antonio Maia, Anna Bella Geiger, Anna Carolina, Manfredo de Souza Neto, Charles Watson, Claudio Kupermann, Décio Vieira, Daniel Senise, Gerardo, Haroldo Barroso, Hilton Berredo, Wilson Piran, Wilma Martins, Luiz Aquila, Luiz Pizarro, Jorge Guinle, Nelson Augusto, Rubem Ludolf, Márcia Rothstein, Rubens Gerchman, Marília Kranz, Lygia Pape, Marcus André, entre tantos outros.

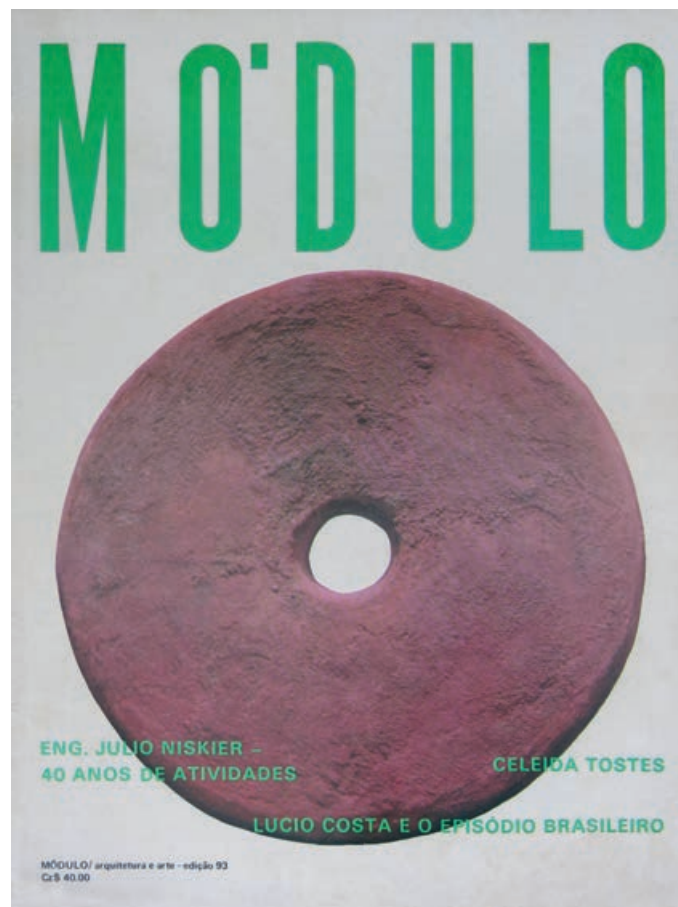
Em fevereiro de 1985, Celeida foi jurada do quesito Fantasia do desfile de Escolas de Samba no Rio de Janeiro, cuja vencedora foi a Mocidade Independente de Padre Miguel, com o enredo Ziriguikum 2001.⁴³

Em fevereiro do ano seguinte, a coluna do Swann, do jornal *O Globo*, anunciava na seção Zona Franca que o banqueiro David Rockefeller adquirira duas obras da artista: *Terra do Homem* e *Era uma vez o homem*.⁴⁴

Em maio de 1986, no Dia do Artista Plástico, foi oferecida uma festa pública na Lagoa Rodrigo de Freitas, Zona Sul do Rio de Janeiro, com trabalhos em escultura, pintura, intervenções e instalações. Celeida preparou uma instalação com dois mil ovos, acondicionados em caixas,



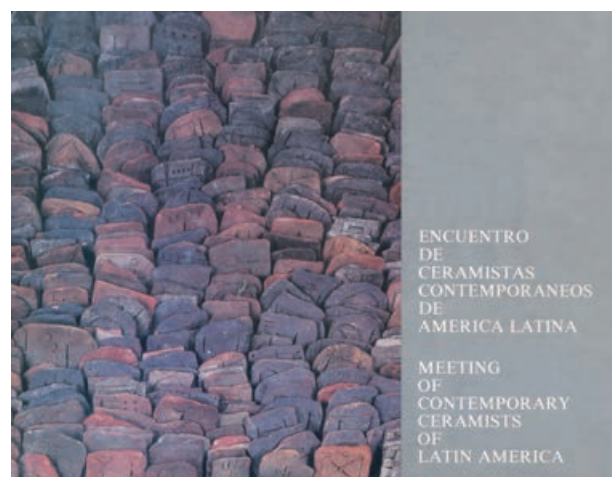
Pintura no muro do Parque Lage
Sob o olhar de Celeida, Angelo de Aquino
(com o pincel na mão) "soltou seus cachorros",
Parque Lage, RJ, 1984



que foram apresentadas ao público.⁴⁵ Mas as pessoas pouco compreenderam o sentido da oferta, e a quase totalidade dos ovos foi destruída no mesmo dia.

Ainda em 1986, em outubro, com Akiko Fujita, Aknori Nakatani e Megumi Yuasa, representou o Brasil na exposição *Encuentro de Ceramistas Contemporaneos de America Latina*, que reuniu 41 artistas de Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, México, Porto Rico e Venezuela. A exposição foi organizada pelo Museo de Arte de Ponce, de Porto Rico, com uma itinerância de três anos para todos os países representados, além de três museus nos Estados Unidos. A associação Mulheres Artistas de Puerto Rico apoiou o evento, convidando Celeida a participar e a realizar um *workshop*. Suzane Worcman relembra o entusiasmo e a dureza da artista a receber o convite:

“Ela disse para mim: ‘Estou indo, mas não tenho um tostão para gastar lá. A passagem, eles me deram..’ Eu respondi: ‘Celeida, como é que tu vais viajar desse jeito?’. E ela: ‘Eu não tenho, vou fazer o quê! Eu não vou deixar de ir.’ A minha mesa [um conjunto de *Mil Selos*] foi fruto disso. Emprestei uns dólares e, quando ela voltou, eu disse: ‘Não quero os dólares, vamos fazer um negócio’. E foi aí que eu fiquei com as peças, e depois mandei fazer a mesa.”⁴⁶



Revista *Arte Cerâmica* do 30º Congresso Brasileira de Cerâmica
capa: forno do Galpão de Arte do Chapéu Mangueira, 1986

Revista *Módulo*, edição 93, 1987
capa: Celeida Tostes, *Roda*

Catálogo *Encuentro de Ceramistas Contemporaneos de America Latina*, Museo de Ponce, Porto Rico, 1986
capa: Celeida Tostes, *Série Selos*

À direita, produção de obras da *série Ovos*



Celeida Tostes foi recebida calorosamente em Porto Rico, com uma crítica muito elogiosa de Marimar Benitez, do jornal *El Reportero*⁴⁷ e outra de Maitê Ribas, *El Nuevo Dia*,⁴⁸ que a chamou de “a mestra das artes do fogo”. A oficina foi realizada em um terreno em frente à Igreja de San José, em San Juan, capital do país, por dois dias. O evento compreendia uma aula prática e uma palestra. Segundo o *El Reportero*, o ambiente dos círculos dentro do quadrado e o conteúdo simbólico dos materiais utilizados, unidos à voz calma e à forte personalidade da artista, surtiram um efeito de encantamento. Caíram duas tempestades e todos continuaram trabalhando. Absteram-se dos barulhos dos automóveis, dos comentários dos transeuntes e de todos os estímulos externos. O terreno baldio se transformou em um espaço mágico, um lugar de cerimoniais coletivos.

Luiz Aquila credits a boa receptividade de Celeida em Porto Rico à identificação do trabalho da artista com arquétipos do imaginário da América espanhola:

“Celeida era a mãe-terra. Ela lidava com questões simbólicas muito profundas. Como gostava de Jung, era muito diferente dos artistas brasileiros, nesse aspecto simbólico e transcendente de seu trabalho. E talvez por isso ela tenha sido muito bem compreendida na Venezuela, em Porto Rico e no mundo da América espanhola, que é impregnado dessa coisa mística. Porque ela foi a primeira a lidar com isso, e acho que não tanto no que se



refere ao seu próprio corpo ou ao corpo da mulher, mas a um corpo simbólico... A uma simbologia que vem dos índios.”⁴⁹

Em meados do ano, Celeida Tostes estava produzindo obras monumentais para a individual que faria em setembro, no Paço Imperial. Batizadas de *Guardiões*, *Mós*, *Bastões* e *Moinhos*, as peças mediam de dois a quatro metros de altura e pesavam mais de uma tonelada, cada uma. Em agosto, o transporte das estruturas de isopor, arame e jornal para o Parque Lage, onde seriam cobertas de barro, se transformou numa performance na rua Jardim Botânico. Uma enorme procissão de artistas, ajudantes, vizinhos e transeuntes ajudaram a empurrar os objetos gigantescos, sobre rodinhas, por cerca de um quilômetro, distância entre a casa da artista e o Parque Lage. Suzane Worcman relembra:

“Celeida tinha um grande problema: nunca tinha dinheiro. Eu nunca vi ninguém viver tão bem sem dinheiro como a Celeida conseguia. Então, quando ia fazer um trabalho, uma exposição, todo mundo tinha que meter a mão na massa – ou para empurrar um negócio ou para buscar não sei o quê. Ela tinha um metro e meio mais ou menos: magrinha, baixinha, minimazinha. E era muito interessante, porque o trabalho dela foi crescendo, foi crescendo. Eu me lembro de um dos seus últimos trabalhos, *Os guardiões*: saímos empurrando [as peças] em grupo. Eu estava na procissão, achava aquilo o maior barato! Porque era uma coisa de amor puro mesmo. Eu diria até: amor pela Celeida.”⁵⁰

A exposição no Paço Imperial foi cancelada. O que era para ser uma festa se tornou um problema, pois as peças permaneceram por meses embaladas no pátio central da EAV-Parque Lage. Algumas, ainda embaladas e cobertas com plástico preto, participaram compulsoriamente da coletiva *Território Ocupado*, que aconteceu em dezembro de 1986.

A questão só se resolveu em janeiro do ano seguinte, quando foi acertada uma exposição na Galeria Cesar Aché, no Centro do Rio de Janeiro. A transportadora Fink, que era apoiadora da mostra, fez o transporte das obras. Só que, diferentemente das enormes salas do Paço Imperial, a Galeria Cesar Aché funcionava em um casarão na estreita Rua da Candelária. As peças tinham que ser içadas por um





Guardião na exposição
Território Ocupado
e obras de Celeida Tostes
embaladas, Parque Lage, RJ,
1986

À esquerda, transporte
das estruturas das obras
monumentais da artista pela
Rua Jardim Botânico até o
Parque Lage, RJ, 1986

braço mecânico, por fora da casa, até o segundo andar. A operação deu um nó no trânsito do centro da cidade e só conseguiu ser concluída de madrugada.

Mas valeu o esforço. A mostra da Cesar Aché foi um enorme sucesso – Celeida estava no auge de seu repertório criativo. Junto com suas obras monumentais, apresentou algumas peças pequenas que deram origem às grandes, como as *Vênus* e as pequenas *Rodas*. Costumava dizer que saíra do útero de sua mão para o espaço entre as mãos. Suzane Worcman assinou a curadoria.

Celeida participou, ainda em 1986, da coletiva *Pela Própria Natureza*, na Galeria da Universidade Federal Fluminense, em Niterói (RJ), da qual se retirou em solidariedade a Mira Schendel, que teve sua obra destruída; e da coletiva *Rio Narciso*, na EAV Parque Lage, em que apresenta *Os ovos da terra*.⁵¹

Em 1987 defendeu a tese *A Estrutura da Tecnologia das Artes do Fogo*, no curso de doutorado do Departamento de Desenho Industrial da EBA-UFRJ. Para a empreitada, produziu 100 caixas e 2 mil ovos de diversos materiais: cerâmica, ferro, latão, porcelana etc.⁵² Haimo Blink, professor de arquitetura da FAU-UFRJ e colega de Celeida, rememora a ocasião:

“Ela passou um mês trabalhando. Eram ovos para tudo quanto é lugar no prédio da escola. Era um barato: tinha ovo empilhado de tudo quanto é material. Ela os armazenava nos cantos, nos finais dos corredores do sexto e do sétimo



andar. O pessoal da limpeza falava: isso é despacho, não varre muito perto não. Era engraçadíssimo. Foi um acontecimento muito legal, aonde a gente andava tinha ovo. Imagine você encontrar ovos em um prédio como esse. Tinha ovo de tudo quanto é tipo, até ovo de galinha”.⁵³

No mesmo ano, a artista fez a curadoria da exposição *Argila, um Universo*, que reuniu trabalhos de seus alunos do Parque Lage e do Morro do Chapéu Mangueira, na Galeria da Caixa Econômica Federal, no Rio de Janeiro, e participou do curso de cerâmica na EAV-Parque Lage, ministrado pelo professor australiano Vincent McGrath (1946-2012).

Integrou a mostra *Déjeuner sur l'Art*, organizada por Frederico Morais na EAV-Parque Lage, em março de 1988. Nesse ano, ela ainda organizou e participou, como artista convidada, da mostra de ceramistas japoneses do evento *Japão, 80 Anos de Imigração*, da Fundação Mokiti Okada, no Rio Design Center Leblon, no Rio de Janeiro, e fez também a curadoria da mostra *Cerâmica-Exposição* em parceria com Ana Maria Ranieri Rambauski, na FAU-UFRJ.

Em 1988 teve início também a pesquisa para o projeto Tecnologia e Função Perdida, no Museu do Índio do Rio de Janeiro, que procurava recuperar e preservar o *design* e a tecnologia das grandes panelas de cerâmica dos índios Waurá. A artista conseguiu reconstituir, por sistema de laboratório, tecnologias de cerâmica indígena brasileira já desaparecidas e outras em vias de desaparecer. Trabalhou diretamente com os Waurás, e o objetivo de seu trabalho era devolver para os grupos indígenas os resultados alcançados com o projeto. Sobre essa época Luiz Aquila conta um episódio curioso:

“Um dos problemas da cerâmica é como manter uma grande superfície plana sem rachaduras. Os índios tinham essa técnica. Eles faziam grandes panelas de um metro e meio a dois metros de diâmetro com uma pequena parede. Eram recipientes baixos e planos. A Celeida tinha uma olaria no quarto de



empregada de sua casa, e havia um oleiro que trabalhava naquele espaço mínimo, naquele apartamento térreo no qual a artista morava. Ela acabou levando os índios para casa, e aconteceu uma situação muito curiosa: ela enchia a geladeira e eles comiam tudo, todo dia. Eles não tinham essa ideia de que você compra hoje para comer durante a semana. Porque índio não armazena. Consome tudo que está na frente porque não tem como guardar. Então Celeida todo dia ia para o mercado fazer compras, metia a comida na geladeira e os índios “crau”, comiam tudo. Mas, com isso, ela conseguiu desenvolver a tão sofisticada técnica [dos indígenas].”⁵⁴

Em agosto foi selecionada para a *Bienal de Escultura ao Ar Livre do Rio de Janeiro*, realizada no Parque Lage.

Em 1989, Celeida teve diagnosticado um câncer de mama, submetendo-se a uma mastectomia e a sessões de quimioterapia. Após esse período, voltou às atividades normais com renovado vigor. Em março, participou da exposição *O Mestre à Mostra*, no Parque Lage. Em outubro, apresentou o projeto de uma Oficina Integrada de Cerâmica à Escola de Belas Artes e à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-FAU UFRJ). No projeto, a artista atuava como professora bolsista do Departamento de Desenho Industrial da EBA. Tinha por objetivo desenvolver atividades integradas para as disciplinas



Angelo Venosa, Celeida Tostes, Luiz Pizarro e Maurício Bentes, no ateliê Casarão da Lapa, RJ, 1990

Jogo de Runas
Cerâmica branca, 3,5 x 2,5 cm cada
Terracota, 4 x 2,5 cm
Coleção Lilian do Valle



Banner do Projeto Arqueos e instalação de Celeida para a exposição, que lembrava um sítio arqueológico
Fundição Progresso, RJ, 1990

D. Augustinha e Celeida na Oficina de Cerâmica da EBA/FAU UFRJ, RJ
A artista participa da banca de defesa de tese, EBA/FAU UFRJ, RJ

oficinas de cerâmica da EBA e da FAU e projeto industrial III do curso de Desenho Industrial.⁵⁵ Foi professora bolsista da instituição até 1992, quando ingressou, por concurso, como titular da cadeira.

No início de 1990 participou, com outros 40 artistas, da mostra *Armadilhas Indígenas*, sob a curadoria de Bené Fonteles. A exposição denunciava o roubo de madeiras de lei no Vale do Guaporé, em Rondônia. Foi apresentada na Funarte do Rio de Janeiro e nos Museus de Arte Moderna de São Paulo e de Brasília.

Em abril constituiu um ateliê coletivo, o Casarão da Lapa, em parceria com Angelo Venosa, Luiz Pizarro e Maurício Bentes. Era uma enorme construção quase em ruínas na Rua Visconde de Paranaguá 16, entre a Lapa e Santa Teresa. O grupo reformou toda a casa e a transformou em um fervilhante núcleo de artes plásticas, no qual além da confecção e exibição de trabalhos de pintura, madeira, ferro e cerâmica, viviam cercados de alunos e amigos. Sobre a experiência no Casarão e a convivência com Celeida na época, Luiz Pizarro declarou:

“A gente conversava sobre tudo, era muito intenso. Dávamos aulas no ateliê e tínhamos muitos alunos, aquilo era muito movimentado, aquela casa era uma ebulição mesmo. Parecia uma família trabalhando junto. Era o dia inteiro de trocas, ela ia a minha sala, eu ia à sala dela... Conversávamos sobre trabalho, sobre pintura, sobre escultura, enfim, a troca de um artista com outro artista. Fora isso havia uma intimidade enorme, falávamos também sobre assuntos pessoais, questões familiares e ela também jogava runas, então tudo a gente perguntava para o pêndulo. Celeida era uma artista completa, uma pessoa muito rica

interiormente, muito espiritualizada, enfim, tudo para ela era importante na vida. Era orgânica, vital. Estar com ela era como mexer na terra, que você sente pelos poros, sente a textura, sente o cheiro. Procurava ver e mostrar o mundo com todos os sentidos que ele pode te dar e chamava atenção pra isso. Era uma eterna professora de todos, tinha essa alma, essa generosidade, que é muito rara nos artistas. Para ela trocar era essencial, qualquer conversa com a Celeida era importante. Tinha uma simplicidade de olhar para o mundo que era muito bonita mesmo. Ela foi a artista mais artista que eu conheci, sabe, com a alma de artista, com a liberdade do artista, com a liberdade da crença, com a liberdade de acreditar naquilo, acreditar no destino, acreditar na arte, acreditar, acho que no divino também. Isso tudo era maravilhoso, porque ela fazia a gente acreditar na vida. Tem coisa mais importante do que isso? Uma pessoa te deixar de herança o acreditar na vida. Pô, a Celeida era o máximo!”⁵⁶

Angelo Venosa que fazia parte da sociedade declarou que a constituição de um ateliê coletivo se deu por causa da falta de dinheiro.

“Na época eu era muito mais tímido do que hoje, me lembro que o Pizarro soube desta casa e juntou o grupo. Eles eram mais unidos, festeiros e eu observava aquilo meio deslocado. Tenho uma recordação doce e carinhosa da Celeida, mas tivemos pouco convívio de troca. Lembro de um dia em que eles decidiram jogar runas e chamaram todo mundo, e eu acabei entrando na história. Eram, sem dúvida, muito animados.”⁵⁷

Daniel Senise também dividiu por algum tempo o espaço com os colegas enquanto seu novo ateliê não ficava pronto. Levou junto seu assistente Manuel, que passou a ajudar a todos os artistas em suas tarefas e era considerado o “nosso anjo da guarda” por Celeida. Recentemente, em 2010, Senise indicou a obra de Celeida na coluna “Dica de Artista” do jornal *O Globo*.

“Celeida Tostes é uma artista que tem uma obra muito interessante. Ela repercutiu num meio circunscrito do Rio, e acredito que hoje em dia teria uma repercussão maior, porque o trabalho dela é muito atual. Infelizmente ela foi embora muito cedo.”⁵⁸



Celeida Tostes com os *Bastões* e a *Grande Batata Amarela* na exposição *Tempo de Trabalho*, Escola de Artes Visuais, Parque Lage, RJ, 1990



No alto, montagem da *Aldeia Funarius Rufus*, na exposição *Tempo de Trabalho*, Escola de Artes Visuais, Parque Lage, RJ, 1990



Celeida e os *Amassadinhos* para a instalação *Gesto Arcaico*, apresentada na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, SP, 1991

Celeida participou, em meados daquele ano, do projeto Arqueos, com a curadoria de Denise Mattar, que marcou o início das atividades do Núcleo de Artes Plásticas da Fundação Progresso. Sua obra era um “sítio arqueológico”, no qual objetos em cerâmica como *Vênus* e *Ferramentas* foram enterrados no chão. A mostra era composta de instalações nas quais os artistas utilizavam materiais das obras da reforma da Fundação. Participaram, além de Celeida, os artistas Alexandre Dacosta, Andrea Falcão, Angelo Venosa, Beatriz Berman, Beatriz Milhazes, Bernardo Lenzi, Cláudio Fonseca, Cláudio Martins, Daniel Senise, Fernanda Gomes, Fernando Lopes, Hilton Berredo, Ivens Machado, Jorge Barrão, Jorge Duarte, Lygia Pape, Luiz Pizarro, Luiz Zerbini, Manfredo de Souza Neto, Marcus André, Maurício Bentes, Maurício Ruiz, Maurício Sette, Noga Lubicz, Paulo Leal, Pina Bastos, Ricardo Mattar e Valeska Soares.

No mês de setembro integrou o evento Terra e Democracia, em prol da reforma agrária. Organizada pelo Ibase, do sociólogo Hebert Daniel (Betinho), e por outras entidades não governamentais, a atividade levou quase 200 mil pessoas ao Aterro do Flamengo. A proposta de Celeida era um ritual no qual uma fogueira era acesa no alto de uma imensa montanha de terra. No encerramento o público levaria um saquinho da terra simbólica para casa.

Em outubro, para comemorar seus 35 anos de carreira, montou uma grande exposição que ocupou toda a EAV, inclusive a piscina. A mostra *Tempo de Trabalho*, apesar de seu caráter retrospectivo, era considerada pela artista uma reflexão de sua longa trajetória. Foram apresentados trabalhos antigos e recentes, mas a estrela foi a grande batata amarela, de barro, com seis metros de comprimento e duas toneladas de peso. Confeccionada especialmente para a exposição, a batata-mãe foi instalada no interior da piscina, presa com fios, que Celeida chamava de fios-raízes. Dentro dela foram colocadas centenas de mudinhas de batata inglesa, que ficaram germinando durante a mostra. No último dia de exposição, a piscina foi esvaziada, a batatona desceu e foi quebrada a marteladas, com a ajuda do público. De dentro dela foram retiradas batatinhas, distribuídas aos presentes: “cada pessoa levou um pedaço da grande batata para plantar”.⁵⁹ Foi nessa exposição que apareceram, pela primeira vez, os *Amassadinhos*, derivados das *Vênus*. Nesse primeiro momento, o trabalho consistia apenas em mil punhados de barro que continham o gesto-reflexo da mão que se fecha, naturalmente, ao segurar uma pequena porção de barro: o gesto arcaico.



Em março de 1991, inaugurou a individual *Mós e Bastões*, no Casino Icarahy, na Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), em que apresentava 50 bastões e uma roda de 2 metros de diâmetro.

Em abril suas obras participaram do cenário de *A Divina Comédia*, recriação do poema épico de Dante Alighieri,⁶⁰ com direção e coreografia de Regina Miranda. O espetáculo foi um marco nas artes cênicas no Rio de Janeiro. Participaram 146 atores/bailarinos, 30 artistas plásticos e 70 técnicos. O MAM-RJ foi ocupado do porão ao teto, incluindo os jardins e salas de exposição. Angel Vianna dançou no Paraíso, entre *Guardiões* e *Bastões* de Celeida Tostes.

Nove anos depois do primeiro convite e posterior “desconvite”, surge uma nova oportunidade para participar da 21ª Bienal Internacional de São Paulo. A proposta da artista, desta vez, era ocupar 36m² de parede com a exposição de três painéis contendo 20 mil *Amassadinhos* de barro e, no chão, uma imensa roda vermelha de quatro metros de diâmetro.

Projeto confirmado, colocou mãos à obra. Começou a programar mutirões com diferentes grupos para a realização de sua imensa obra. Foram utilizadas 4,5 toneladas de barro e terra de diversos lugares do Rio de Janeiro. Celeida trabalhou com os detentos do Presídio Frei Caneca, com o pessoal do Morro do Chapéu Mangueira, com as turmas de alunos e professores do Parque Lage, com visitantes, artistas e crianças no MAM-RJ, com as prostitutas da Vila Rosali, com os alunos e doutores da Coppe/UFRJ, com empregadas domésticas, meninos de rua. Até bebezinhos de colo amassaram punhados de barro para a Bienal. Um encontro de milhares de mãos, sem referência de classe, que se identificaram com o simples gesto de apertar o barro no bojo da mão. A mão da criança de um ano se encontra à mão do presidiário, nos milhares de *Amassadinhos*. Celeida explicou a estrutura e a intenção da montagem de *Gesto Arcaico* na Bienal de São Paulo:

“Este cenário montado na Bienal teve a intenção de ser uma brincadeira com a referência do olhar. Usei o gesto-reflexo e um objeto, uma roda. Pude confrontar assim o ato de construção do objeto e a construção técnica na referência do olhar. A roda induzia as pessoas a andarem à volta do espaço, sendo que ela era um objeto de fato, enquanto que os outros, os amassadinhos que estavam na parede, tinham de ser construídos pelo olho e pelo espírito do espectador.

Penso que o artista deve criar uma relação de diálogo com o interlocutor, convidando-o a colocar, sobre o objeto, o olhar dele, o espírito dele. Desta maneira, o *Gesto Arcaico* recriou todo o tempo da exposição.”⁶¹

Em dezembro, a convite de Tadeus Burgos, tornou-se consultora na cenografia do *Circo da Solidão*, que Márcio Vianna montou no teatro do Centro Cultural Banco do Brasil, com estreia em janeiro de 1992. O palco foi forrado com dez toneladas de barro para falar de criação. “O palco é um ambiente sacro em barro vermelho”, descreveu Márcio Vianna.⁶²

Em maio de 1992, Celeida participou do projeto *Hoje em dia...*, no Museu Nacional de Belas Artes, sob a curadoria de Luiz Aquila. Em junho é uma das artistas da mostra *Expressão Brasil*, por ocasião da Eco92, no Espaço Cultural Petrobras, no Rio de Janeiro.

Em setembro desse ano candidatou-se à vaga de titular da cadeira de Cerâmica do departamento de Desenho Industrial da UFRJ. Além de dar continuidade ao trabalho que iniciara como bolsista na instituição, o posto garantiria à artista a segurança financeira por meio do magistério, que era também sua paixão. Para concorrer ao cargo, teve que montar um dossiê completo de sua formação acadêmica, projetos e atuação artística. Como sempre, a empreitada foi feita

Angel Vianna dança no Paraíso, entre os *Guardiões* e *Bastões*, na montagem de *A Divina Comédia*, direção e coreografia de Regina Miranda, MAM RJ, 1991

em mutirão: professores, artistas, alunos e amigos foram mobilizados para recolher comprovantes de trabalho nas diversas frentes nas quais atuava. É o que conta a artista Cleone Augusto, à época professora de Literatura Francesa da UFRJ, aluna e amiga de Celeida:

“Ela estava desprotegida, sem saber o clima das coisas. Eu já estava há muitos anos na instituição. Alertei que ela deveria preparar uma coisa direita [um material completo], para mostrar a seriedade de seu trabalho, pois havia outras pessoas interessadas no posto. Era um ‘mar tenebroso’. Então fui ao apartamento de Celeida várias vezes e encontrei aquele catatau de papéis. Seleccionamos os mais importantes. Era impossível colocar tudo, ela fazia muita coisa ao mesmo tempo. Diversos amigos também ajudaram.”⁶³

Luiz Aquila narra com entusiasmo algumas passagens daquele período:

“Uma vez ela foi falar num seminário interno da universidade sobre a intervenção que estavam fazendo no capinzal do Fundão – um trabalho que, acho, foi proibido depois. Faziam imensos buracos e, de noite, colocavam fogo dentro deles, gerando clarões que eram vistos dos aviões. Era uma obra para ser observada das aeronaves. Celeida incorporou os aviões ao trabalho. Distribuía folhetos aos passageiros para eles lerem e entenderem o que estava acontecendo. Dessa forma, passavam a ser quase coautores da obra. Eram obras para serem vistas de dentro dos aviões que pousavam e partiam do Galeão. Quando, na conferência, Celeida chegou na parte do capim, começou a falar que era capim-gordura, que ‘lá na fazenda do meu tio era muito bom para leite do gado nelore’. Era um defeito da qualidade: tudo era muito misturado com a Celeida. Ela era divagante, ela vagava. Ia pelas ondas, pelas vagas...”⁶⁴

Convidada por Roberto Guevara (1932-1998), em agosto de 1992, participou da 1ª Bienal de Barro de América, no Museu de Arte Contemporânea Sofia Imber, em Caracas,





Celeida e as obras da série *Rodas*, Paço Imperial, RJ, 1994

À esquerda, Celeida Tostes e o crítico de arte Vicente de Pécia na abertura da *I Bienal Internacional do Barro*, Caracas, Venezuela, 1992

A artista com as obras da mostra *Sob o Signo de Gêmeos*, Galeria Saramenha, RJ, 1994

Venezuela. Apresentou a *Aldeia Funarius rufus* e uma remontagem de *Passagem*, com a artista venezuelana Ani Villanueva.⁶⁵ Celeida foi muito bem recebida na Venezuela, conforme relata o curador e crítico de arte Vicente de Pécia:

“Celeida foi a grande convidada do evento. Tinha todas as regalias. Todos ficaram deslumbrados com a *Passagem* e a *Aldeia Funarius rufus*. Ela também ofereceu *workshop* que os encantou. Acho que permanecemos por lá umas três semanas. A artista conheceu *marchands* e boas galerias de arte. Naquela época a Venezuela tinha conexão direta com os Estados Unidos, por isso consegui enviar algumas de suas obras para instituições e galerias americanas.

Nessa viagem houve um episódio muito engraçado: ao chegar para embarcar, percebi que Celeida empurrava um enorme saco. Ao perguntar o que era aquilo, ela prontamente respondeu: ‘é terra brasileira para fazer a *Aldeia*, quero misturá-la com terra venezuelana’. Quando eu disse que seria impossível embarcar com



aquilo, ela respondeu: 'Se não der, eu não vou'. Depois de muito negociar, consegui com a delegação diplomática venezuelana que ela pudesse viajar com aquele caminhão de barro brasileiro."⁶⁶

Nesse mesmo ano, após retornar da Venezuela, Celeida teve diagnosticada uma recidiva do câncer, acompanhada de uma metástase. O retorno da doença causou grande baque nos planos da artista.

Em 1993, participou da 3ª *Rio Mostra*, no Galpão das Artes do MAM-RJ, da exposição *A cerâmica na arte contemporânea*, no espaço BNDES, e da coletiva *Uma Rosa é Uma Rosa*, na Galeria da UFF em Niterói (RJ), além de ter obras incluídas na homenagem a Herbert de Souza, o Betinho, no Museu Nacional de Belas Artes, na exposição *Direitos Humanos/Pintando a Solução*.

Em janeiro de 1994, a exposição projetada para o Paço Imperial, em 1986, foi finalmente apresentada ao público, reunindo obras produzidas nos dez anos anteriores. Ainda em janeiro, fez a doação da obra *Pedras do Pantanal* (1991) ao Museu Nacional de Belas Artes.

Em 26 de maio, para comemorar seus 65 anos, 34 artistas, organizados por Luiz Aquila, fizeram uma homenagem a Celeida com a mostra *Sob o Signo de Gêmeos*, na Galeria Saramenha.



No alto, Celeida cercada pelos amigos, na abertura da mostra *Sob o Signo de Gêmeos*, em sua homenagem, na Galeria Saramenha, 1994. Na foto: Luiz Alphonsus, Beatriz Milhazes, Charles Watson, Jorge Emmanuel, Maria do Carmo Secco, Sérgio Porto, Anna Bella Geiger, John Nicholson, Mônica Barki, Malu Fatorelli, Marília Kranz e João Grijó. Agachados: Adriano Mangiavacchi, Luiz Aquila, Víctor Arruda, Alexandre Dacosta e Orlando Molica.

Embaixo, com Marília Kranz e Anna Bella Geiger, *Sob o Signo de Gêmeos*, Galeria Saramenha, 1994



A artista na montagem de suas obras no Circo Voador para o "Fest Heavy" e com Luiz Aquila e Jorge Salomão na noite de abertura, Circo Voador, RJ, 1994



Cada expositor, ao vender suas obras, se comprometia a adquirir um trabalho da Dama do Tridimensional, como era chamada por alguns amigos.

“Sob o pretexto do aniversário da Celeida, eu propus nessa exposição que cada artista comprasse uma peça sua. Conseguimos levantar um bom dinheiro. Também era para poupar a [prima-irmã] Terezinha... Sem o aspecto de ajuda. Mas, realmente, Terezinha e Alfredo [o cunhado] davam tudo que podiam, e chegou um ponto em que tratar de uma pessoa doente, no estado que Celeida estava, era caríssimo. Precisava haver uma mobilização. A morte de Celeida foi muito dura para mim, porque, por mais consciente que você esteja de que uma pessoa pode morrer, quando você está tratando ou está próximo de um amigo ou de um parente doente, você está lidando para salvá-lo, trabalhando pela sua recuperação. Quando ele morre é uma frustração enorme”.⁶⁷

Em agosto de 1994 o poeta e agitador cultural Jorge Salomão foi até a casa de Celeida convidá-la para participar do Fest Heavy, no Circo Voador. Ele havia visto suas obras no Paço Imperial e associou-as com o rock pesado das novas bandas de metal que iriam se apresentar. A artista adorou a ideia e levou um *Guardião*, uma *Roda*, *Bastões*, um *Moinho* e uma *Pedra de ralar*, que foram dispostos no jardim da casa de shows.

Montagem da individual
no Centro de Arte Calouste
Gulbenkin, 1994



Em outubro do mesmo ano, realizou sua última exposição, uma individual na Galeria Ismael Nery, no Centro de Artes Calouste Gulbenkian. A mostra foi produzida por Luiz Aquila, Thereza Miranda e Stela Costa.

Celeida trabalhou até seus últimos dias de vida. A prima-irmã Terezinha lembra desse último e doloroso período:

“A Celeida, no último ano, ficou lá em casa. Ela dizia: ‘Terezoca, senta aí, eu vou agora escrever o que eu quero que você entregue para as pessoas. A mesa tal é sua...’ Ela fez toda distribuição: de seus bens e das obras. Eram detalhes, a bonequinha de não sei o quê de não sei onde... ‘Fulano gosta muito da bonequinha. Você dá para fulano’. Agora, claro que ela tinha momentos de grande dor, de grande sofrimento. Mas foi guerreira até o fim.”⁶⁸

Celeida faleceu no dia 3 de janeiro de 1995.

No ano de sua morte, a artista foi homenageada com o jardim de esculturas “Triângulo Celeida Tostes”⁶⁹ no Parque da Cidade, Rio de Janeiro. Neste mesmo período, a artista Regina Célia Pinto promoveu, na Livraria Boucherie, a roda de conversa “Revivendo Celeida”, que contou com a participação de Henri Stahl.

Em 2002, o *designer* de joias Antonio Bernardo realizou no seu espaço cultural, em Ipanema, a exposição *Fertilidades*, sob a curadoria de Bruno Pereira. No ano seguinte, o curador Marcus de Lontra Costa apresentou a retrospectiva *Celeida Tostes - Artes do fogo, do sal e da paixão*, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Em 2006, a jornalista Raquel Silva escreveu a dissertação “O Relicário de Celeida Tostes”,⁷⁰ que deu origem ao livro e ao vídeo de mesmo nome. Foi em 2006 também que Ana Rondon realizou a oficina “Arte e memória – resgate da experiência de Celeida no Galpão das Artes”, no Chapéu Mangueira, dentro do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais.

No ano seguinte, Ana Rondon tornou a homenagear a artista na noite de encerramento do *workshop* “Poéticas da matéria – experiências com a terra”, na EAV – Parque Lage.

Em 2010, D. Augustinha rebatizou o galpão de arte do Chapéu Mangueira como “Galpão de Arte Celeida Tostes”. Dois anos depois, Luiz Aquila apresentou, na Patrícia Costa Galeria de Arte, a exposição *Escolha de Artista*, com trabalhos inéditos acompanhados de obras de três outros nomes escolhidos por ele próprio: Celeida Tostes, Mauricio Bentes e Manfredo de Souza Netto. Foram exibidos os *Amassadinhos* e a escultura *Beijinho*.

Notas

- 1 Maria Terezinha Eboli Botelho Benjamin (1943-2006), entrevista concedida a Raquel Silva, em 24/05/2005.
- 2 Entrevista realizada por Regina Celia Pinto, em maio de 1992, para sua dissertação de mestrado *Quatro Olhares à procura de um leitor, mulheres importantes, arte e identidade*, Escola de Belas Artes da UFRJ, 1994.
- 3 Memorial da artista, 1992, p. 2. Depositado no Museu de Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro, RJ.
- 4 *Op.cit.*
- 5 Durante a graduação a artista estudou: 1º ano (1951) – modelagem, desenho artístico, geometria descritiva, arquitetura analítica; 2º ano (1952) – desenho artístico, modelagem, anatomia, perspectiva e sombras; 3º ano (1953) – gravura, modelo vivo, croquis, arte decorativa; 4º Ano (1954) – gravura, modelo vivo, arte decorativa, história da arte; 5º Ano (1955) – gravura, modelo vivo, história da arte, gravura de talho doce, água forte e xilografia. Cf. Memorial da artista, 1992, *op.cit.*
- 6 Para obter a licenciatura, complementou sua formação cursando as disciplinas: fundamentos da educação, psicologia educacional, administração escolar e didática geral e especial.
- 7 Bolsa de estudos do Programa do Governo dos Estados Unidos da América para Cooperação Técnica com outros Governos.
- 8 O projeto desenvolvido por Anísio Teixeira no Inep propunha a criação de escolas experimentais, vinculadas aos Centros Regionais de Pesquisa, e também de cursos de formação de professores e especialistas, Tinha uma política editorial que incluía a publicação tanto de textos didáticos, quanto de livros voltados para a análise e interpretação dos problemas brasileiros. As escolas experimentais vinculadas aos centros se configuravam duplamente como escolas de experimentação e como espaço de formação de professores, abrigando vários desses cursos. Em 1964, com o golpe militar, Anísio Teixeira foi demitido e todas as iniciativas propostas por ele, destruídas. Para mais informações: <http://portal.inep.gov.br>.
- 9 Artigo “Como Somos”, de Celeida Tostes, publicado na *Revista do Centro Educacional de Niterói*. In: Memorial da artista, p.71.
- 10 Na Cardiff College estudou as seguintes disciplinas: *exploration of materials; ceramic colour; industrial processes – modeling (sledging, profile, trimming, whirler turning, lathe turning), mould making (dropout mould for pressing, four piece mould for slip casting) and enamelling (screen printing, carried out in Fine Art print area); Print Making Department (Fine Art): photo stencil for screen printing; e Pos Graduate School of Art Education*. In: Memorial da artista, 1992.
- 11 Conversa telefônica com Raquel Silva e o artista Rubens Gerchman, junho/2004.
- 12 Luiz Aquila, entrevista concedida a Raquel Silva, em 07/05/2006.
- 13 Mônica Barki, entrevista concedida a Raquel Silva, em 07/05/2006.
- 14 O Instituto Estadual das Escolas de Arte era o órgão do Governo do Estado responsável pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Escola de Teatro Martins Pena, Escola de Música Villa-Lobos e Escola de Dança Maria Olenewa. Foi extinto em 10 de dezembro de 1979, com a criação da Funarj, que incorporou as instituições.
- 15 Antônio Batista de Sousa (1925-2010), conhecido como Antônio Poteiro, foi um dos mestres da pintura primitiva no Brasil. Português de nascimento, iniciou sua vida artística como artesão, produzindo cerâmicas para o uso doméstico, de onde adveio o “poteiro” de seu nome artístico.
- 16 *Jornal Estado de Minas*, editorial, 4/3/1978.
- 17 Nelly Gutmacher, entrevista realizada em 19/05/2006.
- 18 Celeida Tostes, entrevista cedida pelo artista plástico Jorge Emanuel, meados de 1990.
- 19 Nelly Gutmacher, *op.cit.*
- 20 Antoine Marie Joseph Artaud, poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de tendência anarquista.
- 21 *Furnarius rufus* é o nome científico do joão-de-barro. Nesta biografia, optou-se pela grafia usada pela artista: *Funarius rufus*.
- 22 Leonardo de Pisa (1170-1250), mais conhecido como Fibonacci, foi um matemático e comerciante italiano que criou a sequência de Fibonacci, usada para descrever o crescimento de uma população de coelhos, representa a soma do número anterior com o posterior (1,1,2,3,5,8,13...): ao dividir este por aquele, encontra-se o resultado 1,618, ou seja, o número de ouro.
- 23 *Jornal Artemanha*, ano I, nº 1, dezembro de 1981, p. 9.
- 24 A exposição *Arquitetura de Terra ou o Futuro de uma Tradição Milenar* foi organizada em 1982, pelo arquiteto Jean Dethier, no Centro Georges Pompidou, em Paris, e teve muita repercussão na França. Apresentava uma grande coleção de projetos arquitetônicos, fotografias e maquetes de edificações ancestrais e contemporâneas, que utilizavam terra crua como principal matéria-prima. A mostra teve suas dimensões reduzidas para poder viajar por diversos países.
- 25 No MAM-RJ de 3/5 a 4/6/1984 e no MAM-SP de 8/8 a 9/9/1984.
- 26 Entrevista de Celeida Tostes concedida a Regina Célia Pinto, 1992. *Op.cit.*
- 27 O adobe foi utilizado na Fortaleza de Bam, construída em 250 a.C.; na Muralha da China, no séc. III a.C.; e em diversas construções ancestrais no Peru, Colômbia e México. Para mais detalhes sobre a utilização do adobe, vide: Flávio Império, Catálogo da exposição *Arquitetura de Terra*. Avenir Editora, Rio de Janeiro, 1982.

- 28 Considerada a civilização mais antiga da humanidade, a Suméria localizava-se na parte sul da Mesopotâmia (atual Iraque), em terrenos férteis entre os rios Tigre e Eufrates. O início da civilização data de 5000 a.C.. Em 2000 a.C. a civilização entrou em declínio, sendo absorvida pela Babilônia e pela Assíria.
- 29 Luiz Pizarro, entrevista concedida a Raquel Silva em 04/03/2006.
- 30 Carmem Regina Vargas, entrevista concedida a Raquel Silva em 24/01/2006.
- 31 Coracy Ferreira da Silva, entrevista concedida a Raquel Silva em 26/04/2006.
- 32 *Jornal O Globo*, 29/11/1982, caderno Cultura, p. 20.
- 33 A carta-convite da Fundação Bial de São Paulo chegou em 27 de janeiro de 1983. Assinada pelo curador geral Walter Zanini, a correspondência informava à artista que o Conselho de Arte e Cultura da instituição concluiu que sua obra “respondia aos objetivos pretendidos com a presença nacional na XVII Bial” a realizar-se no fim daquele ano, consultava sobre o seu interesse em participar e solicitava uma “proposta relativa a sua eventual participação na mostra”. In: Memorial da artista, 1992.
- 34 Filme baseado nos livros *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, e *Palmares*, de Décio de Freitas, roteirizado e dirigido por Carlos Diegues. *Quilombo* conta a história do Quilombo dos Palmares, uma comunidade de escravos fugidos em Alagoas, no século XVI. Foi lançado no Brasil em 1984. Fazem parte do elenco Antonio Pompeu, Tony Tornado, Antonio Pitanga, Zezé Motta, Vera Fisher, Maurício do Valle e Daniel Filho. Foi premiado nos festivais internacionais de cinema de Cannes, Cartagena e Miami.
- 35 *Jornal O Globo*, 25/07/1983.
- 36 Luiz Aquila, *op.cit.*
- 37 Entrevista a Pedro Vasquez, publicada na edição janeiro-abril/1984 da revista *Filme Cultura*. Comprovantes do currículo de Celeida Tostes, vol. 3.
- 38 Carta de Luiz Carlos Ripper, datada de 17 de janeiro de 1985. Comprovantes do currículo de Celeida Tostes, vol. 2.
- 39 Entrevista por email, julho/2014.
- 40 Marcus de Lontra Costa, entrevista concedida a Raquel Silva em 19/05/2006.
- 41 *Jornal O Globo*, 21/05/1984.
- 42 Luiz Aquila, *op. cit.*
- 43 *Jornal O Globo*, 13/02/1985.
- 44 *Jornal O Globo*, 04/02/1986.
- 45 SANTOS, Elaine Regina dos Santos. Celeida Tostes – O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea. Universidade Estadual Paulista, 2011: p. 119. Vide também: Memorial da artista, 1992, p. 47.
- 46 Suzane Worcman, entrevista concedida a Raquel Silva em 03/07/2006.
- 47 *Jornal El Reportero*, 18/10/1986.
- 48 *Jornal El Nuevo Dia*, 14/10/1986.
- 49 Luiz Aquila, *op.cit.*
- 50 Suzane Worcman, *op.cit.*
- 51 *Jornal O Globo*, 17/01/1987.
- 52 *Jornal O Globo*, 12/05/1991.
- 53 Entrevista a Raquel Silva e Izabel Ferreira em 19/04/2014.
- 54 Luiz Aquila, *op.cit.*
- 55 Memorial da artista, 1992.
- 56 Entrevista a Raquel Silva e Izabel Ferreira em 04/03/2006.
- 57 Entrevista por telefone a Raquel Silva em julho de 2014.
- 58 *Jornal O Globo*, 29/11/2010.
- 59 Memorial da artista, 1992, p. 55
- 60 Poeta italiano, Dante Alighieri nasceu em Florença, em 1265 e morreu em Ravena, em 1321, com 56 anos. Estudou letras, ciências, desenho, música e dedicou-se também a teologia. Teve brilhante atuação na vida pública em Florença, mas caiu em desgraça na Cúria Romana, exilando-se e servindo a vários senhores. A Divina Comédia é inspirada em sua amada Beatriz e no desejo de vingar-se de seus inimigos.
- 61 Entrevista de Celeida Tostes concedida a Regina Célia Pinto, 1992. *Op.cit.*
- 62 *Jornal O Globo*, 19/12/1991, Segundo Caderno, p. 3.
- 63 Entrevista a Raquel Silva e Izabel Ferreira, em 17/03/2014.
- 64 Luiz Aquila, *op.cit.*
- 65 Santos, Elaine Regina dos. Celeida Tostes – o barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea. UNESP, SP, 2011: p. 125.
- 66 Vicente de Percia, entrevista concedida a Raquel Silva e Izabel Ferreira, 07/02/2014.
- 67 Luiz Aquila, *op.cit.*
- 68 Terezinha Benjamin, *op.cit.*
- 69 Em sua inauguração o jardim de esculturas era composto por três *Guardiões*, uma *Roda*, um *Moinho*, uma *Pedra de ralar* e 43 *Bastões*. O Jardim foi uma iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura, na época gerida por Helena Severo.
- 70 Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC – FGV para obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais, sob a orientação da professora doutora Dulce Pandolfi.





Textos selecionados

CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA ESCOLA DE ARTE

“Nossa visão egocêntrica deverá evoluir para uma consciência total, comunitária”. Lembrando estas palavras proféticas de Vasarély, podemos trazê-lo para o ensino da arte. Uma escola de arte, para ser realmente renovadora, tem de ser participante desta consciência total. Não são os currículos nem a burocracia que a fazem crescer, mas antes de tudo o entusiasmo e a força criadora de seus líderes. Uma organização só pode produzir frutos quando é gerada com amor. Foi com amor e entusiasmo que Gropius criou a Bauhaus, com amor e entusiasmo Guignard criou uma escola, com os mesmos sentimentos de doação Augusto Rodrigues dividiu sua arte com as crianças. Em todas estas organizações sentimos o traço comum: a expansão da criatividade do artista para um plano total, comunitário. A criatividade, impulsionando uma organização, torna-se uma força geradora em pleno movimento. Podemos sentir a presença desta energia renovadora na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro, orientada por um grupo de jovens professores, tendo à frente o conhecido artista Rubens Gerchman.

Para ele a direção da escola é o seu maior e mais sério trabalho de arte. Trazendo a criatividade para a vida, ele a põe a serviço do bem comum. De acordo com seu próprio depoimento: “Quando concebi a nova escola de artes visuais pensei em sua estrutura como uma ampla rede comunicante, onde a informação pode fluir constantemente, modificando e reorientando as diversas áreas de conhecimento”.

Dentro deste esquema flexível, aberto ao novo, a Escola de Artes Visuais elabora um trabalho de síntese que se estende para outros campos de atividades artísticas, visando despertar o aluno para uma visão global da arte e da vida. Procurei entrar em contato com a escola de modo geral, admirando o seu sentido dinâmico e renovador, mas para este livro procurei me informar daqueles que estão mais ligados ao assunto arte-educação, artevida. Tive a oportunidade de assistir a uma aula da Oficina do Corpo, dirigida por Hélio Eichbauer. Percebe-se a preocupação do professor de conduzir seus alunos para a consciência da unidade.

“Sua atuação como cenógrafo em treze anos de intensa atividade profissional e sobretudo sua flexibilidade como artista pesquisador, seu interesse por música, dança, teatro e pintura (artes plásticas) possibilitaram a realização de uma proposta aglutinadora dessas diversas manifestações de

arte. Lembro-me de Jackson Pollock pintando com o corpo, gestos sobre telas estendidas no chão (*actionpainting*), dos calígrafos japoneses, das manifestações do *body-art* nos anos 70, tentativas de recuperação do equilíbrio mente-corpo, e observo a transformação desta informação em experiência vivida nos trabalhos de criação coletiva dos alunos de Hélio Eichbauer”. Assim se expressou Rubens Gerchman sobre seu colega da Oficina do Corpo, por ocasião da exposição comemorativa de seus treze anos de produção em cenografia. Hélio Eichbauer leva o aluno à consciência do corpo, dentro de uma pesquisa coletiva. Dentro desta visão total, a arte poderá se estender para a vida e se realizar na própria vida.

Em minhas visitas à Escola de Artes Visuais, o que mais me chamou a atenção desde o início foi a possibilidade do aluno obter conhecimento através da própria vivência transmutada ao nível consciente. 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. Tendo-se aperfeiçoado em arte-educação na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, Celeida conduz seus alunos a uma relação sensorial com os quatro elementos da natureza: fogo, terra, água e ar, anexados a elementos e substâncias químicas. A apreensão direta do conhecimento é percebida através dos cinco sentidos, buscando a síntese corpo e mente. Suas aulas não conduzem apenas à observação visual das formas, mas ultrapassam o mundo do conhecido, para mergulhar no desconhecido. 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. Para esclarecer esta integração, Celeida cita uma frase de Joel de Rosway: “A procura da verdade necessita de todas as contribuições. Uma profunda compreensão do mundo não pode, talvez, nascer sem o antagonismo criador entre conhecimento subjetivo, num clima de aceitação e de respeito mútuos”.

Lembramos aqui a mensagem do Oriente sobre os opostos complementares. Para a apreensão do relacionamento homem-universo, homem-natureza, é necessária a passagem do nível inconsciente para o consciente, do subjetivo para o objetivo, ou vice-versa, buscando captar o movimento da vida que parte do uno para o múltiplo e retoma do múltiplo

ao uno. Estamos vivendo a época da necessidade de retorno às origens, e é com alegria que podemos constatar o movimento da arte, sensibilizando, transmutando e encaminhando o homem para a compreensão de si mesmo e do mundo. Na Escola de Artes Visuais, este caminho já está aberto. A casa onde residiu uma grande cantora, situada dentro de um parque de árvores seculares, não é apenas uma escola de arte, mas também escola de vida em seu sentido mais profundo.

Maria Helena Andrés
Os Caminhos da Arte
Editora Vozes, 1977

A VINCULAÇÃO DO CORPO À TERRA

Celeida Tostes e Nelly Gutmacher ao reunirem num mesmo espaço suas exposições de cerâmica, definindo ao mesmo tempo a individualidade de cada proposta e a continuidade temática (o corpo como recipiente, a terra como matriz), conseguiram o milagre de superar todas as limitações de um espaço absolutamente inadequado para exposições, como é a galeria Rodrigo M. F. de Andrade. E realizaram mostra de grande impacto. Ousada e poética, visceral e mesmo assim lírica, agressiva, na força das imagens arrancadas do barro e generosa como proposta. Evitando usar as paredes cheias de ornamentos neoclássicos, que dispersam a atenção do espectador e distribuindo as peças quase rente ao chão em compartimentos que definem uma sequência, a montagem da exposição dá um desenvolvimento didático à vinculação da temática do corpo à terra. O didatismo da proposta, porém, não diminui o impacto do conjunto e da força das imagens. Lidos os nomes das expositoras, encimados por fotos ilustrando seus processos criativos, a mostra se abre com um canteiro de terra, em que as ondulações aludem à geografia do corpo – seios, ancas, ventre. Seguem-se os moldes em cerâmica e outros materiais da terra de 38 seios colocados dentro de redomas de vidro e as 14 placas de um mesmo corpo de mulher, em alguns casos macerados, feridos, amassados, erodidos e contendo as cicatrizes de cordas e instrumentos de tortura e do próprio corpo da artista sobre o molde anterior de seu corpo. Seios e placas de autoria de Nelly Gutmacher. Dividindo sua mostra da de Celeida, a mesa coberta por uma toalha branca, com copos e pratos, onde no vernissage foi servido o banquete, o corpo ofertado. Penetramos na mostra de Celeida Tostes novamente por um canteiro de terra, só que agora as ondulações alusivas anteriormente citadas são substituídas

por formas criadas no barro: seios, ventre, que ali crescem como frutos da terra. Seguem um total de 24 peças de cerâmicas com aberturas e perfurações que remetem sempre às entranhas do corpo, ao dentro mais dentro, que ali revelam um mundo de murmúrios, balbucios, prenúncios, premonições, o rio profundo que percorre o corpo por dentro carregando desejos obscuros até desaguar em cristalinas formas de vida. Estas peças contêm dentro de si outras peças, restos de incêndios, óvulos, fetos, formas híbridas, enfim, imagens que apesar de constituírem a vida de todo o dia, nos furtamos quase sempre a olhar e enfrentar. Mas o artista é aquele que viola, que arranca o véu, que pula o muro do proibido, vai além dos limites, revela o invisível, o intocável, o banido, o marginalizado. O último espaço da mostra é um novo canteiro, só que agora são formas fechadas, lisas, roliças que se acumulam alegremente, como seixos tocados por água (aliás, Celeida em muitas de suas cerâmicas, mediante um fundo falso, introduziu pequenos objetos que provocam ruídos, rios correndo, puríssimos, cobre o corpo liberto). No fundo do corredor, Celeida Tostes projeta sobre uma tela colocada bem alta os slides do ritual que realizou em seu ateliê e denominado “Passagem”, e que liga os extremos temáticos da mostra: o corpo e a terra. Ainda volto a falar dessa exposição.

Frederico Moraes
A vinculação do corpo a terra
O Globo, 10/agosto/1979

VIAGEM ÀS RAÍZES

A história do aparecimento da Humanidade sobre a Terra é reconstituída através das marcas deixadas pelas primeiras produções típicas da mente humana. Após um período extremamente longo, durante o qual nossos antepassados desenvolveram talvez apenas a tecnologia da pedra lascada e trabalhada, a humanidade propriamente parece despontar de maneira muito súbita. Os sinais disto são o início da domesticação de animais, a diversificação da tecnologia de instrumentação, o início da agricultura. De maneira ainda mais típica a humanidade nascente começa também a praticar sistematicamente o que hoje entendemos como mito e como arte. Cavernas na Espanha e na França conservam os sinais mais antigos da nova prática. Os mais frequentes e melhor preservados são as pinturas sobre as paredes das cavernas.

Mas da mesma idade, ou talvez mesmo um pouco mais arcaicos, são trabalhos de modelagem em barro – cerâmica:

desenhos feitos com os dedos sobre barro úmido e plástico, bem como modelagens muito mais naturalistas de animais – seu exemplo mais notável ser do talvez o de uma representação muito precisa de uma cópula entre bisões.

O aparecimento da cerâmica é, pois, contemporâneo do aparecimento da própria humanidade, numa forma que hoje podemos reconhecer como já muito próxima da atual. A coincidência cronológica não se deu por obra do acaso. Ao contrário, resultou de um elemento psicológico especificamente humano, que recebeu também outras formas de expressão – entre elas, o próprio mito bíblico da criação do homem, feito por Deus à sua imagem e semelhança, mas com o barro da terra.

A plástica em barro é pois processo primeiramente humano, que continua a ser praticado tanto entre povos ditos selvagens quanto entre os civilizados. Entre esses últimos, a cerâmica se diversificou em uma variedade de especializações – a maioria das quais afastou-se já bastante dos processos de origem e, por isso mesmo, perdeu a capacidade de nos remeter a esses processos.

A cerâmica que Celeida Tostes e Nelly Gutmacher cultivam concretizam, porém, uma “viagem” às raízes do meio, apontando portanto, também, para o despertar do fenômeno humano. Em Celeida Tostes, a “viagem” parece mais deliberada e mais cuidadosa de pureza; em Nelly Gutmacher, mais o ambivalente, como que se a artista “viajasse” sem deixar seu lugar de habitação no tempo – como que se regredisse ao passado sem se afastar do presente.

O processo artístico de Celeida Tostes atinge seu ponto de significação culminante quando, aproveitando-se de inovações e liberdades introduzidas pela arte conceitual e suas variantes – embora sem marcas evidentes de filiação a qualquer delas – a artista concebeu e concretizou um evento-iniciação: mergulhou seu corpo nu em lama de barro e fez-se encerrar, em seguida, num receptáculo túmulo-útero, do mesmo material, de onde algum tempo depois reemergiu para o mundo exterior.

No contexto da trajetória artística de Celeida, este evento avança e retrocede no tempo, impregnando toda sua produção. Quase tudo mais que a artista produziu e produz, usando o barro como material, parece derivar-se do evento central, como sua consequência implacável. Da lógica interna do mito então materializado, e da coerência com que a artista a aceita, decorre o caráter primeiramente erótico e genital que sua cerâmica assumiu; e decorre também sua constante e renovada celebração do elemento “terra” – no nascer-morrer-renascer. Para Celeida, a “terra”

afirma-se mesmo como o elemento preponderante da natureza, o denominador comum entre ela e o ser humano espiritualizado, entre o ser humano e fenômeno vida em geral. A terra insere o homem no contexto da natureza; no contexto da vida animal, que o homem partilha profundamente, a despeito de criações espirituais, como o mito e a arte, que são suas prerrogativas exclusivas. Em consonância ainda com o uso primevo da cerâmica – que deve mesmo ser anterior a seu uso prático em artefatos – e em consonância com a prática primeira da representação mítico-artística de coisas naturais, Celeida Tostes volta sua atenção também para o animal. Só que, ao invés de simplesmente tentar uma reedição de arte mítica primitiva que o toma como objeto, opta por uma reinterpretção livre e muito poética da comunhão homem-animal. Isto é o que revela sua recente montagem de uma “Aldeia” – segundo um plano em espiral também típico da mentalidade primitiva que descobre a ordem geométrica e a incorpora em suas obras. Na “Aldeia” de Celeida as habitações são, porém, casas de um pássaro que faz casas e, não, simples ninhos, o João-de-Barro – o *Funarius rufus*, que a artista cita como coautor de sua nova obra.

Por sua vez, da casa de João-de-Barro reemerge o repertório erótico-genital coerentemente praticado pela ceramista. A casa do pássaro sofre uma metamorfose de grande lógica interior, para figurar cabaças-úteros e vaginas prenhes, das quais irão despontar os outros grandes elementos germinativos – ovo e falo. O restante da cerâmica de Celeida Tostes é como que uma ilustração – decorativa. Será possível dizer-se, se isto absolutamente não significar “supérflua”, do cerne de sua obra. Ela mesma denomina uma parte recente e abundante de sua produção “minha arqueologia” – variações principalmente em torno do tema das Vênus pré-históricas.

Entre a cerâmica de Celeida Tostes e a de Nelly Gutrnacher as relações são próximas e as afinidades, evidentes. Mas a abordagem de Nelly a temas afins aos de Celeida assume um caráter mais sistematicamente dialético. Muito embora não embarque no tratamento de uma oposição tão intensa quanto a que Celeida enfrentou em seu evento “Morrer-Nascer”, Nelly quase sempre se inclina em direção a alguma antítese. Não abre mão de referências ao momento ou contexto histórico, e define datas para pelo menos uma boa parte de sua produção. Comenta o intemporal, mas exibindo sua emergência no que pode ser datado historicamente. Por exemplo, superpondo a marca de lingerie a moldagens de áreas eróticas de seu próprio corpo, superpõe a ideia do presente e do pessoal a concepções cujas outras

ideias diretoras são muito mais intemporais e impessoais. Contrastes de grande força e generalidade constituem a marca distintiva de sua obra.

Com frequência, Nelly Gutmacher utiliza moldagens em gesso, que ela mesmo toma, como matrizes para suas peças em cerâmica. Desenvolve seus métodos e trabalha seus materiais de modo a acentuar uma impressão de rigidez. Entretanto, mesmo dispensando acabamento detalhado e naturalista para suas peças, consegue imprimir também sobre elas uma incrível pulsação vital. Sua cerâmica chega às vezes a evocar de maneira eficaz membranas do corpo vivo – do tímpano ao hímen. E, entrando em choque com o outro aspecto do qual a artista não abdica, cria uma tensão bastante enriquecedora: o que é presente, próximo e vivo parece ser remetido ao arqueológico. A atenção de Nelly à arqueologia é ainda mais evidente que a de Celeida. Ao contrário desta, Nelly deliberadamente confere à maioria de suas peças o aspecto de fragmentos de todos mais vastos e mais orgânicos. Sua cerâmica parece mesmo às vezes ter sido “desenterrada”. Nelly cultiva ainda uma atitude mais crítica, mais analítica e mais distanciada; e quando usa seu próprio corpo para a produção de moldagens diretas que irão ser transpostas para a cerâmica, está com isso obedecendo também a seu gosto por antíteses e consequentes tensões. O morrer-nascer que Celeida apresenta de maneira tão pungente – e com certa ênfase sobre o renascer – é respondido, da obra de Nelly, com um processo onde se delinea a tônica inversa – nascermorrer. Suas moldagens de corpo nu não são apenas muito fragmentárias; exibem o processo de decomposição também através de superfície e acabamento, como se a pele jovem estivesse submetida a esfoliações. Em detalhes desse gênero Nelly demonstra seu interesse também pelo mundo vegetal – quase ausente da visão de Celeida.

Postas em confronto, a cerâmica de Celeida Tostes e a cerâmica de Nelly Gutmacher oferecem esplêndida ocasião para que se perceba o quanto a afinidade próxima é compatível com a preservação de individualidades acentuadas e distintas entre si. À primeira vista parecia talvez estabelecer-se uma simples identidade entre a obra das duas artistas. Mas um pouco de atenção ao que produzem começa logo a transformar a identificação em diálogo, onde cada parte afirma de modo bem nítido a particularidade de sua concepção de coisas semelhantes ou iguais.

Alair Gomes
Viagem às raízes
Revista Módulo, nº 71, 1982

MORRO CHAPÉU MANGUEIRA: SUA GENTE, SUA VIDA, SUA ARTE

Quando solicitada a falar sobre o morro Chapéu Mangueira, Dionita Cândido de Faria comenta: “Eu não considero o morro Chapéu Mangueira uma favela. Eu considero uma comunidade. Nós todos aqui somos muito amigos. Consideramos uma família só aqui em cima. A favela, eu acho, é uma coisa menos organizada. Nós aqui estamos organizados. Temos rede de luz, posto médico. A desorganização da favela é assim, quando os barracos estão caindo, sem ajuda. Eu não sei bem explicar. É uma coisa assim, desprotegida, sem esgoto, sem saneamento, sem luz, barracos de *tauba*. Como aqui está quase tudo com alvenaria, então eu considero comunidade por isso”.

Segundo Dionita, os critérios diferenciadores de comunidade e favela são os de amizade, organização e saneamento. Estes aspectos têm um papel privilegiado em relação à noção de favela enquanto unidade sociogeográfica.

Já Maria José Ramos acha que o local “é uma favela, sim, mas muito boa de se morar”.

Da mesma forma, Maria Martins de Lira discorre: “Eu gosto de morar aqui. Não acho que aqui é bem uma favela – aqui é muito quieto, muito bom, muito apreciado. E a favela, sei lá, tem lugar que a gente não pode nem chegar, né? Pra ir lá, precisa ter uma pessoa de lá pra encontrar com a gente, pra chegar.”

A noção de lugar bom para se morar está presente em todas as explicações sobre a localidade, diretamente vinculada à ideia de sossego. A favela, enquanto estrutura social, se apresenta aos olhos dos moradores entrevistados como um espaço de desordem. Na comunidade, ao contrário, prevalecem as relações de amizade e vizinhança e a ordem. Outro elemento diferenciador é o tipo de habitação. Segundo Dionita, nas favelas, os barracos são de tábuas, e, na comunidade Chapéu Mangueira, a maior parte das moradias é de alvenaria.

Efigênia Maria da Cruz Fidélis define assim a favela: “Eu considero favela esses lugares que os barracos são tudo unido um no outro e todos de *tauba*. Aqui é uma favela melhorada. Tem lugar que você vai, você vê tanta tristeza, tanta coisa que aqui não tem.”

Quanto à formação da localidade, esta é composta, na sua maioria, de migrantes da zona rural de outros estados, que, segundo Dionita, “vieram por falta de recursos, com esperança de vida melhor, mais futuro, novos empregos. Aqui encontraram vida melhor. Só a ajuda social que a pessoa tem aqui, né? Posto Médico, vacina, recursos dentários”.

Uns vieram diretamente das lavouras para o Rio de Janeiro. Outros passaram por regiões intermediárias, como é o caso de Maria de Fátima Martins, do Maranhão, que, ao sair de Codó, passou antes por São Luís, e o de Henriqueta Ananias, de Minas Gerais, que, nascida em Varginha, foi mudando junto com o pai, que era carreteiro – transportando lenha, rapadura, cereais, até chegar ao Rio de Janeiro. Ambas viveram experiências urbanas anteriores que desmentem a noção vigente de que todos os migrantes são lavradores vindos diretamente da roça.¹

Por outro lado, ao chegarem, as moradoras entrevistadas do Chapéu Mangureira não tinham ido diretamente para esse local. Muitas foram trabalhar como empregadas domésticas ou morar na casa de amigos e parentes, percurso de formação de favelas que os Leeds definem por infiltração gradual e não por invasão planejada.²

Apesar das diferentes colocações dos motivos que levaram à trajetória da migração, fica evidente a imprecisão das reais decisões para migrar. Entretanto, a noção de exclusão/atração está presente nas informações recolhidas.

Sobre a ocupação atual dos moradores do morro Chapéu Mangureira, Maria Augusta do Nascimento Silva afirma: “As senhoras aqui, a maior parte são domésticas e os homens trabalha em vários setores diferentes – obra, botequim, restaurante grande.”

Essa mudança de um subsistema cultural para outro, que se dá não apenas geograficamente mas também pelo tipo de ocupação, evidencia uma oposição cotidiana entre o aqui e o lá. Os migrantes são os que aqui chegaram por possuírem horizontes culturais mais amplos. O lá é o lugar da saudade, para onde, apesar de tudo, não se deseja voltar. “Não, na fazenda eu não voltei, porque falando com o fazendeiro, que já morreu também, que eu queria ir na fazenda e ver a casa que eu morei, então ele disse pra mim não ir não, que eu ia ficar decepcionada, pois ele foi e ficou tão triste porque não tinha mais casa, acabou aquela plantação, os colonos não tinha direito mais a plantar por causa do gado. Diz que tinha que ter pasto pro gado, então os colonos não tinha mais direito a plantar. Aí, eu não quis ir mais.” (Maria da Conceição Ferreira Pinto, enfermeira do posto médico do morro).

Sobre a perspectiva de expor os trabalhos realizados pelas mulheres do Chapéu Mangureira na Sala do Artista Popular, Maria Augusta afirma: “Eu estou tão feliz. A gente vai expor, a gente vai ficar conhecida de uma certa maneira, porque a mulher favelada fazer uma exposição num lugar assim eu acho que é um grande nome pra gente.”

O trabalho exposto na Sala do Artista Popular, neste momento, compõe o universo do Clube da Memória, assim chamadas as reuniões realizadas na casa de Efigênia, onde se buscou levantar o repertório cultural dos migrantes, através das bonecas de pano, trabalhos com barro, colchas de retalhos, doces caseiros.

Esta produção corresponde a uma recuperação de vivências anteriores, como é o caso de Henriqueta Ananias: “Morávamos numa casinha de estuque, casa que é feita num engradado de pau, e depois enchia com barro, sem cimento, sem nada. Não tinha banheiro, mas tinha cozinha imensa. Daí é que eu conheci o barro que hoje eu tenho gosto de trabalhar com ele, barro chamado tabatinga, brincando, ajudava a mamãe. Na hora da nossa brincadeira, nós achávamos aquele barro tão gostoso. Então, daí, eu olhando as panelas da mamãe, que era de barro, eu fui fazendo panelinha igual. Fazíamos panelas, potezinhos, moringas. A gente teve o incentivo de começar por aí a mexer com o barro. Todo o brinquedo nosso era isso aí e também as bonecas. Nós aproveitávamos os panos velhos e fazíamos as nossas bonecas”.

Efigênia aprendeu a trabalhar com barro em Minas, na olaria do tio – “quando era época da queima de tijolos, eles faziam aquelas caleiras, não era forno como era aqui. Aí os empregados dele queimava mais de 5.000 tijolos naquela noite. Caleira é um tipo de fonalha”.

Maria da Conceição aprendeu a fazer doces com os pais – “a gente fazia todos os doces em casa. Eu sei fazer compota de goiaba. Meu pai fazia geleia de todo tipo. Ele fazia pra fazenda. Nós éramos colonos, meu pai fazia pra eles, mas tinha um dia que podia fazer pra nós, pra nossa casa. Aí, a gente guardava em latas vedadas. O dia em que tinha que fazer pra gente, ele fazia lá na fazenda mesmo. Lá na minha casa, em Minas, meu pai fazia geleia de pé de galinha, geleia de mocotó, geleia de morango.”

Carmem Vargas

Morro do Chapéu Mangureira, sua gente, sua vida, sua arte
Sala do Artista Popular, INFCP, 12/07 a 8/08/1983

Notas

- 1 Janice E. Perlman, *O Mito da Marginalidade – Favelas e Política no Rio de Janeiro*, 2 ed., trad. De Waldivia Marchiori Portinho, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 94.
- 2 LEEDS, Anthony & LEEDS, Elizabeth. “Brazil and the myth of urban rurality: urban experience, work, and values in ‘squatterments’ of Rio de Janeiro and Lima.” Trabalho apresentado na St. Thomas Conference, nov. 1967. Mimeografado. (*Apud* Janice E. Perlman, *op. cit.*, p. 103 e 366.)

A FALA FEMININA DO FAZER

A escultura de Celeida Tostes é um exercício permanente de energia e de vida. O que corresponde a apontar, logo de início, para o Eros que a anima.

Eros no sentido mais amplo e verdadeiro da palavra, que abrange o enlace comunicante do feminino/masculino, mas perpassando largamente pelo tecido envolvente do social e do ecológico.

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.

Nada mais natural que a escolha da pasta de barro para a fala feminina do fazer plástico: ela é macia, flexível, ondulante.

Um arqueólogo do alfabeto, diz Bachelard, indica que a letra M representa as ondas do mar. Mãe, *mater*, matéria primordial, em torno destas palavras também nós articulamos a nomeação nuclear do imaginário de Celeida, que toma forma com a força dos inícios úmidos da vida.

Matéria e mão convergem, nesta escultura, para moldar o que a artista chamou de guardiães, de rodas, de moinhos.

Círculo, redondo, roda, que são terra e útero, feminino que é a passagem e é recesso. No âmbito da esfera, forma capaz de expansão, a expectativa do fecundo.

Nos guardiães, a complementaridade vertical do princípio masculino.

O conhecimento do percurso da artista nas décadas de 1970 e 1980 enriquece a experiência dos trabalhos que ela nos propõe.

Em 1981 ela apresentou a *Aldeia Funarius rufus* que, com a modernidade de uma *microlandart*, evocou o urbanismo de um agrupamento Xavante, baseando-se na casa que o João-de-Barro constrói para procriar.

Esta proposta se originou de uma primeira e verdadeira casa desse pássaro, trazida da terra da artista, Campo Alegre, no Rio de Janeiro rural. Derivaram dessa matriz, também, as formas com fendas, figuras fálicas e as vênus de 1981. Esse repertório constrói, em uma linguagem corajosa e complexa, limiar entre o conceitual e o simbólico, todo um imaginário genesiaco de grande profundidade poética.

Como mulher, Celeida integra, no Eros da sua criação, a ambiguidade e a fecundidade dos seres da natureza.

O pássaro, a terra, a água, o ovo, a gruta, o falo, falam de um desejo e de uma gestação antiquíssimos, palpitação do minuto presente surpreendidos na pasta maleável, pela mão que molda e revela.

A própria experiência do nascimento, parto – partida da origem – foi vivenciada por Celeida no final da década de 1970 em um ritual de passagem concebido e realizado por ela com o seu próprio corpo.

Despida e envolta em barro molhado, ela foi encerrada em uma urna também de barro cru, de onde, depois, abriu passagem para o exterior. “*O Tempo Perdeu o Sentido de Tempo*”, escreveu ela, mais tarde, no texto que acompanhou a ilustração fotográfica dessa experiência.

A preocupação com o tempo, com o provisório, será uma constante no seu percurso, revelada tanto na feição arqueológica que tomam certos dos seus trabalhos, como na duração efêmera de vários outros, de que são exemplos o Muro e o ritual de passagem a que acabo de me referir.

Constantemente acionada pela artista, essa tensão presente-passado confere um dinamismo todo particular à sua obra, inserindo no espaço a noção do tempo.

A representação da fertilidade está patente nas quatrocentas esferas (1982), nos dez mil ovos de barro que ela já expôs como uma promessa de energia realizada, e que possam ser igualmente avaliados como múltiplos, dessacralizadores da noção de obra de arte como coisa única, rara.

É notável, no entanto, a liberdade de percepção e concepção no universo criador de Celeida, que nunca se deixa limitar por significados restritos, ou pela voga das tendências. As obras que ela gera são abertas, grávidas de muitos sentidos, além daqueles, inúmeros, que atualiza.

Fendas, passagem, vulvas, pedras entreabertas, e subitamente um muro.

Muro que teve a sua construção real em 1982, em mutirão de moradores do morro Chapéu Mangueira, artistas plásticos, estudantes, enfim, quem quis vir. Trabalharam e comeram juntas, na ocasião, no Parque Lage, cerca de cem pessoas. Proteção, exclusão, o significado do muro é dual. Pode ser também a construção do homem, esclarece Celeida.

O conjunto de mil selos, concebidos como gravuras, constitui pequenas bibliotecas das nossas mesopotâmias citadinas, e surgiu por ocasião da elaboração do muro, de maneira espontânea.

Contaria, quem sabe, a história imaginada da purificação do espaço urbano, daquelas cidades futuras de onde estamos

ainda excluídos neste século de rumor e fúria, cidades que estariam do outro lado, à espera de que as construamos.

Agora e aqui, no silêncio poluído de buzinas do centro antigo da cidade, o trabalho de Celeida se renova, sem perder as suas características marcantes: a ancestralidade e um ar provocadoramente contemporâneo.

Grandes formas fálicas se perfilam ao longo dos círculos. Uma mó espera que duas pessoas a movam. Dela não sairá grão moído, ou pedra triturada, mas um som.

Um som recuperado de inumeráveis pais e mães que nos precederam, e que chega a nós com o rumor de um timbre. Memória ou aviso?

A escultura monumental de Celeida Tostes, realizada no espaço exíguo de apartamentos, compartilhada em sua armação e trajetória urbana por dezenas de indivíduos das mais variadas camadas sociais, é incrivelmente ambígua, rica de sentido, inesgotável.

Ela entra na discussão da modernidade pelo seu caráter provisório, de difícil absorção por um consumo esteticista. E mantém, pela densidade dos elementos simbólicos que introduz, aquela liberdade de linguagem de cada um, a mesma com que Paulo Leminski caracterizou a poesia: a de inutensílio.

Lélia Coelho Frota

A Fala Feminina do Fazer

Revista Módulo, edição 93, fevereiro/1987

CELEIDA TOSTES

Seguindo a mitologia, o nome de Celeida, como o conjunto de sua obra, significa “o que abre caminho através do BARRO”. Obra mais que aberta, ela tem contudo definições e parâmetros muito bem definidos. Tanto biográficos como estéticos, sem quaisquer etiquetas ou modismos.

Obra de raiz, rima com alma de barro. A primeira impressão é a de que sua aparência traz aquela crudeza da topologia da terra e a vitalidade da natureza argilosa do solo. Magia totêmica e fertilidade de Tempo de Trabalho: reunião pictográfica de Celeida.

Buscando sua trajetória, confirma que a criação da artista (ceramista-barrista-eativista da terra) é sobre os vestígios da estética e dos sentimentos de nossos mais antigos ancestrais.

Sua formação é vasta: artes plásticas, filosofia, antropologia, retorno às artes, via País de Gales, onde, na School of Arts, junta-se aos futuros astronautas em hiper-experiência

de reciclagem, para logo a seguir, na Southern California (Los Angeles), ampliar seus muitos conhecimentos sobre técnicas industriais em cerâmica.

Dois livros publicados: um sobre Técnicas em Esmalte e um segundo, sobre sua meta autorrealização PASSAGEM.

E não para por aí: há o sentimento de paixão pela obra do mutirão, onde o bem e a beleza se misturam e ajudam a diminuir os impactos da pobreza do morro Chapéu da Mangueira (Rio), edificando o Galpão de Artes, numa profusa construção de temas e gentes, sendo o barro, cozendo o adubo, ferramentas eternas de Celeida.

Mas, afinal, qual a sua matriz? Ali está, num de seus primeiros trabalhos. Isto é Arqueologia? (1976). Mostuário síntese e referência essenciais do trânsito da artista ao botar a mão na massa...

Ali já estão as Vênus, das mais puras às mais irrequietas cerâmicas lunares, espontaneamente moldadas pelas palmas das mãos. Ali já surgem as Rodinhas, assumindo a sua proporção trabalhada, nessa argamassa de argila + isopor (o poliestireno poluente, engolido pela mistura da mais pura Celeida ecologista) + páginas de jornais de nosso cotidiano + telas de arame + oxidantes e corantes e bronzes + alumínio.

Ali vemos as futuras figuras totem dos Guardiães (à espera de alguma sentinela africana, dos nossos guerreiros Xavantes ou de um nativo Kwakiutl do norte da costa do Canadá...). Há uma aproximação, ternura e aquecimento que o barro reclama, das peças centrais, Rodas e Moe, que nos contornos sobre o engenhoso Mujolo, das águas rolando no tempo da energia e que pedem mais companhias, as do Moinhos com Catraca, Bastiões, Chocalhos e Carrinhos com Sinos. É a série Brucutus, composição da mimésis arqueológica com a mineirice cósmica de Celeida.

Para encantar o espaço visual, a variação de cores oxidadas pela ação da terra: o vermelhão pousado, o preto sortilégio, o ocre dourado e o cinza ferruginoso. Todos apontam para apascentar o nosso gozo.

Em destaque, duas pequenas joias dessa performática dos anos 40 Mil de Arte: a Aldeia, círculo da vida e do confronto pacífico entre dois exímios ceramistas, o *Funarius rufus*, nosso sábio João-de-Barro.

A última é a Batata, troféu de vencedores, ancorada na piscina do Parque Lage, grávida, à espera das crias (centenas de batatinhas inglesas), composta de concreto, vergalhões, tela, jornais e o subjugado isopor, milagrosamente boiando, com seu formidável peso (1ton.) e dimensão (6 x 2.80m).

Terra com terra = gente: arquiteta e arquivista. Basta Celeida abrir qualquer armário de seu ateliê para brindar-nos com uma elaborada biblioteca de pequenos objetos de cerâmica e barro, selos sumerianos e pré-colombianos, animação existencial, com vida própria.

Resta-nos agora desejar que uma próximo Bienal do Acaso abra suas salas para acolher um batalhão de gente + barro + argila e todo material pertinente ou não, à frente Celeida, e ali mesmo surgirem outros vênus, bastões, rodinhas, batatões, bодоques, totens e passagens recriando essa matéria bruta que é o belo barro, a ágil argila, a cerâmica cédula.

Celeida é esse caracol da natureza que dá sentido à Arte.

Clóvis Brigagão

Celeida Tostes. Revista Galeria, ano 5, dezembro/janeiro de 1991, p. 86

CELEIDA TOSTES

A terra é a matéria-prima de todos os materiais com que o homem plasma sua vida. É também a mais dócil e duradoura, pois, de pó a pó, ela nutre e abriga o homem na sua aventura. Misturada ao suor, endurecida no calor, ela toma as formas que o espírito ou o corpo do homem lhe pedem. Transmutada em objeto, a terra torna-se linguagem e leitura dos milênios silenciosos. Quando o fogo foi domesticado num útero de barro, nasceu o homem moderno.

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 de medo, viu ela com os olhos mágicos da infância a terra nascer, a terra morrer, o fogo dançar no negrume frio. Era a morte de um ser querido.

Depois, a vida veio vindo, estações e lugares passando, o tempo deixando marcas, crianças nascendo, gente lutando e sonhando, enfim, a vida de todos nós.

Do encontro com a terra, o fogo e o forno nasceu a ceramista Celeida Tostes. A sua fidelidade aos deuses anímicos não somente facilita a interpretação de sua obra, como também lhe dá a unidade. Sem dúvida, é mais fascinante acompanhar as suas andanças que esmiuçar os seus pousos, pois sua procura compulsiva nos leva a mergulhar no passado do homem e, conseqüentemente, no inconsciente, no inconsciente de cada um de nós.

O diálogo das mãos com a terra, a excitação de brincar com o fogo no santuário-forno, revela todo o conteúdo mágico da arte primitiva.

Aos poucos, Celeida torna-se arquetípica naquilo em que, às vezes, esse conceito coincide com o antropológico. O que de moderno, experimental, há na arte dela é arcaico. Cavando em si mesma, dos *tumulti* do seu reino soterrado, ela traz à luz as formas obstinadas que marcaram as culturas humanas. Celeida redescobre o outro, múltiplo, conceitual, e é através do anônimo que ela nos guia naqueles subterrâneos individuais que queremos ignorar. Quem for exclusivamente racional que levante a mão!

Celeida é uma artista de uma só fase: cada vez mais longe, cada vez mais fundo. Distanciando-se da superfície convencional, a sua matéria-prima, o barro ancestral, despoja-se lentamente da rima visual para procurar febrilmente a sensualidade da mão se espojando na maciez untuosa.

Potes. Potes fechados, promessas pudicas, ciumentas, herméticas. Um dia as bolas racham, surgem vaginas lubrificadas, oferecendo o vazio interior que espera e clama. Vazio matriz, forno, útero. É a crise. Vida e arte se confundem. 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. Pela abertura das bolas, antes vazias, fetos nos espreitam, já sexuados, futuros continuadores da espécie.

Irmã ceramista do João-de-Barro, Celeida entremeia as construções uterinas do pássaro com as suas homenagens-réplicas numa espiral mágica. Na simplicidade e eficiência do ninho encontra a técnica e o modelo de suas obrigatórias obsessões; espaço ritual, sexualidade, fertilidade.

A matéria-prima, argila, por mais que possa ser moldada em "arte", traz em si o destino de utilitário, urnas funerárias, potes de cozinha, silos para grãos... Mas a solidão de Celeida necessita da coletividade da tribo. Mutirões de dezenas de voluntários anônimos erguem um ciclópico muro de adobe, e em Chapéu Mangueira os favelados, guiados por Celeida, descobrem numa nova profissão. Enquanto o muro se ergue, a compulsiva Celeida fabrica milhares de pequenos tabletes, gravados com signos esotéricos, e com o muro terminado descobre num livro de arqueologia os selos de fundação sumerianos...

Mas a viagem continua, cada vez mais longe, cada vez mais fundo. Agora, já estamos nas cavernas magdalenianas; fetiches, totens se amontoam nas prateleiras e nos parques, às vezes tão estranhos que parecem vindos de outro planeta, desproporcionais na sua pequenez ou na gigantesca dignidade, que impede o espectador de fazer mais que um comentário superficial. Mas as crianças e os sensíveis, os simples, brincam e sonham com eles.

Agora, as formas, vênus calipíguas, ferramentas desconhecidas, regridem (ou avançam) até os informes achados das cavernas, dos pedaços de terra que de humano só levam as marcas das mãos. Além, não há mais nada. O homem ainda não existia. Para onde caminha Celeida infante numa fazenda do interior? Para as pegadas dos grandes répteis? Para o barro mineral de um globo isento de humanos, quando o Mistério e a vida ainda aprendiam o caminho da consciência?

Mas o contato não está rompido entre a mística do caos e a marca do *Homo faber*; uma gigantesca roda, ou pedra de mó, ou engrenagem, circular e centrada num furo de eixo, nos traz de volta à praticidade contemporânea.

Não é o caos que Celeida procura; é a permanência.

Acredito que, para ser compreendida, Celeida gostaria de trocar o olhar surpreendido do espectador pela mão que, ousando pegar um pouco de barro, o apertasse como oferenda e comunhão.

Para alcançar a esperança do amanhã, é preciso mergulhar até os gestos primevos, os rituais iniciatórios, fraternais ou canibais, das cavernas.

Henri V. Stahl

Celeida Tostes. Catálogo da 21ª Bienal Internacional de São Paulo, 1991. p. 195-196

CELEIDA TOSTES E OS VALORES DA PRÓPRIA EXISTÊNCIA

Trata-se de uma artista que sempre esteve presente na busca de relacionar o comportamento humano diante de concepções filosóficas contemporâneas, mas jamais esquecendo a nossa paisagem, enfim, identidades (vivências, lendas, influências, cultos) e referências que penetram e se criam em nossas civilizações.

Nascida no Rio de Janeiro, passou a infância na Fazenda Campo Alegre, em Macuco, Estado do Rio de Janeiro. Certamente, isto contribuiu para sua ligação com a natureza, um relacionamento que serviu para um aprendizado espontâneo e o diferenciar das matérias que futuramente, na sua formação de artista, iria utilizar, entre elas: o Barro.

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. Nesse 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.

Na sua obra “O Muro”, da qual fizeram parte moradores da Comunidade da Associação Amigos do Chapéu Mangueira, através de um mutirão reunindo inúmeras pessoas de distintas classes sociais, viu-se realidades e comportamentos de um Brasil como um todo. Nesta empreitada trabalharam cerca de 100 participantes e sua construção começou pela feitura dos tijolos de adobo. Foram utilizadas 10 toneladas de barro, 2 toneladas de estrume de boi, ¼ de toneladas de palha. Cabe ressaltar que os adobos são diferentes dos tijolos comuns por não serem cozidos e se destruídos voltam a ser terra. A mesma proporção e o entusiasmo da sua tarefa artística estão atrelados ao sentimento de paixão pela obra do mutirão onde a beleza e generosidade se juntam para contribuir socialmente e diminuir o impacto da pobreza.

No vasto percurso da artista estão as “Vênus” que induzem a uma inquietude finalizada por cerâmicas “lunares” moldadas pelas palmas das suas mãos. Os primórdios da civilização do homem trazem as marcas da história na manufatura do tijolo e nas inscrições que revelam marcas de culturas. Os “Selos” criados pela artista não estão calcados às matrizes da antiguidade, os que ela cria, os apresenta como gravura, não há intenção de reproduzir selos sumérios e sim mostrar que eles representam a construção. Surgem neste mesmo período as “Rodinhas”, que são feitas em argamassas de argila, isopor, jornais, telas de arame, oxidantes, corantes e alumínio. Sempre existiu em Celeida Tostes a presença do barro como extensão da sua própria pele, como se fosse “Guardiães”, figuras de totens a apontar para civilizações formadoras da nossa raça. O seu sentido de arte encanta com o mesmo propósito que seu cromatismo amplo, mostrando as variações das cores oxidadas pela ação da terra, servindo como elementos de temas férteis onde as suas estruturas e construções são matrizes da assinatura da artista. A natureza exuberante é alicerce para as suas obras, através do barro com ideias e posicionamentos bem definidos ela surpreende a todos, ao primeiro contato é de uma aparência rude da topologia da terra e o solo argiloso. Existe além destes aspectos um chamamento para os fins arqueológicos porque a artista possui o caráter lúdico, simplificando: coloca a mão na massa.

A “Aldeia”, datada de 1981, divide a cena com o famoso ceramista *Funarius rufus*, o nosso pássaro João-de-

barro, esta obra Celeida a reproduziu quando fui curador, juntamente com Roberto Guevara e Belkys Armitano, na I Bienal Mundial do Barro, 1992, Caracas, Venezuela. São casas de um pássaro que constrói casas e elas insinuam úteros, vaginas, onde o germinar marca em sua obra a continuação de um repertório erótico. Na I Bienal internacional do Barro Celeida Tostes remontou a sua performance, 1979, que fez em seu apartamento, na companhia de duas assistentes, as câmeras de Henri Stahl e um público reduzido. Nascia de um grande ovo de barro, totalmente despida e lentamente transmitia o sentido maior da vida que é o nascimento e o reinício da morte.

“Gesto Arcaico” foi o nome dado para a ação reflexa da mão que encontrou no barro macio e foi o trabalho que apresentou na 21ª Bienal de São Paulo. Segundo a artista não há nenhuma intenção de forma, é uma construção onde o olhar irá construir a sua história, um objeto e sua respectiva referência. Foram gastas 4 toneladas e meia de barro, terras de diferentes sítios do Estado do Rio de Janeiro, óxidos de metais e outros materiais. A montagem reuniu 20 mil “Amassadinhos” dispostos em três painéis de seis metros por três, e no centro um dos seus arquétipos, a “Roda”, que movia o ato de construção do objeto desejado pela artista na referência do olhar e da técnica utilizada.

Em sete de outubro de 1992, Celeida Tostes integra, com a minha curadoria, a coletiva “Arte Visita”, em Buenos Aires, Argentina, na Galeria do Centro de Estudios Brasileños, Sector Cultural da Embajada do Brasil. Apresenta um objeto que o chama de “Santuário”. Uma caixa em pinho-de-riça, 24 x 53cm, revestida por veludo negro, e um retângulo em alto-relevo, um altar, onde se destaca um ninho dourado e um pequeno ovo folheado a ouro, a obra é fechada por porta de vidro. “Santuário” completou a coletiva com obras de: Anna Bella Geiger, Gilda Goulart, Júlio Vieira, Neide Dias de Sá, Rubem Valentim, Ruth Aklander, Vicente de Souza, entre outros, e emocionou a todos pelo conteúdo diferenciado e a emoção despertada. Para Clorindo Testa, um dos mais representativos artistas argentinos e um arquiteto de renome mundial, em relação ao objeto apresentado por Celeida Tostes em “Arte Visita” confirmava a coragem e a constante evolução da artista em confrontar-se com o belo, explorando elementos de construções onde se beneficiava particularmente de uma força criadora que põe em destaque o impacto não violento da “modernidade”, mas a escolha movimenta a redescoberta dos sentimentos e anuncia um movimento que pode ser considerado como o desmascaramento da arte “oficial”.

In Loco

Em função dessa sua trajetória que indiquei seu nome. Celeida Tostes foi homenageada como artista plástica na I Bienal do Barro em Caracas na Venezuela, juntamente com a artista cubana, falecida, Ana Medieta (acervo do MOMA, New York). Agregou, por intermédio dessa Mostra, novos resultados e oportunidades na sua carreira e abriu possibilidades para intercâmbios culturais do Brasil com outros países. Muito ativa no circuito das artes no Brasil e envolta na sua pluralidade artística, inclusive os socioeducativos, indiscutivelmente ela se destacava em seu minucioso fazer por dinâmicas diferenciadas e pela competência na finalização dos seus objetivos. No ato de ir ao encontro de novos conceitos e de programar ações integradoras fez da arte seu veículo e instrumento.

Para muitos essa sua situação lhe proporcionava um sucesso financeiro, ou pelo menos a atrelava a uma demanda positiva no mercado de arte. Eram constantes suas exposições e presença na mídia, no entanto não despertava o interesse merecido. Tal situação difusa acontecia apesar das suas obras trazerem rupturas e inovações. Não havia uma correspondência positiva relativa ao mercado que seguisse a legitimação inovadora da sua arte. A sua viagem à Venezuela em 1992 agregou à sua trajetória fatos que a deixariam ainda mais certa da sua forte presença artística e vasta pesquisa. Sentiu-se reconhecida e não uma cogitada a ser compreendida. Sua tarefa foi assimilada tanto pela emoção como no afastamento ou aproximação com os expectadores. Com uma visão própria de quem anunciava algo original, Celeida pode também se expressar por meios de linguagem do que pensava. Essa correspondência sentida por ela foi reforçada na admiração de um público de vários níveis sociais, de artistas e marchands de países diversos e no interesse despertado por colecionadores privados. Até então uma barreira intransponível no Brasil.

Estive anteriormente na I Bienal do Barro na Venezuela. Proferi palestras acerca das obras de artistas brasileiros, incluído no meu parecer Celeida Tostes. Tive a grata surpresa de ser chamado a retornar a Caracas para formatar e dar início ao projeto da Bienal. De imediato o nome de Celeida ocupou o ponto de destaque para reforçar as estratégias motivadoras para o chamamento desse evento. Era o elemento dionisíaco e diferenciado que necessitávamos para alavancar o interesse para a Bienal.

O crítico venezuelano Roberto Guevara veio ao Rio de Janeiro e por alguns dias estivemos com Celeida e traçamos

todos os pormenores. Decidiu-se com clareza que seriam remontadas as obras: “Aldeia – *Funarius rufus*” e “Passagem”. A primeira, como já citado, reiterava objetivamente através das casas do pássaro João-de-Barro o Brasil e as formas que ela usava como constância integrada ao seu estilo; a segunda um desempenho que explicitava a presença em outro tipo de abordagem na sua obra.

Rumo a Caracas via aerolíneas Viaza (não mais existente) partíamos em primeira classe. A aguardava para embarque no Aeroporto Internacional do Galeão (hoje Antônio Carlos Jobim) e para minha surpresa Celeida apareceu, além dos materiais e instrumentos encaixotados, com um saco enorme de plástico. Indaguei o que continha e o por que não o tinha encaixotado como tínhamos programado. A resposta foi clara e deixou-me apavorado: “É barro do Brasil para completar a obra: “Aldeia – *Funarius rufus*”, vou fazer uma nova versão e necessito que a terra brasileira se junte à da Venezuela”. Não tive como convencê-la em desistir do seu propósito. A companhia venezuelana, por questões de regras, não permitiu o embarque do material, que além do mais pesava 39 quilos. Enfim, liguei para Caracas afirmando ser essencial o embarque do barro sem o qual a artista não teria como montar a sua obra. Após muita apreensão recebi a notícia que estava liberada a carga e tive que assinar alguns documentos e responsabilizar-me por sua finalidade.

A aguardada Bienal envolveu um aparato considerável de maquinaria e pessoas, pois a maioria precisava de amplos espaços. Por ser a artista homenageada teve o privilégio de escolher o seu lugar, a partir daí seriam direcionados os demais sítios pelos coordenadores para os demais participantes. Foram dias de montagem onde Celeida fazia sempre questão de estar presente, mesmo já sabendo de que tudo já estava delineado. Comentei com ela que não precisava ir lá com tanta frequência, tendo recebido como resposta a seguinte frase: “Não quero ter surpresas...” respondi imediatamente: “como você fez no embarque”. Imediatamente ela começou a rir e eu a acompanhei. Não dava para aborrecer-me com ela. Tinha que ter cautela com o que estava para vir. Queria que parasse no que tínhamos combinado. Outro aspecto da sua estada constante na montagem é que quase sempre opinava sobre a colocação das demais obras. O que de certa forma poderia ter lhe causado atritos, pelo contrário, para minha surpresa, contribuiu em muito em agregar e iniciar comentários paralelos a investigação da arte do barro. Era um ponto de referência e admiração.

Na sua performance “Passagem” ela foi substituída por uma atriz. Realizada no Complexo Sophia Imber, próximo às instalações das obras da Bienal. Um público numeroso esteve presente e se entusiasmaram com o que viram. Existe uma dinâmica nessa montagem que mobiliza um olhar diferenciado e motiva conclusões tanto para as diversidades culturais como para as inter-relações em construir, partilhar e contemplar o mundo, em particular o de Celeida Tostes. Nessa montagem a artista renascia de ovo de barro. Sem dúvida uma representação simbólica a partir de uma nova “realidade”. Tornar a nascer, renascer, dando um novo contexto, ou seja, revelando construções e conceitos. Essa apresentação contribuiu para um número além do previsto no seu encontro previamente programado com o público nas dependências da Bienal. Como tinha visto a primeira montagem havia acertos diferenciados nesta. Diferenças propositalmente anexadas no transcorrer da releitura.

Se for possível falar em uma dialética estética nessa Bienal afirmo que a presença de Celeida Tostes nessa tournée contribuiu para difundir a questão dos efeitos e conteúdos nas relações com o espectador. Ela realmente soube como ninguém, nesse seu breve espaço de tempo em outro país, que o seu trabalho tinha solidez e era compreendido sem qualquer crachá. A sua expressão artística decorria de vários segmentos e se comunicava suscitando modos de apreciar e de participações inusitados. Celeida levou uma quantidade de selos (pedaços geométricos de barro contendo seus arquétipos) para Caracas. Foram colocados em molduras em número de seis, 24 cmx30cm. Algumas dessas obras foram vendidas na Venezuela. Na ocasião, também obras com os selos foram adquiridas por particulares e pela galeria Frederick Klein na calle Marcello T. de Alvear, centro, Buenos Aires.

Sua representação ativa na I Bienal do Barro deu-lhe a oportunidade de cultivar a integração com a América Latina. Desmistificar a questão territorial e as diferenças assimétricas em que se encontram outros países. Além de se certificar que o Circuito comercial tinha interesse na sua produção.

Vicente de Percia
Celeida Tostes e os valores da própria existência
Jornal da ABCA, nr. 22, ano VII, p. 27
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009





English version

Nursery rhyme for Celeida

*"To live is to tune the instrument
Inside out
Outside in
All the time
Every time"*

Moonlight mountains – Walter Franco

*"As in a ring-around-the-rosy (memory!)
The game of work in the dance of hands (soft!)
The sweat of bodies in the song of life (stories!)
The sweat of life in the warmth of brethren (magic!)"*
Rediscover - Gonzaguinha

The main challenge to the organizers was to systematize—and synthesize—the complex artistic trajectory of Celeida Tostes. A restless temperament, a multiple personality, complete manifestation of her creative soul, Celeida took active and remarkable part in the national artistic scene and was a chief enabler of a generation of young artists who, in the early 1980's in the city of Rio de Janeiro, are part and parcel, like herself, of the contemporary artistic history of our country. Therefore, this is not only a reference book on the life and oeuvre of artist Celeida Tostes, but also a publication on art and its essence.

Celeida took rigorous training in the area of arts. In the 1950's, she went to the National School of Fine Arts and to the National School of Philosophy, at the Universidade do Brasil. She also attended the Escolinha de Arte do Brasil, the University of Southern California, and the New Mexico Highlands University, where she met artist Maria Martinez, a decisive influence in her choice for ceramics.

She was a pupil of Oswald Goeldi, with whom she made her first exhibition, a collective one called Gravuristas Brasileiros, which itinerated Eastern Europe. During her professional training, she was awarded a number of prizes, including a scholarship that enabled her to pursue expert studies in US universities. Her first individual was an etching exhibition in California, in 1959.

In the late 1970's, she made the *Passagem* performance, when she mingled with the raw materials of her work. She encapsulated her naked self in a wet clay envelope which eventually burst and expelled her body. She left that shell and was reborn. That was when she made her choice: she left formal art behind and took the path of transitional art.

Celeida was generous, she was charmed by life and human warmth; at the same time she had a profound critical and social conscience; and it all went together without any

pamphleteering or authoritarian discourse. Therefore, in this experience where memory, life and death intermix to recount her trajectory, we should remember and thank Lélia Coelho Frota, Henri Stahl, Alair Gomes, Coracy Ferreira da Silva and Mauricio Bentes, permanent partners, friends and collaborators in her creative acts that were not always well understood at the time. And Therezinha Benjamim, her sister (cousin) who was always present in her life and went to enormous lengths in her moments of pain: in her recovery of the first cancer, in 1989, which took one of her breasts, and in the 1992 recurrence of the disease, which eventually took her away. A strong personality too, Therezinha also took it upon herself to look after the legacy of her sister, who left no heirs. In 2003 and 2006, she ever so sweetly conferred to us the most precious things, she would say, about Celeida.

To Celeida and all her friends, we dedicate this volume that we are proud to publish thanks to the 2010 Pro-Cultura Award for the Encouragement of the Visual Arts. It synthesizes the history of a life lived in the fullness of its beauty. Multiple Celeida translates the desire and the truth of collective action. The artist as a provocative agent, a viral unit that settles amidst the status quo! In her appreciation of art as the essence of mankind, Celeida Tostes lends to every single action such grandiosity that surpasses the small realm of western art discussion in a powerful action that appreciates the creative process and experimentation as instruments—and, who knows, weapons—for the transformation and re-creation of the world where we live.

Celeida Tostes has been and will always be a fundamental reference in the Brazilian artistic historiography. Artist Celeida, teacher Celeida, feminist Celeida, friend Celeida, socialist Celeida, political Celeida, Wonderful Celeida, ring-around-Celeida let us all *Celeidar!*

Raquel Silva
Marcus de Lontra Costa

Celeida Tostes, Lady and Laborer stalking mutation

Luiz Aquila, Jorge Emmanuel and Ricardo Ventura

The first time I ever met Celeida Tostes, she taught me the possibilities of spontaneity. It was 1978, I had just returned from a season in Brasília and was at the opening of a Glauco Rodrigues exhibition at the Galeria Ipanema. I soon came across that woman who, abounding in natural elegance, still dressed in hippie style: long shirt, Indian blouse. We were introduced; she gave a tight hug. To me, it was some type of inaugural hug—until then, I had never known how to really hug someone. It was Celeida who taught me how to hug. And, after this first lesson, she spent the next 17 years revealing to me how the experience of affection can lighten the making of art.

Because Celeida was a bonder. She had this substance about her which is rare in Brazilian art: the gift of and the desire for togetherness. That is what she did, all the time. She encouraged communion and, through this communion, freedom and creative pleasure. Later on, when I started teaching at the Parque Lage School of Visual Arts, I coined the verb “celeidar” (T.N. – suffixes “-ar” form verbs in Portuguese). Some students were kind of tight when they first came, and found it difficult to loosen up and to thus develop their own creativity. I would refer them to Celeida’s classes, which turned every attendee head over heels.

In her workshops, students plunged their hands in clay, searched trashcans, caused the garbage to ferment, which they then used to make putty. Materials found no hierarchy in that space. *Celeiding* pupils would, themselves, get some exposure to spontaneity. Celeida would throw them off balance, provoke them, disconcert them. She would do so imbued with contagious joy, as a teacher and as an artist. She would “pull the rug”, in a good sense, as stated in the interview below. This may be one of the reasons why, to date, her oeuvre has not been recognized as it deserves.

Celeida was, at the same time, a lady and a laborer. She worked obsessively. A lady from the backlands who could transform a childhood in the countryside, including river as well as mud baths, into her unmistakable brand of elegance—typical Brazilian elegance, both generous and surprising! She was, after all, a woman who could keep tons of clay in a neatly clean and tidy two-bedroom apartment. The same apartment, actually, where she would celebrate every artistic accomplishment with memorable servings of *angu a baiana* (corn-meal purée in Bahia state style)!

An heir to the modernist ethics, she felt the need to let on her artistic process. She sought the truth in the materials; she would never camouflage, disguise or deny them. She

wished others to understand, as indelible part of their encounter with the otherness. An encounter which actually was a permanent search in her life! Celeida would mingle. She was, herself, the clay that bound diverse people, projects and ideas. She had this fabulous capacity to perceive and understand the other, which she turned into the touchstone for her artistic work. Celeida saw the world as plastic matter, as constantly mutating raw material.

I thus believe that evoking her legacy is something that just cannot be done on a solitary basis. Only a portrait composed by many different eyes will be able to come close to such a multiple figure who could expand her creativity to all dimensions of everyday life. This is why we gathered people who had been involved with Celeida’s art in one way or another for a long afternoon of talks and open exchange about the characteristics and episodes that make her such a special artist.

Fine artists Jorge Emmanuel and Ricardo Ventura were Celeida’s pupils and work partners. Raquel Silva has authored a dissertation titled *O Relicário de Celeida Tostes* (Celeida Tostes’s Shrine), perhaps the most comprehensive record of a certain stage of her life and oeuvre. The team I hosted for a long conversation also included journalist and art critic Daniela Name and anthropologist Izabel Ferreira. Together, we recalled the main aspects of the style of this ever so admirable woman.

Celeida was rather different from other Brazilian artists. She rejected affectation. Instead, she was Mother Nature, herself. She incorporated the adorably versatile cagey Brazilness, at a time when art was mostly rational. In her work, everything poured: creative and abounding. She surrendered herself to art and was the first Brazilian artist to openly face the issue of gender; her oeuvre sought to reinvent women. She allowed herself to be charmed by her own body, audaciously scrutinizing the language of feminineness.

And this may be one of the points to be made in our conversation. Celeida was indeed full of enchantment and attributes. But she was also an extraordinary artist—and this is the dimension that needs to be given back to her memoir. Her creative capacity may decisively inspire contemporary generations.

In the course of the last decade of her life, Celeida and I spoke on the phone every day. Those conversations lasted at least one hour each—because, with that interlocutor, nothing could be brief or superficial. Celeida was my sister of choice, one of the most intense relations of fondness in my life. With her generosity, she introduced me to the secret world of women.

That being the case, it would be very difficult for me to describe Celeida from a strictly artistic point of view. This is

another point that comes through in the conversation that follows. Because, for Celeida, life and oeuvre went on indissociable. And that was rather different from what it was for Duchamp—let us overcome reminiscences of French bad humor! Daily life and art, indeed for Celeida, preserved a post-Dada relation. Mixed, with no trace of predictability! Communion, aplenty with freedom, pleasure, and creative power!

Ricardo Ventura: From Celeida's time to date, art has changed. So has the world. For instance, there had been no book on Celeida, to date [*until this very volume*]. Because it is now easier to publish, but back then it was difficult to launch even postcards, short editions. That used to upset me: what printed material is there on Celeida? Memories become distorted, they fade; it is important that the oeuvre become crystalized by hard copy. As a critic develops some thought about that oeuvre and the anthropologist identifies a bias, the oeuvre grows, and takes more breath. It goes beyond the artist. So, I have always been disturbed by the absence of a book on Celeida that could consolidate some critical thinking through which she would make to the world.

Luiz Aquila: What happens is that many texts eventually privilege Celeida's teaching role. Again, because it is easier to talk about that than about her oeuvre, which was so plastic. But Celeida was multifaceted. There was this side that was always creating, ideas and concepts—that is her artistic facet. And there was the teacher side, a master who tried to bring out the best in her pupils, both artistically and humanly, with her loving and sympathetic ways. Furthermore, she was formidable in sculpturing. Her formal solutions are incredible. In her work at the Chapéu Mangueira slum, she was both a teacher and an artist, but there was also another line of action: relentless effort to bring forth better conditions of life to community residents. It was something a social assistant would never be able to do. With project participants, Celeida was always revolving mud. She would reproduce the logic of a lathe that spins and moves the clay, in different forms.

Another remarkable characteristic was the way she would address the issue of gender. She was the first artist I ever met closely to deal with it. Others from the same generation used to eliminate gender. They would say, "I am not an artist woman. I am an artist, that's it." Whereas for Celeida, gender was ever so present. I occasionally asked about her production, and she would reply, pointing at her own womb, "I have started something, but I haven't felt anything in here." She had this "inside", this ever so feminine thing. She introduced me to the world of women.

Once, in an art teachers meeting at the National School of Music, Celeida brought along some little ceramic eggs [*with*

pebbles inside], of the type she used to make. She distributed them to the people around and asked them to shake them. A music teacher then spoke, "I don't think the noise they make is interesting." Celeida replied, "You're not supposed to listen. This is just to show that there is an inside." That is, in Celeida, the "inside" had to be made explicit. This is rather different from the ways of men, who always go for the "outside".

Celeida broke up the secrecy of the world of women, giving access to this "inside" which was unknown to many of us. She had the generosity of opening up this secret world to all, but this only happened because she was an immensely talented artist, too. Without her plastic capacity and incredible formal genius, good intentions would be good for nothing.

She was also carefree about perpetuating her oeuvre, and would rather keep it turning, alive, revolving back into dirt. We have fortunately been able to preserve much of Celeida's art, though she was not concerned with that.

Jorge Emmanuel: I think her oeuvre cannot be understood by most people because it is not totally documented yet. There is also the work she did with students at the Federal University of Rio de Janeiro, the activities she conducted at the Chapéu Mangueira... There are but few records of these events. And her art will only be understood when all those exercises have been collected and brought to the contemporary world.

Whatever little we know of Celeida's oeuvre—at least, what I know more—is what has been seen in the exhibitions, in collective art displays, and in the very few individual exhibitions she made. There is no retrospective of her work. Whenever there is any research into her oeuvre as a whole, only then will she be situated where she ought to have been.

Ricardo: One of Celeida's major qualities was that of bringing people together, around her. There was this contagious excitement; everybody felt a bit like he/she owned her oeuvre, if not partially. Celeida's oeuvre relates with affection. It is not the "honey" type of affection, but rather some experience that springs out from relating with her work. Her art is not only the plastic and static part, but rather what people carry along after being exposed, what happens to them from then on. I recall the procession [*Parque Lage students, residents of the Chapéu Mangueira community, and friends helped to carry her art pieces to the Parque Lage, in a great "procession", as she said*], or working the clay at the Parque Lage School of Visual Arts, or at the Biennial, when she encouraged children to leave their footprints. So, her oeuvre is not only the plastic part. It is also the actions taken by the children, the adults, the fingerprints they have all left there. That is what can be taken from her oeuvre. For Celeida, artwork happens there and then; it is not static.

I like to think of Celeida as a major catalyst: wherever she is, a maelstrom is in the making. She would often say, "My studio does not produce ceramics; it deals in the arts of fire." That is, she was referring to the transformation of materials by virtue of heat, of time.

Daniela Name: Celeida had this relation with various religious rites. She would wear white on Friday, and go to church for mass whenever she was in small towns. As I heard Ricardo talk about this network of connections and communion that she could establish, I wondered about religion in the original sense of the word, which is [*the Latin verb*] *religare*, meaning turn on or restart. I recalled the times when Celeida shared a studio in Lapa, when she witnessed the start of the 80's Generation, who also had a gregarious nature and were all very affectionate, who rescued subjectivity and warmth back into art. Maybe Celeida is some sort of disseminator and an echo of it all. There were those collective studios, one's creativity inspiring one another.

Aquila: This [*gregarious*] nature as far as neighbors are concerned, but not formally! That generation of painters do a very personal, individual job. Positively. And Celeida conducted the issue of collectiveness as part of a process that pervaded her entire life. The collective notion was not only in the work she did at the Chapéu Mangueira. Celeida would invent a collective experience even when she was on her own. To her, there was not much distinction between individual and collective. It was like clay, mixing in the voids. It pervaded the hollows and made great clay. Actually, to her, everything was exactly this: great clay, where everybody could participate and bond. Celeida was not the chief brick master.

Ricardo: Celeida's art came out in gushes. Her work always included a thousand eggs, a thousand stamps. It never dealt in hundreds: it was always in thousands. I am amazed at the presence of quantity in her oeuvre, the outpour.

Aquila: Another interesting aspect is that Brazilian art, up until your [*Ricardo Ventura and Jorge Emmanuel's*] generation, had always been pretty much connected with material issues. Look at Di Cavalcanti, Guignard, Portinari, Djanira. When they made a saint, they were actually representing a saint. You could not say Guignard was a mystic painter. He used the subject of religion as motif for his painting. So, an oeuvre that transcends itself, like Celeida's, was completely new in Brazilian art. It is a never-ending task, that does not contain itself. In my own oeuvre, you look at a finished painting and it is no more than that: a painting. There is no intention to go on beyond that—having made it this way was, for me, already an effort. But, to Celeida, an art piece was part of a permanently ongoing process, which involved the other [*alterity*]. In the case of our friends from the studio at Lapa, they did have an ongoing process, which, however, did not involve the other. That is the difference.

Celeida would disconcert you, she would pull the rug of preconceived ideas we had. Her first exhibition I ever saw was at Sala Funarte, which included her own pieces as well as pieces by Nelly Gutmacher. There were those uterine shaped objects; Nelly created objects with breasts, tits and vaginas. It was all bountifully exposed. And this was right in the midst of concrete art, which is male, rational, phallic. Another element in those days were the leftist people, who would make a revolutionary type of art, or pop derived art, away from the industry. But then, there came Celeida and Nelly, with an exhibition abounding with women. Art critics didn't know what to say. Because critics were dumbfounded, they did not know what to say—what is this all about? Where did it come from? What is the international repercussion of this? There was an exception, though: the texts by Lélia Coelha Frota, who was a woman and an anthropologist herself, so she could hold Celeida's both ends.

Celeida met with good understanding in Puerto Rico, where she exhibited her work. In Spanish America, the idea of Mother Earth is all over the place. And there is also a strong religious aspect to it. Religion was totally cut out from Brazilian art, excluded as subject matter for creativity. And so was the issue of the earth, our most primary origin. In modern days, indigenous peoples are always mentioned in connection with their basketry. There are rare mentions of ceramics. Or else, it is all about body painting—with no mention, whatsoever, of the very body. It is as if [*for the theory of critique*], painting used the body as a surface where to apply paint, almost like a canvas. And there comes Celeida, playing with the body. That caused a lot of uneasiness. It was all too new, and this was back in the early 1980's, late 1970's.

Ricardo: Aquila, you say Celeida's work was too new for the time, and indeed it was. But it was also very old. Because it is timeless. There are characteristics that range from the Neolithic to date. There is weaving and ceramics, which had always been looked askance and seen as craftwork, minor art. Celeida's work mixed popular with scholarly in a way I find awesome.

In her workshops, at the same time there seemed to be some very old stuff—some type of ancestral memory—there was also an approach to some present-day issues of modern and contemporary art. For instance, I think part of it is related with Jorge's work: Celeida would always talk about the dialectics of matter. How far can carry on work to be physically sustainable by a wooden support? There is a moment of tension that needs to be accounted for. Otherwise, the piece breaks. Jorge's early work that I came to see was on wood and there were tortuous curves. It was something everybody was thinking at the time: the third or fourth dimension, as we used to say.

Daniela: Along the thread that Aquila was pulling on echo and the inside, part of it is, symbolic, the female uterus. But there is also another part which is to think sculpture out of the box. We were then coming from a long constructive period where voids were apparent, and Weissmann used to refer to it as “active void”. A sculpture’s in and outside would be confounded. Here, I wish to address with you, who are sculptors, the role of these recesses and cocoons, the ovenbird houses and Celeida’s uteri. How does the notion of “inside” and “outside” appear in her oeuvre?

Jorge: When it comes to the issue of inside and outside, there is something that strikes me. We—Celeida and others—used to work with clay, which already has its own potential, its own scope of action. A material that comes closest to clay, which was also used by Celeida and Ricardo, is the soil cement. It has a texture that is similar to that of clay, but it is not. And, when you work with soil cement, one of the possibilities is to explore the void. When you use clay, though, you can only make void when dealing with ceramics, which is empty inside. Now, when you are not making ceramics, but sculpture, you need solid mass. I think Celeida comes back to clay and sculpture with *Os amassadinhos*. They are mass; they are not hollow. *Os amassadinhos* are a fabulous work, because they are the voids in a hand, fillings of a hand.

Daniela: It is an “out inside”. It is a reversion. Void and silence are there, but in a completely new way.

Jorge: And they come from the hand, they come out of the void.

Raquel Silva: Of a gesture.

Jorge: Of space, if we are to think of form. She stops using soil cement there, and comes back to clay. And what are the developments of that? I think there she achieves the fullness of her work.

And to complete this issue: *O Muro*, for instance, was made when she was working with mass, with blocks. Celeida has a very vivid geometric presence. The issue of circularity, of spirals, all the time. These blocks that are more rectangular here and less rectangular there, depending on the construction.

Daniela: There is always this idea of continuum: the spiral, the circle. The block, obviously, is rectangular, but always through the perspective of addition. This too is something that strikes me, it is not a solitary shape. There are always thousands—the issue of quantity!

Aquila: Celeida lived in a two-bedroom apartment, and she bought tons of clay. She made thousands of eggs inside this apartment. She had a brick master working in there on a permanent basis, producing eggs all the time.

Ricardo: In the service area, there were uncountable boxes, her work piled up all the way to the ceiling. There was also a small picture of Aquila’s. That was where I started to admire her small great art pieces. In Celeida’s apartment, there was a small room where she kept her library and a TV set. She would sit and watch TV, as if in a trance, using the stool as support to make her egg pieces or to smear them with engobe... As if she were knitting. She would show the studio and say, “My house is incredible; everything is tidy. I am a good housekeeper. All I need are the pots; I need the money to buy new pots.”

Aquila: All organized and well done. Celeida was a very good housekeeper. She had this baroque side, but she always had a very precise thing about her. Her house was clockwork; you would come in and it was all tidy, with plants and everything. She was very tidy herself, and this is why she managed to do so much.

When geometry comes into Celeida’s oeuvre, it is only to be “degeometrized”. Cow dung, for instance, was a constant idea in the *Muro de Adobe*. That is what provided the bond. Celeida was invited to the São Paulo Biennial and her proposal was to take some version of this wall, but made by prison inmates. The inmates would build a wall inside the prison, and would paste messages all over it. Not only written messages, like in the Wailing Wall, but also messages from their own hand. The wall would then leave the prison. This business would give you the creeps, because inmates remain inside, but the wall is released. And fragments of this wall would fall on the ground, during transportation, because it was made of raw clay. They would collect those fragments, which would be part of the messages, and take them to the Biennial.

The Biennial guys did not accept the proposal. It was all very new; they already had to deal with Hélio Oiticica’s Parangolés, but that stuff was all circumscribed. The Parangolés happened on hillside slums. When they came [to the formal space], they did not bring along the entire hillside. But in Celeida’s case, her proposal was for the inmates to go put the wall together at the Biennial. That is what scared them. Meaning: the idea of prisoners building a wall, which is a de-wall at the same time because the wall was actually released! Nobody had a clue. It seemed so simple, but art executives and bureaucrats just wouldn’t accept it.

Raquel: The inmates would remain imprisoned and they would release the wall.

Daniela: There is the issue of moving to another world, which appears at various moments in Celeida’s work. A pass would have to be made, a crossover.

Ricardo: She used to say her work was to hover about that which is small. And that she needed help to put up her art

pieces. She really asked Chapéu Mangueira folks to help. She could not stretch that far; her oeuvre had a larger dimension.

Izabel Ferreira: Chapéu Mangueira residents did pitch in with many of her art pieces, that immense stuff such as *Bastões*, *Batata*, and *Guardiões*. After *João-de-Barro*, community participation was crucial. The job of building the bricks for *Muro* and assembling it at the MAM (Rio de Janeiro's Museum of Modern Art) was totally coordinated by Mr. Coracy [*a Chapéu Mangueira construction site foreman*] and the entire community lent a big hand.

Ricardo: Speaking of Chapéu Mangueira, that is where I learned to work with ceramics, with Celeida, and not at the Parque Lage. She would say, "I am not teaching ceramics, clay; it is not that at all. This is something of an approach to life. Poverty is totally different from misery; you can be poor, but you can have dignity." She always provided the following example: "Look at Coracy; he is a prince." And he really was, a beautiful person. Her influence was contagious to all. And in her workshop, most people did not seek to become artists. But that was somehow crucial to a lot of people, from a human development perspective, and that was as true for cooks or janitors as it was for intellectuals.

Aquila: Another thing I had in mind: Parque Lage—meaning, what we understood as Parque Lage in those days [*the effervescence of the School of Visual Arts, in the 1970's*—is Celeida. That idea of a major process, all classrooms turned to the inner patio, where one could walk around and see what was going on, and choose what to do! There was no didactic meeting, like in formal schools where teachers show up once a month with their spreadsheets and write a report to say what happened around there. Everybody at the Parque Lage was well aware of everything that was going on.

Those were the days of the dictatorship in Brazil and the Parque Lage was like a relief valve, one of the few places where people could express themselves. I think the dictators themselves paid so little attention to those people, to that bunch of artists, that they did not really care about repressing them. So the school was this lively place, a space of freedom. Celeida was the one who kept this tune going. She preserved the idea of the school as a process.

In those days, we were always turning the other cheek. Each in his/her own way, we were all living way beyond unusual situations. Which was only feasible in that shortness of funds, and eventually provided us with a lot of freedom.

The high quality of Parque Lage School directors is also an outcome of financial scarcity. In those circumstances, anyone willing to chair the school would do so because of interest in the school per se. Because it is a tough job, even today. But I think it was one of the most interesting periods of our life.

Ricardo: For me it was.

Aquila: For me too, and I think so for nearly everyone living in those days. And this angle of appreciating the process, of not being concerned with one's own product all the time is also due, for the most part, to Celeida's spirit.

Ricardo: Celeida was a funny teacher. She taught without teaching. She would not teach how to handle clay. Instead, she would make a comparison between men and animals. The latter have instinct, they do it and that's it, she would say. Whereas men can learn chance and transform it into sequence, a chain of actions, and this is technology. So she would have us create our own technology, our own manipulations. And we would invent, each one of us, our own methods.

She would not pull the carpet only from under critics: she would also pull it from under pupils. Whenever a student got conceited, she would drop his/her work, she would break it all apart. I cried in one of her lessons. I thought I had made some extraordinary thing, but then she said, "This is an exercise, not a work of art."

Celeida tried to bring forth the joy, the act of doing without commitment. This was nice about her classes, this idea of not doing art. We were children playing with clay. When we were gone, that would return to being earth. At the same time, she would propose things, and some exercises would turn into work. My work started there, from exercises.

Aquila: At Parque Lage, there was this concern with emphasizing the process, that it would create unpredictable situations, which we could take possession of. Some students would bring these frames to my painting classes. I would tell them, "Nobody turns up for an art class as you would turn up for a sewing class; nobody needs a frame." The frame is not important when you paint; the painting is. That is, the process. And there are stations in this process that turn out in frames, or stations of a process such as Celeida's that turn out in objects. These objects become the process again.

Daniela: There is a situation in Celeida's teaching method that resonates in her oeuvre: the cycle of birth and death. As far as the students are concerned, she would assist at birth and have them pregnant again. Dropping a student's work is as if she was saying, "Again, again." She forces the student to get pregnant all over.

Ricardo: And not to give that much importance to what he/she is doing, because that gets in the way [*of creativity*]. That is teaching to have no commitments, no fear of making mistakes. This is what was very good.

Aquila: Because in art, you make mistakes when you don't do anything, when you don't take risks. Mistakes are part and parcel of it [*the artistic process*]. This is why dead artists

are so well understood. The process has ended, so there is an oeuvre.

Daniela: We had started to talk about solids and voids; perhaps it would be nice to take a look at some of Celeida's important work.

Jorge: We could start with the *Vênus* [series], which is, in my opinion, that phase when Celeida works with clay and solid pieces. I see this intimate relation with *Os amassadinhos*. When it comes to the *Aldeia* of ovenbird houses, there is the egg, which sometimes is inside [the representations of the bird houses] and sometimes is not. Celeida has this concern with nature, which is a current thing. She said she had tried to create the same resistance as the small ovenbird walls [found in nature], but never got there; and tried different chemistries, even spittle. Birds seem to have special spittle, some enzyme that makes it hard.

That relation with nature also comes through in the Brasilness. It is not by chance that she refers to a Brazilian bird. I think this bears some influence in Celeida's issue with sculpture. Her shapes have that archaic, primitive aspect to them; we have already spoken about it. So, there would be the natural art of Brazil: that which comes from nature, from the peoples of the forest. This aesthetics would be present in the *Selos*, because those signs are cave inscriptions. Later on, I believe, she would mix this aesthetics with the African aesthetics. I never talked to her about it, but I am under the impression that *Guardiões* have a remarkably African aesthetics. So, she takes a modernistic viewpoint. Because if you fail to understand the African sculpture, you will find it difficult to understand—and even develop—modern and contemporary art.

Furthermore, Celeida possesses a master geometry. And both the indigenous and the African art have this immense geometry. And it is very minimalistic too! It is hard to understand Celeida as a minimalist, with all that organicity about her. But she has that very natural construction, which even allows her to make *Passagem* and *Os amssadinhos*. Like Pollock. Pollock works the space, gestuality. Actually, he breaks space, he breaks up the square and the circle. So, *Aldeia* is key to understanding the nature of Celeida's later shapes. And the earlier ones, too, as far as the connection with nature.

Ricardo: None of them [ovenbird houses] was appropriated [from nature], she built them all. When we look at some of them, we might even think: this is an overbird's nest. But, no it isn't; Celeida made it, just like she makes the eggs. In her house, there shelves upon shelves, laden with those. This piece here was assembled on a spiral, and this is very interesting.

Izabel: It is the same shape of the Xavante villages: a spiral. You're inside and outside; it is everything and nothing.

Jorge: In Celeida's work, it would be interesting to address the issue of shape, in connection with the object. Something like a technology of shape, a technology of the object. A mortar set is a useful object, and it can be ancient art too. Meaning, the pestle is used to grind stuff in a mortar, but it is also an object of art. Perhaps this is how art came into being. Celeida kept this idea about utensils of everyday use, prehistoric utensils, and how they would have become objects of art. This is likely to be a part of it. She uses the object, brings it into her sculpture. She is not only a sculptor, but conceives the utensil inside her sculpture. Celeida makes an appropriation, and this is one facet of her art.

Aquila: I very much like the expression Lélia [Coelho Frota] created for general objects in popular art, particularly for the ceramics from the Jequitinhonha river valley: "*desmoringa*" (T.N. – a "moringa" is a crock, a earthenware pot for cooling water, preceded by a negation prefix "des", something like a "*des-crock*"). A "des-utensil". This is what you are talking about: when a pestle is no longer a pestle only and is then seen as a shape; when there is an artistic fruition of the pestle.

We are establishing comparisons between Celeida and contemporary art. But, from an ethical point of view, she was a modern artist. She had this ethics of materials, she was greatly concerned with authenticity, which is a modern concern. Her work had to reflect the material that had been used; that was clear. Celeida spoke a lot about respect for the materials. And respect is a major part of ethics. Her word choices are from the realm of ethics, which was rather modern: things are what they seem to be. She was even concerned with the invisible part, with the structures, where she liked to clarify that she used precarious materials. There was no intention to use a bronze or iron structure, but rather Styrofoam with newspaper and rebar. Very simple stuff!

So, she does not create an ovenbird pastiche: she becomes the very ovenbird. Which is totally authentic. The same thing happens in pieces that seem to refer to ancient stuff, which brings archaeological materials to mind—indeed, it is Celeida's own antiquity coming forth. She is not mimicking; that is true. It is an existing *persona*. Celeida used different *alter egos*, insofar as she needed to consolidate the truth. In order to be ethically calm. Because this ethical issue of modern art was too serious for Celeida. She would not violate it.

Every now and then I would mock her saying, "Art is disrespect for materials. When you press a tube of paint, you started to disrespect that shape." We would talk about it. But she had this thing about her—being ethically authentic. This is what makes people believe it was a true ovenbird that

built those houses. It is just that an ovenbird will not seal its door with an egg. But it is so plausible... After all, Celeida had become an ovenbird. And she had become an ovenbird of the type that seals up the house with an egg.

Whatever she did was with an intention to clarify. She would never mystify. She was mystical and demystifying at the same time. There was this transcendence about her, but within the act itself. She hated mystification. She would put things at a simple and accessible level.

Ricardo: Would it have anything to do with her being originally from the countryside?

Aquila: Maybe. Many were the things she attributed to the fact of having grown up in the countryside, of having played with clay and swum in the river. But I think there is another aspect to it. Celeida was not engaged with any political group nor did she follow any political trend other than a little leftist tendency in her way of thinking. The idea that you have to share what you have.

Raquel: The idea of communion.

Aquila: Yes, communion, sharing. The idea of believing in the other, that the other is prepared for what you have to say, depending on the way you say it. Believing the other will understand. And since you believe in it, you commit to explaining in a way that you will be understood.

The experience at Chapéu Mangueira, for instance, is a political work, because it interferes in people's lives. A social worker would have never done that job. Celeida created a hub around which people could live their lives. She set up a place that included a dentist's office and a day care center, where they could make products to sell out in the market. And there was also the political job of bringing people together. The possibility of sharing some community space is something that no politician would ever create.

Jorge: Rescuing history.

Ricardo: Part of it, yes, because Chapéu Mangueira residents who participated in the project were people who had not been born in the Leme neighborhood. (T.N. – Chapéu Mangueira is a low income residential area that sprawls about the steep hillsides surrounding the flat near-the-beach high-end residential area of Leme.) But the project looked up to its origins. There was this elderly woman who made sweets, to generate some income. A man made silk-screen images on wooden boards he would collect from the debris scattered about the hillsides. And this was very nice: it was one way to show that each one's contribution had its own value. And it also encouraged community relations.

Aquila: Celeida would tap from every part of the process. The women had to look after their children. She created the

day care center so that they could go to work. The day care center was the studio, where children would play with clay. At that time, there were still many firewood ovens in the *favela*, where tin drums were used to keep the fire. And clay pots are more appropriate for firewood ovens than aluminum pots. So, the clay pots made within the project started to be used by local residents, at home. They were not made to be sold. People revived some techniques they had brought along from their days in the countryside.

Raquel: Similarly to what happened at Parque Lage: art was very important, but so were personal processes, encounters, conversations. The process was more important than anything else. At Chapéu Mangueira, this intrinsic transformation hit every single one of those women. I talked to some of them and they all affectionately related with that period. No regards for the money they made, the work of art, or the final exhibition, but for the major story, the story that included Celeida's arrival, building the school, the memory club. In one interview, Mr. Coracy stated that Celeida used to say he was the artist. That it was not she who had made it, but rather that he had made it too. And she would look at the work done, and wonder how she could have made it. So, there is this idea of shared authorship. And Celeida would reinforce it all the time. So much so that she wrote it in exhibit tags. When I first met Mr. Coracy, at the 2003 exhibition at CCB, he would walk up to the exhibits and say, "I made this one too."

Aquila: And to think that it all started with a fall! Celeida went up to the hillside community, at an invitation by Mr. Ladislau, who was a messenger at the Parque Lage school. He stammered in speech but sang fluently, and he invited Celeida to watch the talent show where the Chapéu Mangueira Samba School theme would be chosen. It was raining and, half way up the hill, she slipped and fell. Very much concerned, Mr. Ladislau approached to help. But she got up, joyfully exclaiming, "What wonderful clay you have here! Let us create a ceramics center!" I just love this story.

Jorge: I met Celeida in my early 40's. She was the one who helped me—and so did Aquila—to join the Parque Lage school and to participate in their activities, not only as a student but also as a teacher, trying to proceed with Celeida's work in that space. When she left the School of Visual Arts and went on to the Federal University of Rio de Janeiro, she somehow left the entire warehouse to me, in a very casual manner.

Celeida, Ricardo, myself and some other artists were the few who worked with clay, a material that represents a challenge in the context of visual arts. And I think that Celeida managed to take her experiences to the limit, at a singular moment, with *Os amassadinhos*. Ricardo also developed other

structures with soil cement and wood—solid wood sculptures—along some of Celeida's lines. Just as my work matured too, in contact with hers.

I see that Celeida offered this type of collaboration to artists and people who could enjoy her company, but it was not only that. Alongside, she injected another charge of thoughts, which is this relation with the other, as Aquila well pointed out. That is, she is an artist who brings concern for others into the dynamics of visual arts.

This is why reviewing her work is so important, now the conditions are there to start gathering everything that is disperse out there, to have new people researching into her legacy, proposing new research lines, creating a body for her memory. This body could be developed, similarly to what happened with Hélio Oiticica and Lygia Clark. There is no reason why Celeida should not be included in this group of milestones.

Ricardo: I would also like to talk about this very interesting Funarte project, which enabled this book about Celeida and where I am responsible for the research work on Marcia X. That is a crucial development project, because we are a country of scarce memories. Every now and then we find ourselves with this buzz word that "Brazil is the country of the future". But the future is made of the present, and it depends on the history being told. So, it is really awesome that we are all together here, sharing cases, bringing fragments of memories together. Memory gets to be modified; we forget parts of what happened; feelings change with time. This is why it is so important to crystalize the material oeuvre, so that it may be the subject of critical studies that will increase its power, that will enable the artistic work to gain life, to reverberate and, then, to unfold into other thoughts.

My experience with Celeida started when I went to Parque Lage for a short period of theoretical studies, because I was scheduled to travel soon. I went to Celeida's workshop and she was making one of her ovenbirds. I thought she was an incredible person, a crazy woman. I travelled for two years and, when I returned, I joined her workshop. I too wanted to volunteer for the Chapéu Mangueira project. She said, "All right, meet me at the Botanic Gardens." We took the bus to Leme; meanwhile, she told me, "You will teach the children." I replied, "I only played with clay during my childhood, making figurines." Then she insisted that it was all very simple, "You get it this way, and do it that way," and she taught me how to work with clay during that bus ride, on our way to Leme.

As we arrived at the little two-story warehouse, we came across some 30 or 40 small children playing around. I knew nothing about teaching them to handle clay, apart from the bus-ride explanations. On the second story, there were

some women doing more refined work. I would go up and ask about how I should do it. I would come back and show it to the children, and we did it together. Then I would go upstairs again, and that's how we proceeded. We created a lot of stuff, from the houses where they lived to their dream hillside community. Eventually, when she saw the outcome, Celeida exclaimed, "Incredible!" On that day, I started to develop my technology, as Jorge said a while back that was Celeida's way of teaching.

When Celeida went on to the Federal University of Rio de Janeiro, she made an attempt that I went too. I had suspended my classes at the School of Architecture, but she insisted that I resumed them. She wanted to train me to teach. I resisted because I thought academic life was too circumspect, however interesting, but I eventually volunteered. I then learned the enamel part; I would sit and listen to students reading their texts with Celeida.

Later on, Jorge took up the Parque Lage workshop with Livia Flores, which was very interesting because they used clay as a means to other things. In a typically arrogant youth attitude, I decided I did not wish to follow Celeida's footsteps and created this crazy course program that I called "Fourth Dimension". Whenever a new student came to the Parque Lage school who would not fit anywhere else, he/she would be sent to the "Fourth Dimension". It was a funny class.

The time of the National Network was when I learned the most from Celeida's training, as I used it at Funarte. It was a mad workshop where we covered everything from sculpturing to indigenous art. I took many books and handicrafts, and we would base our work on Celeida's classes. It was an incredible time and I still get messages from people who took the course. So I see how important her teachings were to me.

Though I am a ceramist who hardly ever uses clay, if at all, that is where my work comes from. Even when I use wood, I use it as if it were soft. It looks aqueous. Or glass: we always said this is not solid, nor is it liquid; it actually stays in between. There is always the lathe process. The way to do it, the thought process around it, the diversity of scales—aspects we had already worked with in architecture which are all very much a part of Celeida's oeuvre. Well, she was my master.

Earth: input material to the fate of being,
original model of female fertility, bulk
of woman, fountain of life, and ultimate
container for the remnants of living.

Jar: urn-module for sacred planets. In Marajó,
all funerary urns are female and, in their
wombs, souls appease themselves in fetal
position. Back and forth.

Vagina: rite of passage, threshold of God. In
Uterus-Delphus, the Truth whispered
enigmas and paths. In indigenous Brazil,
heroes retrieved creation from Earth's
caves and send their travelling dead back.

Death-birth: journey reflected between
parallels, bouncing dreams and cultures.
Conjuring.

Collective: where singular accomplishes fate
and reaches the unity of being mineral,
vegetable, or animal, where everyone
plays rock-paper-scissors as God.

Kiln: temple of fire that shuffles and Earth
looking for the philosopher's stone.

Celeida: priestess of mysteries, forgetfulness,
and revelation, of voices hushed by a
civilization steering towards silence.

Henri Stahl

PASSAGEM

I have divested myself
I covered my body with clay and parted
I got into the hollow of the dark, womb of
the earth
I entered the dark womb of the earth
Time lost the time sense
I arrived at the formless
I may have become mineral, animal, vegetal
I do not know what I have been
I do not know where I was. Space
History was no longer
Sounds reverberated.
Out of time
Pain
I do not know where I have wandered
The darkness, this sounds, the pain – they all
mingled together
The space shrank
I went out. I came back.

Celeida Tostes

From mud to chaos, from chaos to mud

Daniela Name
to Noemisa Batista

Celeida Tostes invited her assistants in 1979 to help with this new work to be developed in her apartment in Botafogo. They covered the artist's body with liquid clay and Celeida went inside this huge raw clay jar. Her assistants sealed up the mouth of the jar with even more clay and the artist remained in there for quite some time. She then launched her body forward to tilt the jar so she could force herself out of it. Photographs were made of the experience, named *Passagem*, by Henri Stahl and are included in one of Celeida's solo exhibitions, held months later at Funarte's Galeria Rodrigo Melo Franco de Andrade. The artist shared the gallery space with another solo exhibition by Nelly Gutmacher, and both oeuvres were assembled in order to establish a network of relations.

I could start addressing this oeuvre in many different ways, but I chose *Passagem* because I believe this one synthesizes many of the artist's important characteristics: a meld of sculpture and other languages, such as performance and notion of setting/installation; an emphasis on the process, more important than the "final" result, and the experience, with an approximation between art and life; a creation that is primarily based on the notion of collectivity and mutual collaborations. This piece also features sculpture taken to an "enlarged field",¹ turned into an investigation platform for non-Cartesian notions of time and space.

This shuffle between that which contains and that which is contained, between what is a static object and what is a moving body, and the ambiguity coming from the raw material, this soft, mutant clay, reinforce the encounter with the duration and a state of suspension that can re-signify space. Though Celeida delved, back in 1979, into a language and a territory that are typical of today's research, her trajectory and her relations with the Brazilian recent history of art have not been the object of many studies.

Quality texts have been written specifically for exhibition catalogs and folders, by Henri Stahl, Lélia Coelho Frota, Marcus de Lontra Costa, and Luiz Aquila, among others. A couple of other academic papers ought to be mentioned as well: one by Kátia Gorini² and one by Raquel Silva³. The latter plays the fundamental role of establishing an unprecedented chronology and organizing testimonies and documents about the artist, involving profound and detailed research about Celeida's presence at the Chapéu Mangueira community, located in the Leme neighborhood, where she kept a ceramics workshop throughout the 1980's.

I will go up the hillside of Chapéu Mangueira later on, but now I need to make the *Passagem*. Raquel Silva⁴ herself is the one who points at the meaningful shape of vase: if on the one hand it makes clear allusion at a uterus, it may well be interpreted also as an indigenous mortuary urn. From this symbolic perspective, the work developed at the Botafogo studio would be birth, but also death. A transient state that may be dawn as well as dusk!

It is not difficult to notice, 35 years after *Passagem*, that Celeida was born to new artistic possibilities and bade farewell to others, emphasizing powers that had been sparsely exploited before and silencing others that are more recognizable and less interesting for her research. The artist herself would underline the importance of her work, in a text written soon after the experience.

"Achieving shapelessness" is achieving a point of genesis, the sometimes painful boiling broth of creation. What new world is the artist delivering with her symbolic birth in *Passagem*? And to which Celeidas does she bid farewell as she buries herself alive in clay?

Celeida de Moraes Tostes was born in 1929 in Rio de Janeiro. The premature death of her mother, when she was only one year old, forced her father to send his baby daughter to the care of aunts and grandmother on her mother's side, at the Campo Alegre farmland, nearby the inner Rio de Janeiro State city of Macuco. Playing by the river side, especially with watery mud, would mark her childhood. The artist remained in the farm until her youth days. She began to discover drawing at 17, when she was working as a typist in a hardware shop. Raquel Silva tells us that, "at the time, tools had to be drawn for identification purposes during the shop's annual inventory and, for want of a draftsman, the young scribbling typist took up the job." Celeida would later hold jobs as a draftsman for the Retail Workers Pension and Retirement Institute's magazine and as a mental patient's entertainment staff member at Dr. Eiras asylum, among others. In 1950, about to turn 21, she was admitted to Universidade do Brasil's National School of Fine Arts (ENBA).⁵ She ranked first in the exam for the etching program.

At the university, she was taught metal etching classes by Oswaldo Goeldi. Her early work as an artist are etchings and drawings; since that very beginning, her teaching and artistic activities go hand in hand, in some sort of mutual influence system. Celeida never ceased to study—and teaching was yet another form of learning. In the mid 1950's, she already taught art classes and had already attended the pioneer artistic training course program for teachers, coordinated by Augusto Rodrigues at the Escolinha de Arte do Brasil. In 1957, she took up another course at ENBA, a drawing program now. One year later, she moved to the United States on a technical co-

operation program for art-educators. There she held her first solo exhibition, presenting etchings. But the North American period would open up doors to far beyond a solid training as a teacher. During her stay there, Celeida came into contact with indigenous Navajo clay work, in New Mexico, and met ceramist Maria Martinez. Still in the United States, as part of her etching research efforts, she learned of metal enamel. The artist would eventually write a book on that subject.⁶

The alchemists are coming

The discovery of metal enamel would take Celeida on a one-way journey: an alchemical game that fuses raw-materials and shape, and changes the process into result, the medium into goal. Like ceramics and glass, enameling metal is an “art of fire”, which depends on heat—and on the artist’s willingness to deal with this relatively unpredictable element, which is fire—to follow its course. The ever deeper contact with the “arts of fire” takes Celeida farther and farther away from the modern standards and codes that were still being taught in the School of Fine Arts. Her classroom experience would further collaborate in the development of a new language for her work.

Celeida already had ample experience as a teacher when, in 1975, she was invited by Rubens Gerchman to join the teaching staff of the Parque Lage School of Fine Arts. The school would put on new air, despite the still toughest years of military dictatorship, and would boast three important administrators in a 10-year period: Gerchman, who set up an interdisciplinary and modular curriculum, in tune with contemporary languages; Rubem Breitman, who adjusted this model bring the EAV even closer to the artists community; and, in the 1980’s, Marcus Lontra, who would afford the already powerful work conducted by the school as a whole with the visibility and projection it deserved.

Celeida played a crucial role in the process that raised the EAV to the level of a paradigm in artistic education in Rio de Janeiro during the 1980’s. Upon implementing her Workshop for the Arts of Fire and Materials Transformations, she started the Parque Lage as a land of investigation on materials and on the creative process, which expanded and complemented the practice of painting, a prevailing medium for another three teachers of those days: Luiz Aquila, John Nicholson, and Charles Watson. “Whenever we received a student who was blocked and had difficulties coming to grips with his/her work, we would refer him/her to Celeida’s workshop. We would say, ‘You need some *celeiding*,’” Aquila recalls.⁷ The artist’s name turned into a verb says wonders about Celeida’s practice with her pupils: concepts were set in motion. Sculptor Ricardo Ventura was a student at the Parque Lage Workshop for the Arts of Fire. He tells that part

of the teacher’s method consisted of suspending methods and certainties, forcing students to let go of that which was understood as a “finished art piece”.

I remember having worked hard on a certain piece. When I finally thought it was good enough, I spent the entire class looking at it, enamored with the result. I was really happy. She noticed it, came by, looked me in the eyes and merely tossed the piece down and splattered it on the floor. I was infuriated. But later on I understood what she meant: the process is what really matters, the pathway, that is what I should pursue. I could not settle with that result. Celeida was one of the most important persons in my life.⁸

Even in the most recent of his art pieces, Ventura preserves memories of that training with Celeida. There is no formal dialog, since the artist no longer works with ceramics, but predominantly with wood and glass—often filled with liquids. His work confronts geometry with organic shapes, with the memory of bodies and gestures. Sculptures that do not hide the paths that were trodden until they were brought into the world, they rather emphasize those paths, transforming them into constitutive elements. This is also a mark in Celeida’s work, and when I say “Celeida’s work” I believe it is impossible to dissociate her work as an artist from her work as an educator.

Both at the EAV and at UFRJ’s School of Fine Arts, where she starts teaching in the 1980’s, Celeida kept collective studios where mutual collaboration diluted the notion of authorship. This is going to be an important milestone of her emblematic work, as I shall mention soon, but it also points at a crucial characteristic in artists who loomed in the Brazilian art scene in the early 1980’s. Named the 80’s Generation thanks to the historical exhibition held at Parque Lage in 1984, these artists who are also worthy of further studies concerning the points of contact and dialog between their oeuvres, were initially indicated as a group who preached “going back to painting”. After dwelling on the period, I would say, however, that it is not painting that is being revived but rather the possibility of relating with the image, which had been checked by the conceptual art of preceding decades.

Another important point in these 1980’s is the inward migration of the political axis. Politics—segmented between “left” and “right” in the years of Brazilian dictatorship and polarized between “capitalism” and “socialism” during the Cold War—gains new battle fields. Public parks are replaced with an intimate atmosphere, and battles are waged in the small realms of domestic and community life. Major causes give in to fragmented narratives, ideological engagement steps aside so affective commitments may come up on stage.

As I was investigating painting characteristics in the 1980's, I coined the term "generation of affections"⁹ to embrace the main exponents—painters or not—of the art produced in that period. I tried to show that, despite an undeniable prominence of painting, the issues of art at the time go far beyond the issue of medium. I have already mentioned this revival of a relation with the image, an effort by the artists in those days. It is important to also mention that this return to image is pervaded by subjective choices and by some research—and later a statement—on identities. In the oeuvre of artists such as Daniel Senise, Luiz Zerbini, and Adriana Varejão, for instance, the choice of some "second generation images"¹⁰ creates some type of repertoire, a network of images with which these oeuvres relate.

Zerbini, for instance, paints painting. He trespasses the frontiers of three important statutes of language and, as we look at one of his art pieces, we do not know whether it is a landscape, a still life, or a portrait. This is probably because they are like a tidal bore where the three rivers clash in their flow out to the sea of sometimes historical, sometimes trivial images, strained however by the amorous filter of memory. The artist painted an entire series of portraits where artist friends such as Barrão, Beatriz Milhazes, and Angelo Venosa¹¹ were pictured in their very own styles. Zerbini attempted to paint them immerse in their own realm of creation, waiving his own repertoire to delve into theirs. In this operation, he translated landscape and portrait into affection, and he even tried to cover himself up under a coefficient of invisibility, diluting his role as author.

This is a type of operation that makes a lot of sense when we think of Celeida's oeuvre. With *Passagem*, she revisits the affective memory of her childhood and finds her absent mother, her unknown mother, buried with the mourning of her daughter in the funerary urn the artist calls "earth womb". That is a moment when the artist dies a little as an etcher, a former student of Goeldi's, as a typical school arts teacher who would inhabit the imagination of the Brazilian elite. She does so and, in Gerchman's words, leaves "the ostracism where she used to live"¹² in the still undervalued profession of a State educator.

At Parque Lage, Celeida plays a crucial role, as I said before, in the process of training an immense generation of artists. But she will also be able to develop her own work in contact with these young students. When I say "her own work", I am remarkably not referring only to this or that ceramic piece, to this or that experience. When it comes to Celeida, her activity as a teacher is also oeuvre and studio merged into a single path. The emphasis on process, only recently studied in greater depth by the art critic, is the matrix of the artist's research.

And, since I am back at the Parque Lage, I need to say that Celeida's work contains some important points that come forth in the oeuvre of some artists in the 1980's. The first one is the frequency of allusions to the body, clear both in the expanded painting of Leonilson, Senise, Varejão, Suzana Queiroga, and Leda Catunda and in the oeuvre of Nuno Ramos or in the sculpture of Venosa. Leonilson, Nuno, and Queiroga also very directly incarnate the figure of an artist-narrator who recovers and scatters trends of thoughts—stories, world possibilities—by means of words. But the idea of a narrative that spurts out from the contact with images is also very clear in the oeuvres of Zerbini, Cristina Canale and Beatriz Milhazes, among many others. Celeida, herself, is a narrator too, in the senses elaborated by Walter Benjamin, who actually said that, "a narrator's brand is printed on the narrative, like the potter's hand on the clay".¹³ Another extremely relevant point in Celeida's trajectory is the way she collaborated towards an understanding of the 1980's art, particularly towards inserting the period in a genealogy of Brazilian art. When the prominence of the body, the process, the notion of cartography and of an affective relation with image and objects is identified, the spectrum of a historical period renown merely as the "decade of painting" is enlarged.

I come back to Benjamin's *O narrador*. Though it is an essay on literature, the transposition of his reflections on handicraft to the realm of visual arts is interesting. While the role of hands faded out in face of prominent industrial means, the absence of work process milestones in each sculpture weakens the relation between the art piece and expressiveness. With artists such as Franz Weissmann and Amilcar de Castro, the Brazilian tradition of constructive sculptures inaugurated new relations of perception for viewers, favoring the phenomenological relation between "eye and spirit" to the detriment of a manual charge, of the gestural marks started in the studio and in the assembling of each piece. These perceptive relations have been perpetuated and enriched by artists as great as Waltércio Caldas and José Resende.

In Celeida's work, there is different voltage. A visceral affiliation and a compliment of gestures bring her closer to trajectories such as those by Ivens Machado and Tunga, through the creation of a visceral image field, than to the previous constructive and conceptual lineage. Ivens, Tunga, and Artur Barrio are good company too when it comes to the relation between sculpture, body, and performance. Another potential dialog exists with the group of artists who, initially affiliated with a Brazilian style constructivism, in a second moment of their careers sought to interconnect art and life. There is a rather powerful liaison between *Passagem* and the experiences *Ovo*, by Lygia Pape, and *A casa é o corpo*, by Lygia Clark. Another interesting approximation is that between

Celeida and her ambiguous work—shelter here, antishelter there—and Hélio Oiticica's *Ninhos*. Some of her later works delve into collective experiences. Such is the case of *Aldeia Furnarius rufus*, *O muro* and *Amassadinhos*, where the artist shares authorship with other agents/participants. Other works by Lygia Pape, such as *Divisor*, and by Lygia Clark, such as *Caminhando*, seem like ballast and legacy to understand this moment, which I will address next.

Still in the field of Brazilian art, many would perhaps bring Celeida closer to the oeuvre of Maria Maiolino, particularly because of the common use of clay and ceramics. I think they are artists with equally powerful but rather different interests. The oeuvre of Antônio Dias, with all of his libido drive and the creation of a cartography of the body—where desire and sex are map and compass—offers greater voltage in the clash with that of Celeida, particularly when we look at the phallic objects that Dias creates with glass and other materials or at works such as *Virgens de Colônia*.

The option for this expressive charge brings artists from the 1980's back to this text. This emphasis on a dramatic and subjective charge creates bridges with another avant garde movement from the 1920's which requires further studies on their relations with Brazilian art: surrealism. If we have a clearly constructive vocation, filtered by our Tupinamba anthropophagy, we have also been impacted by surrealistic influences, in very peculiar ways that were different from the paths that flowed into Mexican muralism, for instance.

This oniric bias, a type of feverish state that animates shapes by removing them from common place, is there in the sculpture work by Venosa, Barrão, and Carlito Carvalhosa, besides being one of the matrixes of Nuno Ramos's monumental art pieces. Though a perennial and deliberate exchange of influences between the two is highly unlikely,¹⁴ some points of contact between Venosa's and Celeida's oeuvres call attention: besides electing images to compose their work, both artists choose to suspend them in time, covering them with the feeling of exile.

In Venosa's case, the black sculptures of the 1980's conjugate their contemporary matrix with the atmosphere of a Jurassic and submarine world. They are drifting bodies that move away from the industrial process and the geometry of previous decades to reveal the entire work process—manual, even when later transposed to monumental scales—shown in every piece. The displacement of time and space proposed by Venosa's pieces makes it difficult to recognize, a springboard to perception. We cannot realize *what* his sculptures are, we only notice that they are—or will become...

In Celeida's oeuvre we also have this Bergsonian sensation¹⁵ that the past is the only possible time, and it is called upon at every single moment to shed light on the present. It is

interesting to see how the artist turns to a ancestral pre-Colombian matrix as she elects clay as her raw material. I also think it is crucial to understand that she accesses an archetypal repertoire, and thus turns sculpture into a relational medium and a vector for those chosen images. The pieces she made during the same period when she made *Passagem*, the experience in the Botafogo apartment, are sculptures called *Jardim de bolas*, *Vênus*, and *Vaginas*. They clearly allude to feminineness, and later *Guardiões* will enter the phallic masculine territory.

Before making *Passagem* and already working at the Parque Lage workshop, Celeida created a series of ball shaped sculptures in whose slits she would insert other objects. She intended those objects to be inhabited by others, not because of volumetric concerns but rather because of the sound these loosen pieces made inside a mud ball (other balls/eggs, phalluses and concave shapes that recall goblets or gourds). She wanted the empty inside filled with sound, with the remembrance of another body creating friction in those guts. Shapes impregnated with other shapes, the balls communicate with other work from the same period: *Virgens*, naked women's bodies directly connected with an indigenous tradition in ceramic handling; and *Vaginas* and *Úteros*. In 1986, the artist would make two solo exhibitions—one at the Paço Imperial and another one at the César Aché gallery¹⁶—where she would present totemic pieces called *Guardiões*. There were also *Moinhos*, *Mós*, and *Bastões*, all of which between two and four meters tall. These are all very vertical, phallic pieces where Celeida would go from a uterus to a spear, from home to war, from gestation to movement, from feminine to masculine.

This swinging movement between two opposing poles the artist engages in throughout the 1980's takes me to the small city of Shiraz, in Iran, former Persia, where there is a clay sculpture of Venus. The very long neck hints at a non-existing head (there has been no breakage or loss, it really isn't there). Below this neck, two breasts hung like huge water drops or tangerine sections or jackfruit arils protruding forward. The womb, too, is puffy, full, and, just below, the sitting woman's legs are also rounded and remind us of cocoons or petals. On seeing this Venus, thanks to a friend who went to Iran,¹⁷ I was quickly transported to Celeida's oeuvre, evidently. And also to Leda Catunda's object-painting,¹⁸ with her "pregnant shapes". That Venus from former Persia is nine thousand years old and was found in the Kermânshâh excavations. It is remanent from a time when women's and nature's cycles were believed to form a unit: rain or shine, it had to do with Venus. In Peru, in Mexico, in Puerto Rico¹⁹ and in Guatemala, feminine and masculine representations in pre-Colombian tribal artifacts are impressive. These representations are also found in ce-

ramics of the Brazilian Amazon and at the base of African mythology, where feminine manifestations are divided in Orixas such as Oxum, Yemanjá, Yansan, Nanan—mothers and females, each in her own style. Greece, ancient Rome, Egypt: Venus and Mars, balls and phalluses—they are always there. As she plunges into these waters to pick up those images, and none but those images, Celeida turned to origins and archetypes.

In the 1980's, Benjamin's announced reproducibility achieved more rampant contours. That is precisely when personal computers come to our homes; Atari videogames become the exciting pastime, with Pac Man and Demon Attack creating a moving visual culture that welded eyes and hands towards assimilating images; videocassette devices achieve enormous popularity as they provide anyone with the possibility of recording and multiplying films and programs; the 1970's color TV consolidate their status in most consumer homes; MTV creates a new videoclip based language; the 1950's invention of remote controls are incorporated as regular features in any TV set, which increases the speed of changing from one channel to another. Image offers are overwhelming, whereas apprehending them among so many options becomes an ever so complex task.

Curiously enough, when speaking about Celeida, Raquel Silva uses the term "shrine" to define her. The word amalgamates two ideas: that of an archive or inventory, and that of sacredness. A shrine also brings along the idea of a body—sacred, religious; that which is kept and is a promise, like the sex of *Virgens* (T.N. – virgins); that which is still a mystery and is felt without being seen, such as the sound of another body inside each piece in *Jardim de bolas*. A relic is something that really exists in matter, acquiring value on its own, or because of what it represents. Thus, a relic could be defined as an image-body, a symbolic object that entails meanings beyond its material or physical constitution.

The mixture of masculine and feminine elements echoes in the work of another artist to whom the body was ultimately important, just as a dialog with the imagination and the realm of myths: Louise Bourgeois. Between 1969 and 1970, Louise would create a pink marble piece called *Femme couteau* (knife-woman). Through this art piece, the anatomy of a clitoris becomes a dagger, reconciling shapes and powers. The French artist would give many interviews about this work. In one such interview, included in a profile of hers published by Eleanor Munro in 1979, she would say that the sculpture was "a girl who found a knife and didn't know what to do with it. It is a beautiful shining object, but to no avail. After all, it is only a bird trying to defend its nest." Five years earlier, in a *New York* magazine article, Louise would also speak of this work, making points that could shed some light about Celeida's oeuvre:

There have always been some sexual suggestions about my work. Sometimes I am totally involved with female shapes—cloud-like curling breasts—but I often mix imagination: phallic breasts, male and female, active and passive. This marble sculpture—my *Femme couteau* [knife-woman]—personifies women's polarity, that which is destructive and seductive at the same time. Why do women become axe-women? They were not born like that. They became what they are out of fear. In *Femme couteau*, the woman becomes a blade; she is defensive. She relates with a penis for self-defense. A girl may be horrified by the world. She feels vulnerable because she may be hurt by the penis. So, she tries to take possession of the assault weapon.²⁰

In a third interview, given to Donald Kuspit, Louise spoke of an effort on the part of history and on the part of the art critic toward becoming a hegemonic concept of artist work, a particularly intense effort in the late 1980's:

I am not interested in the history of art, in style academies; they are but a series of fads. Art does not speak of art. Art speaks of life, and it sums it all up. This comment is addressed to the entire academy of artists who tried to inform art in the late 1980's, who tried to relate them with studying the history of art, which has nothing to do with art. It is a part of appropriation. It is a part of trying to prove that you can do better than the other, and that a famous professor of art is better than a simple artist. If you are a historian, you should have the dignity of a historian. You don't need to prove that you are better than the artist.²¹

For the sake of curiosity, one could cross the moment when Louise makes those statements—to a Random House 1988 publication in New York—with the possibilities of transposing that to the Brazilian context, where Celeida was immersed. Very importantly—even crucially—for an understanding of Celeida's work, reading between the feminine and masculine poles does not comprehend the multiple possibilities of an approach to the artist. I believe part of the silence and misunderstanding surrounding this job comes from how difficult it is to classify it, to shelve it, to tame it with adequate terms and fully accomplished expectations.

Bodily allusions could lead me to establish some correspondence with the work by Tony Cragg and Antony Gormley. Or with some Brazilian artists whose trajectory gained further visibility in the early 1990's and whose oeuvres have been marked by a relation with the body: Márcia X, Efrain

Almeida, Franklin Cassaro, and Ernesto Neto. I do not claim any cause and effect relation here, nor any collective affiliation, just as I did not do it in the bridges I tried to lay between Celeida and Pape, Clark, Dias or Venosa. My interest here is to understand art as a system of actions, a system for the production of images/objects and affective exchanges, a network that may generate mutual, however involuntary, influences. These dialogs hardly ever become "influences"; they are more of a vibration, a magnetic north that corresponds to a *zeitgeist*, a common crossroad. It is as if these works were the parts of a single archipelago: they are bathed by the same waters and retain proximities and vicinities, but preserve their distinction and autonomy.

I thus start the conversations: from Cassaro, it is interesting to recall the series of clitorises made of tin and the hollow, inflatable bodies, ethereal shelters. In Efrain's oeuvre, which enjoys treatment and materials way different from those in Celeida's, I believe a link can be established on the notion of a votive offering sculpture, traces of a ritualized body, exposed and, who knows, sublimated in its contradictions. Márcia X comes in with her phalluses and copulas, which find humor paths that are not there in Celeida's oeuvre, but that also, in their own ways, touch upon an ambivalent—sacred and profane—territory. The approximation with Neto sheds light on two very important points: his gigantic sculptures are nave, uterus, tubes. But they are also home. *A casa é o corpo*. Shelter is *Passagem*. And new world.

Identity and communion

Deceased in 1995 to an overwhelming cancer, a still fully active Celeida brought, over to her own pathway, the idea that any creation may be impregnated from another, which takes its place as emphasis. The difficulty for anyone analyzing an oeuvre like hers (or like Lygia Pape's, or Amélia Toledo's) is to understand that some artists take the notion that life is a constant "rearrangement of powers"²² to the ultimate limits. If to live is to become, flow and movement, it will be rather complex to demand consistency and coherence from an oeuvre, particularly because flirting with chaos is part and parcel of art.

I resorted to a short digression in the previous paragraph, calling upon Nietzsche for a short ride, just to come back to the importance of *Passagem*. With this work, it is as if Celeida rearranged her cosmos, giving emphasis and affirming that which gained more weight in her creativity process. At Parque Lage, she not only started to train: *she was also trained and transformed*. *Passagem* is an experience where the artist is, herself, a Venus, a virgin who suddenly finds herself pregnant of herself. For this other self to be born, Celeida goes through the mourning of bidding farewell to others—life inside the

shell. Dead and reborn, she starts to erect new abodes for herself and her relations with the world.

I had the opportunity of travelling around Brazil to map out some popular art centers in the country, which eventually became a book made in partnership with photographer Selmy Yassuda.²³ At Alto do Moura, birthplace of Master Vitalino in the vicinities of Caruaru, ceramics has had for that community the status of a library: it is through clay that artists like Manuel Eudócio and Luís Antônio tell stories and eternalize some of their local characters.

If in the state of Pernambuco chronicles are part of everyday life and primarily made by male hands, in the Jequitinhonha river valley, in the state of Minas Gerais, they have always been a tradition of women—in spite of changes in recent years. The brides made by Dona Isabel, Deusani, Zezinha and Rita are impressive self-portraits, but they are also an index of local life. A Jequitinhonha bride will hardly ever be portrayed in anybody's company: they are invariably alone. The valley still has a very poor population, without any job possibilities in surrounding cities apart from the lumber industry dealing in eucalyptus, an artificial type of forest that further dries out the river beds. As a consequence of that predatory type of reforestation, the soils that yield the beautiful clay are extremely poor for crops, except for meager subsistence farming practices. In such extreme poverty, wives lose husbands, who are not taken by death or disease, but rather by migrant lumberjack trucks and the civil construction lure from larger cities. These artists have been widowed by living husbands; brides who are left alone, like her dolls of fleeting looks.

The Jequitinhonha has also originated the oeuvres of late Ulisses and Noemisa Batista. Diagnosed as schizophrenic, both artists lived in the vicinities of Santo Antônio do Caraí, the poorest region of the valley. Consanguineous marriages were prevalent in there; there are still alarming rates of alcoholism and countless cases treated as "madness", a rather diffuse and imprecise designation. With precarious sanitation and scarce electric power outlets, Caraí is in pitch blackness come the night, and it is haunted by stories of eerie creatures that would come to steal goats or seduce maidens.

It is no wonder that the ceramics made by Noemisa, who departed without heirs, just as that made by the whole clan of Ulisses,²⁴ is pervaded with anthropomorphic beings and images that appear to have come out of dreams and nightmares: dentist chairs become dragons, women become dogs, donkeys and chickens dance in voluptuous frenzy, squalid mermaids come out of multicolored clay²⁵ to sink non-existing ships. Each community in the valley is different from one another and it has its own elected images. Each is like a distinctive coat of arms, as insignias repeated by those families who have dedicated generations to clay.

It is important to observe that one does not repeat the same figures for want of creativity. Repeating is not copying; it is causing history, and the very existence, to last. Molding clay is like developing one's own discourse and communing with one's peers. A major researcher in the popular manifestations of Brazilian ceramics, Celeida met Master Vitalino. She inherited his lathe—a device that, despite the age and the weight, is still used by ceramics students at the Federal University of Rio de Janeiro. Curiously enough, the artist will pursue obsessive repetitions, not only of certain shapes like balls, vaginas or ovenbird's nests, but also of certain gestures, which is clear in *Amassadinhos*. They are, at one time, sculpture and pressing identity, action and object, the fullness of clay and the hollow of hands, connecting and sharing. Chaos in the cosmos—"chaosmos".²⁶

To create her work, Celeida was underpinned by a disturbing antithesis: the transformation of materials, the authorial process and dilution ultimately seek that which may last, even though it may not last forever. The Jequitinhonha and the Caruaru oeuvres repeat that they remind and make exist. In Celeida, never identical repetition is also a movement towards permanence.

I said *Passagem* and the solo exhibition where the photos of that experience were exposed consolidate Celeida as an artist in connection with clay. Late in the year of that work and exhibition, 1979, the artist also visited the Chapéu Mangueira hillside community in Leme for the first time. Raquel Silva states in her research that, after making sure the hillside had quality, Celeida started a pilot for a Developing Utility Ceramics Centers in Peripheral Communities Called Favelas project to effectively commence in 1980. The long standing relation between the artist and the *favela* women (who would be agents and collaborators in many of her future works) created a two way avenue, just as her "teacher-student" relation had been at the Parque Lage.

Celeida encouraged them to tell her stories, interweaving those lives prior to the onset of work with the ceramics oven. An amalgam of words and memory before gestures! On the one hand, the artist helped future artisans such as Dona Augustinha to find an activity, producing troughs and other useful objects that would generate income and autonomy.²⁷ On the other, Chapéu Mangueira gave Celeida an opportunity to elaborate her process of reconnecting with clay, started with *Passagem*. Raquel Silva says:

Actually, Celeida's memory rescuing proposal made to Chapéu Mangueira residents, mostly migrants from rural areas, was a replication of her own process when she was finally reunited with clay after many years of formal studies, which became the *leitmotiv* of her art, projects and research. By means of round table con-

versations, fellow group members were also looking for their ancestral knowledge that had been abandoned in their countryside towns. The exercise of recalling that knowledge was intent on regaining the long forgotten cultural identity and transforming it into art, which would later be converted into source of income for the group.²⁸

Silva also reports on the mythmaking around an alleged instance when Celeida would have fallen in her first encounter the Chapéu Mangueira community. It rained and the hillside mud was wet as she made her way towards a party somewhere, when she slipped and fell, which left her in soiled clothes. Instead of complaining or despairing, word has it that she picked up a handful of that dirt and assessed the working quality of that clay. She would also have repeated her pet phrase, "Wonderful! Wonderful!"

Whether these facts are true or not is of no importance for an analysis of Celeida's oeuvre. I would venture to say that though this rough coverage of stories around the artist is absolutely understandable—ever so charismatic, she was loved and admired by colleagues and students—it has somewhat clouded a deeper analysis of her work, relegating the artist's endeavors to an episodic tier, restricted to the field of education.

On the other hand, if Brazilian critics were to break their silence about the artist's trajectory, sufficed to wrench these nearly mythological episodes a bit, that they would be spun into a narrative web, a necessary underpinning to an oeuvre such as this one. There is also the mud scene, another such metonym. In the allusion to Celeida's pet phrase—"Wonderful! Wonderful!"—there lies one of the crucial keys to understanding her oeuvre: a state of awe and communion, both in dealing with raw materials and in turning students and assistants into authors.

A historical characteristic of the Chapéu Mangueira hillside community²⁹ perfectly matches this moment in Celeida's history: like many other such communities, that *favela* in the Leme neighborhood has achieved many improvements in the early 1980's thanks to local collective work. That was the decade of booming homeowners associations, in both hillside communities and "asphalt" neighborhoods. (T.N. – In the city of Rio de Janeiro, low income/standard communities known as *favelas* are typically located on the city's abundant unpaved hillsides, as opposed to "high-end" communities which are typically located on the flat seaside paved—thus "asphalt"—neighborhoods.) At the Chapéu Mangueira, popular mobilization had already prevented local military dictatorship expropriations in the previous decade. Back when Celeida worked in the community, local residents jointly built an Arts Warehouse and other convivial spaces, including a

catholic chapel and a gospel church, a health care center, a kindergarten school, a sports court, a boy scouts group, and a Carnival street parading float group called *Aventureiros do Leme* (Adventurers of Leme). This solid relation between Celeida and the Chapéu Mangueira community is boosted with *Aldeia Furnarius rufus* and *O muro*, other emblematic moments of her history.

“Clay Celeida”³⁰

A friend came from Macuco, the city where Celeida grew up, and brought her an ovenbird nest. The gift promoted an encounter between two ceramists: the artist and the architect bird, whose scientific name is *Furnarius rufus*. In 1981, *Aldeia* received Special Mention from the jury of the 6th National Exhibition of Plastic Arts. Celeida molded various ovenbird nests and displayed them in a spiral, just as the Xavante organize their *ocas* (house, in the Xavante native language). Prior research for this project lasted three years. It is important to insist on these words—“research” and “project”—since they help us remove the sculptor’s oeuvre from a non-artistic ghetto. The prominence of gestures, the connections with an ancestral repertoire of images and with handicraft, and the exchanges resulting from her activity as an educator, they are all, as I have already mentioned, the multifaceted and extremely rich body of an oeuvre made of processes.

After another digression, I come back to the tribe. Curiously, the idea of tribe pervades Celeida’s work, with individual experiences joining together to form a single clay. *Aldeia* clearly reveals the artist’s concern with the notion of community, with a family beyond the nest, which was presented in many versions. The biggest one, including 45 houses, in 1984, in the Brazilian version of the “Arquitetura de terra” exhibition, which had been at Paris’s Georges Pompidou Centre in the previous year, and arrived at Rio de Janeiro’s Museum of Modern Art. The number, 45, came from a subjective equation developed from the looks of an architectural plan for the ovenbird nest, which reminded Celeida of a number 6 or 9. She then dismembered 9 into 4 and 5, and came to 45—which is, actually, a multiple of 9 and 5. The former also echoed the spiral shape in which the Xavante distributed their *ocas* on the territory.

Once again making the artistic and educator ends meet, Celeida staged in the museum gardens an activity called “*Construindo com a terra*” (Construting with the earth). The workshop reached nearly 1,000 children, many of whom were inmates at former Febem (Foundation for the Well Being of Children) and others were the offspring of visitors to the museum. The artist’s idea was that participants should use anything left by previous visitors to build something. Many would destroy what was already done. And some

adults could simply not assimilate that their children had to somehow respect the others’ work, including and conversing before creating.

It is important to point at how this activity echoes, again, in Celeida’s works, which makes it difficult to separate one thing from another. This impossibility to classify her oeuvre may get some clarification from a text by Allan Kaprow:

Today’s young artists no longer need to say, “I am a painter” or “a poet” or “a dancer”. They are simply “artists”. Everything in life will be open to them. From ordinary things, they will find out the meaning of being ordinary. They will not try to turn them into extraordinary things; they will rather express their real meaning. However, they will invent *extraordinary* out of nothing, and then, perhaps, they will also invent *nothing*. People will be delighted or horrified, critics will be confused or entertained, but these will certainly be the alchemists of the 1960’s.³¹

In the course of her research for *Aldeia*, she started to build ovenbird nests with different shapes inside—eggs, phal-luses. Everything was based on the life of the bird, which abandons the nest after the offspring have learned to fly. That allows the ovenbird architect’s construction to be used by other birds and even other animals, such as snakes. “So I realized I could use the enzyme from people’s spit [...] I started to mix it in the clay [...] Add cattle enzyme to adobe, and this is why I went from the ovenbird nest to the wall,” Celeida said.³² From *Aldeia*, she goes on to *O muro*. This one could synthesize all of the artist’s clashes in the later stages of her career. If, on the one hand, she grounds her relations with the Chapéu Mangueira community and with her Parque Lage pupils, on the other she is confronted with institutional refusal to understand her.

Brazil was still under military dictatorship, during the “slow, gradual, and safe” opening, as promised by General Ernesto Geisel. Amnesty had been signed in 1979 and Rio de Janeiro’s cultural scene was beginning to experience some euphoria. But institutions were still rather tied up when Celeida creates *O muro*.

From the exile wall to the affection currency

A selected project in the 5th National Exhibition of Plastic Arts, in 1982, *O muro* was directly related with Celeida’s research for *Aldeia*. An ovenbird can carry up to four or six kilograms of wet dirt in the course of six days, which is the approximate time to build the house. Where there is no clay, however, a bird will build the house with dung. When she

found that out from her research, Celeida started to think about the importance of manure for building insulation in cold countries, about relations between abode and work, between geometric brick constructions and that which is organic and initially shapeless and dischargeable, that which is debris.

O muro consisted of a 16 meter wide wall built of adobe bricks (made of a mixture that includes clay, tall grass, hay and cow dung). In June 1982, Celeida put up posters all over the city, calling upon volunteers to help her do that job. On the weekend of 12 and 13, her Parque Lage pupils joined the Chapéu Mangueira workshop members, onlookers, friends of friends. The work was all done alongside a Brazilian cuisine smorgasbord that include *angu à baiana* and *tutu à mineira* to reinforce the collective nature of the event, the exchange, and the communion. This ritual notion in Celeida's oeuvre reminds us that the word religion comes from Latin, *religare*, which means to reintegrate, to bring parts together. In her dissertation, Raquel Silva states that some 100 people participated in the development of that work, and the collective activity was coordinated by Mr. Coracy, Dona Augustinha's husband, a major leadership among the Chapéu Mangueira women.

It does not appear to be mere chance that the research leading to *O muro* would have led Celeida to another work. As she investigated the old Sumerian method of brick construction, she delved into the heritage left by the people who invented the wheel, money and writing. *Selos*, a piece the artist would eventually make as a parallel production to *O muro*, was made of small ceramic tiles with ancestral symbols. They came from Sumerian written memories, but also from the fact that they signed each brick as soon as it was ready. With *Mil selos*, Celeida gives form to very relevant individual history aspects: the importance of multiple signatures in the creation, and the idea of circuit. Yes, a currency circulates and embodies the effort of turning exchanges, which are abstract, into more concrete things. As she creates coins made of signature and identity, Celeida also gives form to her very peculiar circuit of affective exchanges. After all, the Sumerian wall was made of signed tiles.³³ So, what the artist seems to tell us with her *O muro* is that the construction involved multiple voices, it is work that has been divided and shared, brick after brick. Clay and manure as bond—a wall built from that which we are made of.

There is no separating this piece from the experience involved in making it. Failure to account for what happened to *O muro* after that would also impoverish the accomplishment. The non-exhibition gives us many indications. I explain: though she had been given the Gustavo Capanema award for the whole of her oeuvre, as granted by the jury of

the 5th National Exhibition of Plastic Arts, Celeida was almost prevented from showing *O muro* at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art (MAM), where the exhibition was held. According to Raquel Silva, Celeida and her partner-assistants transported the adobe bricks, which weighed 12 tons together, by truck to the MAM entrance. The exhibition was scheduled to open at 6pm. At midday, as he found *O muro* ready, the then museum director Manoel do Nascimento Brito claimed the artist was being disrespectful to put up "a dung wall in front of my museum".³⁴

Critics and artists intervened and *O muro* was eventually displayed outside the museum as an exhibit. A symbol of relations between what is outside and what is inside, a frontier, protection, shelter, exclusion: in its history up until the exhibition, the adobe wall had incarnated both the brickyard of affections that was present in the community orbiting around Celeida and the exile imposition that hovered about the artist's oeuvre, not only in her time but also in previous decades. MAM's top management reaction would be the only institutional misunderstanding the artist faced in her career. There has been at least another wall, a gigantic one now, that separated Celeida from the organizers of São Paulo's 17th International Biennale.

The invitation to exhibit in the Biennale was made in 1983, and Celeida proposed to offer a piece that had been one of the outcomes of her research for *O muro*. A new wall would be built in stages: first, inmates from a penitentiary in São José do Rio Preto would make bricks in the institution's brickyard; second, prisoners in semi-open conditions would build a wall in the Biennale front yard at the Ibirapuera Park; the third part of the wall would have Oscar Niemeyer design and be built inside the exhibition hall.

Celeida understood that those three parts formed a single wall, and wished the art piece to leave traces all along the way to the Biennale, as bricks marking the path from São José do Rio Preto to the Ibirapuera Park. The work included another symbolic circuit—perhaps short circuit would be a better word choice: an urn would carry inmate messages from the São Paulo countryside to the pavilion. Visitors would read these messages and would be able to respond, in writing as well, by depositing their response messages in another urn. On the last day of the Biennale, both urns would be open, revealing "both sides" of a single wall. The artist was also indicating that, at the end of the Biennale, the bricks should be donated to a low income community nearest to the Ibirapuera Park. Furthermore, since there would be support from the São Paulo State penitentiary system for her work, she offered to provide ceramic workshops in female prisons as a counterpart.

The wall of incomprehension was, however, bigger than Celeida's. Nothing happened. Upon receipt of the artist's

project, the Biennale, then under the curatorship of Walter Zanini, simply “dis-invited” her. With windows sometimes turned to blind walls, the institution did not realize how much the artist’s work exchanged with the most daring experiences that were in the making at that time, weaving political relations in a most innovative way. Even though it has never been executed, this work has preserved its freshness to date.

Celeida’s frustration with the Biennale led her to plunge her head inside another project that same year: coordinating the *Oficina da Terra* (Earth Workshop), for the creation of props and costumes Cacá Diegues’s feature film *Quilombo*. Raquel Silva states:

Quilombo was a super production movie. The original estimated budget was 1.5 million dollars, which appeared to be insufficient for such a big venture to be developed in the small Rio de Janeiro countryside town of Xerém. For the props, objects and costumes, a 2,400 m² warehouse was rented from an abandoned quarry less than half a mile away from location. They named the site Uzina Barravento (spelled with a z, when the actual spelling is “usina”, for production plant), in honor of filmmaking director Glauber Rocha. Under the command of Luiz Carlos Ripper, the Uzina was divided in 12 integrated workshops, where 200 people did handicraft with dirt, fabrics, iron, wood, leather, hay etc. Work days were long, usually around 14 hours; sometimes they had to work overnight, because they were producing everything to be used in the film. For local operations, bathrooms were built, an artesian well was drilled, and a 75 MW power meter was put in place. For the *Oficina da Terra*, two large firewood ovens were built so that Celeida and her 15-member team could transform 20 tons of dirt into 2,000 different size pots, 500 half pots, 6 cannons and 300 balls of ammunition, 2,000 meters of walls, 18,000 roof tiles, and 50,000 beads and buttons for bracelets, necklaces, indigenous headpieces, and period costumes.³⁵

On location, Celeida would scale up a network of people she had already experienced at the Chapéu Mangueira community and in her Parque Lage classes. Along the eight months of production, she trained Xerém locals, tried out alternative techniques, and brought people from different origins together in the development of a common project.

A “barbarian” in the Academy

This mixture of groups will set the tone of Celeida’s passage by the Federal University of Rio de Janeiro’s School of Fine Arts. She started teaching classes there in 1989, and remained in the faculty until she fell sick and died in 1992. Creating a Ceramics Studio in a physical space shared between Architecture and Fine Arts—a set of classrooms which belonged, in part, to each school—was revolutionary enough. The School of Architecture and Urbanism and the School of Fine Arts share, to date, the same building on the UFRJ campus at Ilha do Fundão, but their course programs share very little in common, if any at all, with few activities promoting student encounters. Celeida taught architecture, arts and design students in the same class.

Artist Jarbas Lopes was one of those students. In his memory, an episode that marked Celeida’s entrance in the space where she would teach classes. And one that includes a series of metaphors about what she would face in the school:

I recall that, when they were cleaning up the space Celeida was to use, they found various hornet’s nests. Curiously enough, those hornets played with the mud. They built mud nests, some were apartments, houses one next to the other, entire condominiums. I requested this material for myself, and started to incorporate it to my work [...] We forget that the School of Fine Arts was created with the arrival of the French Mission, and the objective was to “teach art to the barbarians”. We assimilated the oppressor’s discourse, the discourse of controllers. Celeida was wild. She recovered practices that were originated long before those cooped up models.³⁶

This is but one instance to show Celeida was really up to playing with hornet’s nests. Possessing a large experience with contemporary language—in her artist work as well as in her teaching practice at the Parque Lage School of Visual Arts (EBA)—she would join a school like that where a considerable group of students and teachers still rejected any media other than the classic sculpture, drawing, etching, and painting, and where no Brazilian art was taught. Classes in the History of Art program prioritized the European canons only.

Additionally to integrating different course programs, she introduces notions of experience, process, and collective work, which had already guided her previous works. And conquers students like Italo Alves, currently a professor of the Rio de Janeiro Federal University’s Art Institute. He recalls her as a watershed at EBA. But he also recalls the re-

sistance she faced: "There were people turning their back to her while attending her classes, to make the point that they did not accept that language. She would be speaking, teaching her class, and those students made sure they turned around, to make their statement".³⁷

Artist Romano was a student in the etching program when he first met Celeida. He states that the encounter between Celeida and Lygia Pape, who also taught classes there on the occasion, was a moment of profound transformation for EBA:

The School of Visual Arts has always resented this separation from the other course programs; it has always been difficult to bring them together in the same classroom. Celeida took this step. Well versed in working with experience, reunion and collectivity, she turned the inauguration of the Ceramics Studio into a political act: to bring together those schools that operated on the same building without a single point of contact. EBA has now changed a lot, there are new faculty members. When I was a student, though, it was quite different; people would take a "non-contemporary" demeanor. Students who were fond of contemporary art were but a minority; students with any type of production were an even greater minority. As a contemporary artist, I take it that two people were very important for EBA at the turn of the 1980's into the 1990's: Celeida Tostes and Lygia Pape. They have both brought the School up to date.³⁸

Celeida's arrival is seen by Romano as a "near movement", resulting from the introduction of this Bachelardian approach, with emphasis on the process. Despite this rejection by the "non-contemporary", who actually identified themselves as such, the artist was very capable of reconciliation and could easily find her way in, being accepted by directors, co-workers and overall staff, thus gradually breaking barriers.

Celeida was a political being and created a political oeuvre. In addition to her capacity to "break" adversities, she created countless subversions this text has already touched upon. At the EBA, there were others: sometimes with Lygia Pape, other times in partnership with her students, she turned Ilha do Fundão into a construction site/territory, a fertile ground for artistic experiences. There is no documentation for the *land art* work she and her classes did, but there were experiences with fire that should be seen by passengers aboard aircraft taking off from the neighboring Galeão airport; with the earthmovers used for land preparation; with the dirt and the trash from the campus.

As reclaimed land, the soil in Ilha do Fundão had dirt from different sources. One of Celeida's process exercises was to create a pallet of colors with the various types of clay found in the area. Another experience consisted in collecting garbage. In some cases, the teacher would have the students think up a narrative, a story created from the waste found in a given bin. There was also a process Celeida called "From chaos to order, from order to chaos". Kátia Gorini³⁹ recalls the trash was separated and classified. After that, orange peels, straws, napkins and packages were all cut up in fine strips and put in a slide sandwich. The slides were projected on a wall and the trash thus became a sequence of shapes and colors.

Classes at EBA corresponded to the last period of the artist's life. And coincide with the creation of *Os amassadinhos*. In 1990, Celeida made a panoramic exhibition at the Parque Lage School of Visual Arts. She occupied the entire School with old as well as some new work. At the swimming pool area, a gigantic six meter long and two ton clay sculpture represented a yellow potato. Inside, dozens of English potato starters were planted to germinate throughout the period of the exhibition. At the closing of the "Time of Work", Celeida and her partner-assistant hammered the huge potato to pieces. And distributed the little potato starters to the guests, in order that each would take home a bit of the oeuvre. Once again, a process of communion came through. There is an idea of strength that comes from division and from what Rancière would refer to as "sharing the sensitive".⁴⁰ There is also, as there was in *Passagem*, the notion that there is life after death, and that the entire process of creation is completed on its not always smooth encounter with the world; an encounter that is constituted by losses and rebirths.

But I mentioned *Os amassadinhos*. The first appear in this exhibition, as a thousand pieces of clay created solely from the gesture smashing the material with the palm of one's hand. The "archaic gesture"—as Celeida would call the reflex act of closing one's hand around any content—gave the artist an opportunity to come to terms with the past. If in 1983 a wall had separated her from the São Paulo Biennale, in 1991 the 21st edition of the event makes a new invitation to the artist. This time, she projects three great panels, which would have some 20,000 *amassadinhos*. In the middle, a huge wheel of red clay. In 1992, Celeida made a statement about the work:

[...] There was this intention of being a play with people's gaze, with the reference of the eye. So I used the reflex gesture and an object, a wheel; thus confronting the act of constructing an object and the technical construction in the reference of the eye. The wheel induced people to walk around the space, where it was a de facto

object, whereas the others, the *amassadinhos* on the wall had to be constructed by the eye and by the spectator's spirit.

As it usually were in Celeida's projects, a new collective effort ensured that the 20,000 *amassadinhos* were made. In addition to the usual partners (Chapéu Mangueira, Parque Lage), the artist relied on the participation of visitors—children and adult—to the Museum of Modern Art, of prostitutes from Vila Rosali, of homeless of all ages, of graduate professors from the Graduate Program of the Federal University in Rio de Janeiro (COPPE/UFRJ), of inmates from the Frei Caneca penitentiary, of artists and of unskilled workers in general. In a most beautiful Brazilian song, Gilberto Gil teaches us that "it is always good to remember that an empty glass is filled with air." With the *amassadinhos*, Celeida integrated, in a single sculptural gesture, the possibilities of fullness and emptiness, of space and its negative. Not only that but she once more engaged in communion with a multitude of anonymous people, taking the impression of people from all social classes and age groups to the pavilion of the São Paulo Biennale. With no hierarchy and no prescription, busting the stereotype of genius-artists cooped up in their own creation, an assumption of modernism.

I started this text with *Passagem*, a piece with which Celeida dies and is born symbolically as an artist, in 1979. I end with the 1991 Biennale, four years before her real death. The *Amassadinhos* are a new boost of vigor. With them, the hand of this clay master artist, reborn from herself countless times, meets the hands of hundreds of people—babies, youth and old. She mingles with them and dilutes herself in these anonymous gestures so that her own oeuvre be reborn as well, acquiring new nuances and multiplying potencies. This is how she bids farewell.

Notes

- 1 KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 2 Made for EBA-UFRJ's Graduate Program in History and Art Review.
- 3 Made for Getúlio Vargas Foundation's Graduate Program in Cultural Heritage and Social Projects.
- 4 Raquel Silva is responsible for my in-depth contact with Celeida's oeuvre. In 2003, I was still a reporter with *O Globo* when she looked me up, during her work as press agent for the "Celeida Tostes – Art of fire, salt and passion" exhibition to be made by curator Marcus de Lontra Costa at Banco do Brasil's Cultural Center. I had already been studying the artists of the so-called 1980's Generation, but, despite Celeida's close relation with that period, that "agenda" struck me particularly with the possibility of emphasizing Celeida's pioneer work at the Chapéu Mangueira. Driven by my curiosity as a reporter, I encouraged Raquel to find Dona Augustinha dos Santos and other women from that community who had known the artist and worked with her in the ceramics workshop. To witness those women visiting the exhibition, eyeing each of the pieces put together at the exhibition hall, was a devastating emotion and an indication of the mobilizing and aggregating power of Celeida's oeuvre. Raquel would eventually finish her master studies on Celeida's oeuvre after this encounter with those Chapéu Mangueira women. And she now makes me a challenge-invitation to write this text, reviving a network of exchanges and collective creation, much in Celeida's style.
- 5 Now corresponding to the School of Fine Arts (EBA) of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ).
- 6 TOSTES, Celeida. *Esmaltação em metal*. MEC, 1976.
- 7 In an interview to the author for her research on the so-called 1980's Generation, for the Visual Arts Research Program of RioArte/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1997.
- 8 In a statement to Raquel Silva and the author. Rio de Janeiro, 2013.
- 9 "Generation of affections: Brazilian painting in the 1980's" was an MA dissertation presented in the EBA-UFRJ Graduate Program in History and Art Review.
- 10 DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1981].
- 11 I refer to paintings *Barrão*, *Angelo* and *Madame Cadvel*, the latter of which portraits Beatriz Milhazes, all dated 1995.
- 12 *Apud* SILVA, Raquel. *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.
- 13 BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

- 14 Angelo Venosa, Daniel Senise, Luiz Pizarro and Celeida Tostes actually shared a studio for a while on a street named Taylor, in downtown Rio de Janeiro. But the space was shared among various individual studios, without direct exchanges in the artists' creative processes.
- 15 BERGSON, Henri. *Matéria e memória* – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- 16 Completion of those pieces, when the metal and paper sculptures were covered in clay, was achieved through a collective collaboration regime at Parque Lage, which mobilized students, Chapéu Mangueira residents and friends of the artist. Celeida never had many resources. Raquel Silva reports that a “true procession” marched down the one kilometer distance from the artist’s apartment pushing those heavy enough pieces up the Parque Lage slope.
- 17 Dodô Azevedo, thank you!
- 18 LAGNADO, Lisette. Formas prenhes. In: CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- 19 Celeida participated in a seminar in Puerto Rico, liaising closely with local artists and ceramists, as another text in this publication will report.
- 20 BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich (org.). *Louise Bourgeois* – Destruição do pai, reconstrução do pai – Escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- 21 *Idem*.
- 22 NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras (edição de bolso), 2013 [1887].
- 23 NAME, Daniela. *Espelho do Brasil* – Arte popular brasileira vista por seus criadores. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- 24 The artist’s children and grandchildren still maintain her studio.
- 25 In the valley regions, clay appears in different colors, ranging from pink to grey, including white and the so-called earth hues (brown, red, caramel). At Santo Antônio do Carai, ceramics is predominantly made in different hues of beige, caramel, and white.
- 26 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: 34, 1993.
- 27 An interesting parallel is drawn here with the ceramist tradition in Brazilian popular art. Master Vitalino started to work with clay making troughs, vases and other utensils, which his mother would sell at the Caruaru street market. In his childhood, he started to use the clay “aparas” to make his early figurines—initially, oxen and cowboys; then fife band musicians. Crazy about the bands, he would eventually become a fife player himself. That is one case where the clay molded a self-portrait in life, rather than the other way around.
- 28 *Op. cit.*
- 29 Also brought up by Raquel Silva.
- 30 Photographer Henri Stahl called the artist by this nickname.
- 31 KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock [1958]. In: COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- 32 Statement note.
- 33 Recently, artist Felipe Barbosa made football art pieces that may collaborate towards an understanding of this signature issue. Barbosa would dismantle the balls to transform them into pictorial material, resignifying colors and inscriptions on the leather. A group of dismantled balls revealed unusual markings inside. In his investigation, the artist discovered that Chinese workers signed the balls as they assembled them. In their hand labor, in a country where major factories have high rates of slave labor, participants would make a point of leaving their identity in their work. No brick is equal to another; nor is any ball, however perfect their serial production may be. No process is carried out without the signature of many.
- 34 Quoted by Raquel Silva in her dissertation, based on interviews conducted for her writing.
- 35 *Op. cit.*
- 36 In a statement to the author, in January 2014.
- 37 In a statement to the author, in February 2014.
- 38 In a statement to the author, in January 2014.
- 39 In a statement to the author, in February 2014.
- 40 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: 34, 2005.

O MURO [The Wall]

Wall, bailey, battlement, protection, separation. Wall is cut communication. It is defense, but it can be prison.

The wall brings along the stigma of duality. It delimitates the space between one and the other.

It is a space of exclusion.

The wall's exclusion mechanism is the mechanism of exile, purification of the urban space.

To me, the wall is a symbol of the construction of man.

This wall was built by a collective collaborative effort.

It involved Chapéu Mangueira Community residents, plastic artists, students, boy scouts, city people who responded to the call for the effort.

Construction was started by the very adobe bricks.

Materials included approximately:

10 tons of clay

2 tons of cattle manure

1/4 ton of straw

Approximately 100 people worked and ate together.

APPROXIMATE PROPORTIONS

Common rusty clay: 70%

Rice straw: 10%

Tall grass: 2%

Cattle manure: 15%

This adobe proportion is close to the chemical analysis of an ovenbird house.

Adobe differs from the common brick because it is not cooked.

Clay may contain a certain proportion of sand, with the addition of vegetable fiber and cattle manure.

Manure is used for agglutination.

Straw is used to reinforce the plaster structure.

As time goes by, adobe grows stronger.

Various types of adobe appear in the constructions of Man.

The rock-like clumps, conic adobe suggesting small mounds, the small adobe pieces measuring somewhere from 8 to 13 cm, the cubic and the cylindrical adobe pieces, the hemispheric adobe pieces that resemble the view from atop an ovenbird's house, and the great adobe made in molds.

Once destroyed, an adobe brick becomes earth again.

Brick manufacturing goes back to the early civilization of man and brings along, on surface marks, the history of vanished cultures.

A small brick engraved with builders' names, called founding tablet, was used by the Sumerians as cornerstone.

The cooked brick, as well, produced in major series for buildings and monuments, would receive the royal stamp in the form of a short text or a hand written caption. Thus, the splendor and glory of their time was perpetuated in their names.

This is how stamps are connected to constructions.

The 1,000 stamps I present as etchings were not intended to reproduce Sumerian stamps.

They came up in my work when I built a prototype for the wall. Only now have I been led to establish this relation between bricks and stamps.

Celeida Tostes: the alchemic essence

Marcus de Lontra Costa

We are in the realm of rituals, in the glare of lightning bolts, in the roar of storms, land of thresholds between culture and mystique, concrete reality and its transcendence. Thus it was, thus it is, and thus it will always be: "Cow of divine tits, pour the good milk onto my face and the bad milk on the face of the narrow minded".¹ Lo and behold Celeida, a generous mother, a creature in relentless ebullition and creativity, to whom the world is first and foremost the venue for experiencing and experimenting. "My task as a visual artist is not merely confined to an awareness of the aesthetic issue; it rather steers towards the challenging element of everyday life, towards the essence in how we relate with the world".²

Everything here conspires towards a holistic view of the artistic experience. The artist's multiple personality is united in some type of nursery rhyme where every part moves to a single rhythm and on a single direction, a precise parable of life in all of its mystery, dread and magic. Oblivious of styles or circuits in a pre-determined art system in which every agent is obsequiously compliant, Celeida subverts the notion of art as a product, of art pieces as final results. To this artist, art is the fundamental principle in human beings, it is the action of knowing, experimenting and transforming the world. Artistic activity is, to Celeida, the essence of Being; and it is this conceptual clarity that brings the elements together in the Celeidian nursery rhyme, affording meaning and reason to her provoking aesthetic production.

Nothing here is properly new, and the artist is the one to discover, to unveil, to reveal that which has always been, that which evolves and that which remains. Novelty resides in triggering an initial look, a revelation of the eternal child who relates us with our ancestors, with the frailty of our human essence, scared and curious before the extension of land and the vastness of sky. This is her breathing, her inspiration, inhaling and exhaling, her poetry, her cruel scatology, her incisive proposal to understand art as process, as exposure, as permanent experimentation, and as challenge.

Her choice for matter is not the outcome of its plasticity, but rather of its essential characteristic and primeval technology. The matter that names the place where we live receives the impulses of man, who recreates nature: he moistens, mixes, molds, blows, breathes, burns. Thus he creates, and recreates another body, perhaps the same transformed body, which replicates, falls, breaks, melts, and builds itself. We have been taught that, in order to create a reality, artists need to know how to kill the previous reality. This is why Celeida is born out of clay, of mud, naked and helpless in an

impressive performance delicately recorded by a Henri Stahl photography series.

This birth, this self-discovery, this encounter between self and other, this blind mirror that reveals itself—as in Cildo Meireles's oeuvre—through touch, volume, and matter, sets the start of Celeida Tostes's vigorous artistic action. And memory therefore establishes a permanent bridge to connect with the artist's creativity and research methodology. Created by her friend Luiz Aquila, the neologism "celeidar" proposes every artist to look inward for self-knowledge, for self-remake, lest he/she be able to reconstruct and transform the world. "(Werther) for sorrow or joy, the same outburst of annihilation sometimes sweeps through me. (...) Misery or joy engulfs me, without any particular tumult ensuing: nor any pathos: I am dissolved, not dismembered; I fall, I flow, I melt. Such thoughts grazed, touched, tested (the way you test the water with your foot) can recur. Nothing solemn about them. This is exactly what gentleness is."³

Modelling, molding, shaping, trans-form-ing. Initial gesture, matter as essence, memories, recollections, desert flowers, exchange, affection, sex, entourages, caravans... Celeida and her beings, her inhabitants who are born through the clarity of method and the generous definition of her intentions! As in Marguerite Yourcenar, Celeida Tostes builds—with fire—salt and passion, the romance of our history. Her art pieces are the outcome of a long and provoking creative process where fear, obsession, generosity play a structuring role and this is why they are indeterminate and adapt anywhere. They are unfettered wilderness, enthralling and scaring weirdness. Celeida, sweet and mean, crib and shroud, buzz and silence. Thus, what we behold is always the outcome of sharpness. They speak of essential realities and feelings, they sieve through our past and come forth in the landscape as strangely beautiful prodigal sons, abounding liquid and provocative truth.

And so they are, guardians to our portals of memory, references of the creative and collective orgy of their fecundation; they are beings, warriors, lovers, generous fruit of a sexual collusion where pleasure and pain complement each other for creation and their own gestation. Though the guardians refer to male symbolism, Celeida's entire oeuvre is pervaded by feminine appreciation. Unabashed by the proximity with anthropological issues and in close exchange with psychology and all of its sexual mythology, the issue of gender is never reduced or tamed: femininity here is an instrument for transformation and freedom, flow of life, impulse, desire and drive. While the male, the phallus, is the agent of the visit, the conqueror, traveler, passerby, the vagina is the door to mystery, oracle and threshold to a major uterine salon for the completion of and feedback into history through fecundation and life.

In this sense, her art pieces interact with great female artists such as Ana Mendieta and Louise Bourgeois. Extending proposals by these artists, Celeida has given generic and collective sense to her experiences by creating a symbolic reality where essential elements of female sexual symbolism connected with artifacts produced by women in their long history of submissiveness, silence and oppression. Celeida has thus incorporated the sexual submission forcefully imposed by male chauvinism, and understood it as a discourse of power that is similar to the oppression suffered by Latin American indigenous peoples, by the blacks, by the poor. Celeida developed an artistic discourse that is determined by the voice and the eye of the downtrodden, refusing victimization and enhancing their potential of beauty and dignity.

To Celeida Tostes, creating, experimenting, teaching and learning are all part of a game for interpreting and sharing the world. This is why her classroom/studio in Parque Lage's School of Visual Arts was one big experimental laboratory, an alchemic terrain, a place of action, a synthesis of her entire challenge of integrating artistic action with the experience of everyday life in a permanent exercise of creativity and freedom. It was crucial for the artist, "a commitment with the social fact, with restlessness, with the issues of man while reflecting upon his time, with the issue of art as human manifestation, as part of the world."⁴ This instigating merger between artist and teacher eventually shaped the personality of a restless and efficient character who advised and made aesthetic provocations to her pupils and co-workers at the same time that she demanded great technical discipline and conceptual clarity from them. Celeida Tostes and her pedagogical practices synthesize Parque Lage's innovative didactic actions in the early 1980's, which started a brilliant generation of Brazilian artists to whom action and reflection go hand in hand; unlike what happens in traditional art teaching practices, the theory is no longer a castrating element acting as a restless and provocative presence during the entire creative process.

This is the reason for the collective gesture, for the production of artisanal objects at an industrial pace; this is the reason why the school is seen as a factory, the warehouse of the "arts of fire", the reason for such an appreciation of archetypes. This is why history and archaeology are like compasses of aesthetic research. "To me, it has always been a challenge to turn small into big, either by ever repeating it so as to conquer space, or by fragmenting the memory of an image of huge. The ten thousand eggs, the one thousand balls, the uteri, the one thousand Venuses and tools, the ovenbird houses (caves, village), the one thousand stamps, the adobe bricks, the wall. However, my work remained horizontal. Go-

ing up was hard enough. My material clashed against verticality and my body would not reach far up. What about the fire? How to burn?"⁵

An artist's work happens in the face of challenges posed by the process of creation. Celeida looks for answers, and seeks to master technologies that will enable this archaeology of memory to continue: This is the Celeidian synthesis: archaeology and alchemy, past and future, recovered memory, recollections and projects. Thus, she considers every work as the outcome of a process, the fragment of a discourse, the trace of a will, the mirror of a passion. That is the evidence, the sap, and Celeida embraces, mashes; she hugs and cuddles, "hugs and kisses and endless tenderness".⁶ Potatoes, eggs, seeds, fruits from the earth, fertility elements, bug wings in the dusk, because art is all that, it is gestation, generation, gradation, germination. Tools, shards, rags, these are the stones of the castle, these are the instruments with which Celeida composes her symphony, her song, her lullaby. Marks, milestones, seals, stamps, the earth on which the artist prints her truth, her history, her sap, "I wish to remain in your body like a tattoo, to give you strength."⁷

I will close by repeating the words I wrote when the artist exhibited at the Centro Cultural Banco do Brasil in 2003: "Throughout her life, Celeida has been around, around Parque Lage, around Chapéu Mangueira, around the Uruguiana street, around the streets and the forests, the avenues and the alleys, on the asphalt and on the beach, turning her life—and her art—into a daily exercise of love, freedom and democracy. All her life, she has sown magic and poetry, dignity and beauty". And this is why we are here once again, to celebrate and to repeat: "Wonderful Celeida, we love you". For ever!

Notes

- 1 Caetano Veloso. *Vaca Profana*, Album *Totalmente Demais*, 1986.
- 2 Celeida Tostes. Memorial, 1993 p. 3.
- 3 Goethe. Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*, 1774. In: *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes, 11^a edição, Francisco Alves Editora, RJ, 1991.
- 4 Celeida Tostes, Memorial, 1992, p. 1
- 5 Celeida Tostes, *Revista Módulo*, edição 93, 1986/1987.
- 6 Tom Jobim and Vinicius de Moraes, *Chega de Saudade (Samba Bossa Nova)*, 1958 .
- 7 Chico Buarque and Ruy Guerra. *Tatuagem. Álbum Chico Canta*, 1973.

Have you found the garden of balls?

Celeida, the great priestess of clay, pays
homage to us. She is reborn.
Like Demeter, the fertility goddess, frees
herself from Hades, and brings Persephone
from the depths of the earth, along with all
the flowers of the universe.
Spring is come.
Celeida dies / is reborn like nature.
Sweet Celeida. Tender Celeida.
Fragile Celeida. Generous Celeida. Firm
Celeida.
Resolved Celeida.
In a garden full of noise and voices, roses
and lilies mingle with the children.
Dolls, statues, odors, clay.
Mud, symphony of shapes.
An angel in white sings nostalgia.
The sky married the earth.
Tonight, we will all be together in the great
banquet of the gods.

Nelly Gutmacher

CRACKS

This piece I now present is a part of the study that I have been conducting with ceramic animals. I've thought of naming this project as "Eggs of the Earth", incorporating the "Cracks" (ovenbird houses), the "Phalluses" (termite houses) and the "Bags" (wasp houses).

In other countries, ovenbirds are called Horneros, because their nest is shaped like a loaf of bread.

I have always found ovenbird nests quite interesting. This bird has not learned anything from Man. Everything it does is Nature. It brings along the technology it needs to preserve the species.

Always opposite from the rainfall and the wind, the nest will resist approximately ten days of heavy rains.

To tend to his needs, Man has carved hard rocks, but it took him several millennia to harden mud, soft clay—to the point it would no longer disintegrate in water—by resorting to fire, heat.

An ovenbird house I had Rio de Janeiro's National Institute of Technology (INT) analyze was reported to be mineral, in strict compliance with the composition of clay and presenting variations related with organic matter.

The shape in which those nests are built corresponds to a spiral, and the construction mode can be compared to that of indigenous jars—the rolls method. The bird carries the clay on its beak. The nest is usually abandoned when the offspring start to fly.

The nests I present here have been found in the wild. I interfered in one of them: I submitted it to 800oC. It lost strength.

In my work, I tried to follow the chemical analysis of the INT. Concerning the organic matter, the same tall grass found in the nest as well as enzymes collected from many individuals were used, based on the assumption of the variations in ovenbird enzymes during the bird's work. I did not burn my piece. It was weak.

Celeida Tostes

I have always found turning big into small to be a challenge, whether by repeating and repeating until I could conquer the space, or by fragmenting a remembered image of hugeness.

The 10,000 eggs, the 1,000 balls, the uteruses, the 1,000 venuses and tools, the ovenbird houses (caves, village), the 1,000 stamps, the adobe bricks.

The wall. Nevertheless, my space remained horizontal.

Going up was a hard task. My material clashed against verticality, and my body, as far as height is concerned, would not reach very far.

What about fire? How could I burn it?

I started to relentlessly mix powders. I would mix, I would make small test bricks, and let them dry until... I eventually threw everything away. They were no good.

I kept trying, resorting to the previous experience with the ovenbird houses and the raw bricks on the Chapéu Mangureira hillside community. The plaster had to be strong. And raw.

I consulted with Coaracy, the Chapéu Mangureira construction foreman.

Through my experimentation, I delved into the broader universe of ceramic materials. Fire was no longer necessary.

The matter had been found, but my body would not suffice to the dimension resolved by the matter.

I was nearly escalating my own work. In the bodily struggle with sizes, I felt the need for help.

I resorted to friends, the favela.

The Chapéu Mangureira hillside community would, once again, participate in my work.

Moving bodies added further energy to the work, in addition to mine.

On their way to Parque Lage, with uncovered structures still, my sculptures left my space, my home, and took to the Jardim Botânico street, in a large collective collaborative effort that was somewhat of a joyful procession.

Celeida Tostes

Occasional Art – The Eggs

This is an approach to the reference match between gaze and object. Stacks of egg cartons refer to what is usually seen in a common marketplace. But the ceramic box is not as practical as the cardboard box. And the eggs cannot be eaten. They are clay eggs, placed one by one, in the hand matrix.

Celeida Tostes, 1992

Funarius rufus Village

FUNARIUS RUFUS, Architect, also referred to by other names such as Mason Bird or Pottery Bird, is an HORNERO, the monogamous red ovenbird. Word has it that this bird buries an unfaithful wife in their own home. An earthen colored bird, with reddish tail, it is about 20 centimeters long. Male and female work together to build their house, an effort that lasts about four or five days. They build it in order to breed. They sing as they work. Their song sounds like laughter.

They carry a total of 4 to 6 kilos of thrashed clay, in the beak, and place one little spittle of clay right beside the other to form a thread that spirals up and up to finish the house.

It is generally admitted that the back of the house is turned to the prevailing winds. It is usually divided into two chambers.

Primitive peoples had great religious respect for the Hornero. They believed the bird had been sent by God to teach them how to build their houses, to make their pots and their bread baking ovens. A knowledgeable potter, able builder, it makes good choice of building materials. Rainfall will help soften the clay, but if it runs dry, the bird will build its house with manure.

An ovenbird house analyzed by the National Technology Institute was registered as mineral, and corresponds to a common chemical analysis of ordinary ferruginous clay.

The birds varied enzymes bond and reinforce the clay, or manure.

If burnt, the house loses strength.

Some houses in this village have been burnt. Others have been built in accordance with a chemical analysis of the material, including the same grass plus saliva collected from different people, on the assumption that the ovenbird produces different enzymes during the construction effort.

When their offspring start flying, the house is abandoned. An Hornero will never come back to it. Other birds may take the empty house, as they please. Even serpents!

A new house is built every spring.

For the continuity of the species!

Celeida Tostes

GESTO ARCAICO (Archaic Gesture), a name I found for the reflex action of a hand when a clump of soft clay is placed on the palm, is the work I present in São Paulo's 21st International Biennale. This piece was made through collective collaborative effort. With no class reference, hundreds of hands identified themselves in the gesture. A squeeze, a touch, a smash. There is no intended shape, but each eye, with its own history, will build an object, a reference. The work was performed in Rio de Janeiro's Frei Caneca penitentiary, in the Chapéu Mangueira favela community, in the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), in the Parque Lage, in Rio de Janeiro's Museum of Modern Art, with passersby, professors from the UFRJ graduate department, domestic workers, and homeless children. Four and a half tons of clay were used, with clay coming from various sites in the state of Rio de Janeiro, different metal oxides, and a variety of other materials. The display of this piece involves 20,000 thrashed clumps of clay (amassadinhos) lying in 6 x 3 m panels and a red wheel lying centrally on the floor, facing the act of building the object and developing the gaze referenced technique. In the thousands of amassadinhos, the hand of a one-year-old meets the hand of a prison inmate.

Celeida Tostes

Coming Soon, Mangueira Hat Factory

Raquel Silva

Encounter with the shantytown clay

Celeida Tostes's first visit to the Chapéu Mangueira Hillside Shantytown was made in December 1979. This encounter has been mythicized by artists, residents, friends and relatives: a fall turned into work of art.

Having been invited by two residents, Ladislau, an EAV-Parque Lage janitor, and her friend Sabará, from the Chapéu Mangueira and Babilônia carnival float group Adventurers of Leme, she went up the hillside on a rainy day together with pupils and co-workers from the Parque Lage Arts of Fire Workshop. On her way up, she slipped and fell. To everybody's surprise, she got up and exclaimed: "This is wonderful clay we have here!" On that very same day, she made a proposal to the board of the Chapéu Mangueira Homeowners Association that she would start a ceramics workshop with the community clay. From that, in 1980, a project was started by the name "Formation of Utilitarian Ceramic Centers in the Communities of Rio de Janeiro's Urban Periphery—the so-called *Favelas*".

The reason for the group visit to Chapéu Mangueira is controversial: Luiz Aquila reported in an interview that they had gone up to watch the contest where the samba-enredo for the local carnival street parading float group would be chosen; her first cousin Terezinha said in no uncertain terms that they had gone to a political meeting; to Mr. Coracy Ferreira da Silva, then vice-president of the float group, the artist had been invited to teach the papier-mâché doll-making technique in preparation for the carnival parade; Sabará, who had also invited her, assured that, "She came over to have a *feijoada* (Brazilian style beans with pork) with us."

This episode arouses the imagination of everyone who met or heard of the artist, even those who have never been to Chapéu Mangueira. According to Michel Pollak, memories of facts that have not been personally witnessed but are recalled as such are said to be part of our "inherited memory". People relate with a given event in such way that it is difficult to know for sure who really was there.¹ To Santos, there is also an "acquired memory", meaning the memory is acquired to the extent that the individual takes his/her relational group memories as his/hers: there is a process of appropriating collective representations by the individual in his/her interaction with other individuals.² An event, that would be virtually banal in another context—going up the hill and falling on the mud—reported from different perspectives, reinstates its importance for the formation of a group's social identity, insofar as it proves each participation in the story/history, and, in a continuum, feeds back into this identity, associated with a process of reframing memory.³

The Chapéu Mangueira hillside community

The Chapéu Mangueira community is a *favela* on the backward hillside of Leme, a beachfront neighborhood in the city of Rio de Janeiro, sprawling about the slopes of Morro da Babilônia—which also lends its name to the nearby *Favela da Babilônia*. The term *favela* is usually stigmatized by an existing association with violence and drug dealing, and this is why it is often avoided by locals. It is therefore replaced with *community*, a term bearing the concept of solidarity and harmony.

Chapéu Mangueira occupies an area of approximately 35,000m²⁴ and nearly 1,300 residents⁵. Unlike other *favelas* in Rio de Janeiro, Chapéu Mangueira has a rather steady number of inhabitants, because the community area is abutting with an Army area as well as some environmental preservation areas. The very small percentage of population growth is due to "puxadinhos", enlargement constructions made by residents to their houses in order for the purpose of accommodating family members or for rent. The community has experienced some verticalization as new stories are built on top of the existing ones. There are three main access points: by Ari Barroso slope; through number 164 on Gustavo Sampaio street (an alley known as *Beco do Zé*); and by Almirante Júlio de Noronha square, near Companhia Municipal de Limpeza Urbana – Comlurb (known as *Escadão*, or Big Stairway).

The name, *Morro do Chapéu Mangueira* (or Mangueira Hat Hill, where "Mangueira" means "mango tree" but is also the name of a not-so-remote Rio de Janeiro suburban district), dates back to 1940, when a plaque was put up that read: "Coming Soon, Mangueira Hat Factory". One is led to believe that they were looking to build some hat manufacturing facilities in extension to the original factory located on a street called Visconde de Niterói, in the district of Benfica, near the slope leading to the Mangueira hillside community. The plant was never built, but the name remained.

The community started around 1906, when an access pathway between the districts of Botafogo and Leme was being built. The Leme Tunnel, also known as *Túnel Novo* (or New Tunnel), was constructed during the Pereira Passos municipal administration. It is common belief that construction workers as well as housekeepers and other employees in the Gustavo Sampaio street manors built makeshift homes on the hillside in order to stay close to their workplaces.

As of the 1940's, the hillside community received a significant amount of immigrants, particularly from the states of Minas Gerais, Espírito Santo, and inner Rio de Janeiro, as well as from the northeastern states of Brazil, who were coming after employment and better conditions of living. Life in the community was precarious, there was no water, electricity, and disease outbreaks were not uncommon. Access was

made by dirt trails only, and every now and then there were landslides. There was no sign of public officials, and eviction was a constant threat.

In 1937, when the State published a Civil Construction Code, the local government officially referred to the matter as the “*favela* problem”. Seen as “aberrations”, the *favelas* could not be included in the city’s official maps; thus, the code proposed to eliminate them. The Code also prohibited the construction of new houses, and the renovation of existing ones.⁶ One of the solutions during the Estado Novo,⁷ during the Henrique Dodsworth municipal administration, was to build the Working Class Housing Projects of Caju, Gávea, and Leblon, to accommodate four thousand *favela* residents from a total of approximately 130 thousand.⁸ Maria Augusta do Nascimento Silva, also known as Dona Augustinha, Mr. Coracy’s wife, recalls her arrival at Chapéu Mangueira, in 1955:

There was a third slope, through the Leme Tênis Clube, which was a trail going up the hillside bush, paved with stones. Like in comic books, we had to set foot on one stone and be careful enough not to slip as we set the other foot on the next stone. I thought it was all very weird, those wooden shacks with tin and zinc in the way of roofs. There was no water, nor was there any proper path way. There was this young man who would bring water to us on big containers balanced out on the tips of a wooden pole sideways across one shoulder... We cooked on a firewood stove, as there was no gas, only those campsite kerosene stoves for a quick meal. The houses were made of wattle and daub mud, and some were already covered with roof tiles. They laid long wooden boards on the ground; some houses still have them. And the houses were all very small; there was a bedroom, a kitchen, a living room and a bathroom; I remember I used to sleep in the living room.⁹

It is also after the 1940’s that the Church starts reaching out to the *favela* populations, when French nurse missionary Renné de Lorne comes as a volunteer to work for Chapéu Mangueira residents. Apart from the collective work practices she introduces, Renné helped organize and start, on June 6, 1960, the Association of Friends of the Chapéu Mangueira. The existence of some institutional representation provided some liaison with public officials on behalf of the community which led to some development and brought electrical and water facilities over to the community. However, it was the practice of collective collaborative work implemented by the religious activists that eventually brought forth the construction of a Christian chapel, an arts workshop, a health care center, a school, a group scouts, a sports court, a car-

nival street parade floats group called Adventurers of Leme, and the Assembly of God. Community organization was also crucial to keep the military government from carrying out their project that included freeing up the area during the 1970’s.

In that same period, significant community leadership also rose: Mr. Lúcio de Paula Bispo, first chairperson of the Association; Dona Augustinha, from the health committee; Dona Henriqueta; Dona Marcela, a legendary woman because of her social actions in the Chapéu Mangueira community who was responsible for the female department in the association and later became renowned for her political activism.

Because of the community’s early organization and tradition of collective collaborative work, the atmosphere at Chapéu Mangueira was favorable to outside initiatives. It was an environment that attracted church projects and academic research, as well as TV and movie shows. That is where Joaquim Pedro de Andrade filmed the Couro de Gato episode of his 1960 movie Cinco Vezes Favela. In late 1970’s, there was electricity in the homes and public lighting, and accesses as well as some of the narrow streets that crisscross the community were paved. External agents, such as dentist João Guerra and a number of physicians had been working on a voluntary basis since 1977 at the health care center, as members of the so-called Health Group. Soon afterwards, in 1980, plastic artist Celeida Tostes implemented the Ceramics Project and started the Art Group.

The Health Group was led by Mr. Coracy, then 43. His wife, Dona Augustinha, then 42, chaired the newly organized Art Group, which needed some adequate headquarters for their activities. Because of this family insertion and the common objectives, those groups started to meet on a weekly basis and eventually became one. This joint mobilization of some 20 people enabled the construction of the Art Warehouse and a new building for the Health Care Center. That was when Celeida Tostes and João Guerra became great friends.

We became friends because Celeida was very nice. We understood each other. Our views on how to act in the community were finely tuned. Apart from the hard work, it was a lot of fun. We would eat—there were always some foods and soda... During the collective collaborative work, there was not only soda.

I did not attend Celeida’s course; I actually went there to have fun, to laugh, to talk nonsense... There was this bunch of kids, and some adults. We would see the outcome of their work. Those dolls! We would see Celeida... We would laugh when we ran out of money: I don’t know why, but we often laughed at it; we would run out of money, but not out of work. Nobody had

money for the Warehouse. Celeida bought a lot of clay for the kids out of her own pocket. Everybody participated in the work, but Celeida would go out to buy the clay. We would look at it, “where does it come from?” “Oh, I got it.” And I would laugh, because we knew she was contributing her own money. There were also those patches of fabric; that was when we started to do patchwork—the same principle that applied to the medications would apply here too: a group would bring free samples of medicine from Leme and nearby Copacabana. So, the Health Care Center had medications because Filinha and Augustinha had the names of the physicians and they would go out picking up whatever they could for free from their medical offices. And they started to do the same with fabric patches: they would go to shops and dressmaking businesses in Copacabana and manage to bring back a hoard of material. Sometimes they would bring overwhelming amounts, countless bags full of fabric patches. And they would sew them all...

Shaping cultural identity with mud from the *favela*

In 1980, Celeida Tostes and her students found a community at the Chapéu Mangueira that still had some rural characteristics, including dirt paths and a big green area from the original Atlantic Forest. Another characteristic they had was their family environment, where everybody knew one another, who considered themselves next to kin. In an interview to historian Carmem Vargas, in 1983,¹⁰ Dona Henriqueta, who had been living there for quite some time, spoke of some people who had become addicted; however, on the same occasion, Dona Maria Martins, who had also been living there for quite some time, stated that that community was better than the others, because anyone could come in and out without being escorted by locals, as was the case in some other *favelas*.

Despite these amiable circumstances, everyday community life was hard. Most women made little money in their housekeeping jobs, and most men took up unskilled construction jobs or tried a hand as free-lance workers. The catholic church would lend money for home improvements, but many houses were still below acceptable sanitation standards.

Celeida’s project was to build capacity for jobs that would secure them some extra source of income; at the same time, she was intent on retrieving roots and reviving memories of forgotten activities that would contribute to reassuring the cultural identity of a community composed mostly of immi-

grants from the neighboring state of Minas Gerais as well as from faraway states of northeastern Brazil. She championed the implementation of an alternative survival technology within the reach of the group’s creativity processes. She also believed in the wealth of experience sharing, in this case, between EAV-Parque Lage students, who were mostly from the middle classes, and *favela* residents: “the project’s guiding principle is not to transmit expertise on how to do stuff, but to discover as they do it, in order to raise their awareness of already existing resources (...) to relate this awareness with the raw materials being used and, in this process, to start generating and retrieving some creative language”.¹¹

The experimental stage of the “Formation of Utilitarian Ceramic Centers in the Communities of Rio de Janeiro’s Urban Periphery—the so-called *Favelas*” project was first rolled out on April 19, 1980. During that initial period, participants included Celeida Tostes, six students from the Arts of Fire Workshop and some 30 community adults—mostly women—and children.

The first step was to seek confirmation from the State Foundation for Environmental Engineering that mud removal would not pose any landslide risk or cause any local damage. Then, mud samples were sent to Embrapa (www.embrapa.br) for chemical analysis of components. Celeida showed how the clay was supposed to be collected, decanted and prepared for ceramic use. Initially, the project mobilized most of the local population, and the men helped set up the necessary structure under instructions given by Association leaders to collect clay, brick shards and other types of waste to build the furnace where the community ceramic stuff would be made.

In a meeting held by the Association board, including some residents and Celeida, they laid the guidelines to build the first kiln¹²:

1st) Clay is to be collected from a site that does not pose any safety risk to houses in the vicinity. Collection is the sole responsibility of Azul Loreto Lacerda, every fortnight, and activity days are to be established at his discretion. Collection site, subject to review, is at elevation 80, in the vicinities of Mr. Bem’s house.

2nd) Construction of the firewood furnace to burn art pieces:

Site – considering the floor plan to build the headquarters and the site plan for the preservation of free areas, the site will be—subject to approval—near the trash container.

– Construction Plan – the material needed for the construction will be found within the community, meaning rocks, debris from bricks and from the church wall, and mud.

3rd) Activity site (Big House)

– Considering that the Big House is used for various cultural and leisure functions for the community, the place cannot be permanently set up for ceramic related activities, and shelves are to be built in the room to protect the pieces that are made, an issue that is still being analyzed. For that purpose, we have to seek left-over wood or even a donation from any company (Seras – Gibeon)

– tables and chairs are to be renovated with wood from shacks that are brought down (Gibeon)

4th) Participation of other communities: three people to participate in the work, with the first invitation (two guests) going to the Babilônia community, and one guest from the Ladeira dos Tabajaras community. Dona Augustinha is responsible for liaising with the guests.

5th) Two Rio de Janeiro Cultural Department's School of Visual Arts scholarships were offered to community residents, namely Dona Henriqueta and Dona Ilda.

6th) The work being done in this community was taken to the 10th Ceramics Symposium of the Paraná State, in the capital city of Curitiba, and a letter is being sent to the Paraná State Culture and Sports Department to congratulate the community on their initiative.

Work Schedule

- 1st Saturday in August – Clay collection

- 2nd Saturday in August – Collection of material for the kiln

Kiln construction finished; production started! The first pots and pans were made, strong and functional. Some experiences were intent on producing bricks; in the first try-out, 30 units were produced in 10 minutes, and soon 85 bricks were being made in 15 minutes.

The first clay we used came from the hillside. I looked for a place with better quality mud, and we dug it out. All participants helped to carry it; then we put it inside the Big House, which is just above the Church. We put it in a big drum, for straining. We add water, and it strains, real wet. Then we pass it through a strainer and it is refined. And then we can work with that clay. That's how it was done, in the very beginning. But then we progressed, as we couldn't do it ourselves. That would be the clay that we bought; we started buying a kilogram,

and soon it was five hundred kilograms to work with. (Mr. Coracy, 2006)

The first group of approximately 15 women and some children started makeshift work in the Chapel and then moved to the Big House.¹³ The group then moved to the old headquarters of the boy scouts association, but it was a small place without the necessary conditions, because the clay needed some specific place for the job to be done, and abundant water as well. Apart from the scarcity of water, which is essential for any clay work, it was also difficult for the elderly women to walk up those slopes, because most pathways were still dirt trails. They then decided to work in community common areas, in the light of a lantern, and also in some of the homes. Meetings were held at night, because most people worked during the day. Though working with clay requires a specific place, which was inexistent, they never gave up. Some would make their art pieces in their own backyard, or in a corner of the house, and then they would bring them to burn in the community kiln.

Weekly meetings were usually held in Dona Efigênia's house. Conversations recalled childhood and teenage stories from small towns in Brazil's countryside. They talked about their families, they recalled songs, child plays and parties, foods, clothes etc.

After that Celeida encouraged exercise of assessing emotional and cultural memories, the group named themselves Memory Club. The Club brought forth other talents: excited by the mobilization and by the conversations in which they would recall simple events from life in their cities of origin, the women started to make rag dolls, crochet, patchwork quilts, jelly, poems and songs, dormant memories arising from their homelands. They also started to feel like writing those stories. To keep a record of those memories, Celeida invited two friends: artist Anna Carolina, an etching teacher from Parque Lage, and historian Carmem Regina Vargas. The etching would be used by the women to illustrate their own stories, and Carmem would keep oral records to transform the outcome into research material that would support a future exhibition. It all happened in 1982.

Celeida was moved, first and foremost, by blind faith. She believed she could do some work in a community that would be able to revolve people's memories, and those memories themselves would be a work of art. So, a migrant like Augustinha was making rag dolls, patchwork quilts, clay pots etc. But Celeida's great oeuvre was the work she did with those people's memories, getting them to feel highly emotional about their migration and their original stories, playing with their memories in such a way as to produce art. In the process of bring-

ing forth those memories, those different exposures, those solitary experiences, in isolation or not, those individuals developed their own art, their own ceramic work... Everything under the good guidance of Celeida's heart. Because it was not a minor project; the intention was not to make beautiful baskets and table cloths, all looking pretty much the same. No, it was not. Each one did whatever he/she had experience with, based on his/her ancestral memories... Memories provided the development of work that had already been there, at the source. The rag dolls were made by some woman who already made rag dolls in the little town where she had come from. This memory migrated with her, and it was recomposed as it was retrieved through art, not only in the abstract field of someone's memory. She rebuilt this memory into a work of art that was the rag doll made on the Chapéu Mangueira hillside.
Carmem Vargas

Anna Carolina arrived at that same time; the work with clay had already been started, and the women were using local clay to make utensils for their personal use, such as pots and pans. The idea was to apply etching onto booklets, such as in string literature. The artist worked at Chapéu Mangueira for about a year, meeting with the group at Dona Efigênia's home, and when that was not possible, classes were held out in the street, with group members leaning against community lampposts or sitting on the ground. On occasion, as was rather common during the 1980's, the police would come raiding up the hillside with dogs while the women were out there, working.

It was an apostolate. We would bring everything, I would bring everything: dough rolls, paint, paper. The only thing I didn't bring was the wood, lest them pick it up from the surroundings. I would bring tools; we would sharpen the tools. We had to do it in the evening, because everybody worked during the day. I would pick up Celeida at home and we would drive to the Chapéu Mangueira, up the Ary Barroso slope, and somebody had commanded that we leave the car in some place there and that somebody come to fetch us. We didn't even know how to get there; nobody ever stated clearly that it could be dangerous, but these young men would come to pick us up and they would tell me I could leave everything inside my open car that nothing would happen. So I felt too awkward to lock the car; he insisted I could leave it open and I did—and

nothing ever happened. And we would go up, higher and higher; and I recall Celeida had chosen this more spacious house to work, and we would replace the lamp with a more powerful lamp to have enough light and would pay the bill at the end of the month, we would split the cost or something... And that's how we did it and everybody liked it and Celeida would repeat, in contagious joy, "Wonderful! Wonderful". And it was all very much integrated, all very pretty: somebody would make clay here, somebody would make etchings there, and somebody would write, and we would sort of fix it here and there to make the strings. (Anna Carolina, 2006)

Carmem Vargas's mission was to collect oral statements and to assess "the acquired wisdom" of the women in the project. For four months, she kept records of where they had lived prior to moving to Chapéu Mangueira, what they used to do in their hometowns, and how it felt migrating from their previous work place to an urban center, whether the work they did had disappeared or was still being done in their community of origin. Based on this Chapéu Mangueira women's memory assessment, Celeida and the other members of the Arts of Fire Workshop developed their work. In her text about the project, published in the annals of the 30th International Ceramics Congress, Celeida Tostes reports that implementing utilitarian ceramics centers in popular communities also had another intention: to assess their original professions when they first migrated from a small town to a major urban center.

It is a former pot maker who is now washing clothes; it is a former brick master and kiln builder who is now a porter or a caretaker; or it is a 70-year-old woman who had never touched clay who can now live her fantasy vicariously through it. (...) this cultural memory assessment needs to be seen as a possibility to bring out an individual's creative capacity, at the same time it brings out collective tradition while escaping externally imposed stereotypes. What happened was a concrete and authentic response coming out of previous and present exposures.¹⁴

Celeida Tostes perceived that the symbolic references this group of people had brought along from their subcultures, whether they had come from the northeast states or from inner state Minas Gerais or Espírito Santo or even Rio de Janeiro, could help them resume their cultural identity in the complex society where they now lived. Therefore, she provided them with elements to appreciate their acquired wisdom. "In the process of searching for one's identity, one's

memory plays a crucial role” and though “seeking an identity [may be] forging a self-image, for oneself and for others”¹⁵, it all means that, in seeking to find one’s memories, what is really at stake is some specific knowledge or wisdom that only that person’s memory would be able to provide.

From the very start, the Arts of Fire Workshop project systematically offered scholarships at the EAV-Parque Lage for Chapéu Mangureira residents, and also for residents in the communities of Rocinha, Vidigal, Tavares Bastos, Morro dos Cabritos, and Engenho da Rainha. Dona Augustinha, Dona Henriqueta and Silvio (Mr. Albino da Silva) attended classes at the Etching Studio for some time; however, Chapéu Mangureira pupils could not have the benefit of all that many classes because they could not afford the bus fares.

Beyond the ceramics classes and the EAV-Parque Lage classes, the Chapéu Mangureira community started to be a part of Celeida Tostes’s life and oeuvre. Mr. Coracy, leader of the Health Group and a major supporter of the work developed by the Arts Group, gradually made friends with Celeida. This friendship led to an artistic partnership, where he became the artist’s consultant and right hand in the development of her works. As early as in 1981, he participated in the development of award-winning “Aldeia *Funarius Rufus*” and, in the subsequent year, he coordinated the construction of the controversial adobe brick wall, included in the 5th National Visual Arts Exhibition. Mr. Coracy’s assistants came from the same ceramics project group: men who were being recruited to work with her both here at the Parque Lage and there at her home studio. Community men participated in the collective collaborative construction work and helped in whatever the Arts Group needed, but they did not attend classes with the women and children. At the time of the etching practice, some young men participated, but the project attracted the interest of mostly women and children. Mr. Coracy himself would make a point of stating he did not learn how to make dolls, but that he was always supportive of the group. He helped assemble the exhibitions and sell the material.

This new team support with the studio work allowed Celeida’s art pieces to grow in size. The artist seemed to have set herself free from the physical constraints of her small stature. Her sculptures now were also built with the aid of collective collaborative work. In 1984, when she returned from the *Quilombo* film set, where she had led a group of more than 50 artists, craftspeople and assistants, this new trend picked up.

The Art Group

The women who attended the early meetings gradually dispersed. Difficulties in finding an adequate place to work, and the absence of some immediate financial return caused them to lose heart. Still, the Art Group had been formed: Augustinha, Henriqueta, Efigênia, Maria Martins, Dionita, Ma-

ria José, Maria de Fátima, and Filinha. In addition to meeting weekly with Celeida to recall old stories and make clay objects and artifacts, they would also meet with the Health Group to set up common strategies.

Both groups decided that a first collective effort should be made to build an exclusive site for the project, which was later called *Galpão de Arte* (Art Warehouse). Funds for the procurement of construction materials were raised in luncheons (*feijoadas*, Brazilian style beans with pork, and *peixadas*, Brazilian style fish). Celeida raised some funds from Funarte and from the National Folklore Institute (INF) to start construction. They first built the Warehouse, which was inaugurated in 1983, and then the new Health Care Center.

In parallel to the construction effort, the art work never stopped. Celeida would guide the women in their production, to exhibit and to sell. For that purpose, though, they needed to have a fair amount of complete production, which meant work with no pay. Some of them gave up. Celeida solved the problem by buying the production herself, as Dona Augustinha reports: “She was fantastic. She would buy all of that production, so that we could have a lot of pieces made for the exhibition. She said she would recover her costs after we had sold everything. But she never did.” (Dona Augustinha, 2006)

The first public exhibition of the art work produced at Chapéu Mangureira took place during the International Congress of Art and Education held at the Rio de Janeiro State University (UERJ). Prior to the exhibition, there was an incident between Celeida and Dona Augustinha. One Sunday before, Celeida had driven a Kombi up the hillside to transport the exhibits, which should have been ready and packaged. The artist arrived on schedule, only to find nothing had been done and—to her utmost surprise—Dona Augustinha was cooking. Right there and then, they had a serious discussion about being a house maid or an artist.

This episode took place in 1983,¹⁶ but only in 1992, ten years later, they both made their accounts of the fact: when Celeida arrived, Dona Augustinha claimed she was coking because she had no maid and her house chores needed to get done. Celeida was very sad and replied, in tears, “You are not a house maid; you are a person. You are a person.” On the recording, we clearly notice that they had fun while recalling the fact, which certainly was a moment of choice for both. Dona Augustinha, for instance, said she really wasn’t “heeding” the exhibition that much.

However, what we perceive in this incident is that there was a confrontation between two worlds. On the one hand, Dona Augustinha, who was a janitor, did not see herself as an artist, nor did she know exactly what it meant to exhibit in an International Congress. On the other, artist Celeida Tostes was so imbued of her artistic identity, which had been

built along her extensive career, that she did not notice the housewife's difficulties. It is fair to say that the confrontation involving Celeida and Dona Augustinha represented not only a shock between different social identities but also *the* moment when an interaction between these two realms was enabled.

To complement, Dona Augustinha and Celeida tell us that, on inauguration day, "the artists were very elegant" and were given a standing ovation when Celeida introduced them. All pieces were sold: pots, pans, rag dolls. This episode unveiled an entirely new world, not only for Dona Augustinha but for everybody else in the group who, like herself, had not realized that they had been entering a whole new universe, that the work they had been doing had some quality and symbolism about it that the makers themselves were unable to recognize. The entire episode also leveraged the preparation for a subsequent exhibition, scheduled to take place at the Folklore Museum, for which they all showed a lot more enthusiasm and devotion, and, particularly, started to see themselves as artists.

"Chapéu Mangueira, its people, its life, its art"

*City folks, I ask for your attention
Look at these dolls I made with my own hands
Dolls my mother used to make to entertain me
And which had long ago been made by Adam and Eve.*
Dona Augustinha

In 1983, under the administration of art critic Lélia Coelho Frota, the Folklore Museum inaugurated the Popular Artists Hall (SAP), an annex to the main building for temporary exhibitions of art projects developed by popular and community initiatives. The exhibition involved displaying and selling the art pieces, and included research into project and community memory. It also involved publication of a small illustrated catalog to keep record of the event. The Chapéu Mangueira project was scheduled to inaugurate the site, though it never made it in time, but the second SAP exhibition was called "Chapéu Mangueira Hillside Community, its people, its life, its art".

It was a stunning hit. Exhibits included clay pots, pans and trays, rag dolls, patchwork quilts, homemade jelly, bricks, roof tiles, and even fire fans made from the palms of Dona Maria Martins home grown carnauba trees. The jelly recipe was made into a song by string literature writer and singer Jota Rodrigues and turned into a brochure that was also made available for sale to the public. During the course of an entire month, Chapéu Mangueira residents "took possession of the space": they talked to visitors, sold their art, gave interviews, and so on.

The success of the exhibition boosted the project. Sharing and seeing their cultural universe appreciated by visitors to

a public institution, and also by the press, was a major incentive to participants. The financial return from selling their art pieces also encouraged them to produce more. Looking back at the entire project, the artist declared to the *O Globo* newspaper: "This assessment of Chapéu Mangueira's cultural memory needs to be seen as a possibility to bring out an individual's creative capacity, at the same time it brings out collective tradition while escaping externally imposed stereotypes. What happened was a concrete and authentic response coming out of previous and present exposures."¹⁷ That certainly reinforces Halbwachs's assertion that "everything we recall from the past is part of collective constructions of the present".¹⁸

The artists

Participants in the "Chapéu Mangueira Hillside Community: its people, its life, its art" exhibition included: Dona Henriqueta, Dona Dionita, Dona Augustinha, Dona Efigênia, Dona Maria José, Dona Maria de Fátima, Dona Filinha, and Dona Maria Martins. Dona Augustinha is the only one that still lives in the Chapéu Mangueira community. Dona Maria de Fátima was not found and the others have already passed away. From interviews made by Carmem Vargas, in 1983, to keep records of the project,¹⁹ and others made for the purposes of this study, in 2006 and 2014, a brief profile of the artists follows:

Dona Henriqueta – born in Varginha, in the southern part of the state of Minas Gerais, was 64 years old in 1980. She arrived in Rio de Janeiro in 1936, at 19, to work as a house maid. Living in the Chapéu Mangueira community since 1953, she was specialized in clay vases, pots and pans, which refer to her childhood play in the farm where her parents were colonists. In 2006, at 90 years of age, she no longer worked with ceramics, nor could she remember those days, but her participation had been intense, she had produced and sold many art pieces. In addition to the beauty, her work called attention because of size, sometimes bigger than her small stature—roughly 5 feet! Dona Henriqueta lived with her son, Sabará, in a house atop the Chapéu Mangueira Hill. During the project, she attended EAV-Parque Lage classes and said she was making the old dream of working with art come true. She loved to dance.

Dona Dionita – born in the small city of Apiacá, in the state of Espírito Santo, she was 63 years old in the beginning of the project. After some short stays in Cachoeiro do Itape-mirim and Vitória, she boarded a train to Rio de Janeiro in 1940 to take a previously arranged job as a house maid. In her home land, she used to work in coffee, rice, corn and bean crops. Dona Dionita was very excited about working at the Art Warehouse, and said it helped the women and was an incentive to children. She said the organization tak-

ing place because of this new initiative was “wonderful”. She made dolls and patchwork quilts, which she had learned from her mother, and also recovered some old recipes for pumpkin and potato jam.

Dona Augustinha – born in the small town of Engenho Novo, in the hinterlands of the state of Paraíba. Dona Augustinha was 42 years old in 1979, when artist Celeida Tostes paid her first visit to the Chapéu Mangueira Hill. She arrived in Rio de Janeiro in 1955, at 17. She had come in order to look after her niece, as her brother was already living in the Chapéu Mangueira community. She soon started to take daily assignments as a housecleaner. In the beginning of the project, she was afraid of working with clay, but she gradually revived some childhood memories from life in the countryside, when she used to help her widowed mother with the bean and corn plantations. She was Celeida Tostes’s right hand at Chapéu Mangueira, and has been a ceramics teacher to date, at the age of 76, as well as a significant community leadership.

Dona Efigênia – born in a Minas Gerais state area known as *zona da mata* (bush zone): “a little neighborhood between Viçosa, Cajuri and São Miguel do Anta e Herval”, she was 52 years old when the ceramics project started. She arrived in Rio de Janeiro in 1947, at 19, already a married woman, and moved to Chapéu Mangueira in 1952, at a time when the community “had more bush than shacks”. In her childhood, she had helped her colonist family with corn and coffee crops, and was familiar with the ceramics burning process because her uncle had a brickyard and had already seen the burning of bricks. She was a most active practitioner, and held work meetings at her home. Her job involved ceramics and rag dolls.

Dona Maria José – from the city of Campina Grande, state of Paraíba, she was 54 when she started to make crochet quilts with some patchwork, encouraged by the project as a whole. She came to Rio de Janeiro at 35, already a married woman, and moved to Chapéu Mangueira in 1979.

Dona Maria de Fátima – born in the municipality of Codó, in the state of Maranhão, she toiled the land with her parents, who planted rice, beans and vegetables. She came to Rio de Janeiro to live in Leme, with a friend of her mother’s, assisting in the delivery of the clothes she sewed and pitching in with the household chores. She was slightly older than 20 at the time. She met her future husband at Chapéu Mangueira and they married three and a half years later. In the beginning of the Celeida Tostes project, she was 27 and worked on daily household cleaning assignments. She made patchwork quilts and pillows, and learned to make rag dolls that referred to her childhood play.

Dona Filinha – born in the city of Leopoldina, state of Minas Gerais, she moved to Rio de Janeiro in 1948, at 20, to join

her uncle and aunt plus grandparents, who already lived at Chapéu Mangueira. She was a nurse aid at the Health Care Center and also the “community trouble-shooter”. In community meetings, she sometimes represented the Association’s chairperson and other members. She was 52 years old when Celeida arrived at the hillside community. She made papaya and pumpkin jam, and guava preserve, which were part of her memories from the Fazenda Junqueira, where her parents were colonists and planted their own foodstuff.

Dona Maria Martins – came from the hinterlands of the state of Ceará, where she helped her parents with their small rice, beans, and cotton plantation. She moved to Rio de Janeiro in the 1950’s to work as a house maid, whose chores included cleansing, serving, and sewing. When she joined Celeida’s project, she was 57 and had been living at Chapéu Mangueira for 25 years. Because of how beautiful her rag dolls looked, she was renowned as Maria Bonequeira (*Dollmaker Mary*). She also made patchwork quilts, pillows and rugs. In 2006, she no longer made dolls, but was still very proud of having once made them. She looked after her grandchildren and hardly ever left home.

The Art Warehouse

The Art Warehouse is a 50m² building, consisting of two operating rooms, a bathroom, a basement, and a small backyard. In the center of the main room, there was a large table with a washing tank for the clay work. The basement was not part of the original design, but since the building was erected against the hillside, the area left underneath to keep the construction up straight was enough for an extra room, where, at Celeida’s request, a small set of brick and mortar seats were built for video exhibitions to the children. In the backyard—accessible only through the basement—they built a huge clay kiln, to burn the ceramic pieces. They threw a big party to inaugurate the art “place”. Local residents, friends and artists, all celebrated the completion of construction work, an effort that relied on everybody’s contribution. Guests were accommodated on stools, which were placed in the circular yard next to the building. The then dirt-paved place was packed with nearly 100 people, who were all so very happy to celebrate as they munched on delicacies prepared by a host of community women. Attendees included sociologist Herbert de Souza, nationally and internationally renowned as Betinho, who had recently returned from his political exile and soon afterwards became a most expressive worldwide leadership in the realm of non-governmental organizations, which were then taking their initial steps in Brazil.

Building the Art Warehouse was crucial if the project was to continue, but it also became the “venue of memory”; that is, a material, symbolic and functional place. It was a physical

space built by the collective effort and desire of an entire community, a place that gradually acquired some symbolic nature as a space for the reassurance and maintenance of local identity. Finally, it was a functional place for work, for the making of art pieces and objects that were the main purpose of that group.

Activities were then running their course, in the Warehouse. Excited about their first accomplishments, the women continued to produce. However, it was somewhat difficult to find outlets for that production. Despite their set up of a representative stand at nearby Lido street market, sales were running slow. The core group thus gradually shrank. Dona Efigênia, Dona Henriqueta, and Dona Augustinha continued relentlessly working with handmade ceramics, despite the difficulties. Some other women went on working from their homes, while others would occasionally go to the Workshop. On the other hand, the group of children who were being taught ceramic classes by Celeida kept growing. As activities started on the site, more consistent experiments were tried with roof tiles and bricks.

Raw materials were an issue, as well. According to Dona Augustinha, collecting and decanting hillside clay meant "wasting production time"; however, the small amount of sales did not elicit any systematic procurement of raw materials. In mid-1985, new INF funds came to boost their spirits. At the same time, some popular art shops started to deal in ceramics, rag dolls, and patchwork quilts. Increased sales immediately led to increased production. Then the group received 22-year-old art-educator Sueli Lima, one of Celeida's Parque Lage pupils. Sueli was invited to develop work with community children. There was money for the materials and for some small teacher fees. Her children work grew organized and big. Soon there were two daily shifts of classes. It was 1986 and the project was coming to its sixth anniversary.

"Without losing its most remarkable characteristics, the project was impressively improving in quality."²⁰ In its six years of application, this project can be said to have revived an awareness of the hand, as well as an awareness of cultural roots; it can also be said to have accomplished a profession, to have increased local income, and to have preserved values that are not in the way of cultural integration but rather provide some defense against the overwhelming raid of stereotypes.²¹

In that same year, the 30th Brazilian Ceramics Congress official program boasted an encounter revolving around ceramic art, which included a visit to Chapéu Mangueira. In the event's journal, Celeida authored an article describing project activities, and the cover showed a picture of Dona Henriqueta arranging the pieces in the kiln, for the burning.

In the subsequent year, Celeida Tostes was the curator for the "Clay, a Universe" exhibition, in the Caixa Econômica Federal gallery. The exhibition included the oeuvre of two Chapéu Mangueira artists: Dona Henriqueta and Dona Augustinha; also included was the oeuvre of six artists from the Arts of Fire Workshop: Sueli Lima, Ricardo Ventura, Martha Rocha, Mariana Canepa, Moca, and Amon, and the oeuvre of Darly Fernandes, a *Favela* da Paciência resident holding a scholarship from the EAV-Parque Lage who developed research in pigments made out of the iron contained in his community clay.

"Clay, a Universe" presented utilitarian work and sculptures developed by artists from different backgrounds and training. The curatorship tried to show that, through clay, childhood desires and representations gained different shapes and meanings. Statements made by two Chapéu Mangueira artists to the *O Globo* newspaper showed that both already recognized themselves as artists and were invested in their artistic identities. That meant Dona Henriqueta and Dona Augustinha had incorporated an artistic reference to their discourse that had been brought to them by Celeida and Carmem Vargas, where individual memories were the starting point for the development of work known as artistic.

To Pollak,²² memory is an instrument for group assertion; it was therefore an instrument of belonging. In the case of Chapéu Mangueira's Art Group women, memory was primarily an instrument for the assertion of individual identities, based on which a new identity was forged, an identity of artists and sculptors who had knowledge and art to offer. This new acquired identity provided the Chapéu Mangueira group of artists with a feeling of belonging.

The strength of this feeling is illustrated when Dona Henriqueta, who used to work with ceramics only in her free time, told the *O Globo* journalist she eventually announced at home that she no longer could look after her 13 grandchildren, that her family could no longer rely on her for any of the household chores; that her life now was dedicated to working with clay and going to church. One of Celeida's monitors since the early stages of the project, Dona Augustinha no longer worked as a house maid and now was totally dedicated to making her ceramic pots and coordinating the Art Warehouse.

In 1988, Dona Augustinha was invited (and accepted) to monitor the ceramic work in a re-socialization project for mental patients at the Psychiatry Institute of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). Two years later, in response to an invitation by UFRJ's Cultural Center (CUCA), Chapéu Mangueira's artistic work was exposed in the hall of the Psychiatry Institute's Leme Lopes Auditorium.

However, selling the art pieces was still difficult and that stopped them from buying more materials, which, in turn,

had an impact on the artists' enthusiasm; that was the reason why Celeida would often pick up the clay bill. The children work, however, was still very successful. Though informal, it had become a regular activity that complemented school hours. Teacher Sueli worked basically with clay, but she also used drawing and other techniques. On occasion, the Warehouse received external art students and volunteers who wished to get involved in community projects, which was extra fuel to keep the project going. Sueli recalls her work with the children:

One lesson I learned from Celeida, which I consider to be one of her greatest legacies, was how to see. She taught me to differentiate stereotypes from non-stereotypes, from sincere and authentic research. Being able to tell the wheat from the chaff has tremendous value for those of us who work with art research. I remember we used to encourage the children to come up with their original production, the sincere production coming directly from their subjectivity. That is basically what we worked with: building subjects by means of ceramic production or art work. (Sueli Lima, 2006)

In 1989, Celeida Tostes wasn't often at Chapéu Mangueira; she thought the project no longer needed her that much and, furthermore, they needed to be more active, in the sense of taking their art pieces out to sell and collecting materials—rags, for instance. She would make connections, but somebody would have to proceed and effect deliveries and collections. Sueli Lima left the project after three years.

In that same year, Celeida was hired as fellow researcher for UFRJ's Industrial Design Department and started teaching classes at the School of Fine Arts and at the School of Architecture and Urbanism. She also developed a project to implement an Integrated Ceramics Workshop, a rather complex and labor intensive endeavor that, in addition to integrating Fine Arts students with Architecture students, would contemplate various other areas of study and included projects in *favelas* adjacent to the university. At that time, the artist was also developing new research and proposals to use ceramics in institutions of higher education. The executive summary she prepared for the UFRJ full professor admittance exam contained detailed plans for implementing an EBA-FAU Ceramics Workshop, including a three-year schedule for 1989-1991. Those plans included provisions for a partnership with the Chapéu Mangueira project, ongoing for nine years then, and for re-boosting the "Technology and Lost Function" project, which she developed with the Waurá indigenous people in 1988.

In 1989, a cancer was detected, eventually leading to the removal of one of the artist's breasts. In 1990, a recovered

Celeida decided to celebrate her 35th artist anniversary with a major exhibition at Parque Lage. *Tempo de Trabalho* (Time of Work) was a selection taken from among her main works, after the unprecedented *Batata* (Potato), filled with little potatoes, built by Mr. Coracy and his Chapéu Mangueira team. Mr. Coracy continued as a key element in Celeida's work process.

In 1991, Celeida took Dona Augustinha to speak about the Chapéu Mangueira project and to teach a ceramics class at the EBA-FAU Workshop. On that occasion, she reported that the Art Warehouse now opened only three afternoons per week and that she commanded clay activities on her own. Children and adults could attend workshop classes for free. Most school students continued as regulars to the Warehouse. In that same year, Celeida had her *Gesto Arcaico* (Archaic Gesture) project accepted at São Paulo's 21st International Biennale. It was an installation with 20,000 *amassadinhos* (mashed little things), which were small clay pieces that retained, after being squashed, the marks of a hand's reflex grip as the hand was touched by the clay: the archaic gesture.

Production of those thousands *amassadinhos* brought new energy to the work at Chapéu Mangueira, after a period of decline. There was no more clay; Dona Augustinha worked alone with the children, and she continued to recycle some pieces. Celeida was flagging a new community work to start after her university projects had been completed. Men, women, teenagers, children and even infants were mobilized to leave their hand print on the thousands of little clay pieces to be presented at the Biennale.

Gesto Arcaico is work that synthesizes Celeida's trajectory. In addition to referring to the "Venuses" and to the "Tools" of her early career days, here she manages to bring together all of the tribes she had moved during her entire life. The artists as well as Parque Lage, UFRJ and Chapéu Mangueira teachers and students, they all made *amassadinhos*. The effort also included inmates from the Frei Caneca prison complex, prostitutes from Vila Rosali, homeless people, visitors to Rio de Janeiro's Museum of Modern Art, doctors from Coppe/UFRJ, socialites, small children, and so on, and so forth. According to the artist, "thousands of hands being identified through a single gesture. A collective collaborative work without any class references".

In late 1992, the cancer reappears violently and Celeida dies on January 4, 1995. Dona Augustinha was so impacted by her friend's passing that she quit working for some time. She went so far as to compare losing Celeida with losing the safety and support from her mother. But she continued to open the Warehouse on Mondays, Wednesdays, and Fridays.

My first contact with Dona Augustinha was in March 2003. I called to request an interview for journalist Daniela Name, from the *O Globo* newspaper, on account of the retrospective "Celeida Tostes—Art of Fire, of Salt and of Passion", where I worked as press agent. At that time, I invited her for the opening. She attended, in the company of Mr. Coracy, her husband, and some friends from Chapéu Mangueira. I was really moved as I walked them through the exhibits. While Mr. Coracy told the story of how those pieces had been made, Dona Augustinha contextualized them in various moments of the Chapéu Mangueira project. Our contact became closer after the ceramics project was re-boosted, with the support provided by the Angela Borba Fund of Resources for Women²³ in 2004. The funds were enough to renovate the kiln, buy material and resume ceramics classes for children and adults. In that same year, I joined the graduate program on Cultural Goods and Social Projects in the Getúlio Vargas Foundation's Center for Research and Documentation of Brazilian Contemporary History (CPDOC-FGV), with a research project focused on Celeida Tostes's actions in the Chapéu Mangueira community. My dissertation called "Celeida Tostes's Shrine" was developed under the advice of Professor Dulce Pandolfi and defended before a board of experts in 2006, and it was eventually published in 2014.

Programed for an entire year, the new activities continued on for another two years. In addition to the work with clay, the Warehouse also featured classes on ornaments, recreation for individuals with special physical needs, and other exercises proposed by external players. As years went by, the Warehouse also became a rendezvous for community women who would always drop by for a quick chat. For some time too, the *cheque-cidadão*²⁴ and other social benefits were distributed through that venue. There is also a used clothes sales point operating in there, and some type of museum exhibiting pieces made in the early stages of Celeida's project. In 2006, a Funarte workshop conducted by artist Ana Rondon encouraged a group of women to resume work with rag dolls. At that time, Dona Augustinha would still open up the Art Warehouse three times a week, with the support of Mr. Coracy, both at the age of 69.

The Chapéu Mangueira Art Warehouse is consolidated as a "place of memory" in the community, it has "no references from reality. Better, they [the places of memory] are, themselves, their own references, signals that return pure state signals to themselves".²⁵ The Workshop has become, beyond the very work that is done in there, a place for community breathing, a place whose function gives local residents a differentiated identity—an artist identity. It remains alive by its own references, that is, creativity from ancestral memory.

As one may perceive all along this text, Celeida Tostes was indeed an extraordinary woman. As she met the people from Chapéu Mangueira, she started to discuss themes that would only be introduced to the visual arts a few decades later. Her actions with the community conjugate diverse realms that looked farther and farther apart: a low-end hillside community of shacks scattered about unpaved grounds and a high-end beachfront community built upon paved roads and high-end buildings; "erudite art" and "popular art".²⁶ However, it is worth recalling that back in the 1960's, artist Hélio Oiticica was also a regular at *Favela* da Mangueira, in Rio de Janeiro's underprivileged north zone. That was when he produced the *Parangolés*²⁷ and asked *Estação Primeira da Mangueira Samba School* performers to present them in the collective exhibition *Opinião-65*²⁸ at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art (MAM). The presentation was forbidden. The samba performers danced in the gardens of the institution. In that same museum, some years later, artist Celeida Tostes was kept from installing her *O muro*, which also remained in the garden.

Perhaps driven by the same curiosity at different times, Hélio and Celeida were both, in their own individual ways, taken in by the popular culture. Coincidentally, both arrived at the communities for a visit on the occasion of Carnival preparations. Beyond any coincidence, still, the reason for such comparison is to underline that the presence of well-rounded artists in popular communities is usually a two-way avenue. Both Hélio and Celeida were some sort of cultural mediators,²⁹ but they also had their work modified and enriched by the exchange. Celeida's encounter with Dona Augustinha and the other Art Group women enabled the completion of a memory recovery project that promoted their self-esteem by reviving ancestral artistic wisdom.

Incidentally, the partnership with Mr. Coracy enable Celeida's oeuvre to achieve gigantic proportions. The artist confirmed that when she made *O muro* and, later on, *Uzina Barravento*. She needed either a team or collective collaborative effort: she found both at Chapéu Mangueira. The community came to Celeida Tostes's life to stay. Despite the artist's initial role as a driving force for pioneering social work, at Chapéu Mangueira she found essential collaborators to develop her lifetime work.

Marcus Lontra states³⁰ that, when one decides to write a book or a thesis, or even to make a movies on Celeida Tostes, one is creating a new Celeida oeuvre; that, when we incorporate knowledge, techniques and wisdom that she developed, we are continuing the Celeida Tostes oeuvre; that the artist's work consisted of seeing art as an instrument for social and cultural inclusion in the highest potentiality of human beings.

I came back to Chapéu Mangueira on a Sunday, in March 2014, to let Dona Augustinha know a book on Celeida was being published and to help her with a project encouraged by teacher Katia Gorini. I ran into an open door Warehouse after a monthly luncheon offered by residents, friends, and children. She told me there is no more ceramics teaching, nor any regular artistic activity. The place is but a rendezvous. The used clothes sales are still in full gear, though. In July 2012, a small renovation was made by Rio Sustainable City project students, which was completed by making one of Dona Augustinha's old dreams come true: a plaque paying homage to Celeida Tostes was placed atop the entrance gate to the Warehouse. The kiln now has the status of a monument. Mr. Coracy died in 2009 and a 77-year-old Dona Augustinha, 35 years after her encounter with Celeida, continues to open the Art Warehouse every Monday, Wednesday, and Friday afternoon.

Today, the Art Warehouse, a place of Chapéu Mangueira community memory, is also a place to pay homage to Celeida Tostes.

Notes

- 1 Pollak, 1992, p. 200-212.
- 2 Santos, Myriam Sepúlveda dos. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. ANPOCS, vol. 13 n. 38, 1998: p.155.
- 3 Pandolfi, 1995, p. 16.
- 4 Source: Pereira Passos Institute (2012)
- 5 Source: Pereira Passos Institute, based on IBGE, Demographic Census (2010)
- 6 Burgos, 1988, p. 27.
- 7 President Getúlio Vargas threw a coup d'état and started a dictatorship in Brazil. The period was named *Estado Novo* and lasted from 1937 to 1945.
- 8 Pandolfi and Grynszpan, 2002, p. 240-242.
- 9 Interview given by Dona Augustinha, 2006.
- 10 Research interview for the "Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte" exhibition—collection of the National Institute for Folklore and Popular Culture.
- 11 Tostes, 1988, p. 61.
- 12 Information contained in minutes provided by Dona Augustinha, 2006.
- 13 The Big House is a space for meetings, but it is also used to accommodate families who lose their homes to landslides, or who have become homeless for any other reason.
- 14 Catalog for the "Chapéu Mangueira Hillside Community, its people, its life, its art" exhibition, from July 12 to August 8, 1983, at the Artista Popular Hall, National Institute for Folklore and Popular Culture.
- 15 Pandolfi, 1995, p. 14.
- 16 The episode was narrated by Dona Augustinha in a class she taught at the Integrated Ceramics Workshop of the School of Fine Arts and the School of Architecture and Urbanism of the Federal University of Rio de Janeiro – EBA-FAU of the UFRJ, invited by Celeida Tostes and tape recorded.
- 17 *O Globo*, 13/8/1983.
- 18 Halbwachs *apud* Santos, 1998, p. 153.
- 19 Interviews conducted on June 13, 1983, by historian Carmem Vargas. Archives of the Folklore Museum.
- 20 Tostes, 1986, p. 10.
- 21 Tostes, 1986, p. 10.
- 22 Polack, Michael, 1992.
- 23 Currently "Fundo Social Elas" - www.fundosocialelas.org.
- 24 *Cheque-cidadão* is a Rio de Janeiro State government program for families whose income falls short 1/3 of official minimum wages. Currently set as R\$ 100.00, the check is to be exchanged for goods in accredited supermarkets.
- 25 Nora, 1993, p. 27.
- 26 In the early 1960's, "both the northeastern hinterlands and the metropolitan favelas and underprivileged peripheries became the focus of playwrights, moviemakers, painters, poets, singers, and composers. And the samba as well as northeastern music were revived. Opinião, Cinco Vezes Favela, and Zicartola, respectively a show, a movie, and a restaurant, all were milestones of the approximation between high-end Rio de Janeiro's south zone youth and the underprivileged hillside community culture". Vianna, Letícia, 2001, p. 79.
- 27 Wearable and colorful works of art made of cotton or nylon that can be donned on a moving body seem to float about in the air.
- 28 Exhibition organized by gallery owner Jean Boghici and by journalist/marchand Ceres Franco at MAM-RJ in 1965. Part of the commemorations for the 400th Anniversary of the City of Rio de Janeiro, the exhibition brought 29 artists together, 13 European and 16 Brazilian, who tried to establish a counterpoint between national and foreign production. About Brazilian art in the 1960's, see Duarte, 1998.
- 29 The concept of cultural mediator was developed by Gilberto Velho and concerns "the role played by individuals who are interpreters and circulate among different cultural segments and domains". Velho, 1994, p. 81.
- 30 Interview to the author in 2006.

Celeidian methodologies for the follies of the manipulating condition

Katia Correia Gorini

Between March 1989 and January 1995, I had virtually daily contact with Celeida Tostes, as a monitor and her private assistant, at the Ceramics Integrated Center of the Federal University of Rio de Janeiro's School of Fine Arts/School of Architecture and Urbanism, where she served the local and surrounding academic communities: EBA/UFRJ, FAU/UFRJ, PPGAV/UFRJ, COOPEAD, COOPE, INES, Language and Literature Program, EAV-Parque Lage, low income communities of Favela da Maré and Vila dos Funcionários da UFRJ Divinéia. All of those places were attended by or received research contributions to visual languages and ceramics from educators, students, visual artists and teachers: Haimo Blink, Beatriz Oliveira, José Barki, Ana Maria Ranieri Rambauske, Gilberto Cortez, Andréa Pessoa Borde, Adriana Rettori, Alex Nunes, Regina Célia Pinto, Cleone Augusto, André Bazzanela, Marcos Varela, Isis Braga, Valdir Soares, Rosana Ramalho, Rosana Moraes, Jarbas Lopes, Otávio Avancini, Otávio Augusto, Ítalo Bruno, Guga Ferraz, Carlos Eduardo Borges, Jorge Ferro, Romano, Ricardo Freitas, Naira Santana, Claudia Bosco, Ricardo Ventura, among so many others. In the 1990's, that was a place where theoretical discussions were encouraged on the various fields of culture and on the different practices of architecture and contemporary art, either formal or informal, with the participation of Rogério Medeiros, Paulo Houayek, Simone Michelin, Lígia Pape, Rosza Velsoladz, Rosa Werneck, among others.

This Center was conceived and implemented by Celeida and supported by professors from the School of Fine Arts' Industrial Design Department and from the School of Architecture and Urbanism's Shape Analysis and Representation Department, both from the Federal University of Rio de Janeiro. The methodology intended to present and address issues of art and art inserted in life through experiences with and investigations on clay and ceramic properties applied to art, architecture and design. On most work fronts. Differently from modernistic strategies of representing the other, Celeida tried to insert the players in artistic practices, as they contributed their knowledge and experiences. As such, she might have preceded the contemporary debate that tries, in anthropological terms, to give voice to natives, where artistic practice has moved from representation to effective exchange, giving value to intersubjectivity.

These intermediations between art and social cultural relations reveal traces of her life experience and political action through her oeuvre. New artistic possibilities have thus extended beyond the use of ceramic production techniques

as handicraft production. That is, she relied on clay and ceramics as contemporary artistic expression, and valued the entire process of knowledge acquired along her trajectory of direct involvement with issues residing in visual arts, education and popular community action. Considering Celeida as an artist engaged with artistic and social projects, her work process is the outcome of production under the command of reality. Her oeuvre goes beyond reflexes on objects, considering how her projects pervade the borders of popular and erudite culture.

In my master's thesis—"Memories of the Monument oven – ceramic art imbricated into everyday life"—I looked at the transformations experienced by Maria Augusta do Nascimento Silva as a popular artist and ceramist, transformations that were triggered by her encounter with visual artist Celeida Tostes. I addressed issues of urban popular art in light of the contemporary cultural system, where the generation of symbolic and image meanings imbricated into other spheres of social life advanced over an exclusively artistic field. That has enabled me to see which intermediary factors between popular and erudite culture may be used as devices to understand where the imagination of artists lies, where it is possible to locate concepts of identity, belonging, hybridization, fragmented memories, and frontiers.

The processes of immigrating from inner state Paraíba to Rio de Janeiro have fragmented Augusta's solid locales and social cultural references. Either consciously or unconsciously, her new reality required adapting to the notion of belonging to the city. After the encounter with Celeida Tostes, which availed the Chapéu Mangueira hillside community the opening of their Art Warehouse – Clay Workshop, Augusta developed her work not only as a ceramist but also as an active hillside community political character. Implementing the "Formation of Utility Ceramic Centers in so-called Favela communities" project meant, for Celeida Tostes, reviving and appreciating cultural roots and unused labor, with respect for cultural integration processes.

The relations among techniques and the aesthetic provocations enable the operation of shapes transmitted about the cultural society and all sorts of problems therefrom, where intellectual control is a lot more explicit, though often hidden under the flow of imaginative discoveries. And, in the relentless effort to learn what lies under or beyond observable shapes and acts, what else could be said about some didactics applied to the *Celeidian methodology*?

In her classroom discourse, she made a point that nobody would make "ashtrays, pots or vases", and explained differences between copy handicraft and handicraft as a life's memory traces printed on a gesture. When a situation proved to be satisfactory or favorable, she would emphasize, "Wonderful!" Actually, the expression became a Celei-

da's mark, recognized to date amidst those who knew her. When she noticed power in any work, she would say, "This is funny", but when the virtuosity of technique was overwhelming, "There are too many thrills" or "This is foolish..." However, in order to break away from preconceived notions on "auratized" ceramics and art, even when some exercise did turn out to be interesting, she would determine, "Throw it all out!" or "Now dismantle it and make others!" Though it sometimes started unfavorable reactions, this system of work was one of the teaching strategies to lead students to identify stylistic traps in the art discourse located on a plane of historical immanence. "You have to understand that nobody has the truth; but an object, however, it does have its own truth; if not, it will denounce it." (TOSTES, p.28 Annex 10).

Celeida Tostes interconnected her performance as a visual artist and the academic profession by means of her social commitment. She developed work and projects in those areas, opening up possibilities both for using experience as a way to creativity and encouraging the development of a political stance (MENDONÇA, 2002. p.13). As an educator, in 1972 she worked in the "As We Are Project", developing a methodology of tact applied as a communication possibility of some poetical potential to students of the Niteroi Educational Center. In 1975 she started teaching classes at the Parque Lage School of Visual Arts where she set up the Arts of Fire Workshop. In 1980 she created the "Formation of Utility Ceramic Centers in so-called Favela communities" with a pilot in the Chapéu Mangueira hillside community, in the Leme neighborhood. She started a faculty career at the Federal University of Rio de Janeiro's School of Fine Arts in 1988 at the invitation made by the Industrial Design Department and in 1989 she implemented the "Integrated Ceramic Center EBA/FAU – UFRJ". She later became a full time professor of that unit, until 1995. As an artist and ceramist, she made outstanding contributions that include "Passagem", a 1979 performance; "O Muro", 1982; "Vênus, Ferramentas, Chocalhos, Guardiões e Mó com Bastões" exhibited at the Aktuel Gallery, 1984; the "Esculturas" exhibition, at Galeria César Aché/A fala feminina do fazer, 1987; "Gesto Arcaico" exhibited in São Paulo's 21st Biennial (TOSTES, 1992. p.37). She has thus defended her life projects with relentless determination. Always generous and polite to everyone, she would greet and speak even to people she didn't know. Of those around her, however, she rigorously demanded effort, commitment, organization, focus and cleanliness at the Ceramics Integrated Center, at the Chapéu Mangueira, at the Casa da Lapa Studio, or in the collective efforts.

The importance and the meaning of Celeida's work may be analyzed by the fact that, based on her commitment with art inserted in life, she always tried to displace object and im-

age to open up possibilities of new meanings for individual experiences, and to introduce communities in the realm of art, honing the connections between erudite and popular culture in urban territories, integrating life to the city, and irradiating the culture produced by these communities. Celeida's artistic project was to offer ceramic resources to anyone willing to experiment. She sought to awaken and explore the power of the creative process by means of clay, as the material—a material that takes up shapes and is deformed or undone. She pointed at an understanding of art as the outcome of specific cultural and historical circumstances of the other. The artist trod along a narrow path between these frontiers of culture, which conditioned formats and styles in separate units. She relied on her relation with the contemporary world and sustained her artistic production by penetrating the diversity of social cultural processes, by provoking tension, by thinking and producing art as a mediator artist:

"To me, it is very important to bring different segments together, without any advocacy intent, because this is how it happens. I work on the hillside communities and they help. Parque Lage students work with me; my workmates are with me and each one is in one of those segments; at the end, they are all equal." (TOSTES, p.6, Annex 10).

It is somewhat difficult to insert Celeida Tostes's oeuvre in the visual arts market because her production is fragmented, mostly by herself. She has generously distributed her work among friends or institutions with hardly any liaison, and some pieces may have been intentionally destroyed whereas others may have been weathered down or subjected to interference by the public. Another factor contributing to low appreciation of her oeuvre may be related with the frailness of the materials chosen, including plaster, soil cement, raw clay or ceramics. These arguments may contribute to analyzing the artist's authorship and detachment, considering that codes often establish the basis for the correct use of our senses in order to achieve some point of certitude, saving them from the calls of memory, of sense and of material as well as collective experiences. In Celeida's projects, collective efforts or events, participants are given credit and introduced as partakers in the development of the work, documented in folders, videos and texts authored by the artist, such as procedures identified in contemporary happenings or individual/collective artistic performances/actions. Furthermore, given the impossibility of skeptically conceptualizing versions of culture, because of their movable nature, the notion of belonging would bring forth one way to identify Celeida in her own context.

The manipulating condition is a major landmark of Celeida's poetic influence in my artistic propositions. I observe the relevance of handicraft as one character of my actions and

try to present it in the contemporary context as significance resulting in an aesthetic experience that is present in the conscience, where sensitive and significant may appear at the same time. Furthermore, the approach of a gesture as power in my work may occur by means of the constructive or generative methods for the images or gestures printed on matter, soft or hard materials, in the actions of manipulating, cutting, composing, constructing, deconstructing, installing etc. or sometimes I even check the possibility of inverted materialization to increase or reduce space and volume by means of a printed gesture, by means of investigations of a line, of a plane and of a volume in space. I thus look for different modes of production and I try to generate relations between people, clay and gestures that may collaborate to understanding social, space and time relations in visual arts. I think this too is, as Luiz Áquila has coined it, "*Celeidar*".

Celeidian Methodology: Experiences and Investigations

From order to chaos from chaos to order – work on garbage

Participants: Katia Gorini and Rosana Moraes

An experience was proposed: to turn a garbage bin over a white linen towel and separate the garbage according to material characteristics; meaning, orange peel and sections with oranges, coffee powder with coffee strainer, drinking straws with drinking straws, cigarette buds with cigarette buds, cigarette cartons with cigarette packs, PET bottles with PET cups, small cockroaches with big cockroaches, banana peel with bananas, etc.

Celeida asked the cafeteria attendant to provide a bin with the amount of garbage collected during 2 hours and brought it over for us to pour it on the table, informing us that the material could be manipulated without the use of gloves and was not in any stage of contamination. Lack of any further data on the procedures to be adopted caused some anxiety, but on the other hand it brought along some discovery: total dissipation of the leachate smell after the GARBAGE had been sorted out and clustered in classes of materials.

Reorganizing the materials presented as a "party table", according to a complaint made by Professor Maria da Penha as she entered the Workshop: "You're throwing a party and have not invited me!" The attitude of the CLA Dean referred to Celeida's habit of offering some snacks after work presentations or events.

After the montage was finished on the table, a proposition was made to dissect the clusters of materials, grind them and put them as filling in between acetate and slide frames so that the images could be projected on a white screen. Then we attributed, to order, the useful materials and matter; to chaos, the abject materials from the garbage bin; to a new order, the potential images with poetic power.

COPPEAD/UFRJ (Graduate Department) – Sensitizing exercises – Bom Jesus Island – annex to the Fundão Island (UFRJ campus)

Participants: Graduate students and faculty – COPPEAD/UFRJ

Sensitizing exercises to encourage the sense of touch as poetic power.

The procedures adopted by Celeida, such as: a circle formation of the group, eyes closed, the practice of quietness and of noticing one's own breathing were all strategies to suppress the rationality of the gaze, to trigger primordial gestures during the clay manifestation and to eventually generate new possibilities of world views and of understanding art.

References:

GORINI, Katia Correia. *Memória do forno Monumento: arte cerâmica imbricada à vida cotidiana*. Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte - Imagem e Cultura. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

MENDONÇA, Ana Waleska. *Anísio Teixeira e a universidade da educação*. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

TOSTES, Celeida Moraes. *Memorial de concurso para professora titular da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

_____. *Catálogo da XXI Bienal de São Paulo*. São Paulo: 1991.

Biography

Izabel Ferreira
Raquel Silva

Celeida de Moraes Tostes was born on May 26, 1929, in Rio de Janeiro, where she lived and worked until her death, on January 3, 1995.

Her childhood was marked by the early death of her mother and by her entertainment with clay and in the river. When she was one year and three months old, her father left her under the care of her grandparents and aunts on her mother's side, at the Campo Alegre farm, in Macuco, an inner city of Rio de Janeiro State. Her aunts Eliza and Irene were responsible for bringing her up. Her father had no conditions to look after the girl, but he often visited her. When he married again, Celeida herself chose to remain with aunt Irene and uncle João. She was brought up by the couple as their own daughter. When cousins João Henrique and Terezinha were born, in 1939 and 1943, she gained two siblings. Her cousin Terezinha recalls:

In the farm, Celeidinha (T.N. – diminutives in Portuguese are formed by adding “-inho/a” at the end of the nouns, and that usually becomes a more affectionate term.) had contact with the ground, with life, with earth. And also with the people from the earth, who lived off the produce, people with whom she could easily relate with. She would often go to their homes and spend entire days listening to their stories: the headless mule and all those farmland tales. Celeidinha spent quite some time there, in the farm.¹

The artist had happy memories from that time:

My childhood? It could have been tragic, and it was a happy one. Including the important blows life usually deals, but it was good. Full of the mean tricks of children, skinny dipping in the river and what not... Cousins playing together, him and the other, her and another, a small one with a big one. What a life! A lot of good stuff, a lot of life stuff. For instance, farm scents, from the kitchen and everywhere else, our local jaboticaba, guava jam, and all the other jams cooked from fresh fruit all around. A good childhood, full of scents and flavors.²

Celeida started to work at the age of 17, as a typist for the Cofermat hardware store, downtown Rio de Janeiro. Back then, when the time came to take the annual inventory, the tools had to be drawn so they could identify them. Since there was no draftsman available and young Celeida was always scribbling and doodling around, she took to the task. This is the origin of her “knowledge of tools and pleasure from spending time in a workshop.”³

Between 1946 and 1961, she worked for the Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciantes (IAPC – a workers' pension fund) as an administrative clerk and a draftsman for the institution's journal. She also worked as a patient entertainer in a Rio de Janeiro hospital for the mentally ill, Casa de Saúde Dr. Eiras, and in the orthopedics sector of the

Hospital dos Comerciantes. In parallel, she made drawings and illustrations for newspapers and magazines. So tells us Terezinha:

Celeida was always building something, creating something that would not be a repetitive day-by-day. She was eager for a very intense change process. Very intense, indeed! And then, much more mature than anybody else at the time [than what would have been expected], she applied to the university.⁴

In 1950, at 21, she ranked first in the selection process to join ENBA (the Universidade do Brasil's School of Fine Arts), where she graduated in 1955 with an etching major. The ENBA program was rather comprehensive⁵. Back then, she was a pupil of Oswaldo Goeldi (1895-1961), a major Brazilian etching artist. She was awarded a bronze medal in the drawing section and an honorable mention in the etching section of the 2º Salão dos Estudantes de Arte de Belo Horizonte. In that same year, she received an honorable mention in the 5º Salão Bahiano de Belas Artes, with *Palhaço* (wood engraving, 31x28cm), *Garoto* (wood engraving, 22x16cm), and *Frevo* (wood engraving, 21x21cm).

The metal etching course with Goeldi led to a 1955 participation in *Gravuristas Brasileiros*, a collective exhibition held in Poland, Hungary, Russia, Denmark, Sweden, and Holland. The exhibition included works by Goeldi, Adir Botelho, Regina Yolanda Werneck, and Newton Cavalcante, among others.

In 1956, she attended an art education program for teachers at the Escolinha de Arte do Brasil, run by Augusto Rodrigues (1913-1993) and considered to be pioneering and innovative in the training of art-educators. In 1957, she returned to Universidade do Brasil and, in the Faculdade Nacional de Filosofia, she complemented her studies and graduated with a major as a drawing teacher.⁶

In the second half of 1958, she travelled to the United States with a one-year scholarship⁷ for a training program in high school education at the University of Southern California and at the New Mexico Highlands University. It was on US territory that she made her first individual exhibition: an etching exhibition at the University of Southern California, in 1959.

At that time, she took an apprenticeship with Maria Martinez (1887-1981), a Navajo native from Pueblo, New Mexico, known as the San Ildefonso kiln master. Maria Martinez taught her how to handle clay, the adobe mixture and the indigenous ceramics, and Celeida herself said that experience was decisive for her choice of clay as the raw material for her work.

Upon her return to Brazil, in 1959, she participated in the 8º Salão Nacional de Arte Moderna, at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art (MAM-RJ). In 1960, she participated again in the Salão Nacional de Arte Moderna and joined the project led by educator Anísio Teixeira⁸ (1900-1971), who was then the director of the National Institute for Pedagogical Studies (INEP) and proposed to build teaching capacity all over the country. Celeida was teaching the industrial arts course (metal enameling), which was offered as hands-on classes in different schools around the city. With the military coup d'état, in 1964, the project was discontinued. The artist

then took a number of different courses and embarked on a teaching trajectory with the Rio de Janeiro State Education Network.

Between 1972 and 1975, she devoted herself to the *Como Somos* project, developed at Niterói's Educational Center, of the Brazilian Education Foundation. The basis there was the Piagetian pedagogy, considered to be innovative and revolutionary. Developed with 8th grade students of the Fundamental Education, the project intended to bring back the importance of touch, an awareness of the body, touch and sensitivity. Artistic experiences were conducted, starting from the students' own skin. Later on, an exhibition by the same name was presented at the National Museum of Fine Arts. According to the artist, this work became a reference for the Workshop on the Arts of Fire and Materials Transformation that she implemented at Parque Lage as of 1975, and also for the Ceramics Integrated Workshop project of the EBA/FAU (School of Fine Arts/School of Architecture and Urbanism) of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) in 1989. She described both motivations as follows:

Since the early activities with children in the schools, I saw how unknown those nearby, simple things were to them, like feeling the water, observing the ground, the trees or their own body. The *Como Somos* project boys and girls had come from rather diverse social and economic backgrounds. They came from places such as Penha, Mangueira, Botafogo and Vila Isabel. Some were teenagers. Others were between 7 and 10 years old. It was as if they hardly ever used their senses. Few were those who could actually say something about their skin, their hands, or the very classroom where they were. Again, distance from that which is very close. They were not used to exercising the possibilities of using.⁹

In 1973, Celeida finished the graduate studies in Cultural Anthropology at the UFRJ. In 1974, she published a book called *A esmaltação em metal*, by the EPU/MEC publishing house, and that study would later become the thesis for her full professorship. Metal enameling (T.N. – the title of the book) is one of the arts of fire; it is the fusion resulting from transformations in organic matters submitted to heat, such as ceramics, metal and glass. In the industry, enamel is found in vases, spoons, pictures, jewels, washing machine agitators, stove lids, paper clips, and so on. In nature, it is found in animal (including human) teeth.

In the subsequent year, the artist was given a scholarship by the British Council for a one-month course at Wales University's Cardiff College of Art, in Wales, UK. That is where she enhanced her knowledge of ceramics.¹⁰ Before returning to Brazil, she visited enameling centers from several Mint Houses in Europe: The Mint House, in Wales; The Royal Mint House, in England; and the *Établissement Monétaire de Paris*, France. In Brazil, she then offered an metal enameling course to Brazilian Mint medal section workers, thereby introducing the technique in that institution. Still in 1975, she was invited by Rubens Gerchman, then director of the Parque Lage School of Visual Arts (EAV), to teach classes there:

Celeida had a solid background, and had just returned from England. I knew that. The invitation allowed her to leave behind her unemphatic life as high school teacher in state schools. At the EAV, she fully developed her capacity and sensitivity. We were living difficult times, under a military dictatorship.¹¹

Parque Lage was Celeida's main creativity power plant, both artistically and didactically. It is after this moment that her work as a visual artist and educator turn her into a singular person. In her classes, Celeida applied all of the pedagogical experience and formal knowledge accumulated in the previous years. In the year after her joining the School, she implemented the Arts of Fire Workshop and Materials Transformations, where she developed sensorial, experimental work with her students. She also developed elaborate research and materials manipulation in the universe of ceramics. In addition to that, the artist developed pigments and worked with materials that would be classified as recyclable today: natural waste materials, and man produced garbage.

In the early years, her course was recommended by professors, and students would put up fierce competition to join it. That was what started the verb "celeidar" (T.N. – in Portuguese, verbs are formed by adding "-ar" as a suffix), which was used synonymously with "transcend", as artist Luiz Aquila tells us:

When students came to my class, or to other professor's class, and they were too tight, when they found it difficult to loosen up and to thus develop their creativity, they were prejudiced and stiff, we would tell them: "It's about time you start to *Celeidar!*" They were then referred to Celeida's classes. They would get their hands on clay, they would make those unthinkable plasters she suggested, which involved getting garbage from the trash can and fermenting it to then create some plastic plaster. And that included urinating on something in order to precipitate oxidation. To Celeida, no juices, liquids, or whatever matter had any hierarchy. There was no hierarchy; everything had the quality of its own.¹²

In the courses offered by the artist, sensitizing and creativity classes were held outdoors, for the exploration of sensorial relations with the four elements: water, fire, earth, and air. Lessons and experiments around the transformation of materials by fire! Celeida would not teach her students any pre-established technique or formula; she preached freedom of discovery and the creation of individual languages. The workshop was like an alchemy laboratory, where objects were created with the support of nature. Artist Monica Barki attended her classes:

It was in 1986, as soon as I came from Israel. I talked with Luiz Aquila and he sent me to the Parque Lage, to look for Celeida. I started attending classes and got my hands on right away. The difficult part for me was that Celeida was too free and, whenever I had any doubt and wanted to know the nitty-gritty of some

enamel technique, I never got any answer, because that was not the way she would teach. She taught things as a whole, she would not go into details. She would drift and speak of a zillion things, that would open up my mind. And they did open up my mind, they made me see art from another perspective. I started to understand everything in a different manner, a more comprehensive and overarching, more sensitive and more interesting manner.¹³

In addition to the classes at the Arts of Fire Workshop, she also taught classes at the 3D workshop. At that time, she was designated to replace the director of the now extinct State Institute of Art Schools¹⁴ and also substituted the EAV director Rubens Gerchman for five months, from November 1978 to March 1979.

Between 1976 and 1978, she participated in developing and supervising a syllabus for the training of monitors in the Creativity Project by Rio de Janeiro's Municipal Secretariat for Education and Culture. At that same time, she attended the ceramics course taught by Antonio Poteiro (1925-2010),¹⁵ at Sesc Rio de Janeiro.

Still in 1978, she offered the Arts of Fire course at the Ouro Preto Winter Festival. In Belo Horizonte, she taught a ceramics course at the Guignard School, where she joined students and faculty to coordinate a Professional Utilitarian Ceramics Training course for inmates of the Estevão Pinto penitentiary complex. The editorial in the *Estado de Minas*¹⁶ praised the initiative, which included molding and sensibility training, as well as constructing a kiln—in the penitentiary facilities, with the participation of all stakeholders in a collective collaborative effort. During that year, she also brought her EAV students to participate in the *O Espaço Tridimensional Móvel: a Areia* project by plastic artist Cláudio Kuperman.

Most activities in the Arts of Fire Workshop were collective. With her groups, she would make exhibitions, she would share studios and participate in events, in and outside of the school. In late 1970's, artist and therapist Nelly Gutmacher contacted her in order to study sculpture and was immediately invited to work with her. Nelly became a major collaborator and partner. Together, they would turn classes into true *happenings*. Nelly recalls the artist's generosity in that first encounter:

Celeida was really welcoming, and immediately said, "You are not going to be my student; you are an artist and this studio is yours." She opened up the doors, on a par with me, which truly impressed me. I did not know how to start; I had never touched clay... She said, "You will have to make a project, to have a starting point; then we will see how this proposal goes".¹⁷

Celeida was developing work with balls, in great numbers, that generated sound. According to the artist, the proposal was not to seek sound as music, but rather sound that fills the void. At that same time, she produced *Fendas*, *Vaginas* e *Úteros*. Nelly Gutmacher worked with her own body and molded clay breasts; she made a series, actually, with various materials.

In 1979, Celeida made this work that critics, and herself, said was her career watershed: *Passagem*. A viewerless performance in her single bedroom apartment in Botafogo. With the support from two assistants, she covered her body with liquid clay and entered a huge clay pot, which was slowly sealed. Moments later, she was naturally, delivery-like expelled from the container, which had the shape of a uterus or an indigenous mortuary urn. *Passagem* was a ritual that definitely sealed her visceral relation with clay. The experience was recorded by photographer Henri Stahl.

Passagem was, in my view, the opportunity where I most belonged to the raw material I work with—clay, earth. The earth as a womb, a cosmos! I filled the emptiness of the pot with my clay covered body. With the sounds that emanated from me but did not correspond to words, I found silence. It was a journey to clay, making contact with some sort of very subterranean thing. My own process of life, a far removed process of life and a nearby process of life! When I say far back, I mean really far back, in space; something that I cannot tell, I cannot explain, and I don't know. But I made contact with something that was like a uterus. I cannot speak like this, because it is a rather intimate experience. I think I copulated with clay, you know! It was as if I had laid something I would not be able to tell. This work was really, really important.¹⁸

In that same year, at Funarte's Rodrigo Mello Franco de Andrade Gallery, she made her first individual exhibition, with clay. It involved two different individual exhibitions, one by Celeida and another one by Nelly, and the artists complementarily displayed their art pieces about the space. Celeida included a projection of the photographic records of *Passagem*, the *Jardim de Bolas*, the *Vênus*, the *Úteros*, and the *Vaginas*. Nelly exhibited 38 clay and resin breasts.

My part of the theme was donation, and Celeida's part was fecundity. The exhibitions were censored. I don't know who censored them, but they thought it was scandalous. I know Celeida pulled some strings in the Federal Secretariat of Education, and we eventually presented them.¹⁹

The art book *Passagem*—an offset publication with the 24 frames of black and white photographs that recorded the ritual—was launched in that same year at Galeria Saramenha, in Rio de Janeiro.

Still in that year, Celeida coordinated, with oão Grijó dos Santos, the Ceramics Symposium, which was held at Parque Lage's EAV in October 22-26. The event involved geologists, chemists and plastic artists: Paschoal Giardullo, Roberto Ferreira, Celeida Tostes, and Megume Yuasa. It was sponsored by the Brazilian Ceramics Association.

In the end of that year, Celeida visited the Chapéu Mangueira Hillside community for the first time. After a positive assessment of the binding properties of the local clay, she made a joint decision with community residents to roll-out

the pilot plan for a project called *Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana – chamadas Favelas* (Formation of Utilitarian Ceramic Centers in the Communities of Rio de Janeiro's Urban Periphery—the so-called *Favelas*). The work was started in early April 1980, and was a milestone in the life of the community, who, by reassuring their cultural identity, came to discover and train artists, who, in their turn, exhibited in important cultural spaces. In addition to that, right next to the health care center, the school, the day-care center, they built the Art Warehouse, which daily reinforces the entertaining presence of art in that place.

Still in 1979, Celeida started in São Luiz, state of Maranhão, a Tile Factory and Cultural Memory Recovery project as an initiative of the Integrated Development Program on Art Education by the Ministry of Education and Culture (Prodi-art-MEC) and the Maranhão State Secretariat of Culture. The intention was to recover old tile façades in the cities located in that state by training children and teenagers from underprivileged communities to manufacture those wall tiles. The project also involved recovering and transmitting tile making knowledge to the state schools. The initiative lasted four years (1980-1984) and was coordinated by local educator and playwright Tácito Borralho.

In September, the artist collaborated in the assembling of a ballet presentation, *Heliogáballo, o anarquista corado*, which was part of the 3rd Cycle of Contemporary dance presented at the Teresa Rachel Theater. Based on the text by Antonin Artaud,²⁰ choreographer Regina Miranda staged the dance performance, with actor Ricardo Kosovski playing the title role, props by Luiz Aquila, and costumes by José Paulo Correa.

In 1981, Celeida received special mention from the jury of the 4^o Salão Nacional de Artes Plásticas, for her art piece *Aldeia Funarius Rufus*,²¹ where she presented ovenbird nest shaped sculptures. Spirally displayed, they referred to the disposition of houses in the Xavante Indigenous villages and to Fibonacci's *spira mirabilis*²², which outline the perfect spiral with golden proportions, whose sequence appears frequently in nature.

Aldeia started when a geologist friend presented the artist with an ovenbird nest brought from Macuco, a countryside city in the state of Rio de Janeiro where she had spent her childhood. The gift alluded to a nickname photographer Henri Stahl had dedicated to the artist: Celeida *de Barro* (of Clay). Imbued with her relatedness with the bird, she dedicated to building ovenbird nests. She started by making interventions in the sample offered by her friend. She then started to build her own. The research lasted three years and was considered as a clash between two ceramists: the ovenbird, with its genetic technology, and the artist, with accomplished technology.²³

In 1981, *Aldeia* participated in the Arco-Íris Project, promoted by the National Institute of Plastic Arts (Inap). With that, it was presented in Brasília, Cuiabá, Manaus, Belém, São Luiz, and Fortaleza, with the works awarded in the 4th National Salon. Later on, in 1982, it was also presented in the 1st São Paulo Salon of Contemporary Art, at the Biennale Foundation, in São Paulo. That work was exhibited again in

1983, in the compact version of the international collective exhibition *Earth Architecture*,²⁴ which came from the George Pompidou Center, in Paris, to the Solar Grandjean de Montigny, at the Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-RJ).

On May 1, 1984, the exhibition *Earth Architecture* returned to Brazil, complete this time. Increased by a large core that included Brazilian buildings and projects, it was now held at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art (MAM-RJ) and at São Paulo's Museum of Modern Art (MAM-SP).²⁵ For this *au complet* version, in addition to Celeida Tostes, sculptors Akiko Fujita and Jacques Buchholtz were also invited. Under Roberto Moriconi's curatorship, Celeida presented a montage of *Aldeia* with 45 houses. In parallel, during the exhibition season in Rio de Janeiro, she developed an exceptional didactic activity in the gardens of the MAM using clay and other materials, called *Construindo com terra* (Building with earth). The workshop was coordinated by Suzane Worcman and attracted some one thousand children from schools and underprivileged communities, as well as interns from Fundação Estadual do Bem Estar do Menor (Febem).

Aldeia Funarius Rufus had another two renditions in Rio de Janeiro: in 1987, in the individual exhibition of monumental sculptures held at the Cesar Aché gallery, and in 1990, in the *Tempo de trabalho* exhibition, at Parque Lage, when Celeida commemorated her 35th anniversary of artistic activity. The presentation included photographs of ovenbirds and their nests, the result of a chemical analysis of the material used by the bird and a leaflet containing a text. A clarifying and lyric text, it reported on the bird's routine, and also hinted that the artist was interested in reproducing not only the shape and chemistry but also the poetry of the construction:

I started to really make an ovenbird's nest. I took molds, and interfered. For instance, I shut the mouth of the house with an egg. Then I felt like using the enzymes from the spit of various people. I covered a pot in paper and asked people to spit in it. I started to mix the saliva in the clay. Raw, my house was weak; whereas the bird's house, burnt, was also weak. It was as if each one had a technology of one's own.

The bird's enzyme! Cattle enzyme into adobe! This is why I moved from the ovenbird's nest to the wall. Each one of those things goes in its own context of life. The floorplan of an ovenbird's nest is a six or a nine. For instance, in the *Earth Architecture* I used 45 houses, $4 + 5 = 9$, and that is back to the same sense of a 9, or a 6, doing that. So, an ovenbird's nest is a spiral, it is the beginning of a spiral that is the beginning; it could also be descending, it could do this [6], or this [9], which is increasing and decreasing.

When I first assembled the *Aldeia*, I did it inside a box. You would walk in and arrive at the center: the place of the egg. And then you would become the egg. People felt awkward, because it was all black. Everything was black, but for the ovenbird's nests that were lit up. I really liked how everything went in this work. But it was labelled subversive; I never understood

why, really. After all, I was going to be nominated for a travel prize, and was awarded an honorable mention.²⁶

The *O Muro* project was selected for the 5th National Salon of Plastic Arts. An immense 4 meter tall, 16 meter long construction by 40 cm in width, building it was an intertribe celebration. All around the city there were posters inviting to participate in the construction. Some 100 people responded to the call: artists, Parque Lage students and teachers, Chapéu Mangueira residents, friends, adults and children alike. The effort took place in the weekend of June 12-13, 1982, and included a dish of *tutu de feijão* (T.N. – typical local style mashed beans) on Saturday and a dish of *angu à baiana* (T.N. – typical local style corn meal purée) on Sunday. The food was an essential part of the party in that job. In addition to the collective collaborative effort of the weekend, during the other days there was a Chapéu Mangueira team to finalize the action, coordinated by Coracy Ferreira da Silva, who had gradually become Celeida's main collaborator.

The raw material in *O muro* were adobe bricks. That is a type of raw clay brick that is mashed with the feet, or by animals, molded by hands or wood or metal supports, and left to dry. Fibers are added to the clay for bonding, and that includes straw, grass (tall and short), twigs, and cattle manure. It is considered one of the oldest construction materials used by mankind²⁷ and is still widely used in rural housing and an alternative for low income constructions.

Meaning: Celeida Tostes's wall was made of clay, rice straw, grass and cattle manure. The artist came to this composition after her research on pre-Colombian bricks and adobe, and she also used results from a chemical analysis made during her research on ovenbird nests. The studies made for the development of *O muro* yielded some small ceramic tablets that looked like stamps made by the ancient Sumerian,²⁸ who are the people to whom the inventions of writing, money and the wheel are attributed. These pieces eventually composed *Mil Selos* and were also presented in the etching section of the 5th National Salon. With *O muro* and *Mil Selos*, Celeida received the Gustavo Capanema award.

The entire construction process and the transportation of *O muro* to MAM-RJ was complicated. After placing the bricks on the truck, transporting and assembling them in front of the entrance to the museum, the piece was banned from the exhibition. Six hours prior to the opening of the exhibition, the director of the museum at the time, Manuel Francisco do Nascimento Brito (1922-2003) requested that it be removed. His argument: it would be disrespectful to place a "wall of shit"²⁹ in front of a museum built by Affonso Eduardo Reidy (1909-1964). After a lot of rouse, the 12-ton wall remained there, imposing, in front of the Rio de Janeiro Museum of Modern Art.

Just as it had been with the *Aldeia Funarius Rufus*, here visitors would also receive a leaflet narrating the entire adobe research process: the proportions of the materials, their role in the mix, an explanation of how the stamps had come about and their unintentional relation with the Sumerian pieces. In addition to all that, there was a text that, involuntarily, became a manifesto in favor of the controversial art piece. Historian Carmem Vargas, who was a consultant for

the project, attempts to explain the artist's intention:

Celeida wished to work on a sign that would express human beings' permanent game of approximation and estrangement. So she thought the wall was the sign that best expressed this permanent daytime-nighttime drive. The wall is related with the Chapéu Mangueira project. Celeida wished to work on this idea of memory and forgetfulness, separation and approximation. She wanted to work on that in the act of building a real sign, which was the sign of separation and also of approximation. Because a wall separates, but it also joins. It protects a city and it keeps you away from others, both friends and enemies. So, that sign has this double power.

In fact, she worked in a very interesting manner, because there is a separation, a wall between *favelas* and the rest of the cities. She brought people from the *favela* to downtown Rio de Janeiro, and they made this wall together, everybody in a collective collaborative effort. The idea is that a wall made as such does not set people apart; it rather brings them together. It is made by both sides... Just think of a wall built from both sides! Usually, one side builds a wall against the other. But Celeida made a wall built by the Chapéu Mangueira community and by artists, by the local community, by everybody who wished to participate.³⁰

Coracy Ferreira da Silva recalls the grandeur of the project:

It was unthinkable—there was an average of 150 kilograms in each brick! I thought it was out of this world; I really don't know how we ever made it: taking it all over there and assembling that wall! It was huge... The collective collaborative effort always took place on Saturdays, or Sundays. Then a truck came by and pulled over, as close as it could. And a group of people would come to pick up the big bricks and put them in the truck. A few bricks got damaged, because they were too big. I had never done any job like that. Nor had I used that material: cattle manure, earth and grass. I had never seen that format. But she [Celeida] said she wanted it this way; so I said, "Let's try it; let's make a small one and see [if it works]".³¹

In November 1982, young artist Manoel da Nóbrega Neto destroyed the ceramics studio of the EAV Parque Lage. There were art pieces kept in there, by Celeida Tostes, Nelly Gutmacher, Maurício Bentes, and Jemile Mirian Diban. Altogether, there were some 400 ceramic pieces, including furniture items, ornaments, negatives of photos, books and leaflets. He placed a single sculpture of his own and argued, to justify his act, that "strange things had been taking place there".³² The incident was reported to the 15th Police Precinct and communicated to the National Commission of Fine Arts.

In early 1983, Celeida received two important invitations: to present a project for São Paulo's 17th International Biennale³³

and to join the scenography team in Cacá Diegues's feature film *Quilombo*,³⁴. Both were outcomes of *O muro* repercussions.

In July, she made the curatorship of the *Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte* exhibition, which presented and sold the work—pots, pans, clay trays, rag dolls, kilts, homemade jam, among others. The exhibition was held at the Sala do Artista Popular, an annex to the Museu do Folclore, then run by art critic Lélia Coelho Frota (1938-2010).

The project for the Biennale consisted in building a wall that would be finalized in two stages. The first one would be made by prison inmates from São José do Rio Preto, in the São Paulo state countryside, where there was a brick manufacturing facility. The second part of the wall would be made by prisoners in a semi-open regime, in the gardens of the Biennale. The proposal was such that, as they moved from one stage into the other, the wall would leave brick traces all along the path. Inside the pavilion, there would be boxes, one of which would contain messages from the inmates to the public, and the other would contain messages from the people to the inmates. At the end of the exhibition, the wall would be disassembled and the bricks would be donated to a nearby community. The proposal also included implementing professional ceramics training for the female prison system in São Paulo. But the Biennale refused the project and the proposal was not consolidated.

Celeida's frustration for what she referred to as "dis-invitation" was decisive towards her accepting to coordinate the Earth Workshop (*Oficina da Terra*) in the *Quilombo* feature film, made by film director Carlos Diegues. *Quilombo* was superproduction estimated at 1.5 million dollars. For the props, objects and costumes, a 2,400 m² warehouse was rented from an inactive quarry in Xerém, a district of the Rio de Janeiro lowlands city of Duque de Caxias, 500 meters away from the film set. Named Uzina Barravento in honor of director Glauber Rocha (1939-1981), the place was run by scenography technician Luiz Carlos Ripper (1943-1996). It involved 12 integrated workshops, where 200 people crafted earth, fabrics, iron, wood, leather, straw, among others. Working days were long: they usually lasted 14 hours. Sometimes, the team worked 24h non-stop. In an interview to *O Globo* newspaper, the artist commented on her work at the *Oficina da Terra*:

We try to interpret a culture from which many elements have been lost. I work with 15 people making walls, five making roof tiles, four potters and three assistants. If production needs something for two hours from now, we have to make it. I am also working with a lot of locals from Xerém. They have proved to be wonderful artisans. This is the first film where clay is a cast member.³⁵

Luiz Aquila reveals:

Celeida saw *Quilombo* as a compensation for the Biennale frustration. She was invited and then dis-invited, which was very inelegant, and then she was invited to make *Quilombo*.

Nobody had any idea what a *quilombo* looked like; there is no documentation, there is no text. Each one created his/her own *quilombo*. And they needed patterns for the clothes, for the fabrics. That was made with clay matrixes. All objects were made by Celeida's group.³⁶

In the *Oficina da Terra*, two large firewood kilns were built, so that Celeida and her team could transform 20 tons of earth into 2,000 pots of different sizes, 500 half pots, six cannons and 300 balls of ammunition, 2,000 meters of walls, 18,000 roof tiles, and 50,000 beads and buttons for bracelets, necklaces, indigenous headpieces, and period costumes.

It was eight months of hard work, during which the entire team moved to Xerém, with only occasional trips to Rio de Janeiro. Despite the industrial proportions, work at Uzina Barravento converged with the work the artist had been developing at Parque Lage and Chapéu Mangueira: creative, joint work; capacity building among local residents so that they could play a role in the workshops; use of alternative technologies and experimentation with new materials. Archaic mixed with contemporary in search for a Brazilian cinematographic visual perspective, customizing clothes, props, and objects from a time devoid of iconographic references. Ripper was so enthusiastic about the success of Uzina Barravento that he even considered³⁷ turning it into a permanent creativity center for movie scenography research. On that topic, he commented:

Together since the early moments of the idea, Celeida helped us to see the earth as raw material for the scenography work, in a horizon that she made virtually unlimited, and to lay an essential path for the scenography project as a search for alternative production processes. Under her craft, the *Oficina da Terra* reaches, with the Uzina Barravento, a role model dimension.³⁸

Producer Beth Correa monitored the event and kept photographic records:

"We were many in a huge warehouse in Xerém, a host of people participating in a workshop to re-create a period of time for the *Quilombo* scenography. Celeida built two kilns to burn ceramics and prepare all of the tableware and props. Everything was made under her firm and kind command. There were some references to the pieces, so she would draw to reach an end product, and that is when serial production started. She made ceramic stones, rocks, flowers, and fruits for the scenographic trees. It was awesome! She was totally dedicated, generous, full of energy and very focused. Witnessing this job was a major privilege, a true school!"³⁹

This spirit of collective work was shared in virtually all of the artist's projects, such as the 5,000 seagulls for the inauguration of the *Quem é Você Geração 80?* exhibition in 1984, as recalled by Marcus de Lontra Costa, who was the director of the EAV at the time:

Some time before the Generation 80, an artist who died early, Carlo Mascarenhas, had the idea to launch some seagulls on inauguration day, as a great happening. We were there, discussing how many seagulls should be launched from the top flying down to the pool, and Carlo argued that 1,000 seagulls would be good, and I, having developed a clearer awareness of the grandiosity of the event, said he should make 2,000 seagulls. In this discussion between one and two thousand, we proposed Celeida should come to collaborate. He started to laugh and said, "We should reach at least 5,000." She had her entire studio make seagulls with Carlo. So, really, on inauguration day, with the attending crowd there in that enormous space, 1,000 would not do! 2,000 would be a little more than nothing. 5,000 made an impact. She always had this idea of obsession and grandiosity, all the time.⁴⁰

In May 1984, the Chapéu Mangueira Hillside Community Art Warehouse was inaugurated with a major collective party. During the year, Luiz Aquila invited her for the *Pour Celeida* exhibition at the Galeria Aktuel, in Rio de Janeiro. They had first met five years before and related very well with each other. The exhibition presented new work by both: Aquila said he had added reflection to the impetus of his brush strokes, and Celeida stated that the Earth Workshop experience in Xerém had been decisive for the growth of her sculpture work, to which she incorporated the soil cement technique.⁴¹

Luiz Aquila recalls the occasion:

Pour Celeida was a joke: it really is "For Celeida"; I named it in French out of fun. I was disturbed by how she was misunderstood in the industry. She is an extraordinary artist. We talk about her moral and ethical qualities, but it has all yielded very good art objects, high quality indeed, and I was upset to see no acceptance; they totally misunderstood Celeida. At that time, it was somewhat easy for me to be amidst the more institutional circle of plastic arts, in commercial galleries and stuff; I used to sell and so on. And Celeida was always broke. On one of the rare occasions that I heard her have this broke approach to something, she said, "If I did not have this pimp as a job, I could have a better life." Meaning: all of the money she earned as a teacher for the State Secretariat of Education was geared for her work. I thought it was unfair for her to have such difficult times, financially, being such special person, such good artist! So I decided to make this exhibition, in a gallery that had a lot of market penetration.⁴²

In December, in a great socialization encounter between students and teachers, in the "Rio de cor – segmentos de muro/partes de arte" event, she participated in the effort around the Parque Lage external wall, involving 70 artists covering the entire 350 meters of the wall with paintings that would eventually compose a huge mural. In addition

to Celeida, the effort involved Angelo and Adriano de Aquino, Anna Letycia, Antonio Maia, Anna Bella Geiger, Anna Carolina, Manfredo de Souza-neto, Charles Watson, Claudio Kupermann, Décio Vieira, Daniel Senise, Gerardo, Haroldo Barroso, Hilton Berredo, Wilson Piran, Wilma Martins, Luiz Aquila, Luiz Pizarro, Jorge Guinle, Nelson Augusto, Rubem Ludolf, Márcia Rothstein, Rubens Gerchman, Marília Kranz, Lygia Pape, Marcus André, among so many others.

In February 1985, Celeida was member of the jury for Fantasy in Rio de Janeiro's Samba School Parade, won by Mocidade Independente de Padre Miguel, with theme song Ziriguidum 2001.⁴³ In the subsequent February, the Swann column in the *O Globo* newspaper announced, in the Zona Franca section, that banker David Rockefeller had acquired two canvases by the artist: *Terra do Homem* and *Era uma vez o homem*.⁴⁴

In May 1986, on Plastic Artist's Day, a public party was thrown at Lagoa Rodrigo de Freitas, in the southern zone of Rio de Janeiro, with sculpturing and painting work, with interventions and installations. Celeida prepared an installation with two thousand eggs, conditioned in boxes, which were bestowed upon the public.⁴⁵ But little did they understand about the meaning of that offer, and nearly all eggs were destroyed on that same day.

Still in 1986, in October of that same year, together with Akiko Fujita, Aknori Nakatani, and Megumi Yuasa, she represented Brazil in the *Encuentro de Ceramistas Contemporaneos de America Latina* exhibition, which brought together 41 artist from Argentina, Brazil, Colombia, Cuba, Mexico, Puerto Rico, and Venezuela. The exhibition was organized by the Museo de Arte de Ponce, de Porto Rico, for three years itinerant in all represented countries, including three US museums. The *Mujeres de Puerto Rico* Association supported the event, inviting Celeida to participate and offer a workshop. Suzane Worcman recalls how enthusiastic and broke the artist was when she received the invitation:

She told me, "I'm coming, but I don't have a single penny to spend there. The air tickets, they have given to me..." I replied, "Celeida, how are you going to travel like that?" And she said, "How can I not go? I just have to." My table [a *Mil Selos* ensemble] is there because of that. I lent her some dollars and, when she came back, I said, "I do not wish the dollars back; let's make a deal." And that is how I ended up with those art pieces, and later on I had the table made from them.⁴⁶

Celeida Tostes received a warm welcome in Puerto Rico, with highly complimentary criticism by Marimar Benitez, of the *El Reportero* newspaper⁴⁷ and another one from Maitê Ribas, of *El Nuevo Dia*,⁴⁸ who called her "master of the arts of fire". The workshop was organized in a land plot across the street from the San José church, in the national capital of San Juan, for two days. The event involved a hands-on class and a speech. According to *El Reportero*, the atmosphere of circles within squares and the symbolic content of the materials, added to the artist's quiet voice and strong personality, produced a charming effect. Two storms struck and they continued to work. They abstained from traffic noises, from passersby

comments, and from all types of external stimuli. The empty land became a magic retreat, a place of collective ceremony.

Luiz Aquila attributes Celeida's hearty welcome in Puerto Rico to how the artist's work relates with the archetypes in Spanish America imagination:

Celeida was the mother earth. She dealt with very deep symbolic issues. Since she liked Jung, she was far different from other Brazilian artists, in this symbolic and transcendent aspect of her work. And this may be the reason why she was so well understood in Venezuela, in Puerto Rico, and in the realm of Spanish America, which is impregnated by this mystical thing. Because she was the first to deal with it, and I believe it does not have so much to do with her own body or with a woman's body, but with a symbolic body... with a symbolism that comes from the indigenous peoples.⁴⁹

In mid 1986, Celeida Tostes produced monumental works for the individual exhibition she would make in September, at the Paço Imperial. Named *Guardiões, Mós, Bastões e Moínhos*, the pieces measured between two and four meters in height and weighed more than one ton each. In August, the effort to transport those styrofoam structures of wire and newspaper to the Parque Lage, where they would be covered in clay, became a Jardim Botânico street performance. A huge procession of artists, assistants, neighbors and passersby pitched in, pushing gigantic objects on wheels to cover the one kilometer distance between the artist's home and the Parque Lage. Suzane Worcman recalls:

Celeida had this major problem: she never had any money. I have never seen anyone live so well without money like Celeida did. So, whenever she would do a job, an exhibition, everybody had to get his/her hands on, to push something or to fetch something else. She was one meter and half tall and very skinny, she was a minute lady. And it was all very interesting, because her work kept growing and growing. I remember one of her last works, *Os guardiões*: we would form groups to push the pieces. I had joined the procession, and thought it was all very cool! Because it was really a matter of pure love. I would venture to say: love for Celeida.⁵⁰

The exhibition at the Paço Imperial was cancelled. What was supposed to be a party became a problem, because the pieces sat for months packed in the central patio of the EAV-Parque Lage. Some of them, still packed and covered under a black plastic sheet, participated compulsorily in the collective exhibition *Território Ocupado*, which was held in December 1986.

The issue was only sorted out in January of the subsequent year, when an exhibition was arranged for the Cesar Aché gallery, downtown Rio de Janeiro. The Fink transport company, which supported the exhibition, provided the transportation of the art pieces. Unlike the other immense rooms at the Paço Imperial, though, the Cesar Aché gallery operated in a big house on narrow Rua da Candelária. The pieces had to be hoisted by a mechanical armazenagem, outside the house, up to a second floor. The operation blocked the

traffic in the downtown area of the city and could only be completed in the wee hours of the day.

But it was worth the effort. The exhibition at the Cesar Aché gallery was a major success: Celeida was at the height of her creative repertoire. Together with those monumental works, she presented some of the small pieces that had given way to the big oones, such as the Venuses and the small wheels. She used to say they had left the uterus of her hand to the space between the hands. Suzane Worcman signed the curatorship.

Celeida participated, still in 1986, in the collective exhibition *Pela Própria Natureza*, at the Universidade Federal Fluminense gallery, in Niterói (RJ), from which she withdraw in solidarity with Mira Schendel, whose art piece was destroyed; and in the collective exhibition *Rio Narciso*, in the Parque Lage School of Visual Arts, where she presents *Os ovos da terra*.⁵¹

In 1987, she presented the thesis *A Estrutura da Tecnologia das Artes do Fogo* (Structure of the Arts of Fire Technology), for her doctorate's degree in the Department of Industrial Design of the UFRJ's School of Fine Arts. For that, she produced 100 boxes and 2,000 eggs made of various materials: ceramics, iron, tin, porcelain, and so on.⁵² Haimo Blink, architecture professor of the FAU-UFRJ and a colleague of Celeida's, recalls the occasion:

She spent an entire month at work. There were eggs everywhere in the school building. It was great: there were eggs sitting on all kinds of materials. She would store them in corners, at the end of the corridors on the sixth and seventh floor. The janitors would say, "This is voodoo; don't you go sweep near it." It was extremely funny. It was a very cool thing: wherever we were, there were eggs. Would you imagine finding eggs in a building like this? There were all sorts of eggs, even chicken eggs.⁵³

In that same year, the artist did the curatorship for the *Argila, um Universo* exhibition, which brought together work by her Parque Lage students and by the Chapéu Mangueira residents, at the gallery of the Caixa Econômica Federal, in Rio de Janeiro, and participated in the ceramics course at EAV-Parque Lage, taught by Australian professor Vincent McGrath (1946-2012).

She exhibited in the *Déjeuner sur l'Art*, organized by Frederico Morais at the EAV-Parque Lage, in March 1988. In that year, she also organized and participated, as guest artist, in the Japanese ceramists exhibition in the event Japan, 80 Years of Immigration, by the Mokiti Okada Foundation, at the Rio Design Center Leblon, in Rio de Janeiro, and did the curatorship for the *Cerâmica-Exposição* exhibition in partnership with Ana Maria Ranieri Rambauski, at the School of Architecture and Urbanism of the UFRJ.

In 1988, she also started doing research for the Technology and Lost Function project at Rio de Janeiro's Museu do Índio, which attempted to recover and preserve the design and technology of large ceramic pots of the Waurá indigenous people. By means of a laboratory system, the artist managed to reconstruct Brazilian indigenous technologies that

have long been extinct and others that were threatened with extinction. She worked in direct contact with the Waurá, and the purpose of her work was to develop the project results for the very indigenous groups. About that time, Luiz Aquila reports a curious episode:

One of the problems with ceramics is how to maintain a large plane surface without cracks. The indigenous peoples had this technique. They made large pots, one and a half to two meters in diameter, with a small wall. They were short and flat recipients. Celeida had a pottery in the maids quarters of her apartment, and there was this potter who worked in that minimal space, in that ground floor apartment where the artist lived. She eventually took the indigenous people home, and this curious event took place: she would fill up the fridge and they would eat everything, every day. They did not have this idea that you buy today to eat for the remainder of the week. Indigenous people do not store things. They consume everything on sight, because they have no means to store anything. So Celeida would do the grocery's every day, she would stuff up the fridge, and those guys would devour everything. Still, with or without that, she managed to develop the sophisticated indigenous technique.⁵⁴

In August, she was selected for Rio de Janeiro's Open Air Sculpture Biennale, held at Parque Lage.

In 1989, Celeida had a breast cancer diagnosed, and was submitted to a mastectomy and to chemotherapy sessions. After that period, she came back to normal activities with renewed vigor. In March, she participated in the *O Mestre à Mostra* exhibition at Parque Lage. In October, she presented an Integrated Ceramics Workshop project to the School of Fine Arts and to the School of Architecture and Urbanism of the UFRJ. In the project, the artist would be a scholarship professor at EBA's Industrial Design Department. The purpose was to develop integrated activities for EBA's and FAU's official ceramics subjects and for the Industrial Project III course of the Industrial Design program.⁵⁵ She was a scholarship professor of the institution until 1992, when she passed a public contest to become a full professor of that subject.

In early 1990, she participated in the *Armadilhas Indígenas* exhibition with another 40 artists, under the curatorship of Bené Fonteles. The exhibition denounced the theft of hardwood from the Guaporé Valley, in the state of Rondonia, and was held at Rio de Janeiro's Funarte, and in the Museums of Modern Art in São Paulo and Brasília.

In April, she built a collective studio, the Casarão da Lapa, in partnership with Angelo Venosa, Luiz Pizarro, and Maurício Bentes. It was a huge house, nearly in ruins, between the districts of Lapa and Santa Teresa, on the number 16 of a street called Visconde de Paranaguá. The idea there was to transform the house into a plastic arts center, that would feature exhibitions of wood, iron, and ceramics works. On the Casarão experience and being with Celeida at that time, Luiz Pizarro stated:

"We talked about everything; it was all very intense. We taught classes at the studio and had many students; it was a busy place, the house was always efervescent. It looked like a family working together. There were exchanges all day long, she would go to my room, I would go to hers... We would talk about work, about painting, about sculpting; those were real exchanges between one artist and another. Apart from that, there was great intimacy, we also talked about personal subjects, family issues, and she also played runes, so we would ask everything to the pendulum. Celeida was a complete artist, internally very rich, highly spiritualized, so everything for her was important in life. She was organic, vital. Being with her was like playing with earth, something you feel through your pores, you feel the texture, you smell it. She tried to see and show the world with all of the senses it may provide, and she called your attention to it. She was an all-time teacher to everybody, she had it in her soul, this generosity, which is rare among artists. Exchange was essential for her, each and every conversation with Celeida was important. She had this simplicity about her gaze to the world that was really very pretty. Of all artists I've ever met, she was the most artist, you know, she had an artist's soul, an artist's freedom, the freedom of belief, the freedom to believe all that, to believe in destiny, to believe in art, to believe, I believe, in the divine as well. It was all wonderful, because she made us believe in life. Is there anything more important than that? One person leaving you, as heritage, the belief in life! Wow, Celeida was awesome!"⁵⁶

A member of the society, Angelo Venosa stated that a collective studio was formed because they had no money.

"At the time, I was a lot shier than I am now, and I recall that Pizarro learned of the house and joined the group. They were closer to one another, they liked to party together, and I felt a bit out of place as I observed them. I have very sweet and tender memories of Celeida, but we didn't spend much time together, nor did we share much. I remember one day they decided to play runes and invited everybody, and I eventually joined them. They were, indeed, very joyful."⁵⁷

Daniel Senise also shared that space with his colleagues for some time before renovation works to his studio were finished. He brought along his assistant Manuel, who started to help all artists with their tasks and was considered "our guardian angel" by Celeida. Recently, in 2010, Senise indicated Celeida's oeuvre in a column of the *O Globo* newspaper called "Dica de Artist" (Artist Indication).

"Celeida Tostes is an artist who has a very interesting oeuvre. She had repercussion within the restrict realm of Rio de Janeiro, and I

believe today she would achieve much greater repercussion, because her work is up-to-date. Unfortunately, she left us too early."⁵⁸

Celeida participated, half through that year, in the Arqueos project, with curatorship by Denise Mattar, which marked the onset of activities at Fundação Progresso's Center of Plastic Arts. Her oeuvre was an "archaeological site", where ceramics objects such as *Vênus* and *Ferramentas* were buried in the ground. The exhibition was composed of illustrations where the artists used materials from the renovation works in the Fundação. In addition to ce, artists Alexandre Dacosta, Andrea Falcão, Angelo Venosa, Beatriz Berman, Beatriz Milhazes, Bernardo Lenzi, Claudio Fonseca, Claudio Martins, Daniel Senise, Fernanda Gomes, Fernando Lopes, Hilton Berredo, Ivens Machado, Jorge Barrão, Jorge Duarte, Lygia Pape, Luiz Pizarro, Luiz Zerbini, Manfredo de Souza Neto, Marcus André, Mauricio Bentes, Mauricio Ruiz, Mauricio Sette, Noga Lubicz, Paulo Leal, Pina Bastos, Ricardo Mattar, and Valeska Soares also participate.

In September, she participated in Land and Democracy, a pro-land reform event. Organized by IBASE, of sociologist Herbert Daniel (Betinho), and other non-governmental entities, the activity attracted nearly 200,000 people to Aterro do Flamengo. Celeida's proposal was a ritual where a bonfire would be started on the top a huge mound of earth. Closing of the event, the public would take a little bag of that symbolic earth back home.

In October, to celebrate her 35th career anniversary, she put together a big exhibition that occupied all of the EAV, including the pool. Despite the retrospective nature of the exhibition, the artist considered *Tempo de Trabalho* as a reflection of her entire trajectory. Old as well as recent works were presented, but the big yellow potato made of clay was the star, measuring six meters in length and weighing two tons. Made especially for the exhibition, the mother-potato was installed inside the swimming pool, secured by wires that Celeida called root-wires. Hundreds of little English potato starters were placed inside the big potato, and there they germinated for the duration of the exhibition. On the last day, the pool was emptied, the big potato floated down and was hammered to pieces by the audience. From the potato's inside, hundreds of small potatoes were removed and given to the audience: "Each person took a piece of the big potato to plant."⁵⁹ It was during this exhibition that the *Amassadinhos*, derived from the *Vênus*, first appeared. At that initial moment, the work was but a thousand handfuls of clay that contained the reflex-gesture of the hand that naturally closes as one holds a small portion of clay: the archaic gesture.

In March, 1991, she inaugurated the individual exhibition *Mós e Bastões*, at Casino Icarahy, in the Federal University in the State of Rio de Janeiro, where she presented 50 batons and a wheel with a 2m diameter.

In April, her work was included in the props for *The Divine Comedy*, a re-creation around Dante Alighieri's⁶⁰ epic poem, directed and choreographed by Regina Miranda. The show was a milestone in the performing arts in Rio de Janeiro. It featured 146 actors/dancers, 30 plastic artists, and 70 technicians. The facilities of MAM-RJ were totally occupied, from floor to ceiling, including gardens and exhibition halls.

Angel Vianna danced in Paraíso, between Celeida Tostes's *Guardiões e Bastões*.

Nine years after the first invitation and later "dis-invitation", a new opportunity comes up for her to participate in São Paulo's 21st International Biennale. The artist's proposal, this time, was to occupy 36 m² of wall with the exhibition of three panels containing 20,000 clay *Amassadinhos*, and, on the floor, a huge red wheel with a 4m diameter.

As soon as the project was confirmed, she got her hands on and started to schedule some collective collaborative efforts with different groups to make that immense art piece. 4.5 tons of clay and earth were used from various places in Rio de Janeiro. Celeida worked with inmates of the Frei Caneca prison, with people from the Chapéu Mangueira, with Parque Lage students and teachers, with visitors, artists and children at the MAM-RJ, with the Vila Roseli prostitutes, with students and doctors from the UFRJ graduate program, with household employees, homeless children. Even infants smashed a handful of clay for the Biennale. An encounter of thousands of hands, without any class reference, who related with the mere gesture of smashing clay in the palm of their hands. A one-year-old child's hand joining a prison inmate's hand, in the thousands of *Amassadinhos*. Celeida explained the structure and intention of the *Gesto Arcaico* assemblage at the São Paulo Biennale:

These props put up at the Biennale were intended as a play with the reference of the eye. I used the reflex-gesture and an object, a wheel. I could thus confront that act of building an object and the technical construction in the reference of the eye. The induced people to walk around the space, as a *de facto* object, while the others, the *Amassadinhos* that were on the wall, they had to be built by the viewer's eye and spirit.

I think an artist must create a relation of dialog with the interlocutors, inviting them to focus his/her gaze, his/her spirit on the object. Thus, *Gesto Arcaico* was re-creating all along the exhibition.⁶¹

In December, invited by Tadeus Burgos, she became a prop consultant for the *Circo da Solidão*, which Márcio Vianna assembles in the Centro Cultural Banco do Brasil theater, to be inaugurated in January 1992. The stage is lined with ten tons of clay to speak of creation. "The stage is a sacred environment in red clay," Márcio Vianna describes.⁶²

In May 1992, Celeida participated in the "Hoje em dia..." project, at the National Museum of Fine Arts, under curatorship of Luiz Aquila. In June, she is one of the artists in the *Expressão Brasil* exhibition, on the occasion of ECO-92 Earth Summit, at the Espaço Cultural Petrobrás, in Rio de Janeiro.

In September that year, she ran for a full-professorship position in Ceramics at the Industrial Design Department of UFRJ. In addition to continuing with the work she had started as a scholarship student in that institution, that position would ensure the artist the financial stability of a full professor, which was also one of her passions. In order to apply, she had to put together a complete dossier of her

academic background, including projects and artistic accomplishments. As usual, the effort was made on the basis of collective collaborative work: professors, artists, students and friends were mobilized to collect proof of her work in the various fronts where she was active. That is what Cleone Augusto, then a professor of French Literature at UFRJ, a student and a friend of Celeida's, tells us:

She was unprotected, not knowing the atmosphere of things. I had been in the institution for years. So I warned her that she would have to prepare some straightforward material [complete], in order to show how serious her work was, because there were other people who were interested in that same position. Those were "dire waters". So I went to Celeida's apartment several times and found that host of papers. We selected the most important stuff. It was impossible to include it all; she really did a lot of things at the same time. Several other friends helped too.⁶³

Luiz Aquila enthusiastically narrates some stories from that period:

Once, she had to make a speech in an internal seminar about the intervention they were making at the grasslands of the Fundão Island (where the University is located)—and I reckon that job was later forbidden. They made huge holes and, at night, they set fire in them, which generated glare that could be seen from airplanes flying overhead. That piece of work was to be observed from the aircraft. Celeida incorporated airplanes in her work. She distributed leaflets so that passengers could read and understand what was going on. They would, thus, become some sort of co-authors of that work. And those art pieces were to be seen from inside airplanes landing and taking off from the Galeão International Airport. During the conference, when Celeida came to the grass part, she started to say it was tall grass, which, "in my uncle's farm, was very good for Nelore cattle milk". It was a quality defect: everything was very much mixed up for Celeida. She would diverge, and wonder. She would embark on waves, on the surf..⁶⁴

Invited by Roberto Guevara (1932-1998), in August 1992, she participated in the 1st Clay Biennale of the Americas, in the Sofia Imber Contemporary Art Museum, in Caracas, Venezuela. She presented *Aldeia Funarius Rufus* and re-assembled *Passagem* with Venezuelan artist Ani Villanueva.⁶⁵ Celeida was welcomed to Venezuela, as curator and art critic Vicente de Pécia states:

Celeida was *the* guest artist in the event. She had all the perks. Everybody was stunned to see *Passagem* and *Aldeia Funarius Rufus*. She also offered a workshop that was overwhelming to everybody. I think we stayed some three weeks there. The artist met art dealers and visited good art galleries. At that time, Venezuela had

direct connections with the United States, so I managed to send some of her art pieces to American institutions and galleries.

During that trip, a very funny episode took place: as we arrived at the airport for departure, I noticed Celeida was pushing a huge bag. When I asked her what that was, she promptly responded: "This is Brazilian earth to make *Aldeia*; I wish to mix it with Venezuelan earth." When I told her it would be impossible to get that on board, she answered: "If it is, I won't go." After a lot of negotiations, a managed to get the Venezuelan diplomatic delegation to authorize her to board the plane with that hoard of Brazilian clay.⁶⁶

In that same year, after returning from Venezuela, Celeida was diagnosed with recurrent cancer, which had metastasized. The disease recurrence had a major impact on the artist's plans.

In 1993, she participated in the 3^a Rio Mostra, at MAM-RJ's Galpão das Artes, in the *A cerâmica na arte contemporânea* exhibition, at Espaço BNDES, and in the *Uma Rosa é Uma Rosa* collective exhibition, in Niterói's Galeria da UFF, in addition to having many works included in the homage made to Herbert de Souza, o Betinho, at the National Museum of Fine Arts, in the *Direitos Humanos/Pintando a Solução* exhibition.

In January 1994, the exhibition scheduled for the Paço Imperial, in 1986, was finally presented to the public, gathering work produced in the 10 previous years. Still in January, she donated *Pedras do Pantanal* (1991) to the National Museum of Fine Arts.

On May 26, to commemorate her 65 birthday, 34 artists, organized by Luiz Aquila, paid homage to Celeida with the *Sob o Signo de Gêmeos* exhibition, at Galeria Saramenha. As they sold their art pieces, each exhibitor committed to acquire one art piece from the *Dama do Tridimensional* (Three Dimensional Lady), as she was called by some friends.

Under the pretext of Celeida's birthday, I proposed, in this exhibition, that each artist bought one of her art pieces. We managed to raise good money. We were also intent on sparing [her first-cousin] Terezinha... Without giving it an atmosphere of help. But, indeed, Terezinha and Alfredo [her brother-in-law] gave whatever they could, and a moment came when treating a person who was ill, in the stage Celeida was, became too expensive. A mobilization had to be made. Celeida's death was a tough blow to me, because it really doesn't matter how conscious you are that a person could die, when you are treating or near a friend or a relative who is sick, your efforts are made to save the person, to see that person recover. When the person dies, it is an immense frustration.⁶⁷

In August 1994, poet and cultural agitator Jorge Salomão went to Celeida's house to invite her to participate in the *Fest Heavy*, at Circo Voador. He had seen her work at Paço

Imperial and associated them to the hard rock the new heavy metal bands were playing there. The artist loved the idea and took one *Guardião*, one *Roda*, *Bastões*, one *Moinho* and one *Pedra de ralar*, which were exhibited in the garden.

In October of that same year, she made her last exhibition, an individual one at the Galeria Ismael Nery, in the Centro de Artes Calouste Gulbenkian. The exhibition was produced by Luiz Aquila, Thereza Miranda and Stela Costa.

Celeida worked until her last days of life. Her first-cousing Terezinha recalls those last and painful days:

In the last year of her life, Celeida stayed over with us. She would say, "Terezoca (T.N. – a suffixation used to confer tenderness to a term), please sit down: I am now going to write what I want you to give to the persons. This and that will go to you, and this and that will go to somebody else..." She made all the distribution: of her possessions and her oeuvre. And she would come down to details, such as this doll made of this and that will go to I-don't-know-who... "John So likes dolls. So you give it to John So." Now, she obviously had moments of great pain, of great suffering. But she was a warrior to the very end.⁶⁸

The artist died on January 3, 1995.

In the year of her death, the artist was honored in different ways, such as with the inauguration of the sculpture garden "Triângulo Celeida Tostes"⁶⁹ in Rio de Janeiro's Parque da Cidade and the round of talks "Revivendo Celeida", promoted by artist and researcher Regina Célia Pinto.

In 2002, jewel designer Antonio Bernardo held the Fertildades exhibition in his cultural space, in Ipanema, with curatorship by Bruno Pereira. In the subsequent year, curator Marcos de Lontra Costa presented the retrospective Celeida Tostes – Artes do fogo, do sal e da paixão, in Rio de Janeiro's Centro Cultural do Banco do Brasil.

In 2006, journalist Raquel Silva wrote the dissertation O Relicário de Celeida Tostes⁷⁰ which led to a book and a video with the same title. Still in 2006, Ana Rondon held a week of workshops at Chapéu Mangueira. The initiative was called "Arte e memória – resgate da experiência de Celeida no Galpão das Artes", a project of the Funarte Visual Arts National Network Program. In the subsequent year, the same artist paid homage to Celeida Tostes on the closing evening of her workshop "Poéticas da matéria – experiências com a terra" at the EAV-Parque Lage.

In 2010, Dona Augustinha renamed the community studio as Galpão de Arte Celeida Tostes (Celeida Tostes Art Warehouse). Aquila presented unpublished work of his own accompanied by the oeuvre of another three artists: Celeida Tostes, Mauricio Bentes, and Manfredo de Souza Netto. The pieces he chose to represent Celeida in the exhibition were part of the Amassadinhos installation and the Beijinho sculpture.

Notes

- 1 Terezinha Eboli Benjamin, interview to Raquel Silva, in May 24, 2005.
- 2 Interview made by Regina Celia Pinto, in May 1992, for her master's dissertation *Quatro Olhares à procura de um leitor, mulheres importantes, arte e identidade*, UFRJ's School of Fine Arts, 1994.
- 3 Memorial da artista, 1992, p. 2. Filed at the Edison Carneiro Folklore Museum, Rio de Janeiro, RJ.
- 4 *Op. cit.*
- 5 During her undergraduate studies, the artist studied: 1º year (1951) – molding, artistic drawing, descriptive geometry, analytical architecture; 2º year (1952) – artistic drawing, molding, anatomy, perspective and shading; 3º year (1953) – etching, live models, sketches, decorative art; 4º year (1954) – etching, live models, decorative art, history of art; 5º year (1955) – etching, live models, history of art, etching/engraving, aquatint, and wood engraving. Cf. Memorial da artista, 1992, op.cit.
- 6 For her teaching degree, she complemented her studies with the following subjects: fundamentals in education, educational psychology, school administration, and general and especial didactics.
- 7 Scholarship from the US Government Program for Technical Cooperation with other Governments.
- 8 The project developed by Anísio Teixeira at Inep proposed to create experimental schools, connected to Regional Research Centers, and also some training courses for teachers and experts. There was an educational policy that included publication of didactic texts as well as books focused on the analysis and interpretation of Brazilian problems. The experimental schools in connection with those centers had a double configuration: as experimental schools and as spaces for the training of teachers, and offered many of those course programs. In 1964, with the military coup d'état, Anísio Teixeira was ousted and all of his initiatives were destroyed. For further information, please refer to <http://portal.inep.gov.br>.
- 9 Paper "Como Somos", by Celeida Tostes, published in the Centro Educacional de Niterói journal. In: Memorial da artista, p.71.
- 10 At Cardiff College, she took the following courses: *exploration of materials; ceramic colour; industrial processes - modeling (sledding, profile, trimming, whirler turning, lathe turning), mould-making (dropout mould for pressing, four piece mould for slip casting) and enamelling (screen printing, carried out in Fine Art print area); Print Making Department (Fine Art): photo stencil for screen printing; and Pos Graduate School of Art Education*. In: Memorial da artista, 1992.
- 11 Telephone conversation with Raquel Silva and artist Rubens Gerchman, in June 2004.
- 12 Luiz Aquila, interview to Raquel Silva, on May 7, 2006.
- 13 Monica Barki, interview to Raquel Silva, on May 7, 2006.
- 14 The State Institute of Art Schools was a State Government body in charge of the Parque Lage School of Visual Arts, the Martins Pena Theater School, the Villa-Lobos Music School, and the Maria Olenewa Dance School. It was extinguished on December 10, 1979, as Funarj was created to incorporate those institutions.
- 15 Antônio Batista de Sousa (1925-2010), known as Antônio Potteiro, was one of the masters of pintura primitiva in Brasil. Portuguese from birth, he started his artistic career as artisan, producing cerâmicas for domestic use, and this is where the artistic name "poteiro" (potter) comes from.
- 16 *Jornal Estado de Minas*, editorial, 4/3/1978.

- 17 Nelly Gutmacher, interview on May 19, 2006.
- 18 Celeida Tostes, interview by plastic artist Jorge Emanuel, in mid 1990.
- 19 Nelly Gutmacher, *op.cit.*
- 20 Antoine Marie Joseph Artaud, a French anarchist-prone poet, actor, writer, playwright, script writer, and theater director.
- 21 *Furnarius rufus* is the scientific name of the hornero type of ovenbird. In this biography, the spelling used was the one adopted by the artist: *Funarius rufus*.
- 22 Leonardo de Pisa (1170-1250), also known as Fibonacci, was an Italian mathematician and tradesman who created a sequence—the Fibonacci sequence. Used to describe the growth of a rabbit population, it represents the summation of the previous number with the subsequent one (1,1,2,3,5,8,13...): as you divide one by the other, the result found is 1.618, or the golden number.
- 23 *Jornal Artemanha*, ano I, nº 1, December 1981, p.9.
- 24 The *Architecture de terre ou l'avenir d'une tradition millénaire* exhibition was organized in 1982, by architect Jean Dethier, at the Georges Pompidou Center, in Paris, and enjoyed great repercussion in France. It presented a large collection of architectural designs, photography and models of ancient and contemporary buildings that used raw earth as input material. The exhibition was sized down to travel to different countries.
- 25 At MAM-RJ from May 3 to June 4, 1984 and at MAM-SP from August 8 to September 9, 1984.
- 26 Celeida Tostes interview to Regina Célia Pinto, 1992. *Op. cit.*
- 27 Adobe was used in the Bam Fortress, built in 250 a.C.; on the China Wall, in the 3rd Century a.C.; and in various ancient constructions in Peru, Colombia and Mexico. For further details on the use of adobe, please see: Flávio Império, Catálogo da exposição "Arquitetura de Terra". Avenir Editora, Rio de Janeiro, 1982.
- 28 Considered the oldest civilization of mankind, Sumeria was located in the southern part of Mesopotâmia (current Iraque), on fertile land between the rivers Tigre and Eufrates. The start of that civilization dates back to 5000 a.C.. In 2000 a.C. the civilization started to decline and was absorbed by Babilônia and by Assíria.
- 29 Luiz Pizarro, interview to Raquel Silva on March 4, 2006.
- 30 Carmem Regina Vargas, interview to Raquel Silva on January 24, 2006.
- 31 Coracy Ferreira da Silva, interview to Raquel Silva on April 26, 2006.
- 32 *Jornal O Globo*, 29/11/1982, caderno Cultura, p. 20.
- 33 The letter-invitation by the Fundação Bienal de São Paulo arrived on January 27, 1983. Signed by general curator Walter Zanini, the correspondence informed the artist that the institution's Board of Art and Culture came to the conclusion that her work "responded to the objectives intended with the national presence of the 17th Biennale" to be held near the end of that year, inquired about her interest in participate, and requested her "response concerning her potential participation in the exhibition". In: *Memoria da artista*, 1992.
- 34 Film based on the books *Ganga Zumba*, by João Felício dos Santos, and *Palmares*, by Décio de Freitas, with scripts made by Carlos Diegues, who was also the director. *Quilombo* tells the story of Quilombo dos Palmares, a community of slaves fled in the state of Alagoas, in the 16th Century. It was launched in Brazil in 1984. The cast included Antonio Pompeu, Tony Tornado, Antonio Pitanga, Zezé Motta, Vera Fisher, Maurício do Valle, and Daniel Filho. It was awarded in the Cannes, Cartagena, and Miami international film festivals.
- 35 *Jornal O Globo*, 25/07/1983.
- 36 Luiz Aquila, *op.cit.*
- 37 Interview to Pedro Vasquez, published in the January-April/1984 edition of the *Filme Cultura* magazine. Proof of Celeida Tostes's curriculum, vol. 3.
- 38 Letter by Luiz Carlos Ripper, dated January 17, 1985. Proof of Celeida Tostes curriculum, vol. 2.
- 39 Email interview, July 2014.
- 40 Marcus de Lontra Costa, interview to Raquel Silva on May 19, 2006.
- 41 *Jornal O Globo*, 21/05/1984.
- 42 Luiz Aquila, *op.cit.*
- 43 *Jornal O Globo*, 13/02/1985.
- 44 *Jornal O Globo*, 04/02/1986.
- 45 SANTOS, Elaine Regina dos Santos. Celeida Tostes – O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea. Universidade Estadual Paulista, 2011: p. 119. See also: *Memorial da artista*, 1992, p. 47.
- 46 Suzane Worcman, interview to Raquel Silva on July 3, 2006.
- 47 *Jornal El Reportero*, 18/10/1986.
- 48 *Jornal El Nuevo Dia*, 14/10/1986.
- 49 Luiz Aquila, *op. cit.*
- 50 Suzane Worcman, *op.cit.*
- 51 *Jornal O Globo*, 17/01/1987.
- 52 *Jornal O Globo*, 12/05/1991.
- 53 Interview to Raquel Silva and Izabel Ferreira on April 19, 2014.
- 54 Luiz Aquila, *op.cit.*
- 55 *Memorial da artista*, 1992.
- 56 Interview to Raquel Silva and Izabel Ferreira on March 4, 2006.
- 57 Telephone interview to Raquel Silva in July 2014.
- 58 *Jornal O Globo*, 29/11/2010.
- 59 *Memorial da artista*, 1992, p. 55
- 60 Italian poet, Dante Alighieri was born in Florence, in 1265, and died in Ravenna, in 1321, at the age of 56. He studied letters, sciences, drawing, music, and also dedicated to theology. He had a brilliant public life in Florence, but was disgraced before the Roman Curia, and then exiled to serve a number of different masters. The Divine Comedy is inspired in his beloved Beatriz and in the desire to seek revenge against his enemies.
- 61 Celeida Tostes interview to Regina Célia Pinto, 1992. *Op. cit.*
- 62 *Jornal O Globo*, 19/12/1991, Segundo Caderno, p. 3.
- 63 Interview to Raquel Silva and Izabel Ferreira on March 17, 2014.
- 64 Luiz Aquila, *op.cit.*
- 65 Santos, Elaine Regina dos. Celeida Tostes – o barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea. UNESP, SP, 2011: p.125.
- 66 Vicente de Percia, interview to Raquel Silva and Izabel Ferreira, February 7, 2014.
- 67 Luiz Aquila, *op.cit.*
- 68 Terezinha Benjamin, *op. cit.*
- 69 Upon inauguration, the Garden of Sculptures was composed of three *Guardiões*, one *Roda*, one *Moinho*, one *Pedra de ralar* and 43 *Bastões*. The Garden was an initiative of the Municipal Secretariat of Culture, chaired by Helena Severo at the time.
- 70 Graduation Paper presented to the Graduate Program in History, Politics and Cultural Goods (PPHPBC) of Fundação Getúlio Vargas's Center for Research and Documentation of the Brazilian Contemporary History – CPDOC – FGV to secure a Master's Degree in Cultural Goods and Social Projects, advised by Professor Dulce Pandolfi, PhD.

SELECT TEXTS

Considerations about an art school

"Our egocentric view must evolve to a total, community awareness." In recalling Vasarély's prophetic words, we may bring them to the teaching of art. If it is to be really renewing, an art school has to partake in this total awareness. It is not curricula or bureaucracy that will make it grow, but rather the enthusiasm and the creative power of its leaders. An organization may only bear fruit when managed with love. It was with love and enthusiasm that Gropius created the Bauhaus, with love and enthusiasm that Guignard created a school, with the same devoutness that Augusto Rodrigues shared his art with the children. In all of these organizations we feel a common trace: expanding the artist's creativity to a total, community plane. As it pushes an organization, creativity becomes a generating force in full gear. We can feel the presence of this renewing energy in Rio de Janeiro's School of Visual Arts, led by a group of young teachers, chaired by renown artist Rubens Gerchman.

He sees his role as principal of that school as his major and most serious work of art. By bringing creativity to life, he steers it toward the common good. As he himself stated, "When I conceived the new school of visual arts, I thought of a broad communicating network where information may flow on a constant basis, modifying and redirecting the various areas of human knowledge."

Within this flexible scheme, open to newness, the School of Visual Arts develops this synthesis effort that reaches out to other fields of artistic activities, intent on awakening students to a global view of art and of life. I have tried to liaise with the school in general terms, in appreciation of its dynamic and renewing nature, but for this book I tried to seek information from those who are more closely connected with the subject of art-education, art-life. I had the opportunity to sit in a Workshop of the Body conducted by Hélió Eichbauer. The teacher's concern with steering his students toward an awareness of unity is clear.

"His thirteen years of intense professional work as a scenographer, particularly his flexibility as a research artist, his interest in music, dance, theater and painting (visual arts) have all enabled the development of a proposal that reunites all of these manifestations of art. I recall Jackson Pollock painting with the body, gestures on canvases stretched out on the floor (action painting), the Japanese calligraphy, the body-art manifestations in the 1970's, attempts to recover the balance between mind and body, and I watch as this transformation changes into experience shared in collective creation efforts by Hélió Eichbauer's students." This is what Rubens Gerchman said about his Workshop of the Body classmate during the exhibition commemorating his thirteenth anniversary as a producer of scenography. Hélió

Eichbauer steers his students towards an awareness of the body, in the bosom of collective research. In the realm of this total view, art will reach out to life and will be realized in the very life.

In my visits to the School of Visual Arts, what struck me the most since the beginning was the students' impossibility to obtain knowledge from the very experience transmuted at the conscious level. Along this pathway of starting perception, in the course of transforming materials that was chaired by teacher Celeida Tostes, I have found a true alchemy approach. Having been trained in art-education in Great Britain and in the United States, Celeida conducts her students to a sensorial relation with the four elements of nature: fire, earth, water and air, attached to chemical elements and substances. Direct apprehension of knowledge is perceived through the five senses, in search for a mind-body synthesis. Her classes are not only conducive to visual observation of shapes; rather, they trespass the world that is known in order to plunge into the unknown. As they bring the message from the unconscious to the conscious level, students will be apt to find their own pace by destroying, creating and transforming matter at this very pace that they find. There is a search for origins within this inner discovery that, through the transmutation of the elements of nature, also brings forth an understanding of the man-to-universe relationship. To clarify this integration, Celeida quotes Joel de Rosway: "The search for the truth requires all contributions. A deep understanding of the world may not be achieved without the creative antagonism between subjective knowledge, in an atmosphere of acceptance and mutual respect".

Let us recall the Eastern message about complementary opposites! If we are to apprehend the man-to-universe relationship, the man-to-nature relationship, passing from the unconscious level to the conscious level, from the subjective to the objective, or vice-versa, in an attempt to capture the movement of life that starts from one to multiple and returns from multiple to one. We are living the time of a required return to the origins, and it is joyful for us to observe the movement of art, sensitizing, transforming and steering man to self-understanding and to an awareness of the world. In the School of Visual Arts, this path has been opened. The house where a famous singer lived, in the midst of an orchard featuring centuries-old trees, it is not only an art school, but also a life school in the broadest sense.

Maria Helena Andrés
Os Caminhos da Arte (The Pathways of Art)
Editora Vozes, 1977

Linking body to earth

As they brought their ceramic exhibitions together in the same space, defining at the same time the individuality of each proposal and the thematic continuity (body as recipient, earth as matrix), Celeida Tostes and Nelly Gutmacher accomplished the miracle of overcoming every limitation of an absolutely inadequate space for exhibitions, such as the Rodrigo M. F. de Andrade gallery. And they held a high impact exhibition: daring and poetic, visceral though lyrical, aggressive, in the power of images wrought from clay, and a generous proposal! Sparing walls full of neoclassic ornaments, which disperse viewer attention, and distributing art pieces near the floor in compartments that define a sequence, the exhibition was assembled in a way that affords didactic development to the thematic link between body and earth. However, the didactics in the proposal does not reduce the impact of the whole or the power of the images. Once exhibitor names topped by photos that illustrate their creative processes have been read, the exhibition opens up onto an earth garden where waves allude to bodily geography—breasts, hips, bellies. In the sequence, clay and other earthly molds of 38 breasts placed inside glass domes plus 14 plates of a single female body, some mauled, wounded, mashed, eroded and containing scars left by ropes and torture devices, and of the very artist's body over the previous mold of her body. Breasts and plates authored by Nelly Gutmacher. Partitioning her exhibition from Celeida's, a table covered in a white towel, with glasses and platters where the banquet was served during the inauguration: the offered body. We penetrate Celeida Tostes's exhibition again through an earth garden, but now the aforementioned allusive waves are replaced with clay shapes: breasts and bellies that flourish there as fruit from the earth. In the sequence, 24 ceramic pieces with openings and perforations that refer to body entrails, to the inner inside, which, as they are, reveal a world of moaning, stuttering, omens, premonitions, the deep river that runs internally through the body, washing down obscure desires before overflowing into crystalline forms of life. These pieces contain other pieces within, fire debris, ovules, fetuses, hybrid forms... after all, images that, despite the fact that they constitute everyday life, we nearly always refrain from looking at and facing them. But the artist is the one who violates, the one who unveils, the one who jumps the forbidden wall and goes beyond the limits to reveal that which is invisible and untouchable, banned and marginalized. The last space in the exhibition is a new garden, but now there are closed, smooth, rolling shapes that joyfully gather round pebbles touched by water (by the way, in many of her ceramic pieces, Celeida resorted to a false bottom where she introduced small objects to make noise, running rivers, pure as ever, over the freed body). In the back of the hall, on a very high-hanging screen, Celeida Tostes projects the slides of *"Passagem"*, the ritual she held in her studio and that connects the thematic extremes of the exhibition: the body and the earth. I will come back to write more about this exhibition.

Frederico Moraes
O Globo, August 10, 1979

Travel to the roots

The history of Mankind's appearance on the face of the Earth is rebuilt from milestones left by early typical productions of the human mind. After an extremely long period during which our predecessors seemed to have only developed flint stone technology, mankind as we know it seems to have loomed rather suddenly. Some signs indicating that include the early tamed animals, the appearance of diversified tool-making technologies, and the initial stages of agriculture. Even more typical, mankind also seemed to start systematically practicing that which we now understand as myth and art. Caves in Spain and France preserve the oldest signs of that new practice, the more frequent and most preserved ones are cave wall paintings.

Just as old, or perhaps even a little older, are the instances of clay modelling—ceramics: drawings made by fingers on humid and plastic clay, including some more naturalistic modelling of animals. A most remarkable example of that would probably be a precise representation of copulating buffalo.

The appearance of ceramics is therefore contemporary with the appearance of mankind, in a way we may now recognize as very close to what it is today. The chronological coincidence was not a matter of chance. Conversely, it was the outcome of a specifically human psychological element, which was also expressed by other means, including the Biblical myth of the creation of man, made by God in His own image, but from the clay on earth.

Clay plastic is therefore a primarily human process, which continues to be a practice of so-called savage as well as civilized peoples. Among the latter, ceramics has diversified into a variety of specializations, most of which have already stranded from the original processes and, as such, lost the capacity to refer us to those processes.

The ceramics Celeida Tostes and Nelly Gutmacher cultivate therefore materialize a "journey" to the roots of the means, pointing also to the awakening of the human phenomenon. In Celeida Tostes, the "journey" seems more deliberate and purity-focused; in Nelly Gutmacher, more ambivalent, as if the artist "journeyed" without leaving her dwelling in time... as if she returned to the past without leaving the present.

Celeida Tostes's artistic process reaches its most meaningful point when, resorting to innovations and freedoms introduced by conceptual art and its variations—though without any evident signs of affiliation thereto—the artist conceived and materialized an initiation event: she dipped her naked body in clay and subsequently had herself enclosed in a uterus-tomb container made of the same material, wherefrom she some time later emerged back to the outside world.

In the context of Celeida's artistic trajectory, this event goes back and forth in time, impregnating her entire production. Nearly everything else the artist ever produced using clay for raw material seems to derive from the central event, as its relentless consequence. The internal logic of a thus material-

ized myth and the coherence with which the artist accepts it have yielded the primeval erotic and genital nature of her ceramics, as well as her constant and renewed celebration of the "earth" element—in the birth-death-rebirth process. Celeida understood the "earth" as nature's consolidated prevailing element, the common denominator between itself and spiritualized human beings, between human beings and the overall phenomenon of life. The earth inserts man in the context of nature; in the context of animal life, which he profoundly shares despite the spiritual ideas, such as myth and art, which are his exclusive prerogatives. Still reverberating the primeval use of ceramics—which must be prior to its practical use in artifacts—and reverberating the first practice of mythical artistic representation of natural things, Celeida Tostes steers her attention also to animals. It is just so that, instead of merely trying to re-edit the primitive mythical art that takes them as objects, she elects a free and highly poetic reinterpretation of the man-animal communion. This is revealed in her recent assemblage of a "Village" (*Aldeia*), in accordance with a spiral plane that is also typical of the primitive mindset that discovers geometric order and incorporates it in their work. In Celeida's "Village", dwellings are houses made by a bird that makes houses—not nests—the ovenbird, or *Funarius Rufus*, which the artist mentions as a co-author of her new work.

In its turn, the ovenbird house brings back the genital erotic repertoire coherently practiced by the ceramist. The bird's house undergoes a metamorphosis of great inner logic, to form gourd-uterus and impregnated vaginas, which will yield other major germinating elements—eggs and phalluses. The remainder of Celeida Tostes's ceramics is but an illustration—decorative you would say, provided it is not taken as "superfluous" by any means—of the core of her oeuvre. The artist herself refers to a recent and abundant portion of her production as "my archaeology", mostly variations around the theme of pre-historic Venuses.

Relations between Celeida Tostes's and Nelly Gutmacher ceramics are close and tuned, they are evident. Nelly's approach to some of Celeida's themes, however, has more of a systematically dialectic nature. Though not falling for the treatment of such intense opposition as Celeida faced in her "Death-Birth" (*Morrer-Nascer*) event, Nelly nearly always leans towards some sort of antithesis. She does not give up references to the historical moment or context, and sets dates for at least a good portion of her production. She comments on timelessness, but she exhibits her emergence on what can be historically traced. For instance, she does so by superimposing the image of underwear over molds for erotic areas of her own body, by superimposing the idea of present and personal over concepts whose other guiding ideas are more timeless and impersonal. Contrasts abounding in strength and generality constitute the distinctive brand of her oeuvre.

Nelly Gutmacher often uses plaster molds, which she takes as matrix for her ceramic pieces. She develops her methods and treats her materials in order to emphasize an impression of rigidity. Though she dispenses detailed and naturalistic finishing to her pieces, she can also impress an incredible vital pulse upon them. Oftentimes, her ceramic can effectively evoke membranes of a living body—from eardrum to hymen. And, clashing against another aspect that the artist will not let go of, she creates some rather enriching tension: that which is present, near and living seems to be referred to that which is archaeological. Nelly's attention to archaeology is ever more evident than Celeida's. Unlike the latter, Nelly deliberately confers an aspect of organic and vast fragments to most of her work. Her ceramic sometimes seems to have been "unearthed". Nelly also cultivates a more critical, analytical, and detached attitude; and when using her own body to produce direct molds that will be transposed to ceramic, she is thus abiding by her taste for antitheses and consequent tensions. The ever-so-poignant death-birth presented by Celeida—with a certain emphasis on rebirth—gets response from Nelly's oeuvre as a process where an inverse tone is outlined: birth-death. Her nude molds are not only highly fragmentary, but also exhibit the process of decomposition through the finishing surface, as if the young skin were submitted to exfoliations. With such details Nelly also shows her interest for the vegetable world, which is almost not present at all in Celeida's oeuvre.

If confronted, Celeida Tostes's ceramics and Nelly Gutmacher's ceramics offer a splendid occasion for our perception of how compatible close affinity is with the preservation of individualities that are accentuated and distinct from one another. At first site, the oeuvres of those two artists seem to somehow relate to each other. A bit more attention to what they produce, however, soon starts to turn identification into dialog, where each part clearly states the particularity of their concept of similar or equal things.

Alair Gomes
Viagem às raízes (Travel to the roots)
Módulo Magazine, nº 71, 1982

Chapéu Mangueira Hillside: local people, local life, local art

When requested to speak about the Chapéu Mangueira hillside, Dionita Cândido de Faria comments: "I do not consider the Chapéu Mangueira to be a *favela*. I consider it to be a community. We are very close friends here. We consider ourselves as a family up here. A *favela*, in my view, is less organized. We have electrical supply, a health care center. Disorganization in a *favela* is like when the shacks are falling to pieces, and there is no help. I cannot explain it too clearly. It is like when it is unprotected, without any sewer or sanitation, there is no light and the shacks are made of plywood. Since nearly all houses here are made of bricks, I consider it to be a community."

According to Dionita, the criteria to properly differentiate between a community and a *favela* are those of friendship, organization and sanitation. These aspects play a privileged role in one's notion of a *favela* as a socio-geographic unit.

In her turn, Maria José Ramos thinks the place "is a *favela*, indeed, but a very good one to live in."

Likewise, Maria Martins de Lira goes on: "I like to live here. I don't think this is really a *favela*—it is all so very quiet here, it's good, I appreciate it. In a *favela*, on the other hand, there are places you can't even go to, isn't it so? You need a local to meet you first and take you wherever you want to go."

The notion of a good place to live is there in every single explanation about the place, in direct connection with the idea of quietness. As a social structure, a *favela* is seen by local residents as a place of disorder and disarray; whereas in a community, there is prevalent friendship, good neighboring policies and order.

Another differentiating element is the type of housing. In a *favela*, according to Dionita, shacks are made of raw wood, and in the Chapéu Mangueira community, most houses are made of bricks.

Efigênia Maria da Cruz Fidélis thus defines a *favela*: "I consider *favela* to be a place where shacks are all clustered together, one against the other, and made of raw wood. This here is an improved *favela*. You sometimes go to places where it is very bad; there are so many things that you just don't find here.

The population is typically composed of migrants from the rural areas of other states, people who have, according to Dionita, "come because they have no resources there, and here they hope to find a better life, some future, new jobs. They did find a better life here. Look at all the social support they find around here! Health care center, vaccination, dental care."

Some people have come straight from the countryside to Rio de Janeiro. Others have passed by some intermediary regions, such as Maria de Fátima Martins, who has left her

native countryside of Codó, in the northern state of Maranhão, and passed by the capital city of São Luís, and Henriqueta Ananias, who was born in Varginha, in the inner state of Minas Gerais, and moved along with her father, a freight truck driver transporting firewood, molasses and cereals, before finally making it to Rio de Janeiro. Both have had previous urban experiences that reassess the current idea that all immigrants are small subsistence farmers who come straight from their croplands.¹

On the other hand, Chapéu Mangueira residents who were interviewed did not come straight there when they first arrived. Many found jobs as help in private households, or were temporarily housed in the homes of friends or relatives, the typical pathway in the formation of *favelas*, which the Leeds define as gradual rather than planned squatting.²

However different the statements may be about the motives that have led them toward a migration trajectory, what comes through is a remarkable imprecision around their migrating decisions. However, the notion of exclusion/attraction is present in the information collected in that sense.

Concerning the current occupation of Chapéu Mangueira hillside residents, Maria Augusta do Nascimento Silva states that, "the women here are mostly working as help in private homes while the men work in various sectors, such as construction, bars, and those big restaurants out there."

Not only geographical but also occupation-dependent, this move from one cultural sub-system to another underlines this daily opposition between *here* and *there*. Migrants are those who have arrived *here* because they had broader cultural horizons. And *there* is the place of nostalgia, where they are not—despite everything else—willing to go back. "No, I have not been back to the farm, because I spoke to the farmer, who has also passed away, and told him I wanted to go visit the farm, the house where I once lived, and he told me not to go there lest I would be disappointed. He said he had been there and got so said because there was no more house or anything, no plantation, the colonists were not allowed to plant because of the cattle. They say they need the pasture for the cattle, so colonists were no longer allowed to have their crops. So I decided I did not want to go back." (Maria da Conceição Ferreira Pinto, nurse at the local community health care center).

Concerning the possibility for Chapéu Mangueira women to exhibit their work at the *Sala do Artista Popular* (Popular Artist's Salon), Maria Augusta states, "I am so happy. We are going to exhibit; we will be known somehow, because when *favela* women make an exhibition in a place like this, I think our names are going to be heard."

The work exhibited at the *Sala do Artista Popular*, at this moment, composes the realm of the *Clube da Memória* (Memory Club), as they referred to the meetings held at Efigênia's home, where they tried to assess the cultural repertoire of migrants through rag dolls, clay work, patchwork quilts, and homemade jam.

This production corresponds to reviving previous experiences, which is the case of Henriqueta Ananias: "We used to live in a little wattle and daub house, the walls are mounted on something like a crate and then filled with mud, without any cement or anything else. There was no bathroom, but there was a huge kitchen. That is where I first had contact with clay, which I really like to work with, called *tabatinga*; I would play with it and, at the same time, help my mother with it. When we played with the mud, we liked the way it felt. So, looking at mom's pots, which were all made of clay, I started to make similar pots. We made pots large and small, we made crocks. We were encouraged to start that way and play with clay. That was all the toys we ever had, that and the dolls. We used old rags and we made our own dolls."

Efigênia learned to work with clay in her native state of Minas Gerais, in her uncle's brickyard, "when the time came to burn bricks, they would make those kilns (*caleiras*); they were not ovens like the ones here. So, his workers would burn more than 5,000 bricks every night. A kiln is a type of furnace."

Maria da Conceição learned how to make fruit jam from her parents: "We would make any type of jam at home. I can make guava preserve. My father made jams of all types. He would make it for the farm. We were colonists, so my father made it for them, but there was one day when he could make for us, for our own home. So, we would keep it all in sealed tins. Whenever we got to do it for ourselves, he would make it out there in the farm. At home, in the state of Minas Gerais, my father made chicken and pig foot jam, he also made strawberry jam."

Carmem Vargas

Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte (Chapéu Mangueira Hillside: local people, local life, local art), Sala do Artista Popular, INFCP, 12/07 the 8/08/1983

Notes

- 1 Janice E. Perlman, *O Mito da Marginalidade – Favelas e Política no Rio de Janeiro*, 2 ed., trad. De Waldivia Marchiori Portinho, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 94.
- 2 LEEDS, Anthony & LEEDS, Elizabeth. "Brazil and the myth of urban rurality: urban experience, work, and values in 'squats' of Rio de Janeiro and Lima." Paper presented at the St. Thomas Conference, Nov. 1967, in mimeograph copy. (*Apud* Janice E. Perlman, *op. cit.*, p. 103 e 366.)

Female speech of the making

Celeida Tostes's sculpture is a permanent exercise of energy and life. And that corresponds to pointing, very early on, to the Eros that animates it.

Eros: in the broader and true sense of the word, which comprehends the communicating male/female link, but largely pervades the enveloping social and ecological tissue!

It is difficult for us to develop a female language in contemporary visuality. Women seek their own languages, in the spaces that have recently been opened for them. And Celeida formulates this female side on a technique that, perhaps due to the fact that it has traditionally been a woman's trade, takes time before gaining validity as major art: ceramics.

It is only natural that her choice of clay for a female speech of the plastic making: it is soft, flexible, wavy.

Bachelard says an archaeologist of the alphabet indicates that the letter M represents the waves of the sea. Mother, *mater*, primordial matter—we too articulate the core nomination of Celeida's imagination around these words, which takes form with the power of the wet beginnings of life.

Matter and hand converge, in this sculpture, to shape what the artist named as guardians, wheels, windmills.

Circle, round, wheel, which are earth and uterus, female that is passage and recess. In the realm of sphere: a shape capable of expanding, the expectation of fecundity.

In guardians, the vertical complementarity of the male principle.

Knowledge of the artist's journey in the 1970's and 1980's enhances the experience of the works she proposes to us.

In 1981, she presented the *Aldeia Funarius Rufus* which, with the modernity of a micro land art, evoked the urbanism of a Xavante group, based on the house that an ovenbird builds in order to procreate.

This proposal was developed upon an initial and true house by this bird, brought from the artist's native land, Campo Alegre, in rural Rio de Janeiro State. This matrix also yielded shapes with cracks, phallic figures and the venuses from 1981. In brave and complex language, this repertoire builds a threshold between what is conceptual and what is symbolic, a genesis-related imagination of great poetic profoundness.

As a woman, Celeida integrates the ambiguity and fecundity of nature's beings in the Eros of her creation.

The bird, the earth, the water, the egg, the cave, the phallus, they all speak of ancient desire and gestation, palpitation of the current minute taken by surprise in the malleable mud by the hand that molds and reveals.

The very experience of birth, delivery—the beginning of origin—was Celeida's exposure in the late 1970's in a passage

ritual conceived and enacted by herself with her own body. Nude and enveloped in wet clay, she was sealed in a raw clay urn, wherefrom she later opened up a passage to the outer world. "*Time has lost the sense of time*", she subsequently wrote in the text that accompanied the photographic illustration of this experience.

Her concern with time, with what is provisional, will be constant all along her trajectory, a concern that is revealed both in the archaeological making of some of her works and in the ephemeral duration of many others, such as *O muro* and the ritual of passage I have just mentioned.

A constant resource of the artist, this present-past tension confers some unique dynamism to her oeuvre, whereby the notion of time is inserted in space.

The representation of fertility is evident in the four hundred spheres (1982), in the ten thousand clay eggs that she exhibited as a promise of realized energy and that may be equally assessed as multiple elements depleting the sacredness in the notion of a work of art as a unique, rare thing.

However, the freedom of perception and concept in Celeida's creative universe is remarkable, as it never gives in to the limits of restricted meanings or to the wave of trends. The pieces she creates are open, pregnant of many senses, beyond the countless senses she keeps updating.

Cracks, a passage, vulvas, stones ajar, and, suddenly, a wall.

A wall which was effectively constructed in 1982, in a collective collaborative effort of Chapéu Mangueira hillside community residents, visual artists, students, and anyone who wished to join. On the occasion, they worked and ate together at the Parque Lage—nearly one hundred people! Protection and exclusion—the meaning of the wall is dual. Celeida clarifies that it could also be the construction of man.

Conceived as etchings, the collection of one thousand stamps composes small libraries of our civic Mesopotamias and emerged spontaneously when the wall was developed.

They would perhaps tell the imaginary story of purifying the urban space, of those future cities wherefrom we are still excluded in this century of rumor and fury, cities lying on the other side, waiting for us to build them.

Here and now, in the honking filled silence of the old downtown, Celeida's work is renewed, while retaining its remarkable characteristics: ancestry, and a provocatively contemporary air.

Huge phallic forms stand along the circles. A millstone awaits two people to move it. Not a single ground grain or stone will come out of it, but a sound!

A sound recovered from countless fathers and mothers who have come before us, that comes to us with the rumbling of a timbre. Memory or warning?

Made in exiguous apartment spaces, shared in its assemblage and urban trajectory by dozens of individuals from the

most varied social strata, Celeida Tostes's monumental sculpture is incredibly ambiguous, rich in sense, inexhaustible.

It is included in the modernity discussion by virtue of its makeshift nature, that can hardly be absorbed by an aesthetic prone consumerism. And by the density of the symbolic elements it introduces, it maintains that individual freedom of language, the same one with which Paulo Leminski characterized poetry: useless utensils.

Lélia Coelho Frota
A Fala Feminina do Fazer
(Female speech of the making)
Essay published in *Módulo Magazine*,
Issue 93, February / 1987

Celeida Tostes

According to the mythology, Celeida's name, like her entire oeuvre, means, "opening up the way through CLAY". A more than open oeuvre indeed, though it has very clear definitions and parameters. Both biographic and aesthetic, without any labels or fads!

A deep-rooted oeuvre, it rhymes with the soul of clay. One's first impression is that the overall appearance brings along the crudeness of the earth topology and the vitality of the soil's clayish nature. Totemic magic and the fertility of the Time of Work: Celeida's pictographic reunion.

Looking at her trajectory, we are reassured that the creativity of the artist (in ceramics, clay and earth activism) revolves around traces of the aesthetics and sentiments of our most distant ancestors.

Her background is broad: fine arts, philosophy, anthropology, a return to arts through the Wales School of Arts where she is reunited with the future astronauts in recycling hyper-experience to soon segue into Southern California (Los Angeles) where she will enhance her diverse industrial ceramic skills.

Two books published: one on Enamel Techniques, and another one on her self-realization goal, *PASSAGEM*.

That's not the end of it: there is this passionate feeling about collective collaboration work, where good and beauty intermix and help reduce poverty impacts on Rio de Janeiro's Chapéu Mangueira hillside community, where she built the Warehouse of Arts, in profuse construction of themes and peoples, where she was herself the clay and cooked manure—Celeida's eternal tools.

After all, what is her matrix? There it is, in one of her very early works. *Isto é Arqueologia?* (Is this Archaeology?) (1976). Essential synthesis display and reference of the transit in this hands-on artist!

And there are the *Vênus*, from the purest to the most restless of lunar ceramics, spontaneously molded by palms of hands. There are the *Rodinhas*, assuming their wrought proportion, in this plaster made of clay + styrofoam (the polluting polystyrene, swallowed by the mixture of a purely ecology Celeida) + pages of our everyday newspapers + wire meshes + oxidants and dyes and bronzes + alumina.

There we see the future totem figures of the *Guardiães* (awaiting some African sentinel, from our Xavante warriors or from a North Canadian coast native Kwakiutl...). There is an approximation, tenderness and warmth claimed by the clay, from the central pieces, *Rodas* and *Moé*, on the contours of ingenious *Mujolo*, of waters that run the time of energy and demand more company, such as *Moinhos com Catraca*, *Bastiões*, *Chocalhos*, and *Carrinhos com Sinos*. It is the *Brucutu* series, a composition of the archaeological mimesis with Celeida's cosmic *mineirice* (T.N. – typical nature of a local from the state of Minas Gerais).

As enchantment to the visual space, there is a variation of earth weathered colors: landed scarlet, sortilege black, golden ochre, and rusty gray. They all point at appeasing our delight.

Highlights to two small gems by this performing artist from the 40,000's of Art: *Aldeia*, a circle of life and peaceful clash between 2 masterful ceramists; the other: Funarius Rufus, our wise ovenbird.

The last one is *Batata*, a winner's trophy, anchored in the Parque Lage pool, impregnated, expecting her offspring (hundreds of little English potatoes), composed of concrete, steel rods, mesh, newspapers, and subdued styrofoam, floating miraculously with its formidable weight (1 ton) and dimension (6 x 2,80 m).

Earth with earth = people: architect and archivist. As Celeida opened any closet in her studio, that sufficed to bestow upon us an elaborate library of small ceramic and clay objects, Sumerian and pre-Colombian stamps, existential animation, with a life of their own.

We should now be longing for a future Biennial of Chance to open up and host a hoard of people + mud + clay and all of the material, be it relevant or not, under Celeida's leadership, yielding new venuses, batons, wheels, giant potatoes, slings, totems, and passages, recreating this raw material—the beautiful mud, the deft clay, the current ceramics.

Celeida is this spiral of nature that makes sense of Art.

Clóvis Brigagão
Celeida Tostes. Magazine Galeria, 5 years,
December / January 1991, p. 86

Celeida Tostes

The earth is the raw material of everything man shapes his life with. It is also the sweetest and lasts the longest, because, from dust to dust, it nourishes and shelters man in his adventure. Mixed with sweat and hardened in heat, it takes whatever form man's body or spirit may request. Transmuted into an object, the earth becomes language, and a reading of the silent millennia. When fire was first tamed, modern man was born in a clay uterus.

Celeida was brought up in the countryside, where the rain falls, the wind blows, the sky has stars; fire, flames and children, mute fascination. One day, out of love or fear, with the magic eyes of childhood, she saw the earth being born, and then dying, fire dancing in the cold darkness. It was the death of a dear one.

Then life came slowly, seasons and places going by, time leaving its marks, children being born, people striving and dreaming; after all, it was the life of us all.

From that encounter with the earth, the fire and the kiln, ceramist Celeida Tostes was born. Not only does her loyalty to the soul gods facilitates an interpretation of her oeuvre but it also affords it with a unit. There is no doubt that it is more fascinating to follow her ramblings than to scrutinize her landings, because her compulsive search forces us to delve into mankind's past, and consequently into the unconscious mind, into each one of our unconscious minds.

The dialog between hands and the earth, the excitement of playing with fire in the shrine-kiln reveals the entire magic content of primitive art.

Little by little, Celeida becomes archetypal in that which, sometimes, this concept coincides with the anthropological element. Whatever tinge of modern or experimental there is in her art, it is archaic. Digging into herself, from the *tumulti* of her buried kingdom, she brings out the obstinate milestone shapes of human cultures. Celeida rediscovers the multiple, conceptual other, and it is with antonyms that she guides us through those individual underworlds that we wish to ignore. Anyone exclusively rational, please raise your hand!

Celeida is a single-phase artist: farther and farther, deeper and deeper! Staying away from the conventional surface, her raw material, the ancestral clay, she slowly gets rid of the visual rhyme in order to feverishly seek the sensuality of a hand that basks on unctuous softness.

Jars. Closed jars; prudish, jealous and hermetic promises. One day, the balls crack, lubricous vaginas seem to offer an awaiting, claiming inner emptiness. Matrix void, kiln, uterus. The crisis! Life and art intermix. In a passage ritual, Celeida seeks refuge in a clay uterus, and when it cracks open, fecund as it is, it expels the soiled and forgiven offspring to a new life. Through the cracks in the previously empty balls, gendered fetuses peep out as future perpetuators of the species.

A ceramic sister to the ovenbird, Celeida interposes the uterine constructions of the bird with her homage-replicas in a magic spiral. In the simplicity and efficiency of the nest, she finds the technique and the model of her mandatory obsessions; ritual space, sexuality, fertility.

However it may be molded into "art", clay as a raw material brings along a utilitarian fate: funerary urns, kitchen pots, grain silos... But Celeida's solitude needs the collectiveness of a tribe. Collective anonymous collaborators counted in dozens build a Cyclopean wattle and daub wall, and, in the Chapéu Mangueira *favela*, residents discover a new profession under Celeida's leadership. While the wall is being erected, compulsive Celeida manufactures thousands of small tablets, engraved with esoteric signs, and, after the wall is finished, she discovers Sumerian founding stamps in a book of archaeology...

But the journey proceeds, farther and farther, deeper and deeper. We are now in the Magdalenian caves; fetishes and totems pile up on the shelves and in the parks, sometimes so strange that they seem to have come from another planet, disproportional in their smallness or in the giganticness of their dignity, which keeps spectators from making more than a superficial comment. But children and the sensitive people, the simple ones, play and dream about them.

Now, the shapes, Callipygian Venuses, unknown tools, go back (or forward) to the reports found in caves, found in the pieces of earth where the only human trace are the marks left by their hands. There is nothing else beyond that. Man did not exist back then. Where does the Celeida girl go in a countryside farm? Does she go towards the footprints of large reptiles? To the mineral clay of a humanless globe, when the Mystery and life were still learning the path to conscience?

But contact is not discontinued between the mystic of chaos and the marks of *Homo faber*; a gigantic wheel, or millstone, or gear, circular and centered around the hole of an axle, brings us back to contemporary practicality.

Celeida is not looking for chaos; but, rather, for permanence.

I believe that, in order to be understood, Celeida would like to replace a viewer's astonished look with a hand that, daring to pick up a bit of clay, would squeeze it as an offer and communion.

If we are to reach tomorrow's hope, we need to delve into primeval gestures, the either fraternal or cannibal initiating rituals of the caves.

Henri V. Stahl
Celeida Tostes. Catalogue of the 21st Biennial
São Paulo International, 1991, p. 195-196

Celeida Tostes and the very values of existence

This is an artist who has always been actively attempting to relate human behavior with contemporary philosophical concepts, but has never forgotten our landscape, identities (exposures, legends, influences, cults) and references that pervade our civilizations and are created therein.

Born in Rio de Janeiro, she spent her childhood in the Campo Alegre farm, in the inland city of Macuco, state of Rio de Janeiro. This has certainly contributed to her connection with nature, a relationship that provided spontaneous learning and enabled her to tell the different materials she would later use in her artistic training, including Clay.

Celeida Tostes started to work with ceramics in 1965; however, she is not to be seen as a clay-only artist. Her art pieces are plastic visual languages that translate differentiated and conscious aesthetics with multiple initiations, experimentations, and concepts. In this realm, her sacrifices, joys, renunciations, dreams, and realizations are geared towards her objectives. Results include the challenging elements where daily life becomes utilitarian, breaking up with condescendence, with the consumerist society, and jumping the Wall beyond its time, stating with the making/idea that art be not a mystery but rather a part of the world.

In *O muro*, which included Chapéu Mangueira Community residents, during a collective collaborative effort that brought people from various social classes together, different realities and behaviors from all over Brazil could be observed. The initiative involved around 100 participants and construction was started with the manufacture of adobe bricks. Ten tons of clay were used, as well as 2 tons of cattle manure and a quarter ton of straw. Remarkably, adobe bricks differ from ordinary bricks because they are not cooked and, if destroyed, they turn to earth again. The same proportion and the enthusiasm of her artistic task are linked with the passionate feeling for the collective collaborative effort where beauty and generosity join in to make a social contribution and reduce the impact of poverty.

In the artist's extensive trajectory, there are the Venuses that introduce a concern that is finalized with "lunar" ceramics molded by the palms of her hands. The early civilizations bring the milestones of history in brick manufacturing and in inscriptions that reveal culture marks. The artist's Stamps are not made upon ancient matrices; the ones she creates are presented as etchings, and there is no intention to reproduce Sumerian stamps but rather to show that they represent the construction. The same period sees the appearance of the *Rodinhas*, made in plaster composed of clay, styrofoam, newspaper, wire meshes, oxidants, dyes and alumina. In Celeida Tostes, there has always been the presence of clay as an extension of her own skin, as if it were Guardians, totem figures pointing at civilizations that have formed our race. Her sense of art is as charming as her broad use of colors, showing variations in weathered colors that serve as fertile theme elements where structures and constructions are

matrices of the artist's signature. Lush nature is the underpinning of her works. Through clay, and with clearly defined ideas and positions, she surprises everyone. Initially, it all looks like a crude topology of earth and clayish soil. Beyond these aspects, there is a call for the archaeological purposes, because the artist has a joyful nature; in simple terms: she is one artist who gets her hands on.

Dated 1981, *Aldeia* shares the scene with famous ceramist *Funarius Rufus*, our well-known ovenbird; this piece was reproduced by Celeida when I was, together with Roberto Guevara and Belkys Armitano, curator for the 1st World Clay Biennale, in Caracas, Venezuela. They are houses made by a bird that builds houses, and they insinuate uteruses, vaginas where germination highlights the continuation of an erotic repertoire in her oeuvre. In the 1st World Clay Biennale, Celeida Tostes reassembled the 1979 performance originally put together in her apartment, accompanied by two assistants, the two Henri Stahl cameras, and a reduced audience. A big clay egg was born, totally naked, gradually transmitting the main meaning of life which the birth and re-initiation of death.

Gesto Arcaico was the name given to the reflex action of the hand she found in soft clay and that was the piece she presented in the 21st São Paulo Biennale. According to the artist, there is no intended shape, it is actually a construction where the eye of the beholder will construct its history, an object and its respective reference. Four and a half tons of clay were used, including earth brought from different sites in the state of Rio de Janeiro, metal oxides and other materials. The montage brought together 20,000 *Amassadinhos*, disposed in three six-by-three meter panels, with the center displaying one of her archetypes, the *Roda*, moving the construction of the object intended by the artist in reference of the beholder and the technique.

On October 7, 1992, Celeida Tostes participates, with my curatorship, the *Arte Visita* collective exhibition in Buenos Aires, Argentina, held in the *Galería del Centro de Estudios Brasileños* of the Brazilian Embassy's Cultural Sector. She presents an object and calls it *Santuário*. A scots pine, black velvet lined box, measuring 24 x 53 cm, and a high relief rectangle, an altar, boasting a golden nest and small gilded egg, this piece is closed by a glass door. *Santuário* completed the collective exhibition with art pieces by Anna Bella Geiger, Gilda Goulart, Júlio Vieira, Neide Dias de Sá, Rubem Valentim, Ruth Aklander, Vicente de Souza among others, and touched everybody with the differentiated content and the emotions aroused. Concerning the object presented by Celeida Tostes in *Arte Visita*, a most representative Argentinean artist and a world renowned architect Clorindo Testa confirmed the artist's courage and constant evolution to confront beauty and explore construction elements where she benefited particularly from a creative power that highlights the non-violent impact of "modernity", but her choice pushes to rediscover the feelings and herald a movement that can be considered to unmask "official" art.

In Loco

It was because of this trajectory of yours that I nominated you. Celeida Tostes was honored as a plastic artist in the 1st Clay Biennale in Caracas, Venezuela, together with the late Cuban artist Ana Medieta (collection of the MOMA, New York). By means of this exhibition, she added new results and opportunities to her career and opened possibilities for cultural exchanges between Brazil and other countries. She was very active in the arts circuit in Brazil and involved in her artistic plurality, including the social, educational side. She was undeniably outstanding in the accuracy of whatever she made, because of differentiated dynamics and the competence in accomplishing her objectives. In the act of going towards new concepts and scheduling integrating actions, she turned art into her voice and her instrument.

In the view of many people, that situation provided her with financial success, or at least linked her to a demand in the arts market. Her exhibitions were frequent and enjoyed a lot of media coverage; however, that did not attract as much interest as was deserved. That diffuse situation went on despite the fact that her work brought along disruption and innovation. There was no market related correspondence that was positive enough to keep up with the innovative legitimacy of her art. Her trip to Venezuela in 1992 added facts to her trajectory that would further reassure her strong artistic presence and reinforce her vast research. She felt she was recognized, not someone who is looking to be understood. Her task was assimilated both by emotion and in the estrangement from/approximation with her spectators. With a view of her own, as if heralding something original, Celeida can also express herself through the language of her thoughts. This correspondence she felt was reinforced in the admiration by a public composed of many social strata, including artists and art dealers from different countries, and in the interest aroused on private art collectors. Until then, an insurmountable barrier in Brazil!

I was there at the 1st Clay Biennale in Venezuela, and made speeches about the oeuvre of Brazilian artists, which included my appreciation of Celeida Tostes. I was gladly surprised to be called back to Caracas in order to design and get the Biennale project started. Celeida's name was immediately brought forth to reinforce the appealing strategies of the event. It was the Dionysian, differentiated element we needed to leverage interest towards the Biennale.

Venezuelan critic Roberto Guevara came to Rio de Janeiro and we spent a few days with Celeida to elaborate the details. A clear decision was made to reassemble *Aldeia – Funarius Rufus* and *Passagem*. As mentioned before with regards to the ovenbird houses, the former objectively reiterated the Brazilness and the shapes she constantly resorted to as part and parcel of her style; the latter, a performance that underlined presence through another type of approach in her oeuvre.

We flew first class to Caracas on Viaza Airlines, a company that no longer exists. As I waited for her at the Galeão International Airport (currently Antônio Carlos Jobim International Airport) to board our flight, Celeida showed up, to my utmost surprise, in addition to the many boxes of materials and instruments, carrying a huge plastic bag. I asked her about the contents of the bag, and why she had not kept it in a crate, as our plans for the materials had been. Her response was clear, and scared me out of my wits: "It is clay from Brazil, to complete *Aldeia – Funarius Rufus*. I am going to make a new version and I need the Brazilian earth to be joined with the Venezuelan earth." I just could not talk her out of it. Compliant with the rules—apart from the fact that it weighed 39 kilograms—the Venezuelan airlines would just not allow the material into the plane. I ended up by phoning Caracas to say the clay just had to be brought along, otherwise the artist would not be able to finish her work. After a considerable amount of apprehension, I was eventually informed the cargo had been cleared and I had to sign some documents to the effect that I was taking full responsibility for the end use of that material.

The long-awaited Biennale involved a considerable apparatus, including machinery and people that called for ample space. As the honored artist, she enjoyed the privilege of choosing her site, wherefrom the other sites would be distributed among the remaining participants. The assembling effort took days, and Celeida would always make a point of being there, even though she knew everything had already been clearly outlined. I told her she didn't need to go there that often, and her response was, "I do not wish to face any surprise." I immediately replied, "Like you did when we departed." She burst out laughing, and I followed suit. I could not afford to be upset at her. I had no idea of what was still to come. I wished she would adhere to what we had planned. Another aspect of her constant attendance to the assembling job was that she was always giving opinions about where to put the other art pieces. That which could have earned her some skirmishes, however, to my surprise again, actually contributed to accrue positively and to attract inquisitive side comments about clay art. Those elements had become points of reference and admiration.

She was replaced with an actress for her *Passagem*, held in the Sophia Imber Complex, near the Biennale facilities. A considerable crowd of people attended the performance, and they were all very enthusiastic about what they saw. There is a dynamics in this assemblage that mobilizes a different eye and encourages conclusions about both the cultural diversities and interrelations involved in building, sharing and contemplating the world, particularly Celeida Tostes's world. In this assemblage, the artist would be re-born from a clay egg. Undoubtedly, it was a symbolic representation starting from a new "reality". Being born again from a new context, revealing constructions and concepts! This presentation contributed to numbers far beyond what had been previously anticipated from attendees in the Bien-

nale premises. This assemblage involved arrangements that were different from the first one; they were differences made on purpose, along the process of re-reading it.

If I may talk aesthetic dialectics in this Biennale, I will reassure you that Celeida Tostes's presence in this tour contributed to disseminate the issue of effects and contents in viewer relations. Like no one else, in her brief time abroad, she really knew that her work was solid, and understood without the need for tags. Her artistic expression was the outcome of various intercommunicating segments that yielded unheard of appreciation and participation. Celeida brought along to Caracas an amount of stamps (geometric pieces of clay containing her archetypes). They were organized in groups of six 24 X 30 cm pieces per frame, some of which were eventually sold in Venezuela. On the occasion, art pieces with stamps were also acquired by private individuals and by the Frederick Klein gallery, on *calle* Marcello T. de Alvear, downtown Buenos Aires.

Her active representation in the 1st Clay Biennale gave her the opportunity to cultivate some integration with Latin America, to demystify the land issue and the asymmetric differences among other countries—all of that in addition to ensuring that the commercial circuit was interested in her production.

Vicente de Percia
Celeida Tostes e os valores da própria existência
(Celeida Tostes and the very values of existence)
The ABCA journal, N.22, year VII, p. 27
Official Press of the São Paulo State, 2009



Cronologia | Chronology

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS | INDIVIDUAL EXHIBITIONS

- 1959** University of Southern Califórnia, Los Angeles, EUA
- 1979** Cerâmicas. Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, Funarte, Rio de Janeiro, RJ
- 1987** Esculturas, Galeria César Aché, Rio de Janeiro, RJ
- 1990** Tempo de Trabalho, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
- 1991** Mós e Bastões, Salão Casino Icarahy, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ
- 1994** Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, RJ
Esculturas, Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ
Esculturas e Video-arte "Celeida Tostes" Sala Ismael Nery, Centro de Artes Calouste Gulbekian, Rio de Janeiro, RJ

PARTICIPAÇÃO EM BIENNAIS | BIENNIAL

- 1986** 1ª Bienal do Barro de Porto Rico - artista homenageada, San Juan, Porto Rico
- 1988** I Bienal de Escultura ao Ar Livre do Rio de Janeiro, Parque Lage, RJ
- 1991** 21ª Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, SP - com o projeto Gesto Arcaico
- 1992** I Bienal Barro de América, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofia Imber, Caracas, Venezuela

EXPOSIÇÕES COLETIVAS | COLLECTIVE EXHIBITIONS

- 1953** Exposição Anual da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ
- 1955** II Salão Nacional, Organização Nacional dos Estudantes de Arte, Belo Horizonte, MG
V Salão Bahiano de Belas Artes, com três xilogravuras (Palhaço, Garoto e Frevo), Salvador, BA
Gravuristas Brasileiros, em museus da Polônia, Hungria, URSS, Dinamarca, Suécia, Holanda, e Países Baixos
- 1959** 8º Salão Nacional de Arte Moderna, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ
- 1978** Feira de Arte, exposição organizada por Mario Pedrosa, Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro, RJ, destinada a levantar fundos para o jornal Versus
- 1979** Esculturas, Escola de Artes Visuais - Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
Terra, Grande Galeria, Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG
Eros, Galeria de Arte Aplicada, São Paulo, SP
Escultores Brasileiros, Galeria Aktuell, Rio de Janeiro, RJ

- 1980** Cerâmica, Galeria Tempo, extensão da Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, RJ
1º Salão Paranaense de Cerâmica, Museu Alfredo Andersen, Curitiba, PR
37º Salão Paranaense, Teatro Guaíra, Curitiba, PR
O rosto e a Obra nº 6, organização e fotos de Max Nauenberg, Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro, RJ
Galeria Tapeçarte, Rio de Janeiro, RJ
1º Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais, Fundação Bienal, São Paulo, SP
- 1981** HMST: 4 instalações e 4 artistas - Paulo Herkenhoff, Anna Maria Maiolino, Katie van Scherpenberg e Celeida Tostes, Paço das Artes, São Paulo, SP
IV Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ
Projeto Arco Íris, itinerância do IV Salão Nacional de Artes Plásticas, Brasília, DF, Cuiabá, MT, Manaus, AM, Belém, PA, São Luís, MA e Fortaleza, CE
- 1982** I Salão Paulista de Arte Contemporânea, Fundação Bienal, Paço das Artes, São Paulo, SP - com a Aldeia Funarius Rufus
III Salão Paranaense de Cerâmica, Museu Alfredo Andersen, Curitiba, PR - Convidada especial
V Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ
Arquitetura de Terra (versão compacta), Solar Grandjean de Montigny, PUC, Rio de Janeiro, RJ
I Festival Nacional das Mulheres nas Artes, realizado por Ruth Escobar, Galeria Nova Mulher, São Paulo, SP
- 1983** Oficina de Artes do Fogo, Escola de Artes Visuais, Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ, Galeria Cesar Aché, Rio de Janeiro, RJ, Galeria Babelidú's, São Paulo, SP
Uma rosa é uma rosa, é uma rosa, Galeria de Arte Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ
Cerâmicas, Galeria de Arte Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ
- 1984** Intervenção Direta - artistas plásticos pelas diretas -, organizada pelo Comitê Pró-Diretas de Ipanema e pela Associação Carioca de Empresários Teatrais, Rio de Janeiro, RJ
Arquitetura de Terra ou o Futuro de uma Tradição Milenar, organizada pelo Centro Georges Pompidou, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ - artista brasileira convidada
Pour Celeida, com o pintor Luiz Aquila, Galeria Aktuell, Rio de Janeiro, RJ
Rio de cor - segmentos de muro / partes de arte. Pintura no muro do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ

- 1985** 16º Panorama de Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP – com a obra *Guardião*
Rio Narciso, na EAV, Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
Dia do Artista Plástico, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, RJ
- 1986** Encuentro de Ceramistas Contemporâneos de America Latina, Museo de Arte de Ponce, Porto Rico. A exposição itinerou por museus em New York e Chicago, EUA, México, Venezuela, Colômbia e Uruguai
Pela Própria Natureza, na Galeria da Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ
- 1987** Território Ocupado, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
Ecologia – Tradição, Atualidade, Espaço Cultural Petrobras, Rio de Janeiro, RJ
Cerâmica: Meeting of Contemporary Ceramists of Latin America, no Everson Museum of Art, Syracuse, Nova York, EUA
- 1988** 19º Panorama de Arte Atual Brasileira – Formas Tridimensionais, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP - com a obra *Rodas*
Brazil: a group exhibition of contemporary painting and sculpture, organizada por Sergio Tissenbaum. IDC Incorporated, Nova York, EUA
Japão - 80 Anos de Imigração Japonesa no Brasil, Fundação Mokiti Okada, Rio Design Center, Rio de Janeiro, RJ – convidada especial
Déjaneur sur l'Art, organizada por Frederico Moraes, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
- 1989** O Mestre e a Mostra, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
- 1990** Ciclo de Pinturas e Esculturas, Ateliê Livre de Petrópolis, RJ
Pantanal, Galeria Sadala, São Paulo, SP
29 Instalações na Fundação Progresso, Projetos Arqueos, Fundação Progresso, Rio de Janeiro, RJ
Armadilhas Indígenas, Funarte, Rio de Janeiro, RJ e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, SP
Aquisições, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ
Planeta Vida, Terra e Democracia, Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, RJ
- 1991** Processo no 738.765-2, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
22º Panorama de Arte Atual Brasileira – Formas Tridimensionais, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP
Armadilhas Indígenas, Museu de Arte Moderna de Brasília, DF
Rodas, Primeira Rio Mostra, Galeria e Museu da Caixa Econômica Federal, Rio e Janeiro, RJ
- 1992** Hoje em Dia... Avenida Brasil, Galeria Nacional Século XX, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ
Eco-Arte 92, Expressão Brasil, Espaço Cultural Petrobras, Rio de Janeiro, RJ
Mostra Brasileira de Arte: Trabalho e Meio Ambiente, 1º Seminário Internacional de Trabalhadores e Meio Ambiente, Centro de Tecnologia Mineral, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro, RJ
Projeto Omame-DF, Brasília, DF
Arte Visita, Sector Cultural de la Embajada del Brasil, Buenos Aires, Argentina
10 anos da Galeria de Arte da UFF, Niterói, RJ
Feira Internacional de Arte - FIAC, Buenos Aires, Argentina
Ecologia, Rio Mostra, Consulado da Argentina, Instituto Brasil-Argentina, Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro, RJ
- 1993** 3ª Rio Mostra, Galpão das Artes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ
A cerâmica na arte contemporânea, Espaço BNDES, Rio de Janeiro, RJ
Uma Rosa É Uma Rosa É Uma Rosa, Galeria de Arte UFF, Niterói, RJ
Aura una presencia despues de la obra, Eclitic Gallery, Punta del Este, Uruguai
Direitos Humanos, Pintando a Solução – homenagem a Hebert de Souza, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ
- 1994** Livro-objeto, Livraria Boucherie Letras e Livros, Rio de Janeiro, RJ
Fest Heavy, Circo Voador, Rio de Janeiro, RJ
Sob o Signo de Gêmeos, Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, RJ

PRÊMIOS| AWARDS

- 1953** Prêmio na seção de Gravura da Exposição Anual da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ
- 1955** Medalha de Bronze na seção de Desenho e a Menção Honrosa na seção de Gravura no II Salão Nacional, Organização Nacional dos Estudantes de Arte, Belo Horizonte, MG
Menção Honrosa no V Salão Bahiano de Belas Artes, com três xilogravuras (Palhaço, Garoto e Frevo), Salvador, BA
- 1980** Menção especial do júri e prêmio de participação com a obra "Fendas", 1º Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais, Fundação Bienal, São Paulo, SP
- 1981** Menção especial do júri com a obra "Aldeia Funarius Rufus", IV Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ
- 1982** Prêmio especial Gustavo Capanema, com "O Muro" e "Mil Selos", V Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ

EXPOSIÇÕES PÓSTUMAS | POSTHUMOUS EXHIBITIONS

- 1995** Projeto Triângulo Celeida Tostes, instalação permanente de 49 peças no Parque da Cidade, Secretaria Municipal da Cultura, Rio de Janeiro, RJ
2ª Bienal Barro de América, Museo de Arte Contemporâneo de Caracas Sofia Imber, Caracas, Venezuela – Artista Homenageada
Rio: mystères et frontières, Musée de Pully, Lausanne, Suíça
A Infância Perversa: fábulas sobre a memória e o tempo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ e Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA
Celeida Tostes – homenagem à artista, Livraria Boucherie Letras e Livros, Rio de Janeiro, RJ
- 1996** Em Torno de Celeida, no Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Impressões Itinerantes, Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG
Rio: mistérios e fronteiras, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ
Coleção Carioca João Bosco, Espaço Cultural Correios, Rio de Janeiro, RJ
Pequenas Mãos, Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ
- 1997** Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX, Itaú Cultural, São Paulo, SP
- 1998** Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX, Itaúgaleria, Belo Horizonte, MG, Campinas, SP, Penápolis, SP e Brasília, DF
- 1999** Esculturas Contemporâneas no Jardim de Glaziou, Casa de Petrópolis Instituto Cultural, Petrópolis, RJ
- 2000** Brasilidades, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, RJ
O Século das Mulheres, Casa de Petrópolis, Petrópolis, RJ
- 2002** Fertilidade, Espaço Antonio Bernardo, Rio de Janeiro, RJ
A Recente Coleção do MAC, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Niterói, RJ
Caminhos do Contemporâneo 1952-2002, Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ
- 2003** Arte do Fogo, do Sal e da Paixão – Celeida Tostes, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, RJ
Requiém para Celeida, performance e vídeo, Galeria de Arte da UFF, Niterói, RJ
- 2005** O'Brasil – da terra encantada à aldeia global, Palácio Itamaraty, Brasília, DF
Homo Ludens: do faz-de-conta à vertigem, Itaú Cultural, São Paulo, SP
- 2006** Revisitando a obra de Celeida Tostes, vídeo de Elaine R. Santos, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ
- 2009** O Jardim da Oposição, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
- 2011** Escolha do artista, Patrícia Costa Galeria de Arte, Rio de Janeiro, RJ

CURADORIAS | CURATORSHIPS

- 1979** Oficina das Artes do Fogo, Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG
- 1983** Cerâmicas, Galeria de Arte da UFF, Niterói, RJ
Oficina de Artes de Fogo, Galeria Babeliu's, São Paulo, SP
Oficina de Artes de Fogo, Galeria Cesar Aché, Rio de Janeiro, RJ
Oficina de Artes do Fogo, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
Morro do Chapéu Mangueira – sua gente, sua vida, sua arte, Sala do Artista Popular, Instituto Nacional do Folclore, Rio de Janeiro, RJ
- 1987** Argila, um Universo, Edifício sede da Caixa Econômica Federal, Rio de Janeiro, RJ
- 1988** Japão - 80 Anos de Imigração - Artistas Japoneses no Brasil, Fundação Mokiti Okada, Rio Design Center, Rio de Janeiro, RJ
- 1989** Cerâmica-Exposição, curadoria conjunta com Ana Maria Ranieri Rambauski, Centro Integrado de Cerâmica EBA, FAU, Rio de Janeiro, RJ

OBRAS EM ACERVOS | PUBLIC COLLECTIONS

- Coleção David Rockefeller, New York, EUA
Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte, MG
Museu de Arte Contemporânea Sofia Imber, Caracas, Venezuela
Museu de Ponce, Plaza Las Americas, San Juan, Porto Rico
Museu da Terra, Grenoble, França
Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ
Museu de Arte de Brasília, DF
Museu de Arte de São Paulo, SP
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ
Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ

OBRAS PÚBLICAS | PUBLIC ART PIECES

- Parque de Escultura da Lagoa Rodrigo de Freitas, Parque da Catacumba, Rio de Janeiro, RJ
Triângulo Celeida Tostes – instalação permanente, Parque da Cidade, Gávea, Rio de Janeiro, RJ
Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ

LIVROS PUBLICADOS | BOOKS

- Passagem*. Gráfica Europa, Rio de Janeiro, 1979.
A Esmaltação em Metal. Editora Pedagógica Universtária - PEV, Instituto Nacional do Livro - INL, São Paulo, 1974.
Esmaltação em Metal. Editora Vito / Legião Brasileira de Assistência, Rio de Janeiro, 1968.

Bibliografia | Bibliography



LIVROS, ARTIGOS, VERBETES, DISSERTAÇÕES E TESES | BOOKS, ARTICLES, ENTRIES, DISSERTATIONS AND THESIS

ALMEIDA, Flávia Leme de. Mulheres Recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas Artes Visuais. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em Processos e Procedimentos Artísticos. Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes, São Paulo, 2009.

ANDRÉS, Maria Helena. Os Caminhos da Arte. Editora Vozes, cap. V, p. 109-111, Petrópolis, 1977.

FROTA, Lélia Coelho. Celeida Tostes: a fala feminina do fazer. Revista Módulo – arquitetura e arte, Ed. 93, Rio de Janeiro, 1987.

HENNING, Isabel. O ventre da terra. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa Imagem e Cultura. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

INFANTE-CLEBER, Rosaly Salles. Mulheres, memórias e imagens – artesãs do Chapéu Mangueira. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1994.

MATTAR, Denise. Lygia Pape – Intrinsecamente anarquista. Série Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura do Rio, 2003.

_____. Celeida Tostes (verbeta). In: Le Dictionnaire universel des femmes créatrices. Editions des Femmes. Antoinette Fouque. França, 2013.

MORAIS, Frederico. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994. Rio de Janeiro: Top Books, 1995.

PERCIA, Vicente de. Celeida Tostes e os valores da própria existência. Jornal da ABCA. N. 22, Ano VII. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

PINTO, Regina Célia. Celeida de barro. In: Arte & Ensaios, Revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ, 1º semestre, 1995.

_____. Quatro olhares à procura de um leitor, mulheres importantes, arte e identidade. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1994.

RODRIGUES, Maria Regina. Passagem pela semiotização da obra de Celeida Tostes. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

_____. Obras em processo: interações comunicacionais no processo de criação de duas ceramistas brasileiras. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

SANTOS, Elaine Regina dos Santos. Celeida Tostes – O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, 2011.

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 de Moraes. A esmaltação em metal. São Paulo: Ed. Pedagógica Universitária, 1974.

_____. Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas. Revista do 30º Congresso Brasileiro de Cerâmica, Rio de Janeiro, abril, 1986.

_____. O popular e o erudito: quando a arte é um ponto de encontro. Morro Chapéu Mangueira: sua vida, sua gente, sua arte. Seminário Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro, 1988.

TOSTES, Celeida. Memorial de Concurso para Titular de Cerâmica, Currículo, Anexo e Complementação. Rio de Janeiro. Departamento de Desenho Industrial da Escola de Belas Artes – Centro de Letras e Artes da UFRJ, 1992.

ZANINI, Walter. (verbete) Enciclopédia Brasileira de Arte, Instituto Walter Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES | EXHIBITION CATALOGS

1ª BIENAL DEL BARRO DE AMÉRICA, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela, 1992.

COSTA, Marcus de Lontra. Arte do Fogo, do Sal e da Paixão – Celeida Tostes. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

IMPÉRIO, Flávio. Arquitetura de Terra. Rio de Janeiro: Avenir Ed., 1982.

O LÚDICO na arte. Curadoria e apresentação Denise Mattar. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA 1985: formas tridimensionais. Apresentação Aparício Basílio da Silva. São Paulo: MAM, 1985.

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA 1988: formas tridimensionais. São Paulo: MAM, 1988.

STAHL, Henri V. Celeida Tostes. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 21., 1991, São Paulo, SP. Catálogo geral. Apresentação Jorge Eduardo Stockler. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo : Marca D'Água, 1991.

TOSTES, Celeida e VARGAS, Carmem. Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte. Sala do Artista Popular, INFCP, 12, 07 a 8, 08, 1983.

TOSTES, Celeida. Celeida Tostes: escultura. Texto de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Galeria César Ache, 1987.

TOSTES, Celeida. Celeida Tostes: mó e bastões. Texto de Clóvis Brigagão. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1991.

TRIDIMENSIONALIDADE na arte brasileira do século XX. Apresentação Ricardo Ribenboim; colaboração Annateresa Fabris, Tadeu Chiarelli; texto Annateresa Fabris, Fernando Cocchiarale, Tadeu Chiarelli, Celso Favaretto. São Paulo: Itaú Cultural, 1997.

ENCUENTRO DE CERAMISTAS CONTEMPORANEOS DE AMERICA LATINA. Museo de Arte de Ponce, Porto Rico, 1986

SITES | WEBSITES

http://www2.uerj.br/~labore/pagina_rosto_imagem_p9.htm. p.3. Entrevista de Luiz Áquila, Caderno Cultural POLÊMICA IMAGEM, nº. 9, abril, maio, junho, 2003.

<http://www.iis.com.br/~regvampi/museu/ensaios/ensaiosantigos/regina1.htm>. Regina Célia Pinto. Imagens do Rio: Diário Mínimo (Sobre duas rodas).

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1380&cd_item=18&cd_idioma=28555

ARQUIVOS DIGITAIS DOS JORNAIS | DIGITAL NEWSPAPERS

Diário de Notícias

Jornal do Brasil

O Globo

O Estado de S. Paulo

Folha de S. Paulo

Índice remissivo de imagens



[capa]
Celeida Tostes
Passagem, 1979
Ensaio fotográfico: Henri Stahl



[p. 59, 61, 63, 66 e 67]
Série Fendas, 1978/1979
Cerâmica, 22 a 24 cm
Fotos: Henri Stahl



[p. 4, 6 e 8]
Celeida Tostes
Oficina de Artes do Fogo e Transformação de
Materiais, Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
Foto: ©Celso Guimarães



[p. 70-71]
Série Vênus, 1978/1979
Cerâmica, 6 a 12 cm
Fotos: Henri Stahl



[p. 10]
Celeida Tostes
Acervo Memória Lage



[p. 75-77]
João de Barro, 1978/1979
Cerâmica, 17 a 28 cm
Fotos: Henri Stahl



[p. 14 e 15]
Celeida Tostes e Luiz Aquila
Junho/1994
Fotos: Augusto Yunes / Agência O Globo



[p. 82-85, 87-95]
Mutirão para construção de *O Muro*,
Parque Lage, Rio de Janeiro, 1982
Fotos: Henri Stahl



[p. 18]
Celeida Tostes em seu ateliê
Janeiro/1987
Foto: Sonia D'Almeida / CPDoc JB



[p. 97-99]
Série Selos, 1982
Cerâmica, 5 x 5 cm cada
Fotos: Henri Stahl



[p. 22]
Celeida Tostes
Foto: ©Celso Guimarães



[p. 100]
Celeida Tostes
Passagem, 1979
Foto: Henri Stahl



[p. 25]
Ateliê de Celeida, c. 1979
Foto: Henri Stahl



[p. 103 e 105]
Celeida Tostes coleta materiais
Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
Foto: ©Celso Guimarães



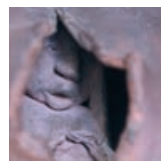
[p. 28 a 52]
Celeida Tostes
Passagem, 1979
Ensaio fotográfico: Henri Stahl



[p. 107]
Jardim de Bolas, c.1979
Cerâmica, 8øcm a 35øcm
Coleção João Bosco
Foto: João Bosco



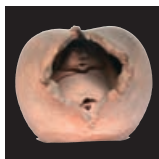
[p. 55]
Série Bolas, 1978/1979
Cerâmica, 20 a 35 cm
Foto: Henri Stahl



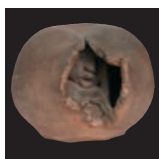
p. 109
Série Fendas, c. 1979
Cerâmica, 24øcm
Coleção Marimar e Henri Stahl
Foto: Raquel Silva



[p. 110]
Série Ninhos, c. 1980
 Cerâmica, gramínea seca e carvão, 18,5 x 26 x 22 cm
 Coleção MAM RJ Doação Família Tostes
 Foto: Leonardo Ramadilha



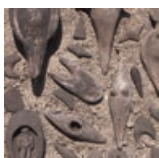
Série Fendas, c. 1979
 Cerâmica, 24øcm
 Coleção Marimar e Henri Stahl
 Foto: Raquel Silva



[p. 111]
Série Fendas, c. 1979
 Cerâmica, 24øcm
 Coleção Marimar e Henri Stahl
 Foto: Raquel Silva



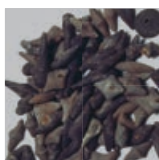
Série Fendas, c. 1979
 Cerâmica, 22øcm
 Coleção Nelly Gutmacher
 Foto: Vicente de Mello



[p. 113]
Série Ferramentas, série Vênus
 Cerâmica, 5 a 20cm
 Coleção João Bosco
 Foto: Vicente de Mello



[p. 114]
Série Vênus, c. 1979
 Cerâmica, 5 a 20cm
 Coleção particular
 Foto: João Bosco



[p. 115-117]
Série Ferramentas, c. 1979
 Cerâmica, 5 a 8 cm
 Coleção particular
 Foto: João Bosco



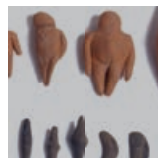
[p. 118]
Série Ferramentas, c. 1979
 Cerâmica, 70 x 70 cm
 Coleção Luiz Aquila
 Foto: Vicente de Mello



Vênus Ancestral, série Ferramentas, c. 1979
 Cerâmica, 47 x 32 x 9 cm
 Coleção Antonio Bernardo
 Foto: Vicente de Mello



[p. 119]
Série Ferramentas, c. 1979
 Cerâmica, 5 a 8 cm
 Coleção particular
 Foto: João Bosco



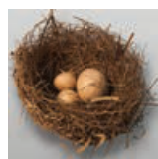
[p. 120, 121]
Série Vênus, série Ferramentas, c. 1979
 Cerâmica, 3 a 14 cm
 Coleção Ricardo Ventura
 Foto: Vicente de Mello



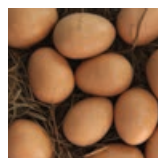
[p. 122]
Série Bastões, c. 1980
 Cerâmica, dimensões variadas
 Coleção MAM RJ Doação Família Tostes
 Foto: Leonardo Ramadilha



[p. 123]
Chocalho, série Ferramentas, c. 1980
 Cerâmica, 28 x 16 c 12 cm (cada)
 Coleção Marimar e Henri Stahl
 Foto: Raquel Silva



[p. 124]
Série Ninhos, s.d.
 Cerâmica e gramínea seca, 10 x 15 ø cm (ninho);
 5,5 x 4,4øcm, 3,5 x 3øcm, 3,1 x 2,8 ø cm (ovos)
 Coleção MAM RJ Doação Esther Chamma de Carlos
 Foto: Leonardo Ramadilha



[p. 125]
Série Ninhos, s.d.
 Cerâmica e gramínea seca, 5 x 6,5 cm cada
 Coleção Izabel Ferreira
 Foto: Raquel Silva



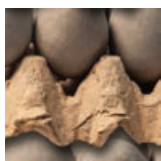
[p. 126]
Série Ovos, s.d.
 Barro, 7 x 5 cm cada
 Coleção Sandra Mager
 Foto: Vicente de Mello



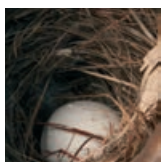
Série Ovos, s.d.
 Barro, 7 x 5 cm cada
 Coleção Ricardo Ventura
 Foto: Vicente de Mello



[p. 127]
Sem título, série Ninhos, s.d.
 Cerâmica, palha e cartão, 8,3 x 18,3 cm
 Coleção MAM RJ Doação Esther Chamma de Carlos
 Foto: Leonardo Ramadilha



[p. 128-131]
Série Ovos, s.d.
 Barro, instalação com dimensões variadas
 Coleção MAM RJ Doação Família Tostes
 Foto: Leonardo Ramadinha



[p. 133]
Série Ninhos, s.d.
 Cerâmica e gramínea seca, 20 x 20,7 x 16 cm
 Coleção MAM RJ Doação Esther Chamma de Carlos
 Foto: Leonardo Ramadinha



[p. 134]
Série Ninhos, s.d.
 Cerâmica e gramínea seca, 20 x 18 x 19,5 cm
 Coleção MAM RJ Doação Família Tostes
 Foto: Leonardo Ramadinha



Série Ninhos, s.d.
 Cerâmica, 18 x 17 x 20cm
 Coleção Ricardo Ventura
 Foto: Vicente de Mello



Série Ninhos, s.d.
 Cerâmica, 18cm x 20cm
 Coleção João Henrique Eboli e família
 Foto: Vicente de Mello



João de Barro, s.d.
 Cerâmica, 19 x 21 x 17cm
 Coleção João Henrique Eboli e família
 Foto: Vicente de Mello



[p. 135]
João de Barro, s.d.
 Cerâmica, 20 x 23 x 17cm
 Coleção Nelly Gutmacher
 Foto: Vicente de Mello



João de Barro, s.d.
 Cerâmica, 25 x 18 x 20cm
 Coleção Marimar e Henri Stahl
 Foto: Raquel Silva



João de Barro, s.d.
 Cerâmica, 28 x 23 x 22cm
 Coleção Marimar e Henri Stahl
 Foto: Raquel Silva



Série Ninhos, s.d.
 Cerâmica, 21 x 26,5 x 27
 Coleção MAM RJ Doação Família Tostes
 Foto: Leonardo Ramadinha



[p. 136-137]
Aldeia Funarius rufus
 Instalação
 Foto: Henri Stahl



[p. 138-139]
Aldeia Funarius rufus
 Instalação, I Bienal do Barro de America
 Museu de Arte Contemporânea Sofia Imber,
 Caracas, Venezuela
 Foto: Acervo Suzete Muzeraqui



[p. 140-141]
Série Selos, 1982
 Cerâmica, 5 x 5 cm cada
 Coleção Suzane Worckman
 Foto: Vicente de Mello



[p. 142]
Série Selos, 1982
 Cerâmica, 5 x 5 cm cada
 Coleção Sandra Mager
 Foto: Vicente de Mello



[p. 143]
Série Selos, 1982
 Cerâmica, 5 x 5 cm cada
 Coleção Monica Barki
 Foto: Vicente de Mello



[p. 144]
Série Selos, 1982
 Cerâmica, 22 x 30 x 2 cm
 Coleção Cleone Augusto
 Foto: Raquel Silva



[p. 145]
Série Selos, 1982
 Cerâmica, entre 4 e 6 cm cada (12)
 Coleção Cleone Augusto
 Foto: Raquel Silva



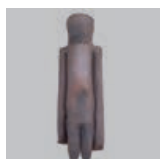
[p. 146]
Vênus, s.d.
 Cerâmica, 30 x 16 cm
 Coleção Sérgio de Andrade
 Foto: Raquel Silva



Vênus, s.d.
 Cerâmica, 36 x 15 x 9,5 cm
 Coleção João Henrique Eboli e Família
 Foto: Vicente de Mello



Vênus, s.d.
 Cerâmica, 37 x 16 x 12 cm
 Coleção João Henrique Eboli e Família
 Foto: Vicente de Mello



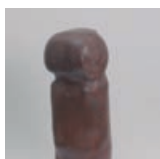
[p. 147]
Vênus, s.d.
 Cerâmica, 57 x 17 x 11 cm
 Coleção João Henrique Eboli e Família
 Foto: Vicente de Mello



Vênus, s.d.
 Cerâmica
 68 x 28 x 20 cm
 Coleção Raquel Silva
 Foto: Raquel Silva



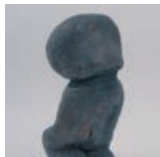
[p. 148]
Guardião, s.d.
 Cerâmica, 63 x 20 øcm
 Coleção Anna Maria Gandra Martins
 Foto: Acervo Anna Maria e José Paulo Gandra Martins



[p. 149]
Guardião, s.d.
 Cerâmica, 71 x 22 x 21 cm
 Coleção João Henrique Eboli e Família
 Foto: Vicente de Mello



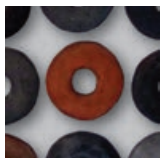
Guardião, s.d.
 Cerâmica, 35 x 28 x 28 cm
 Coleção Marimar e Henri Stahl
 Foto: Raquel Silva



Guardião, s.d.
 Cerâmica, 34 x 18 x 16 cm
 Coleção Marimar e Henri Stahl
 Foto: Raquel Silva



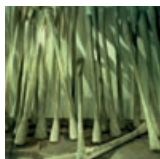
Guardião, s.d.
 Cerâmica, 36 x 16 cm
 Coleção Ricardo Ventura
 Foto: Vicente de Mello



[p. 150-151]
Série Rodas, 1983
 Cerâmica (39), Ferro (1), 50øcm cada
 Acervo Paço Imperial
 Foto: Vicente de Mello



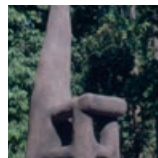
[p. 152-153]
Bastões, Mós e Moinho
 Exposição "Esculturas", Paço Imperial, 1994
 Foto: Octávio Augusto



[p. 154-155]
Bastões
 Exposição "Esculturas", Paço Imperial, 1994
 Foto: Marcia Foletto / Agência O Globo



[p. 156]
Guardião, s.d.
 Solo-cimento, 330 x 90 x 60 cm
 Coleção Monica Barki
 Foto: João Bosco



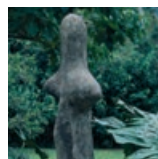
[p. 157]
Guardião, s.d.
 Solo-cimento, 290 x 70 x 115 cm
 Coleção Luiz Aquila
 Foto: João Bosco



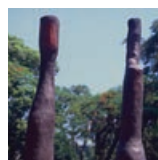
[p. 158]
Guardião, s.d.
 Solo-cimento, 400 x 95 cm
 Parque de Escultura da Lagoa Rodrigo de Freitas,
 Rio de Janeiro, RJ
 Foto: Acervo Projeto Celeida Tostes



[p. 159]
Moinho, s.d.
 Solo-cimento, 119 x 110øcm
 Triângulo Celeida Tostes, instalação permanente,
 Parque da Cidade, Gávea, Rio de Janeiro, RJ
 Foto: Acervo Projeto Celeida Tostes



[p. 160]
Guardião, s.d.
 Solo-cimento, 150 x 60 x 40 cm
 Coleção Luiz Aquila
 Foto: Vicente de Mello



[p. 161]
Guardiões, s.d.
 Solo-cimento
 Foto: Vicente de Mello



[p. 162]
Mó, 1984
 Série Aprisionamento do lixo urbano, arqueologia urbana
 Barro, argila, óxidos metálicos, cimento e material de
 refugo, 11,5 x 82 x 156,5 cm
 Coleção MAM RJ Doação da artista
 Foto: Vicente de Mello



[p. 163]
Mó, s.d.
 Barro, 90 øcm
 Coleção Antonio Bernardo
 Foto: Vicente de Mello



[p. 164]
Mó, s.d.
 Solo-cimento, 230øcm x 57 cm
 Triângulo Celeida Tostes, instalação permanente,
 Parque da Cidade, Gávea, Rio de Janeiro, RJ
 Foto: Acervo Projeto Celeida Tostes



[p. 165]
Série Rodas, s.d.
 Solo-cimento, 250øcm
 Acervo Paço Imperial
 Foto: Acervo Projeto Celeida Tostes



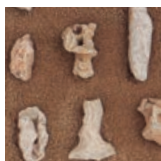
[p. 166]
Confecção da *Grande Batata Amarela*
Estrutura em arame, papel machê e solo-cimento
Escola de Artes Visuais, Parque Lage, 1990
Fotos: Octávio Augusto



[p. 167]
Celeida Tostes e a Grande Batata Amarela, Escola de Artes Visuais, Parque Lage, 1990
Foto: Monique Cabral / Agência O Globo



[p. 168-169]
Gesto Arcaico
Instalação 21ª Bienal Internacional de São Paulo
Foto: Ariovaldo Santos / CPDoc JB



[170-171]
Amassadinhos
Argila, 5 e 15cm (1271 peças)
Coleção Luiz Aquila
Foto: Vicente de Mello



[p. 172-173]
Celeida e os *Amassadinhos* para a instalação *Gesto Arcaico*, na 21ª Bienal de São Paulo
Foto: Marcia Kranz / CPDoc JB



[p. 174]
Casa Grande, Morro do Chapéu Mangueira
Foto: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira



[p. 178]
Potes produzidos pelas mulheres do Galpão de Artes
Foto: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira



[p. 182]
Bonecas produzidas no Galpão de Artes
Foto: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira



[p. 184]
Pote, tigelas e panela produzidas no Galpão de Artes
Fotos: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira



[p. 187]
Em sentido horário, partindo do alto à esquerda: D. Augustinha; D. Filinha, D. Efigênia e D. Henriqueta
Fotos: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira



[p. 190]
Peças de barro produzidas no Galpão de Artes
Foto: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira



[p. 194]
Peças de barro no forno do Galpão de Artes após a queima
Foto: Acervo Katia Gorini



[p. 200]
Celeida cavando barro e com as mulheres do Chapéu Mangueira construindo o forno para a queima das peças produzidas no Galpão de Artes
Fotos: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira



[p. 201]
Celeida colocando casas de João de Barro no forno do Galpão de Artes, Chapéu Mangueira
Fotos: Henri Stahl



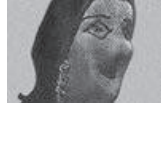
Forno e mulheres do Galpão de Artes retirando peças após a queima, Chapéu Mangueira
Foto: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira



[p. 202]
Celeida com crianças na oficina de cerâmica da Casa Grande, Chapéu Mangueira
Foto: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira



D. Augustinha e as crianças na oficina de cerâmica do Galpão de Artes, Chapéu Mangueira
Foto: Acervo Katia Gorini



[p. 203]
Celeida e crianças do Chapéu produzindo amassadinhos para a instalação *Gesto Arcaico*
Fotos: Henri Stahl

[p. 204]
Cartaz da exposição *Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte*;
D. Henriqueta carregando cesta com barro;
Cartaz da exposição *A arte do Chapéu Mangueira*;
D. Efigênia e suas obras;
D. Augustinha peneira o barro.
Fotos: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira



[p. 205]
Placa de inauguração do Galpão de Artes;
Reunião do Grupo da Arte e da Saúde: Rosilene Menezes, D. Neuza, Lincoln, Celeida Tostes, Fernando, D. Filinha, João Guerra, D. Augustinha e Sr. Coracy;
Festa de inauguração do Galpão de Arte
Fotos: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira



[p. 206]
Katia Gorini, Oficina de Sensibilização, Oficina de Cerâmica EBA/FAU UFRJ
Foto: Acervo Katia Gorini



[p. 208 e 210]
Kátia Gorini, Oficina de Sensibilização, Oficina de Cerâmica EBA/FAU UFRJ
Foto: Acervo Katia Gorini



[p. 213]
"Banquete de Lixo"
Oficina de Cerâmica EBA/FAU UFRJ
Foto: Acervo Katia Gorini



[p. 214-215]
Sequência do "Banquete de Lixo", desde a coleta, separação e apresentação.
Oficina de Cerâmica EBA/FAU UFRJ
Foto: Acervo Katia Gorini



[p. 216-219]
Oficinas de Sensibilização realizadas no COPPEAD/UFRJ e no ENEA/UFRJ
Oficina de Cerâmica EBA/FAU UFRJ
Fotos: Acervo Katia Gorini



[p. 220]
Celeida Tostes, 1979
Foto: Acervo Nelly Gutmacher



[p. 221]
Diploma do Curso Seriado de Gravura, Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, 1957

Diploma do Curso Licenciado de Desenho, Escola Nacional de Filosofia, Universidade do Brasil, 1958

Diploma do Curso de Especialização em Educação Secundária, Universidade Southern, Califórnia, EUA, 1958

Fotos: Reprodução do Memorial da artista, 1992 | Acervo Projeto Celeida Tostes



[p. 222]
Celeida Tostes e Nelly Gutmacher, 1979
Foto: Acervo Nelly Gutmacher



[p. 223]
Reprodução da capa do livro "A Esmaltação em Metal", MEC/EPU, 1974
Foto: Acervo Projeto Celeida Tostes



Conferência de Mário Pedrosa, ladeado por Rubens Gerchman e Lélia Gonzales e por Celeida Tostes e Sérgio Santeiro, Parque Lage, RJ
Foto: ©Celso Guimarães



[p. 224]
Exposição "Cerâmicas", Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade, Funarte, Rio de Janeiro, RJ, 1979
Fotos: Henri Stahl



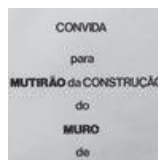
[p. 226]
Construção do forno da Oficina de Cerâmica, Parque Lage, anos 1970/1980
Fotos: ©Celso Guimarães



[p. 227]
Crianças integrantes do projeto "Recuperação de Memória Cultural do Maranhão", São Luiz, MA, 1980/1984
Foto: Acervo Katia Gorini



Cartaz da instalação *Aldeia Funarius rufus*, 1981
Catálogo da exposição *Arquitetura da Terra*, apresentada no MAM RJ e MAM SP, 1984
Fotos: Acervo Projeto Celeida Tostes



[p. 228]
Cartaz-convide para o mutirão de construção do *Muro* de Celeida Tostes e folder do evento, Parque Lage, 1982
Foto: Acervo Projeto Celeida Tostes



[p. 229]
Celeida coletando materiais para a Oficina de Cerâmica e Transformação de Materiais, Parque Lage
Foto: ©Celso Guimarães



[p. 230]
Oficina das Artes do Fogo e Transformação de Materiais, Parque Lage, 1983
Foto: Acervo Cesar Aché



[p. 233]
Em barro, a placa de fundação da UZINA Barravento, Xerém, 1983
Foto: Antonio Augusto Fontes



[p. 234]
Oficina da Terra, UZINA Barravento, Xerém, RJ, 1983
Fotos: Beth Correa



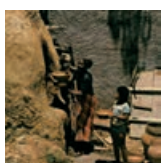
[p. 235]
Potes e um dos fornos da Oficina da Terra, UZINA Barravento, Xerém, RJ, 1983
Foto: Antonio Augusto Fontes



[p. 237]
Abertura da exposição *Como vai você, Geração 80?* Parque Lage, 1984
Foto: Guilherme Pinto / Agência O Globo



[p. 239]
Parque Lage, 1984
Foto: Athayde dos Santos / Agência O Globo



[p. 240]
Revista Arte Cerâmica do 30º Congresso Brasileira de Cerâmica, forno do Galpão de Arte do Chapéu Mangueira, 1986
Revista Módulo, edição 93, 1987
Catálogo *Encuentro de Ceramistas Contemporaneos de America Latina*, Museo de Ponce, Porto Rico, 1986
Fotos: Acervo Projeto Celeida Tostes



[p. 241]
Produção de obras da série *Ovos*
Fotos: Acervo Nelly Gutmacher
Celeida Tostes confeccionando ovos de cerâmica
Foto: Acervo Projeto Celeida Tostes



[p. 242]
Transporte das estruturas das obras monumentais pela Rua Jardim Botânico até o Parque Lage, 1986
Foto: Acervo Ricardo Ventura



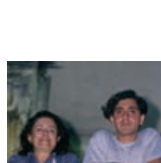
[p. 243]
Obras de Celeida embaladas no Parque Lage, 1986
Foto: Fernanda Mayrink / CPDoc JB



[p. 244]
Cartaz/folder da exposição *Argila, um universo*, 1987
Foto: Projeto Celeida Tostes



[p. 245]
Celeida e D. Augustinha confeccionam uma panela de barro com tecnologia dos índios Waurás, projeto "Tecnologia e Função Perdida", Museu do Índio, Rio de Janeiro, 1988
Fotos: André Durão / CPDoc JB



[p. 246]
Angelo Venosa, Celeida Tostes, Luiz Pizarro e Maurício Bentes, no ateliê Casarão da Lapa, RJ, 1990
Foto: Carlos Wrede / Agência O Globo

Jogo de Runas
Cerâmica branca, 3,5 x 2,5 cada
Terracota, 4 x 2,5
Coleção Lilian do Valle



[p. 247]
Banner do Projeto Arqueos, e a instalação de Celeida, que lembrava um sítio arqueológico, Fundação Progresso, Rio de Janeiro, 1990
Foto: Daniel Mattar



D. Augustinha e Celeida na Oficina de Cerâmica da EBA/FAU UFRJ
A artista participa de banca, EBA/FAU UFRJ
Foto: Acervo Projeto Celeida Tostes



[p. 248]
Celeida Tostes com os *Bastões* e a *Grande Batata Amarela* na exposição *Tempo de Trabalho*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1990
Fotos: Adriana Lorete / CPDoc JB



[p. 249]
Montagem da *Aldeia Funarius Rufus*, exposição *Tempo de Trabalho*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1990
Foto: Acervo Lia do Rio



Celeida e um dos *Amassadinhos* produzidos para a instalação *Gesto Arcaico*, na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, 1991
Foto: Acervo Projeto Celeida Tostes



[p. 250]
 Angel Vianna dança no *Paraíso*, na montagem de *A Divina Comédia*, direção e coreografia de Regina Miranda, MAM RJ, 1991
 Foto: Acervo Angel Vianna



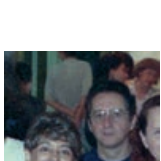
[p. 252]
 A artista e o crítico de arte Vicente de Pécia na abertura da *I Bienal Internacional do Barro*, Caracas, Venezuela, 1992
 Foto: Acervo Vicente de Pécia



Celeida e as obras que irá apresentar na mostra *Sob o Signo de Gêmeos* na Galeria Saramenha, 1994
 Fotos: Paula Johas / Agência O Globo



[p. 253]
 Celeida Tostes com as obras da *série Rodas*, na individual no Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1994
 Foto: Marcia Foletto / Agência O Globo



[p. 254]
 Celeida cercada pelos amigos, na abertura da mostra *Sob o Signo de Gêmeos*, em sua homenagem, na Galeria Saramenha, 1994. Na foto: Luiz Alphonsus, Beatriz Milhazes, Charles Watson, Jorge Emmanuel, Maria do Carmo Secco, Sérgio Porto, Anna Bella Geiger, John Nicholson, Mônica Barki, Malu Fatorelli, Marília Kranz e João Grijó. Agachados: Adriano Mangiavacchi, Luiz Aquila, Victor Arruda, Alexandre Dacosta e Orlando Molica.



Foto: Alcyr Cavalcanti / CPDoc JB
 Com Marília Kranz e Anna Bella Geiger, *Sob o Signo de Gêmeos*, Galeria Saramenha, 1994
 Foto: Alcyr Cavalcanti / CPDoc JB



[p. 255]
 A artista na montagem de suas obras no Circo Voador para o "Fest Heavy" e com Luiz Aquila e Jorge Salomão na noite de abertura, Circo Voador, RJ, 1994
 Fotos: Octávio Augusto



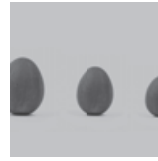
[p. 256 e 257]
 Celeida na montagem de sua individual no Centro de Arte Calouste Gulbenkin, outubro/1994
 Foto: Monique Cabral / Agência O Globo



[p. 260-261]
Série Selos
 Fotos: Henri Stahl



[p. 273-274]
 Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ
 Fotos: ©Celso Guimarães



[p. 342]
Série Ovos, s.d.
 Barro, 7 x 5 cm cada
 Coleção Sandra Mager
 Foto: Vicente de Mello



[p. 346]
Guardião e Bastões
 Fest Heavy, Circo Voador, 1994
 Foto: Octávio Augusto



[p. 356]
 Celeida Tostes, 1987
 Foto: Sonia D' Almeida / CPDoc JB



[p. 359]
 Exposição *Celeida Tostes – artes do fogo, do sal e da paixão*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2003
 Foto: Raquel Silva

Todos os esforços foram empreendidos para encontrar os autores das fotos aqui publicadas. Contribuições são bem-vindas para que possamos corrigir eventuais falhas ou omissões em futuras edições.



Agradecimentos | Acknowledgment

Terezinha Benjamin (*in memoriam*)
Alair Gomes (*in memoriam*)
Coracy Ferreira da Silva (*in memoriam*)
Henri Stahl (*in memoriam*)
Lélia Coelho Frota (*in memoriam*)
Mauricio Bentes (*in memoriam*)
D. Augustinha, Maria Augusta Nascimento Silva
Celso Guimarães
Jorge Emmanuel
Márcio Gobbi
Marimar Müller Stahl
Nelly Gutmacher
Octávio Augusto
Vicente de Pércia
Xico Chaves

Alfredo Benjamin
Aline Siqueira
Amanda Carvalho
Ana Paula Marques
Ana Paula Santos
Anderson Eleotério
André Sefrin
Andréa Moraes
Andréa Paes
Andreia Borde
Angel Vianna
Anna Carolina
Anna Maria e José Paulo Gandra Martins
Antonio Bernardo
Beatriz Santos Oliveira
Beth Correa
Bira Soares
Bruno Pereira
Cacá Diegues
Carmem Regina Vargas
Celso Rabetti
César Aché
Claudia Ajuz
Cláudia Calaça
Claudia Latsch
Cláudio Barbosa
Cláudio Ricciardi
Cláudio Tavares
Cleone Augusto
Cleusa Maria
Clóvis Brigagão
Consuelo Lins
Daniel Mattar
Daniel Senise

Centro de Artes Visuais da Funarte
Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Centro de Pesquisa e Documentação Jornal do Brasil
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
Departamento de Museologia do Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Departamento de Museologia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Divisão de Teoria e Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Escola de Artes Visuais do Parque Lage
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Luz Mágica Produções
Museu da Cidade do Rio de Janeiro
Museu de Arte do Rio de Janeiro

Denise Mattar
Diógenes Pinheiro
Doralice Araújo (*in memoriam*)
Dulce Pandolfi
Elaine Regina dos Santos
ELiane Longo
Elizabeth Varela
Fatima Fonseca
Fernanda Terra
Flávia Leme Almeida
Floriano Romano
Frederico Morais
Gabriela Alevato
Gerusa Macedo Soares - Zveut
Haimo Blink
Heloisa Lyra Brandão
Ilcio Arvellos Lopes
Isabel Henning
Isabela Mendes Sielski
Jarbas Lopes
João Bosco
João Emanuel Carneiro
João Guerra
Jorge Salomão
Juca Waitz
Kátia Gorini
Laura Suzana Rodriguez
Léa Soibelman
Lia do Rio
Lidia Kosovski
Lilian do Valle
Lourenço Lúcio - Sabará
Lucas Lombardi
Lucca Campello

Luciana Mota
Luiz Carlos Ripper
Luiz Pizarro
Malu de Martino
Malu Fatorelli
Marcelo Campos
Marcello Pelliccione
Márcia Muller
Maria Luiza Carvalho (*in memoriam*)
Maria Martins (*in memoriam*)
Maria Regina Rodrigues
Marta Nicklaus
Mônica Barki
Monina Ratt
Patrícia Silva
Paulo Flaksman
Paulo Herkenhoff
Rachel Korman
Regina Célia Pinto
Regina Miranda
Renata Magalhães
Ricardo Ventura
Rosa Werneck
Roselene Menezes
Sérgio Andrade
Sérgio Silveira
Simone Michelin
Stela Costa
Sueli de Lima
Suzane Worcman
Suzete Muzeraqui
Taíssa Campello
Teresa Souza
Vera Rodrigues

Quando você quiser entender a vida – e a arte –
com os olhos e o coração de Celeida Tostes,
recolha a terra sobre a palma da sua mão e
lentamente deixe-a escorrer por entre os dedos.
Você então descobrirá que a vida é a ação do
espírito, que impulsiona essa experiência,
e do corpo, que é esse pó que sai de sua mão,
dança no ar e retorna ao chão.

Quanto à arte... a arte é o vento...

Marcus de Lontra Costa

Quando você quiser entender a vida - e a arte -
com os olhos e o coração da Ceclida Tostes,
recolha a terra sobre a palma da sua mão e
lentamente deixe-a escorrer por entre os dedos.
Você então descobrirá que a vida é a ação do
espírito, que impulsiona essa experiência,
e do corpo, que é esse pó que sai de sua mão,
dança no ar e retorna ao chão.

Quanto à arte... a arte é o vento...



Dados internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Cel392 Celeida Tostes / Organizadores: Raquel Silva e Marcus de Lontra Costa. — 1. Ed. – Rio de Janeiro : Memória Visual, 2014.
360p. : il. col. ; 24x29cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-63338-09-9 (broch.)

1. Tostes, Celeida, 1929-1995. 2. Artes – Brasil – Bibliografia. 3. Artes plásticas. 4. Arte contemporânea. I. Costa, Marcus de Lontra. II. Silva, Raquel.

CDD 927.38

Este livro foi produzido em julho de 2014. Textos em ITC Officina Sans Std e Segoe UI. Pré-impressão, impressão, encadernação e acabamento: Gráfica Santa Marta. Papel couché matte 150g/m² (miolo), cartão Paraná 18 forrado com couché matte 150 g/m² (capa).

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA, PROIBIDA A VENDA

PROPONENTE



PRODUÇÃO



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura



Este projeto foi contemplado com o Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010



THE
M
O
N
T
H
L
Y



Organizadores

Marcus de Lontra Costa

Raquel Silva

Consultoria

Luiz Aquila

