

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES**

PATRÍCIA DE AGUIAR BARCELLOS

CELEIDA TOSTES: INVENTANDO PASSAGENS

**Niterói
2017**

PATRÍCIA DE AGUIAR BARCELLOS

CELEIDA TOSTES: INVENTANDO PASSAGENS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de PósGraduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Linha de Pesquisa Estudos das Artes em Contextos Sociais, para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientadora: Prof. Dra. Lígia Maria de Souza Dabul
Coorientadora: Prof. Dra. Patrícia Reinheimer

Niterói
2017

PATRÍCIA DE AGUIAR BARCELLOS

CELEIDA TOSTES: INVENTANDO PASSAGENS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Linha de Pesquisa Estudos das Artes em Contextos Sociais, para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Lígia Maria de Souza Dabul
(orientadora) Universidade Federal Fluminense (UFF)

Professora Dra. Patrícia Reinheimer (coorientadora)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Professora Dra. Andrea Copeliovitch (Membro
PPGCA) Universidade Federal Fluminense (UFF)

Professora Dra. Sabrina Parracho Sant'Anna (Membro
Externo) Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
(UFRRJ)

*Dedico esta escrita aos que, assim como eu,
acreditam que estudar é a mais eficaz forma de
rebeldia quando se nasce sem privilégios.*

AGRADECIMENTOS

À Prof. Lígia Dabul, por ter, durante todo o processo de investigação, acreditado no meu trabalho, contribuindo de forma inquestionável para a realização desta pesquisa, estando sempre disponível para me orientar intelectual e psicologicamente durante todo o processo.

À CAPES, pela bolsa auxílio que foi fundamental para viabilizar a realização desta pesquisa, permitindo que eu me deslocasse do interior do Estado do Rio de Janeiro para a capital sempre que necessário.

À Cleone Augusto, pela entrevista concedida em 2011, gerando em mim grande parte dos questionamentos que me trouxeram a esta pesquisa e que ainda continuam a me instigar.

À Prof. Andrea Penteado, por ter me feito acreditar na possibilidade de expandir meus questionamentos e conhecimentos acerca da cerâmica, pela prontidão em ajudar sempre que solicitada, por me mostrar que a Arte Educação é um instrumento de luta.

À Cristina de Pádula, pelos conhecimentos compartilhados sobre arte contemporânea que me permitiram chegar até aqui, pelos livros emprestados e pela atenção desprendida a cada pedido de ajuda.

À Prof. Patrícia Reinheimer, pela coorientação fundamental após a mudança de direção proposta por ela na banca de Qualificação.

Ao Prof. Luiz Sérgio, por ter composto junto à Prof. Patrícia Reinheimer a banca para a Qualificação deste trabalho, orientando uma mudança de direcionamento importante.

Às Professoras Andrea Copeliovitch e Sabrina Parracho, pela disponibilidade em compor a banca para a defesa desta dissertação.

À Luiz Aquila, pela disponibilidade em me receber no seu ateliê em Petrópolis para uma conversa sobre Celeida Tostes.

Aos meus pais, Rosangela e José, pelo apoio e prontidão em ajudar sempre que solicitados.

À minha irmã Ana Paula, que nos momentos de desânimo e descontentamento me lembrava sempre que o estudo é a nossa forma de lutar e, à minha sobrinha Júlia, pela descontração necessária nos momentos em que o trabalho me embrutecia.

Às psicólogas Andrea Montechiari, pelos anos de análise após minha saída da graduação e a Patrícia Gula, pela escuta acertada neste processo de conclusão da pesquisa.

À Thiago Miranda, pelo apoio, carinho e incentivo nesta reta final.

Aos meus companheiros de profissão, professores da Rede Estadual do Rio de Janeiro, que partilham comigo as dificuldades de dar aulas, reivindicar seus direitos e estudar simultaneamente.

Aos meus alunos do CIEP 479, por me fazerem continuar acreditando na educação pública, no ensino de Artes e por me mostrarem que o amor pode estar em todos os lugares. Em especial Carina e Jorge Bruno, por terem se tornado grandes amigos e incentivadores.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo investigar as obras da artista Celeida Tostes e suas consonâncias com o período histórico em que foram realizadas. Os trabalhos analisados foram produzidos majoritariamente nas décadas de 1980 e 1990, sendo a primeira um período de eclosão da arte contemporânea na cidade do Rio de Janeiro, com o surgimento de novos artistas que figurariam no cenário artístico brasileiro nas décadas posteriores. A artista em questão atuou como professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e da Universidade Federal do Rio de Janeiro ocupando, em ambas as instituições, lugar de agente de libertação dos materiais e formas de produção, sendo apontada como vanguardista e capaz de direcionar os alunos à criações afinadas com as propostas da arte contemporânea. O estudo pretendeu realizar um breve levantamento da bibliografia publicada sobre a artista e o período histórico em que esta produzia as obras selecionadas para análise nesta pesquisa. Desta forma, as obras de Celeida Tostes são apresentadas e analisadas segundo uma perspectiva contemporânea, com o objetivo de localizar sua produção em paridade com as demais obras produzidas no período ou ainda apontá-las como antecipadoras de formas de produção e valores que estariam em voga no período subsequente em que foram produzidas.

Palavras-chave: Celeida Tostes – Cerâmica – Arte Contemporânea – Barro

ABSTRACT

The present study aims to investigate the works of artist Celeida Tostes and its consonances with the period in history that have been carried out. The works analyzed were produced mostly in the 1980s and 1990s, the first being a period of outbreak of contemporary art in the city of Rio de Janeiro, with the emergence of new artists that be appended in the scenario the Brazilian artistic in the decades later. The artist in question served as a professor at the School of Visual Arts of Parque Lage and the Universidade Federal do Rio de Janeiro occupying, at both institutions, place of agent of release of materials and forms of production, being considered avant-garde and able to direct students to the creations fine-tuned with the proposals of contemporary art. The study intended to conduct a brief survey of the literature published about the artist and the period in history that this produced the works selected for analysis in this study. In this way, the works of Celeida Tostes are presented and analyzed according to a contemporary perspective, with the objective of locating their production on an equal footing with the other works produced during the period or even suggests them as anticipatory of forms of production and values that were in vogue in the subsequent period in which they were produced.

Keywords: Celeida Tostes – Ceramics – Contemporary Art – Clay

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Passagem</i>	51
Figura 2: Mapa de localização de comunidades da Zona Sul – Rio de Janeiro	53
Figura 3: Mapa de localização da comunidade Engenho da Rainha – Rio de Janeiro	53
Figura 4: Enchimento do forno, 1982.....	54
Figura 5: Inauguração do Galpão de Arte do Chapéu Mangueira	55
Figura 6: Inauguração do Galpão de Arte do Chapéu Mangueira	56
Figura 7: Fachada do Galpão de Artes, 2009	56
Figura 8: Bonecas de pano.....	57
Figura 9: Celeida na oficina das crianças.	58
Figura 10: Celeida com as crianças do Chapéu Mangueira.....	59
Figura 11: Celeida organizando a construção do forno comunitário.....	59
Figura 12: Celeida cavando barro no morro Chapéu Mangueira	60
Figura 13: Celeida organizando a construção do forno comunitário.....	61
Figura 14: Celeida colocando as casas de João de Barro no forno do Galpão de Artes.....	61
Figura 15: Convite da exposição <i>Argila um universo</i>	62
Figura 16: <i>Aldeia Funarius Rufos</i>	64
Figura 17: Cartaz da instalação <i>Aldeia Funarius Rufos</i> , 1981	64
Figura 18: Convite para a construção de <i>O Muro</i>	65
Figura 19: Folder da obra <i>O Muro</i>	65
Figura 20: <i>O Muro</i> , 1982	66
Figura 21: Mutirão de construção de <i>O Muro</i>	66
Figura 22: Potes e um dos fornos da Oficina da Terra, Usina Barravento	69
Figura 23: Oficina da Terra, Usina Barravento	69
Figura 24: Fotografia do filme <i>Quilombo</i>	70
Figura 25: Abertura da exposição <i>Como vai você, Geração 80?</i>	70
Figura 26: <i>Gesto Arcaico</i> . XXI Bienal, 1991	71
Figura 27: Detalhe da obra <i>Gesto Arcaico</i>	71
Figura 28: <i>Amassadinhos</i>	72
Figura 29: Oficina de Cerâmica EBA/FAU UFRJ.	73
Figura 30: Oficina de Cerâmica EBA/FAU UFRJ.	73
Figura 31: Oficina de Sensibilização, UFRJ	73
Figura 32: Oficina de Sensibilização, UFRJ	74
Figura 33: Oficina de Sensibilização, UFRJ	75

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO		1'
INTRODUÇÃO		14
CAPÍTULO 1 CAMINHOS PARA ENCONTRAR CELEIDA		18
1.1	Algumas publicações: onde é possível encontrar Celeida?	19
1.2	Memorial de Concurso para Titular de Cerâmica.	28
1.3	O ambiente onde Celeida produzia: desenvolvimento da arte contemporânea no Rio de Janeiro na década de 1980.	40
CAPÍTULO 2 COLABORAÇÃO, GÊNERO E MEMÓRIA		48
2.1	Celeida Tostes	49
2.1.1	<i>Passagem</i>	50
2.1.2	Morro Chapéu Mangueira	52
2.1.3	<i>O Muro</i>	63
2.1.4	<i>Gesto Arcaico</i>	71
2.1.5	Oficinas na UFRJ	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	PREVENDO A ARTE CONTEMPORÂNEA	77
ANEXO A	Sumários	90
ANEXO B	Obras à venda em sites de leilão virtual	97
ANEXO C	Peças cerâmicas: coleção da artista Olly Reinheimer	110
ANEXO D	Exposições realizadas	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		119

APRESENTAÇÃO

Celeida me move, de alguma forma ela me move. Mesmo quando me perco estagnada em pensamentos pueris, mesmo quando desisto de entender qualquer injustiça política que seja, alguma coisa em Celeida me captura. E foi lá atrás, lá no fim da minha segunda graduação, em 2011, que Celeida apareceu como obrigação de pesquisa para receber uma bolsa de Iniciação Artística que eu tanto precisava. Eu já trabalhava com arte contemporânea, já me sentia inserida nesse universo. Estudava no Parque Lage desde 2008 e viva rodeada de questões e tentativas e experimentações e erros.

Começo a pesquisar Celeida, Celeida Tostes. Eu não sabia nada, eu nunca tinha ouvido falar dela. Comecei e me intriguei: mas não tem material sobre essa mulher!? Era como se Celeida fosse obra da imaginação, um personagem que existia apenas na memória dos que haviam convivido com ela. Foi professora do Parque Lage, da Escola de Belas Artes, fez um tanto de exposições internacionais e nada! Celeida havia sumido. Nas buscas, comento com uma visitante assídua da galeria de arte em que eu trabalhava: estou pesquisando cerâmica, Celeida Tostes, você conhece? Mas não estou encontrando nada! Ela abre um sorriso: “Mas é claro, a Celeida era maravilhosa! Você precisa conversar com a Cleone, Cleone Augusto”.

Assim chego a Cleone, que também me capturou. Cleone é baixa, magra, aparenta fragilidade. Mas Cleone fala do barro como uma entidade e fala de Celeida com uma saudade que chega a doer em mim. É paixão, pelo barro, pela cerâmica e por Celeida. Cleone me faz acreditar que não são todos iguais, que artistas são criaturas muito específicas e singulares... óbvio? Para mim não tanto.

É só um artigo pra conclusão da graduação. Cleone diz que pode ser mais que isso. Uma professora da faculdade diz que pode ser mais que isso. Eu acredito, e acredito tanto que não consegui chegar a uma conclusão satisfatória com o artigo. Como uma obra tão fantástica, tão política, como pode ter desaparecido desta forma?

O artigo se transforma em um projeto de mestrado. Eu quero saber mais, eu quero saber o que acontece para a história salvar uns e enterrar outros. Me sinto a terminar o mestrado ainda sem uma resposta satisfatória: Por que a memória de Celeida é tão afetiva e tão pouco documentada?

Neste investigar ateno-me ao barro e acredito ser este o grande nó da minha pesquisa: há uma hierarquia de materiais. Passo a investigar a ausência do barro na arte contemporânea

brasileira, mergulhar nas leituras de Pierre Bourdieu e perceber, ou passo a acreditar, que o barro é muito presente na arte e cultura popular para ser utilizado pela arte contemporânea. Mais um fator de diferenciação, mais um.

Ao escrever sobre minha passagem pelo Parque Lage¹, estudando gratuitamente por quatro anos nos cursos que anteriormente eram restritos aos estudantes e admiradores de arte contemporânea pertencentes às classes altas da cidade do Rio de Janeiro², percebo, e sou também percebida pela minha orientadora, Prof. Ligia Dabul, o quanto a minha investigação acerca do preconceito sofrido pela cerâmica é uma pesquisa autobiográfica. Ser pertencente às classes populares, oriunda do interior do estado, negra e ter escolhido estudar arte fez de mim, em inúmeras situações, o barro na arte contemporânea.

Falando a amigos, professores ou em congressos durante o meu primeiro ano de mestrado ouvi, diversas vezes, que minha pesquisa era infundada, pois é possível sim encontrar cerâmica na arte contemporânea, afirmação que era sempre seguida por uma série de citações de nomes de artistas e obras. Sim, estão todos certos, eu pensava, e me questionava se a tônica da minha fala, e da minha escrita, estaria turvada pelo emaranhado de sentimentos de militância que se misturavam às pesquisas teóricas sobre hierarquia na arte e na sociedade. A intenção da minha pesquisa não era mostrar a exclusão da cerâmica, mas apontar que ela está lá sim, nos centros culturais, nas galerias e nos museus dedicados à arte contemporânea, mas a sua presença ainda é incômoda, tímida, associada diretamente à arte feita pelas classes populares ou às peças utilitárias, não raramente ambas coincidindo. “Cerâmica é coisa de Antônio Poteiro”, frase dita com ironia pela mesma visitante assídua do centro cultural em que eu trabalhava, que me “apresentou” Cleone Augusto. A cerâmica está presente, mas parece não pertencer ao mundo da arte contemporânea.

Ultrapassado metade do processo, na qualificação, me é dada nova direção. “Veja mais Celeida”, me indica a banca, “e deixe estas questões de hierarquia para outro momento”. Início um novo, porém não tão novo assim, momento de trabalho na minha pesquisa.

Perco-me entre discórdias políticas, atrasos de salários como professora da rede estadual do Rio de Janeiro, golpes de Estado e a brevidade da existência, com suas doenças inexplicáveis

¹ BARCELLOS, Patrícia Aguiar. *O AMBIENTE DA ARTE CONTEMPORÂNEA: uma imersão no Parque Lage* 2015.

² A partir de 2008, financiado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage passou a oferecer cursos gratuitos para estudantes aceitos na escola após realização de seleção composta de carta de intenção, entrega de documentação comprobatória de estudo e entrevista.

ao menos para mim. Perco-me de Celeida, ou erradamente acredito ter me perdido. Porém, é preciso concluir esta pesquisa.

No retomar das pesquisas, vejo que não há mais por onde escapar. Celeida me capturou e não há distância da pesquisa que me tire isto. Soa infinitamente piegas chorar com a lindeza que foi *O Muro*³. Um muro que não separa, mas sim aproxima, é de uma poesia que me toma por completo. Agregar pessoas, saber usar a sua arte para fazer política é de um tamanho tão absurdo que eu não me contenho e transbordo.

Passo então a perceber que minha pesquisa não deixou de ser, de alguma forma, autobiográfica, como não acredito que alguma pesquisa possa deixar de ser. Parte de mim, atuando em sala de aula, é Celeida Tostes. É contestação, é quebra de estereótipos, é trabalho colaborativo, é investigação. Ao me recusar a dar uma aula de Artes tradicional destas que, a meu ver, apenas contribuem para o afastamento do aluno de escola pública em relação às artes, fazendo-o acreditar que esta é apenas o objeto feito pelo artista estrangeiro e que todas as manifestações no seu entorno são bobagens, eu também me ligo a Celeida, por não seguir o caminho da adequação, do que já está pronto, mas revirar o lixo, destruir o conforto, criar a partir do descarte e se aproximar do que, e dos que, não são apropriados à Arte.

³ Ver capítulo 2.

INTRODUÇÃO

Antes de conhecer Celeida ou a arte contemporânea, como a maioria das crianças nascidas na zona rural, em qualquer cidade do interior, sempre brinquei com o barro. A textura da terra molhada me oferecia a plasticidade necessária para modelar quaisquer formas imaginadas, de animais a fantásticos doces e bolos a serem vendidos em uma confeitaria imaginária.

Meu quintal é de terra, o acesso à minha casa é de terra. Uma terra que foi cuidada pelo meu avô como seu maior bem, e realmente o era. Cresci com vizinhos que também moram em seus quintais de terra e cultivam suas pequenas hortas. Aqui comemos não só o que se pode comprar, mas também o que a terra nos dá. Me afastei da terra, mudei de cidade e de paisagem para estudar arte e cheguei ao Rio de Janeiro, aos dezoito anos, achando que algumas frutas e legumes não existissem para vender nos mercados, pois todos teriam aquilo plantado, ou no quintal de casa, ou no quintal de um vizinho amigo, na sua terra.

Na universidade, em um ensino tradicional de História da Arte, nada remetia ao lugar de onde eu vinha, mas isto não me causava estranhamento, pois todo o ensino de arte que tive em minha vida escolar se remetia a exemplos externos distantes, um padrão de arte clássica europeia apresentada como algo inalcançável aos artistas brasileiros. No segundo ano de graduação fomos apresentados – os alunos inscritos na disciplina de Modelagem – ao tanque de argila de onde tiraríamos o material para as aulas. O tanque de argila da Universidade Federal do Rio de Janeiro consistia, entre os anos de 2000 a 2005, período observado por mim em minha primeira graduação, em três nichos de concreto com cerca de 1,50 x 2,00m, onde a argila ficava depositada para ser utilizada pelos estudantes em diferentes disciplinas. O material era retirado, utilizado e então devolvido ao tanque, visto que não era modelado para a queima. Neste processo de utilização e devolução do material todo tipo de resíduo era incorporado ao tanque por descuido dos estudantes, como sacolas plásticas, pequenos insetos, fios de cabelo e arames, o que obrigava os alunos inscritos na graduação de Escultura, que utilizavam a argila com mais frequência que os demais, estarem prevenidos com a vacinação antitetânica, orientados pelos professores. Durante o semestre na disciplina de Modelagem, passamos todo o período de curso modelando esculturas em argila e aprendendo técnicas para transferir as formas para o gesso, o metal, a madeira e a pedra. Me lamentava pela destruição da tão cuidadosamente trabalhada escultura e, na presença da professora, recebi certa vez como resposta que a universidade não

disponibilizava forno para a queima, e mesmo que o tivesse, fazer cerâmica não era a intenção ali. A argila era apenas o esboço, o estudo, o molde.

Em um ensino de arte diretamente ligado à tradição da arte acadêmica, como o oferecido pela Escola de Belas Artes da UFRJ naquele período, a recusa a toda produção que pudesse assemelhar-se a uma obra inacabada era tido como impróprio, o que nos remete diretamente a reação frente à *Olímpia*, de Manet, no Salão de Paris de 1865. Como apontado por Bourdieu (1989), os argumentos quanto à inadequação da obra ao Salão referem-se a sua semelhança aos esboços, sendo o pintor acusado de não acabar o que começou e, desta forma, zombar do júri. O esboço é tido como o estudo do artista, relacionado ao privado, ao processo de criação para obter uma obra final, onde, principalmente no século XIX, a presença do artista desapareceria, transformando a pintura em uma “janela” onde se veria uma representação mimética da realidade. Apresentar um trabalho considerado inacabado traz para a esfera pública algo de particular, que não deve ser mostrado, visto, apresentado.

Em minha segunda graduação, em Licenciatura, ainda na Escola de Belas Artes da mesma universidade, me candidato à bolsa de pesquisa em cerâmica oferecida para os licenciandos em período de estágio obrigatório e surpreendo-me ao saber, iniciando o trabalho como bolsista, que o Colégio de Aplicação da UFRJ possuía um forno de pequeno porte em perfeito funcionamento, utilizado esporadicamente por professores e alunos do Colégio de Aplicação.

Desde o meu ingresso na universidade, no ano 2000, me foi dito, sempre que questionado, que o curso de cerâmica que constava na grade horária não era oferecido desde o início da década de 1990 devido à falta de professor. Durante a graduação, nas quatro disciplinas obrigatórias de História da Arte e nas três eletivas que cursei, a cerâmica era apresentada sempre como produto e registro artístico de antigas civilizações. Era associada a uma arte exótica, que se fazia presente principalmente em instituições voltadas para a arqueologia, não em museus dedicados a “arte erudita, ou de elite, ou daquela que ampla e simplesmente apresentamos como arte” (DABUL, BARRETO. 2014, p.39)

Junto ao trabalho prático, como bolsista da Oficina de Cerâmica, inicio a pesquisa teórica, obrigatória para a apresentação do trabalho na Jornada de Iniciação Artística da UFRJ em 2011, sobre a obra da artista Celeida Tostes, até então desconhecida para mim. A opção pela artista a ser pesquisada foi estabelecida pela orientadora da bolsa de pesquisa, tendo sido citada ainda na entrevista de seleção que a artista seria o fio condutor do trabalho a ser realizado. A

pesquisa foi desenvolvida ao longo de dois anos, resultando em inquietações que me direcionaram ao aprofundamento do trabalho.

Nesta pesquisa para a dissertação de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, na Universidade Federal Fluminense, inicio tentando discutir justamente o aparente apagamento da artista no mundo da arte, mundo este que frequentou e colaborou durante sua trajetória.

Celeida Tostes (1929 – 1995), formada pela Escola Nacional de Belas Artes, realizou diversos intercâmbios e aprimorou sua pesquisa em cerâmica. Convidada por Rubens Gerchman, atuou como professora do núcleo 3D da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e, posteriormente, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde lecionou cerâmica entre os anos de 1989 a 1995, ano de seu falecimento.

A pesquisa se inicia pela EAV Parque Lage, no ano de 2011, e enfrenta uma série de dificuldades devido à escassez de publicações sobre a artista. As dificuldades se estendem para as demais bibliotecas consultadas⁴, o que me direciona a buscar informações com indivíduos que possam, por alguma razão, ter se relacionado com sua obra. Nesta busca chego a Cleone Augusto. A artista me recebeu em seu apartamento e, após uma longa entrevista, me transmitiu informações que foram fundamentais para a conclusão da investigação que então fazia e suscitou tantos outros questionamentos que me fizeram buscar novas respostas.

Ao conhecer a obra da artista Celeida Tostes se coloca para mim uma série de questões quanto à não presença desta artista nas publicações dedicadas à arte contemporânea brasileira. Se os trabalhos de Celeida são bons, reconhecidos como bons por seus pares, considerada importante por conduzir a cerâmica para além da funcionalidade, utilizando-se da plasticidade do material para o exercício e pesquisa em arte contemporânea, por que sua produção não é amplamente conhecida?

Minha inquietação me conduziu à hipótese de que o apagamento do trabalho de Celeida Tostes estaria diretamente ligado à escolha do seu material de trabalho: o barro. Como já dito anteriormente, atendo-me a pesquisar questões ligadas à hierarquia da arte e relacionar a cerâmica a um possível preconceito. Visto que este material é amplamente utilizado pelos artistas populares, a pouca utilização e difícil aceitação pelo mercado de arte dos trabalhos

⁴ Nas bibliotecas consultadas, na cidade do Rio de Janeiro, em 2011 - EAV Parque Lage, Centro Cultural Banco do Brasil, Biblioteca Prof. Alfredo Galvão (EBA, UFRJ) e Biblioteca Amadeu Amaral (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular) - foram encontrados alguns folders de exposição, no CCBB, e o Memorial para Concurso de Professor Titular de Cerâmica da UFRJ, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

produzidos em cerâmica me pareciam estar permeadas pela tentativa de impedir que as estruturas sociais, neste caso especificamente artísticas, fossem mutáveis.

Após o redirecionamento da minha pesquisa, esta dissertação se além a apresentar algumas obras da artista Celeida Tostes como um tentativa colaborar para a reinserção de seu nome e seus trabalhos no universo acadêmico de estudo das artes contemporâneas. Para tanto, apresento no Capítulo 1 algumas publicações sobre a artista, em meio físico e digital, seu Memorial para Concurso de Professor de Cerâmica, elaborado para a Universidade Federal do Rio de Janeiro no ano de 1992, assim como o ambiente onde a artista estava inserida, produzindo como artista e educadora, na década de 1980 na cidade do Rio de Janeiro.

No segundo capítulo, apresento algumas obras de Celeida, iniciando com um relato breve de *Passagem*, pela sua importância para mudança de trajetória em sua carreira artística e seguindo com a atuação de Celeida Tostes junto à comunidade do morro Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro, com a construção de forno para a queima coletiva e peças utilitárias em uma oficina criada com a intenção de resgatar as memórias da comunidade. Em sequência está o trabalho *O Muro* e os desdobramentos que se seguiram a esta produção, como o convite para a 17ª Bienal Internacional de São Paulo e o convite para a cenografia do filme *Quilombo*, de Cacá Diegues. Para finalizar, analiso o trabalho apresentado pela artista na 21ª Bienal de São Paulo, pontuando mais uma vez sua opção pela concepção e construção de trabalhos colaborativos.

Concluo com as relações que podem ser estabelecidas entre os trabalhos da artista e os conceitos da arte contemporânea, procurando refletir sobre uma possível inadequação da artista às aspirações de seus pares, que relacionavam a sua ligação com o material como uma atitude moderna porém não reconheciam em seu trabalho questões amplamente difundidas pela arte contemporânea.

CAPITULO 1 – CAMINHOS PARA ENCONTRAR CELEIDA

Ao iniciar minha pesquisa sobre a artista Celeida Tostes, no ano de 2011 como bolsista de Iniciação Artística na UFRJ, ainda durante a graduação, a grande dificuldade de encontrar material publicado sobre a artista foi fator que dificultou o trabalho de pesquisa e me causou estranhamento. Este estranhamento, como vimos, se deu pelo fato da memória da artista se apresentar a mim como algo grandioso para os que com ela conviveram, porém ainda assim, seu trabalho artístico não estar documentado. No livro *Celeida Tostes*, lançado em 2014, Ricardo Ventura aponta esta ausência de publicações sobre a artista.

“(...) Não havia, até hoje [com este volume], nenhum livro sobre Celeida. (...) Isso me angustiava: 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.” (COSTA; SILVA. 2014, p.12)

Na busca por possíveis documentos, catálogos ou livros sobre a artista, iniciei a pesquisa, por indicação da professora que coordenava o ateliê de cerâmica do Colégio de Aplicação da UFRJ, pela biblioteca da Escola de Artes Visuais do Parque Laje. A busca então se estendeu para a biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil, a Biblioteca Prof. Alfredo Galvão (EBA, UFRJ) e a Biblioteca Amadeu Amaral (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular). Na busca dos arquivos do CCBB/RJ foi possível encontrar alguns folders de exposição, principalmente a exposição póstuma realizada pelo curador Marcos de Lontra Costa em 2003, havia folder, mas não catálogo. No Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular encontrei disponível para consulta o Memorial para Concurso de Professor Titular de Cerâmica da UFRJ, da própria Celeida. Considero importante pontuar que a Biblioteca Prof. Alfredo Galvão, na Escola de Belas Artes, encontrava-se em momento de mudança, como seu acervo sendo transferido do segundo para o sétimo andar do prédio da Reitoria, onde a instituição se localiza.

Nas buscas pela internet encontrei alguns artigos e dissertações que se tornaram um importante material de trabalho naquele momento. Em 2014 é lançada a publicação mais completa sobre a obra da artista até então. O livro *Celeida Tostes*, com organização de Raquel Silva e Marcos de Lontra Costa, ao qual me referi acima.

A seguir, apresento brevemente as publicações disponíveis sobre a artista, em meio digital ou impresso. Sem a pretensão de apresentar uma bibliografia completa e incontestável a seu respeito, mas como forma de catalogar algumas das principais referências sobre ela.

Listando estas publicações pretendo também mostrar como ainda é escassa a pesquisa e divulgação feita em torno dos trabalhos produzidos por Celeida Tostes na década de 1980 e início da década de 1990, período em que atuou intensivamente na EAV Parque Lage e UFRJ trabalhando majoritariamente com argila e cerâmica.

1.1 Algumas publicações: onde é possível encontrar Celeida?



O livro *Celeida Tostes* foi lançado no ano de 2014 e é, até o momento, a publicação mais completa sobre a vida e obra da artista. O livro é formado por um compilado de textos de artistas e jornalistas tendo como organizadores Raquel Silva, Marcos de Lontra Costa e consultoria de Luiz Aquila. A publicação conta com 360 páginas, entre textos e fotografias. Vem acompanhado de DVD onde consta um documentário produzido por Raquel Silva por ocasião de seu mestrado, em 2006. Nesse DVD temos acesso a entrevista de amigos e artistas que conviveram com Celeida. Há também uma entrevista

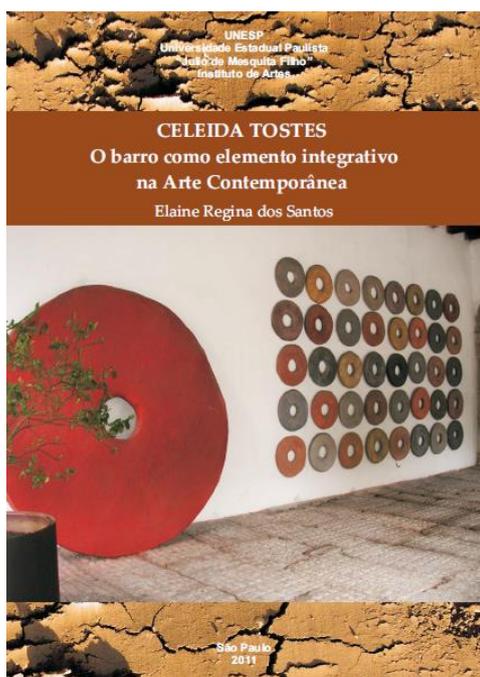
filmada com o autor do livro e curador Marcus Lontra, além de três pequenos vídeos, dois realizados durante a montagem e desmontagem da exposição *Tempo de Trabalho* e o último de uma de suas aulas na Oficina de Cerâmica da EBA/FAU UFRJ. A publicação, da Editora Aeroplano, foi distribuída gratuitamente, com venda proibida, por ter sido contemplada com o Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 com financiamento do Governo Federal.

Iniciado pela transcrição de uma conversa entre de Luiz Aquila, Jorge Emmanuel e Ricardo Ventura sobre as memórias da convivência que tiveram com a artista, com mediação de Daniela Name, Raquel Silva e Isabela Ferreira, o livro apresenta a trajetória da artista tendo como ponto de partida o trabalho *Passagem*, de 1979. Em seguida são apresentados trabalhos em cerâmica feitos no final da década de 1970, como as séries *Bolas*, *Fendas* e *Vênus*, entremeados por texto da jornalista Daniela Name. Na sequência estão as fotografias da construção do *Muro* e seus *Mil selos*. A publicação segue com fotografias dos trabalhos

considerados mais representativos⁵, como *João de Barro*, *Guardiões*, *Grande Batata Amarela*, *Gesto Arcaico* e *Amassadinhos*.

O trabalho realizado junto à comunidade do Morro Chapéu Mangueira é apresentado de forma detalhada por Raquel Silva, descrevendo não apenas a ação da artista na comunidade e de que formas as vidas dos envolvidos foram transformadas, mas um perfil das mulheres/artistas que participaram da exposição *Morro Chapéu Mangueira: sua gente, sua vida, sua arte*. Katia Gorini, que foi assistente pessoal de Celeida, apresenta o trabalho da artista como professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, descrevendo sua metodologia e apresentando fotografias das atividades realizadas com os alunos. Em seguida retrata a biografia da artista trazendo sua trajetória pessoal, mas enfocando principalmente sua formação artística, de 1929 até 1995, de seu nascimento a seu falecimento, apresentando minuciosamente trabalhos e parcerias realizadas. Izabel Ferreira e Raquel Silva descrevem de forma clara a predileção da artista pelos trabalhos colaborativos.

O livro se encerra com um compilado de textos críticos escritos sobre a obra da artista desde o fim da década de 1970 até a década de 2000.



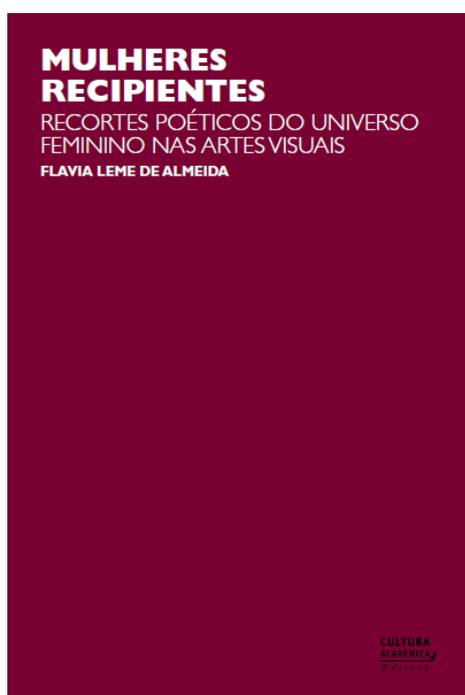
Celeida Tostes: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea é uma dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual Paulista por Elaine Regina dos Santos, no ano de 2011, financiada pela CAPES⁶, que tem por objetivo traçar o aspecto integrativo da obra da artista com ênfase na representação feminina na arte e na sociedade. Ate-se a apresentar nos dois capítulos iniciais o papel da mulher e suas transformações seguido de uma apresentação da cerâmica na história da humanidade, as transformações sociais e artísticas ocorridas no século XX e a trajetória da escultura quanto aos seus

⁵ Os trabalhos citados nesta publicação correspondem aos trabalhos apresentados por Celeida em seu Memorial para Concurso de Titular de Cerâmica, apresentado à UFRJ em 1992, como veremos mais adiante no item 1.2.

⁶ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

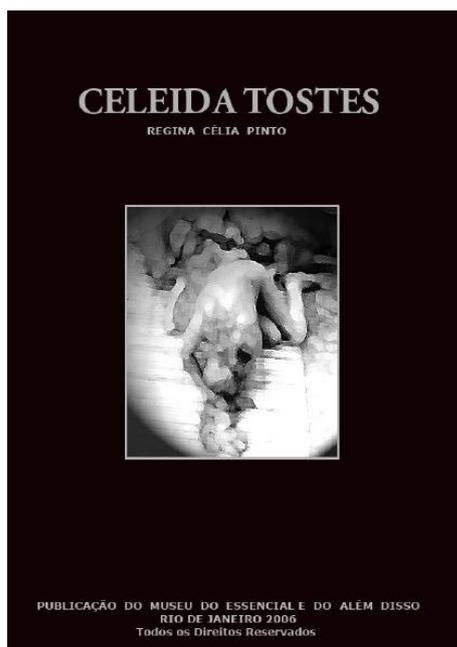
questionamentos práticos como produção tridimensional e seus pressupostos teóricos. Em seguida a autora discorre sobre a presença do barro na arte, relacionando arte e artesanato na reflexão sobre a produção da cerâmica na história da humanidade. No quarto e último capítulo os registros das obras de Celeida Tostes são apresentados utilizando as memórias de amigos e pessoas que conviveram com a artista.

O título desta dissertação se justifica, segundo a autora, pelo fato da artista estudada apresentar em toda a sua trajetória artística trabalhos que não se desvinculam de sua pesquisa de materiais ou seus questionamentos relacionados ao ensino da Arte, utilizando o barro como matéria integrativa em diferentes, porém não tão distintas, áreas de atuação.

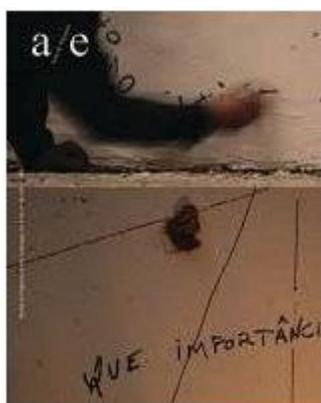


Resultado da dissertação de mestrado defendida por Flávia Leme de Almeida no Instituto de Artes da UNESP em 2009, *Mulheres Recipientes: Recortes poéticos do universo feminino nas Artes Visuais* foi publicada no ano de 2010. Com 239 páginas, inicia seu texto pelas vênus ritualísticas, esculturas votivas ancestrais, ligando a mulher à terra e à sobrevivência da espécie. A autora segue apresentando o trabalho de artistas contemporâneas nacionais e internacionais que se ligam, não apenas por serem mulheres, mas pela inspiração e criação vindas do próprio corpo. São elas, Frida Kalo, Louise Bourgeois, Celeida Tostes, Niki Saint Phalle, Judy

Chicago e Ana Mendieta. Não tendo optado por artistas que utilizam apenas o barro e a cerâmica como material fundamental para seus trabalhos, a autora dedica o primeiro capítulo do livro à relação entre a mulher e a cerâmica nas culturas ancestrais, argumentando que a cerâmica é um material que, por partir do barro, tem a sua origem no “ventre da terra”, pontuando a ligação do barro mais diretamente à ancestralidade do que à contemporaneidade. No último capítulo a autora, Flávia Leme de Almeida, apresenta seu trabalho artístico autoral, em cerâmica, intitulado *Mulheres recipientes*. A obra de Celeida Tostes é descrita brevemente, com relato biográfico e apresentação de alguns de seus trabalhos, como *Passagem*, sua atuação no Morro Chapéu Mangueira e *Guardiões*.



A publicação também intitulada *Celeida Tostes* é o desdobramento da dissertação de mestrado de Regina Celia Pinto, de 1994, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro com o título *Quatro olhares a procura de um leitor: mulheres importantes, arte e identidade*. Iniciado com a descrição da breve convivência da autora com a artista em suas aulas ministradas na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Celeida relata a autora sua trajetória de vida, detalhando os anos em que viveu na fazenda em Macuco, traçando um histórico de sua família, do avô coronel, produtor de café e criador de gado, à ausência de bens herdados. A artista descreve ainda seu processo criativo na confecção de algumas obras significativas, assim como no trabalho realizado junto à comunidade do morro Chapéu Mangueira. Regina Celia Pinto traz contribuições fundamentais para as pesquisas que foram realizadas posteriormente sobre Celeida Tostes, pois apresenta entrevista realizada pessoalmente com a artista, onde esta fala principalmente sobre seu processo criativo, mas também sobre história de vida e suas escolhas, conscientes ou não, na feitura de suas obras.



Isabel Henning publicou em 2008 na revista *Arte & Ensaio*, publicação organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, o artigo *Celeida Tostes e a narrativa do feminino*, onde relaciona obras da artista à suas criações e discussão acerca do feminino na arte contemporânea, ligando diretamente a feitura de cerâmica a uma tradição feminina no Brasil. A autora apresenta Celeida como etnógrafa ao incorporar estas memórias e conhecimentos femininos em seus objetos artísticos que surgem como resgate desta cultura e saber femininos.

Em *O Relicário de Celeida Tostes*, dissertação de mestrado profissional defendida em 2006 pela Fundação Getúlio Vargas, Raquel Silva apresenta um grande apanhado das obras da artista. A autora descreve de forma cronológica a trajetória da artista, atendo-se de forma especial ao trabalho junto às mulheres do Morro Chapéu Mangueira, não apenas no trabalho realizado pela artista na comunidade, mas na construção e configuração do galpão de trabalho como lugar de resgate de memórias. O texto, segundo a autora, é pautado na história oral, segundo ela não pela escassez de documentos sobre a artista e sim pela intenção de registrar no trabalho as impressões deixadas por esta no meio em que viveu⁷. Raquel Silva organiza nesta dissertação de mestrado a cronologia da obra da artista assim como sua biografia, o que não havia sido feito até então por outros pesquisadores.

Memórias de um Forno Monumento – A Arte Cerâmica Imbricada à Vida Cotidiana é uma dissertação de mestrado, defendida em 2010 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por Katia Gorini, que foi assistente pessoal de Celeida Tostes. A autora tem como objeto de estudo o impacto nas relações sócio culturais deflagradas pelo encontro da artista com Augustinha⁸ a partir do trabalho desenvolvido por Celeida no Morro Chapéu Mangueira, no bairro do Leme, Rio do Janeiro. Augustinha possibilitou o trabalho da artista na comunidade, pois além de ser a vice presidente da associação de moradores, coordenou o espaço destinado à criação artística, concebido por Celeida, que consistia inicialmente em um forno construído coletivamente para a queima das peças e, posteriormente, um galpão onde os trabalhos eram realizados. O trabalho apresenta questões ligadas aos sistemas artísticos e culturais, popular e contemporâneo utilizando o conceito de mediação cultural para compreender os desdobramentos ocorridos na produção artística a partir do encontro destas duas mulheres de origens distintas, assim como a repercussão gerada junto à comunidade.

Katia Gorini desenvolve atualmente a tese de doutorado *Mediações da arte cerâmica nas fronteiras da cultura brasileira* no Programa de Pós- Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia no Centro de Ciências da Matemática e da Natureza, na Universidade Federal

⁷ A autora não especifica a que documentos, ou onde se localizam, ao pontuar sua escolha pela história oral. No decorrer na minha pesquisa sobre a artista, iniciada em 2011, concluí o oposto, que a escacez de material publicado sobre a artista impulsiona o pesquisador a buscar outras formas de investigação.

⁸ Líder comunitária e empregada doméstica que passou a se reconhecer como artista após a ação se Celeida Tostes junto a comunidade em que reside. Para mais ver capítulo 2.

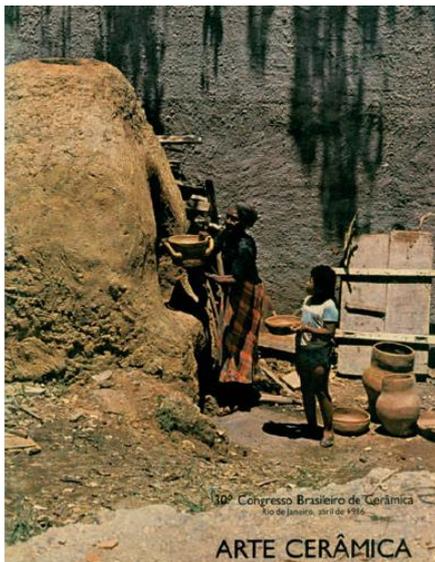
do Rio de Janeiro. No artigo apresentado no 7º Congresso de História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, na Universidade Federal do Rio de Janeiro em novembro de 2014, o artigo *Cultura e Identidade como estratégias para a arte inserida na vida: O encontro de Celeida Tostes e Augustinha no Morro do Chapéu Mangueira*, apresenta as transformações sociais e políticas ocorridas com Augustinha geradas pelo encontro com a artista assim como o resgate das raízes culturais da migrante da Paraíba para a comunidade do Rio de Janeiro.

Em *Celeida Tostes no contexto do campo ampliado: do espaço da arte ao espaço da vida* Isabela Mendes Sielski inicia com um breve histórico da arte brasileira nos anos de 1960 e 1970, citando trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, inserindo e contextualizando o trabalho de Celeida Tostes neste lugar de experimentação do corpo, assim como na obra dos artistas Neoconcretos citados. Segue apontando artistas internacionais que utilizam o barro e o corpo para questionamentos ligados diretamente à arte contemporânea, relacionando estes trabalhos a *Passagem* e estabelecendo relações entre este trabalho e os trabalhos realizados pela artista cubana Ana Mendieta⁹. A autora segue citando e descrevendo trabalhos, *Passagem*, *Amassadinhos* e a atuação da artista junto à comunidade do morro Chapéu Mangueira. Encerra enfatizando uma questão abordada em todo o seu artigo: a relação da artista com suas obras e a não separação entre suas criações e sua vida, tema recorrente na contemporaneidade.



De caráter técnico, *A Esmaltação em Metal* foi publicado por Celeida Tostes em 1974 através do Instituto Nacional do Livro, fornecendo informações minuciosas sobre a esmaltação em metal, com ênfase nos detalhamentos científicos, e não artísticos, sobre a técnica. Este livro foi consequência do trabalho realizado no Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, dirigido por Anísio Teixeira, onde a artista trabalhava na formação de educadores de todo o país para atuarem na educação básica com crianças de escolas públicas.

⁹ Os trabalhos de Celeida Tostes e Ana Mendieta já haviam sido relacionados no livro *Mulheres Recipientes: Recortes poéticos do universo feminino nas Artes Visuais*, mencionado anteriormente.



No artigo publicado na revista do 30º Congresso Brasileiro de Cerâmica, que aconteceu no Rio de Janeiro em abril de 1986, com patrocínio da Klabin Cerâmicas S.A., com o título *Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana do Rio de Janeiro Chamadas “Favelas”*, Celeida inicia descrevendo como chegou ao morro em um dia chuvoso e viu a cerâmica de boa liga¹⁰. Aponta sua localização geográfica e que seu povoamento se deu gradativamente. Indica que a comunidade trabalha nas áreas comuns em sistema de mutirão e que, desta

forma, foram erguidos o galpão de artes e o novo posto médico. Indica ainda que o morro, neste período, possuía áreas verdes e com flores. Aponta que foi feito levantamento junto a FEEMA para constatar que o barro poderia ser retirado sem risco de desbarrancamento e sua qualidade foi atestada pela EMBRAPA após análise química.

A artista justifica que seu objetivo foi utilizar a mão de obra em desuso gerada pela saída da população de suas cidades, geralmente pequenas, para grandes centros urbanos e, desta forma, resgatar raízes e gerar renda. “É a paneleira de anos atrás que agora é lavadeira” (TOSTES. 1986, p.9). Com as atividades iniciadas, a associação de amigos do Chapéu Mangueira convidou outras comunidades do seu entorno para participar das atividades cerâmicas, como o Morro da Babilônia, Rocinha, Vidigal e Morro dos Cabritos.

Segundo Celeida, o projeto, que teve início em abril de 1980, se iniciou com a construção de um forno com material de refugo da própria comunidade. Desde o princípio a EAV ofereceu bolsas de estudos para os moradores da Rocinha, Vidigal, Tavares Bastos, Cabritos, Engenho da Rainha e Chapéu Mangueira “afim de interagir, também no seu espaço, com os objetivos do projeto” (TOSTES. 1986, p.9). No primeiro ano se produziram tijolos, mas a resistência era precária e as panelas adquiriram melhor resistência. Durante a feitura das panelas conversava-se muito e assim surgiram as outras produções do grupo: bruxas de pano, colchas, doces. Em 1982 os primeiros escritos, poemas, canções. Uma gravadora, Ana Carolina, auxiliou na ilustração dessas histórias. Um dos moradores, Silvio, chegou a realizar três

¹⁰ A versão mais recorrente sobre a descoberta do material na comunidade descreve que a argila foi encontrada pela artista após um escorregão ao subir o morro em um dia de chuva. Para mais ver capítulo 2.

exposições e, apesar desta produção intensa, ainda não tinha um lugar fixo para trabalhar com o barro.

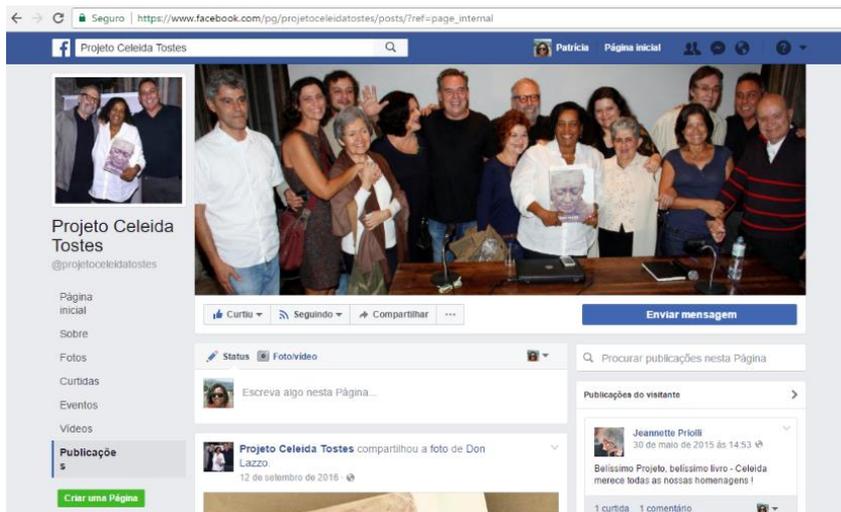
Em 1983, com apoio da FUNARTE e Instituto Nacional do Folclore, realizaram a primeira grande exposição coletiva, segundo a autora, no Museu Nacional do Folclore. A exposição se chamou “Chapéu Mangueira, sua vida, sua gente, sua arte” e representava o universo cultural dos migrantes. Após a exposição é iniciada a construção em mutirão do Galpão de Artes, com participação ativa das crianças, inaugurado em 1984, e constrói-se um forno maior. Como consequência desta exposição, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro oferece bolsas de estudo para os moradores em seus diversos cursos.



Na véspera da abertura da exposição póstuma organizada por Marcus Lontra no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2003, com o título de *Celeida Tostes – Arte do Fogo, do Sal e da Paixão*, foi publicada no jornal *O Globo* um artigo escrito pela jornalista Daniela Name. Raquel Silva, autora já citada anteriormente, foi a assessora de imprensa contratada por Marcos Lontra para a exposição, tendo colocado D. Augustinha, artista que trabalhava junto a Celeida na comunidade do morro Chapéu Mangueira, em contato com a jornalista que escreveu a reportagem intitulada “A Grande Mãe”, publicada em 28 de abril de 2003.

No dia 24 de fevereiro de 2014 foi divulgado pelo jornal *O Globo* uma chamada para que ex-alunos, colecionadores e amigos de Celeida Tostes pudessem colaborar com a fase final de elaboração do livro organizado por Raquel Silva e Marcos de Lontra Costa que seria lançado em novembro de 2014.





A página do Projeto Celeida Tostes no Facebook foi criada em 26 de maio de 2014 para a divulgação do projeto contemplado com o Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010, para a publicação de um livro sobre a artista. Na

primeira publicação da página virtual se encontra como descrição: “Em homenagem à vida e obra da artista, lançamos esta página, onde publicaremos curiosidades, bastidores e informações sobre este projeto que visa registrar a totalidade da obra da artista e disponibilizá-la ao público”. A página foi utilizada majoritariamente para a divulgação do lançamento do livro em diversas cidades do país, tais como Rio de Janeiro, Brasília, Recife e Curitiba. A principal fotografia que ilustra a página foi tirada por ocasião do lançamento do livro *Celeida Tostes*, produto final do Projeto Celeida Tostes, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no dia 2 de setembro de 2014, e retrata o encontro de artistas, ex-alunos e amigos reunidos para o evento. Estão presentes na fotografia Ricardo Ventura (artista e ex-aluno), Katia Gorini (ex-aluna e assistente pessoal), Cleone Augusto (artista, amiga e ex-aluna), Floriano Romano (artista e ex-aluno), Heloisa Buarque de Hollanda (curadora e dona da editora Aeroplano, responsável pelo livro lançado), Xico Chaves (artista), Nelly Gutmacher (artista e amiga), Luiz Aquila (artista e amigo), Raquel Silva (organizadora da publicação), Daniela Name (jornalista), D. Augustinha (artista do Chapéu-Mangueira), Izabel Ferreira (autora de um dos capítulos da publicação), Vicente de Pérsia, Marcus Lontra (curador e organizador da publicação) e Alfredo Benjamim (amigo).

Característica frequente nas publicações acima listadas é o fato de, em sua totalidade, terem sido escritas por mulheres. Não à toa, o feminino como questão aparece rotineiramente quando se fala, escreve e discute a obra de Celeida Tostes. É possível crer que, também para a artista, esta fosse uma questão indissociável de seu trabalho, não somente por moldar úteros, seios e fendas mas por, possivelmente, perceber que ser mulher artista a diferenciava de um todo que se reconhecia apenas como artista. É possível encontrar relatos do amigo e artista Luiz Aquila, assim como foi dito pelo próprio a mim em entrevista realizada em seu ateliê, que

Celeida referia-se ao útero como lugar de criação, com gestual que apoiava as mãos no baixo ventre para dizer que um trabalho estava sendo feito, gerado. Apesar disto, associar a obra da artista estritamente a uma criação feminina, como feito pela maior parte dos estudos sobre Celeida, o que constantemente acontece também pela escolha do material¹¹, parece turvar a leitura de sua obra, ligada às questões mais intrínsecas da arte contemporânea, como os processos colaborativos com diluição da autoria ou a utilização do corpo como matéria de trabalho. Rotineira também nos trabalhos levantados é a argumentação quanto aos trabalhos feitos em barro se ligarem diretamente à ancestralidade, apontando esta como característica principal, ou final, quanto à justificativa para a relevância da obra.

Atualmente é possível encontrar trabalhos de Celeida Tostes disponíveis para venda em sites de leilão virtual, entre eles pequenas peças cerâmicas e algumas gravuras. Em busca realizada em abril de 2017 foram encontradas disponíveis para venda seis gravuras, um exemplar de *Passagem* e sete compilados de pequenas peças cerâmicas¹².

1.2 Memorial de Concurso para Titular de Cerâmica

O Memorial disponível para consulta na Biblioteca Amadeu Amaral, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, é uma encadernação de capa dura marrom, com escrito *Celeida Tostes* timbrado em baixo relevo no canto direito da capa, impresso inteiramente com fotografias em preto e branco. O livro conta com dedicatória da artista, doando à Coordenação de Folclore e Cultura Popular “com todo o carinho”, e data de 21 de novembro de 1994, ou seja, menos de dois meses antes de seu falecimento.

A publicação é numerada apenas na face direita de suas páginas, somando 268 folhas e apenas o trabalho *Passagem* é apresentado com fotos nas duas faces da folha. Dentro do livro, organizadas junto à última página, cinco folhas soltas com o título de erratas, correções posteriores que retificam, em sua maioria, pontuação.

Numerado como página 1, posterior à página onde se encontra a dedicatória e a mais duas páginas em branco, sem a presença de sumário, está o texto onde explica que o Memorial é componente fundamental da documentação para o Concurso de Titular de Cerâmica do Departamento de Desenho Industrial, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio

¹¹ Ver capítulo 3.

¹² ANEXO B.

de Janeiro e aponta que, apoiado no currículo, enfoca “o que se mostrou mais significativo no decorrer da vida” (TOSTES. 1992, p.1), intercalando vida profissional, acadêmica e desempenho como artista plástica.

Minha experiência como artista plástica não se atém somente à consciência da questão estética, mas procura dirigir-se ao elemento questionador cotidiano, ao essencial, na relação com o mundo.” (TOSTES. 1992, p.3)

A artista descreve brevemente que iniciou com gravura, aprendia com Osvaldo Göeldi. Da gravura em metal se desloca para a esmaltação em metal, na Universidade de New Mexico Highlands.

A retomada de Memórias da Infância na roça, na fazenda de Campo Alegre, no Estado do Rio, pouco a pouco foi-se apropriando das matérias primas da Esmaltação, e que fazem parte do universo da cerâmica. Essa passagem foi vagarosa, até que no evento “Passagem” assumiu todo o vigor de que precisava. (TOSTES. 1992, p.5).

Segue-se a este texto quatro fotos de página inteira de seios, fendas e bolas.

Em seguida apresenta *Passagem* em vinte folhas com fotografias de página inteira, algumas ocupando frente e verso da folha. Antes das fotografias há um texto onde a artista diz que esta criação foi a sua junção com a matéria de trabalho, sendo considerada sua obra matriz pelos críticos Frederico de Moraes, Alair Gomes, Vicente de Percia e o fotógrafo Henry Stahl, responsável pelo registro fotográfico do trabalho.

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

Na página seguinte ao texto explicativo o poema:

Despojei-me

Cobri meu corpo de barro e fui.

Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.

O tempo perdeu o sentido de tempo.

Cheguei ao amorfo.

Posso ter sido mineral, animal, vegetal.

Não sei o que fui.

Não sei onde estava. Espaço.

A história não existia mais.

Sons ressoavam. Saíam de mim.

Dor.

Não sei por onde andei.

O escuro, os sons, a dor, se confundiam.

Transmutação.

O espaço encolheu.

Saí. Voltei.

(TOSTES. 1992, p.11)

O próximo trabalho documentado é *Aldeia Funarius*, da páginas 31 à 33. Celeida indica que a primeira apresentação deste trabalho foi em 1981, no MAM RJ no IV Salão Nacional de Artes Plásticas, a segunda em 1982, no espaço Bienal em São Paulo e a terceira em 1984, novamente no MAM RJ, na exposição *Arquitetura da Terra*, exposição itinerante organizada pelo Centro George Pompidou¹³. Esta mesma exposição foi apresentada no MASP SP.

Muro é apresentado em nove páginas. Iniciado pela reprodução do panfleto que convidou a população a participar da construção do trabalho nos dias 12 de junho das 9 às 11h e das 12 às 17h e no dia 13 de junho das 9 às 12h, indicando que seria servido um tutu de feijão no dia 12 e um angu à baiana no dia 13. Em seguida, como resultado da convocação, a autora indica que o trabalho foi construído coletivamente por artistas, alunos e professores do Parque Lage, moradores do Chapéu Mangueira, curiosos e voluntários. Simultaneamente à construção do *Muro* aconteceu a fabricação dos *Selos*, que integram o trabalho. Ao texto seguem fotos dos tijolos e do mutirão, a receita da mistura obtida para a construção dos tijolos e os convites gerados após e pela construção deste trabalho. Celeida indica primeiro o convite de Cacá Diegues¹⁴, para construção de objetos de cena para o filme *Quilombo* e, em seguida, o convite para participar da 17ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo.

A proposta de trabalho apresentada para a Bienal era a de construir um muro com presos, em regime fechado e semiaberto, da penitenciária de São José do Rio Preto – SP, onde funcionava uma fábrica de tijolos e de onde o trabalho “sairia”, deixando um rastro de tijolos até o pavilhão da Bienal, onde estaria uma urna de barro lacrada com **recados** dos presos **para**

¹³ Centro cultural parisiense dedicado a arte contemporânea.

¹⁴ Diretor de cinema.

o outro lado do muro¹⁵, dos que estavam encarcerados para o público da exposição. Caixas de barro modeladas pelos presos, com imagens figurativas, estariam colocados na frente do muro nesse trecho, para que o público interpretasse as mensagens. Depois de desmontados, os tijolos seriam doados à comunidade mais próxima da Bienal e, em troca, a cerâmica, como atividade profissional seria introduzida no sistema penitenciário das mulheres na cidade de São Paulo. “O convite para a Bienal **transformou-se em “desconvite”** (TOSTES. 1992, p. 43). Com a recusa deste trabalho, aceita o convite feito anteriormente por Cacá Diegues e assume a construção de objetos de cena construídos em cerâmica para a cenografia do filme *Quilombo*, em 1983¹⁶.

Da página 44 à 47 são apresentados os *Ovos*, indicando que os primeiros foram feitos ainda em 1980. Relata que em evento comemorativo do Dia do Artista Plástico em 1985, foi oferecida uma grande festa na Lagoa¹⁷ com esculturas, pinturas, intervenções, instalações e propostas para provocar o público. A artista descreve que fez, saindo de uma grande vagina de terra vermelha, situada entre um charco enorme da lagoa, dois mil ovos. Durante a montagem do trabalho as pessoas se aproximaram perguntando se era pra vender e, quando informadas de seria um presente ao público, pegaram tudo o que puderam e, sentindo o peso, deixaram cair ou jogaram na lagoa. Os ovos eram como chocalhos, faziam barulho se agitados. Em vinte minutos só sobraram cacos

Como um resto de comida num prato. Foi muito forte o sentimento de frustração. O que seria um presente foi consumido como uma pilhagem. Por que idealizamos a reação de um público? Desapontamento. (TOSTES. 1992, p.47).

Arte ocasional – *Os ovos* foi o resultado da prova prática do concurso para Livre Docência na Escola de Belas Artes da UFRJ, em 1987. Este trabalho

Aborda os jogos de referência do olhar e do objeto. Uma enorme pilha de cem caixas e dois mil ovos reportava ao que se vê num mercado qualquer. Mas a caixa de cerâmica não tinha mais a praticidade daquela de papelão. E os ovos não podiam ser comidos. Eram de barro, postos um a um na matriz da mão.” (TOSTES. 1992, p.47).

*As Mós e os Guardiães*¹⁸, de 1986, são apresentadas em quatro páginas contendo pequeno texto e fotografias. A autora relata que o trabalho foi levado da casa da Rua Maria

¹⁵ Grifos da autora.

¹⁶ Ver Capítulo 2.

¹⁷ Lagoa Rodrigo de Freitas, área nobre do Rio de Janeiro.

¹⁸ Celeida nomeia estes trabalhos neste memorial como as *Mós* e os *Guardiães*, me causando estranhamento não apenas quanto à concordância de gênero mas por, em todas as minhas referências anteriores a este trabalho ter tido a nomenclatura *Guardião*, no masculino, apresentada. Se a palavra *guardiães* foi um erro de digitação, este não está sinalizado nas folhas de errata anexadas ao Memorial.

Angélica (não indicando se esta seria sua residência ou seu ateliê) pelo Jardim Botânico¹⁹ até o Parque Lage, em uma movimentação coletiva que foi filmada e nomeada pela artista como um evento. Em janeiro de 1987 estes mesmos trabalhos, durante o transporte, engarrafaram a Praça Mauá²⁰ para serem levados para a Galeria César Aché, na Rua da Candelária.

É visível, com o relato do transporte destas obras, a movimentação e mobilização que Celeida causava em seu entorno, que os mutirões não eram formados apenas para a construção dos trabalhos, mas para tudo que o envolvesse, como o transporte das peças pela cidade para serem expostas. Ao apresentar estes trabalhos para o presente Memorial, a artista não descreve sua dimensão, mas considero importante indicar que as peças mediam de dois a quatro metros de altura e pesavam cerca de uma tonelada (COSTA; SILVA. 2014, p. 242).

A exposição *Tempo de trabalho*, montada no Parque Lage em 1990 para representar os 35 anos de trabalho da artista ocupa também quatro páginas deste Memorial, com apenas duas fotografias. Uma delas retrata os *Bastões* encostados em uma quina de parece na galeria do Parque Lage.

Cinquenta rodas de quarenta centímetros iam da terra, com o material, até aos metais cujos óxidos se encontram na terra, no barro. A Mão ganhou dimensão e ficou de pé. Os bastões ganharam número. Começam a aparecer coisas inúteis, brinquedos. (TOSTES. 1992, p.53).

Para esta exposição foi construída *A grande batata amarela*, uma escultura oca de seis metros e duas toneladas que foi apresentada flutuando na piscina da instituição recheada de batatas inglesas dentro que, com a umidade do barro e da água, brotaram. No último dia da exposição a obra foi quebrada e as pessoas levam as batatas inglesas para plantar. A artista diz que nesta exposição a Aldeia torna a aparecer e as “Vênus” são retomadas no gesto mais essencial, sem especificar de que gesto se trata ou apresentar fotos.

Gesto Arcaico é apresentado em duas páginas como o projeto apresentado na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1991, que busca o gesto reflexo mais íntimo da mão. “Não são mais ‘Vênus’, mas amassadinhos vindos de muitas mãos” (TOSTES. 1992, p.58). Patrocinado pela Fundação Universitária José Bonifácio e apoiado pela Escola de Belas Artes e pelo Centro de Letras e Artes da UFRJ, a artista aponta que este trabalho foi feito em mutirão e que “a questão formal desse projeto – a referência do olhar – incorporou o posicionamento

¹⁹ Bairro nobre do Rio de Janeiro onde se localiza a Rua Maria Angélica e o Parque Lage.

²⁰ Praça localizada no centro do Rio de Janeiro.

metodológico que vem sendo adotado na Oficina Integrada de Cerâmica EBA/FAU” (TOSTES. 1992, p.59).

Ao centro da página 61 lê-se:

“1992 começa com grande inquietação. É hora de esperar”

Na página seguinte, no centro da página e escrito em caixa alta apenas a palavra “projetos”. Estes vem listados, em ordem cronológica, na página 63, da seguinte forma:

“Esmaltação em Metal” – INEP, 1960 – 1970;

“Como Somos” – Centro Educacional de Niterói, 1972 – 1975;

“Oficina de Artes do Fogo e Transformações de Materiais”, PL, 1975 – 1987;

“Formação de Centros de Ceram. Utilit. Nas comun. da Periferia Urbana chamadas Favelas” – de 1980 até o momento de escrita do memorial em que o projeto foi absorvido pelo Projeto Oficina Integrada de Cerâmica EBA/FAU.

Recuperação da Memória Cultural através da louça, e criação de uma fabrica de azulejos absorvendo crianças carentes – PRODIARTE – MEC – Secretaria de Cultura do estado do Maranhão, 1981 – 1984;

*“Tecnologia e Função Perdida” pretende considerar o designe e recuperar a tecnologia das grandes painéis de cerâmica. Waura, **aparentemente simples**²¹, e que tendem a se perder. Os estudos e a pesquisa preliminares foram realizados no Museu do Índio, do Rio de Janeiro, em 1988. Este projeto está sendo encaminhado para a Coordenadoria de Pós-Graduação em História da Arte – EBA (UFRJ). (TOSTES. 1992, p. 63).*

Em seguida aponta que os projetos citados foram indispensáveis para “fundamentar a posição assumida na elaboração e implantação do “Projeto Oficina Integrada de Cerâmica EBA/FAU” implantado em 1989” na UFRJ. (TOSTES. 1992, p.64).

No projeto desenvolvido nos anos de 1960 a 1970 aponta a participação de Anísio Teixeira²². Este foi um projeto de formação para professores que atuavam no Ensino Complementar para tentar diminuir a evasão escolar de crianças do Ensino Fundamental

²¹ Grifo da autora.

²² Educador que nas décadas de 1920 e 1930 reorganizou a educação brasileira tendo como princípio a ênfase no desenvolvimento do intelecto e na capacidade de julgamento do aluno e não na memorização de regras e fatos históricos.

(naquela época denominado Primário). O projeto funcionava na Escola Parque e recebia professores vindos de todo o país, bolsistas do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, INEP-MEC, para o curso de Artes Industriais. Neste projeto foi desenvolvida a esmaltação em metal com recursos alternativos, uma maneira de formar o estudante para o trabalho, como forma de oferecer novos caminhos à marginalidade. A artista aponta que muitos professores eram leigos, sem formação específica e que deste projeto resultou o livro *Esmaltação em Metal* e a tese com o mesmo nome, com a qual alcançou o título de Livre Docente na Universidade Federal do Rio de Janeiro²³.

O projeto *Como Somos*, que ocupa vinte e quatro páginas deste memorial e teve exposição no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, procurava recuperar o exercício tátil, a consciência do próprio corpo, por dentro e por fora e o contato da pele, do toque. Este trabalho serviu de ponte para o projeto “Oficina de Artes do Fogo e Transformação de Materiais” relacionado ao barro, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e também de referência para a Oficina da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Durante este projeto a artista trabalhou ainda na Casa de Saúde Dr. Eiras²⁴, com doentes mentais onde utilizava toda forma de expressão através da voz, movimento, cor, barro, tinta, papel, madeira, pano ou qualquer material de refugo disponível.

Como educadora do ensino formal, na rede Estadual de educação do Rio de Janeiro, percebia com os alunos, crianças e adolescentes, o desconhecimento destes de coisas que são, ou ao menos a artista acredita que deveriam ser, muito próximas, como “sentir a água, observar o chão, as árvores ou seu corpo” (TOSTES. 1992, p.71), e indica que esta percepção pouco apurada se dava em meios socioeconômicos diferentes, com alunos provenientes da Penha, Mangueira, Botafogo e Vila Isabel²⁵. Na sequência utiliza Piaget para falar sobre o pouco uso dos sentidos entre seus alunos e cita o tato como ação calmante para bebês e, por experiência própria de observação na Casa de Saúde Dr. Eiras, doentes mentais. Celeida aponta ainda o tato como o processo sensorial mais primitivo, sendo desenvolvido ainda no feto, percorrendo sobre

²³ O livro *Esmaltação em Metal* e a obra *Os Ovos* aparecem em momentos diferentes do Memorial sendo apontados como os trabalhos com os quais Celeida alcançou o título de Livre Docente na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mesmo se tratando de trabalhos que não se relacionam diretamente, as demais fontes pesquisadas acerca do trabalho da artista também os citam como responsáveis pelo título.

²⁴ Casa de saúde localizada na Baixada Fluminense, no município de Paracambi, que no período de sua fundação, em 1963, chegou a receber 2550 internos e encerrou suas atividades em 2012.

²⁵ Dos bairros citados por Celeida Tostes apenas Botafogo localiza-se na Zona Sul carioca. Os demais são bairros, incluindo a favela da Mangueira, localizados na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, área considerada de baixa renda.

a sensibilidade tátil e a importância de usá-lo para atividades como pintura com dedo, modelar barro, entre outras e pontua que as pontas dos dedos são sensíveis ao ponto de permitir ao cego ler. Descreve o projeto desenvolvido com uma turma de 7ª série, hoje denominado 8º ano, em 1972, sobre uma experiência de arte partindo da pele que teve como objetivo “sensibilizar e despertar cada um para o seu próprio corpo, para o que existe nele em termos de textura, de linha, de forma, de estrutura, de movimento, do espaço que ocupa” (TOSTES. 1992, p.75). Ao final do projeto obteve-se como resultado alunos mais focados em ver, sentir e tocar.

Na sequência, das páginas 94 à 103 é descrita a *Oficina de Artes do Fogo e Transformação de Materiais*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Esta oficina

Dirigiu-se sempre para o trabalho experimental e de pesquisa, atingindo resultados de alta qualidade, no que diz respeito à produção de corpos cerâmicos, à investigação, à formulação de esmaltes de baixa temperatura.

Fundamentalmente dirigiu-se para a linguagem, para o conceito mesmo de matéria e suas consequências na questão pertinente às artes plásticas” (TOSTES. 1992, p. 95).

O projeto *Formação de centros de cerâmica utilitária nas comunidades da periferia urbana chamadas favelas* ocupa um total de doze folhas com imagens de página inteira, uma por página: as construções da comunidade; crianças; D. Augustinha carregando um balde na cabeça; a arrumação do forno comunitário; e o mutirão para construção do Galpão de Artes. Diferente dos projetos e dos trabalhos apresentados anteriormente, não há qualquer tipo de texto explicativo anterior ou posterior às imagens.

Celeida atuou diretamente no projeto do morro Chapéu Mangueira durante aproximadamente dez anos e, mesmo após julgar que a comunidade poderia seguir com suas produções sem sua interferência direta, não se desligou totalmente da comunidade, incorporando os moradores da comunidade em seus mutirões e os incluindo em suas aulas ministradas em outros espaços. Ainda assim a presença deste trabalho em seu memorial não apresenta nenhum texto teórico ou explicativo que contextualize esta ação, o que o diferencia de todos os outros trabalhos apresentados pela artista neste compilado organizado para o concurso de Professor Titular de Cerâmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O projeto de *Recuperação da Memória Cultural do Maranhão*, onde atuou de 1981 à 1984, é descrito em nove páginas. Este trabalho foi desenvolvido com crianças pobres, residentes de comunidades muito carentes, para a reconstrução e recuperação das fachadas de azulejos antigos de São Luiz e Alcântara, no Maranhão. Incentivado e financiado pelo

PRODIARTE- MEC e pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Maranhão, o projeto se desenvolveu da seguinte maneira:

- Primeira etapa: levantar as condições. Onde estavam as louceiras e a constatação de que não produziam por não ter como escoar a produção. “Impôs-se a criação de uma cooperativa administrada e controlada pelas próprias louceiras” (TOSTES. 1992, p.123).
- Segunda etapa: construção de local para criação, erguido em pau-a-pique e teto de palha com forno caboclo. Preparação de professores (jovens até 16 anos). “Nessa preparação se cuidava de enfatizar a necessidade de conscientização dos valores culturais próprios”. (TOSTES. 1992, p.123).
- Terceira etapa: levar a louceira e o oleiro à escola.
- Quarta etapa: estudo dos modos de fabricação da época. Esmalte, padrões e corpo cerâmico.
- Quinta etapa: jovens e adolescentes já produzem e vendem seus produtos nas feiras, podendo comprar roupas e sapatos. Alguns já ajudam em casa.
- Sexta etapa: local destinado a azulejaria pronto para a linha de produção.

Celeida aponta que “foi uma grande frustração e muito desapontamento ver o projeto dissolvido quando já produzia resultados tão consistentes” (TOSTES. 1992, p. 126), porém não aponta as causas desta dissolução.

Tecnologia e Função Perdida, desenvolvido no Rio de Janeiro em 1988 com pesquisas acerca das grandes panelas de cerâmica utilizadas pelas populações indígenas, foi o projeto que teve como objetivo a

Reconstrução e recuperação, pelo sistema de laboratório, de tecnologias de cerâmica indígena brasileira em vias de desaparecimento e das já desaparecidas, assim como investigação das técnicas interligadas, revertendo em benefícios dos grupos indígenas estudados os resultados alcançados com o projeto (TOSTES. 1992, p. 128).

Para a apresentação da *Oficina Integrada de Cerâmica EBA/FAU* ministrada na UFRJ, a artista inicia com a seguinte descrição

O PROJETO OFICINA INTEGRADA DE CERÂMICA EBA/FAU (...) é projeto e testemunho. Ao mesmo tempo que é uma proposta, apresenta-se, em grande parte, como trabalho realizado obedecendo rigorosamente ao cronograma indicado em 1989. Além disso, mobiliza significativas experiências anteriores de trabalho e de vida que permitem ousar” (TOSTES. 1992, p. 131).

Com início na página 132, o projeto para sua atuação como professora bolsista da Oficina Integrada de Cerâmica, apresentado em 1989, é acrescido dos resultados obtidos até

então, encerrando a proposta inicial “apresentada pela ceramista Celeida Tostes, e a colaboração dos professores Ana Maria de Raniere Rambauské, José Benito S. Golzales, Leonardo C. Visconti e Valdir F. Soares” (TOSTES. 1992, p.138).

Apresentado como objetivo, consta que o projeto não visava apenas abranger a criação de uma oficina integrada de cerâmica na EBA e FAU, mas também ao Parque Industrial da região geoeconômica do Rio de Janeiro. O projeto visava ainda ter um curso de especialização e/ou aperfeiçoamento, pós-graduação *latu sensu*,

“em cerâmica de utilidade para designers, arquitetos, e artistas plásticos compreendendo o estudo das tecnologias ancestrais de cerâmica indígena brasileira, tecnologias alternativas, tecnologias avançadas”. (TOSTES. 1992, p.144).

Na especificação dos nomes que integram a oficina, Celeida consta no projeto nos itens supervisão geral, coordenação e professores. O projeto solicita ainda técnicos de cerâmica, oleiro, gesseiro, dois monitores e cinco bolsistas CNPQ²⁶. Apresenta uma listagem de palestras previstas sobre azulejos, arte brasileira, cultura imaterial indígena, arquitetura, tecnologia avançada de cerâmica, arte contemporânea, patrimônio e arte educação, entre outros. Estão listadas as indústrias que contribuíram com manutenção de equipamentos e auxílio na compra de materiais.

São apresentados como objetivos da oficina a compreensão técnica e o indivíduo como cerne do processo de ensino e formação, na consciência dos próprios bloqueios da ação criadora e no produto como elemento de um processo econômico-social-cultural globalizado, visando realizar produtos com qualidades adicionais ao mercado e incentivar a pesquisa em cerâmica.

O projeto apresenta um cronograma que se inicia em março de 1989 indo até agosto de 1990, com reavaliação do projeto e planejamento de novas etapas. Constan no cronograma compra de maquinário e material, preparação de monitores, instalação de tornos, eventos ligados às comunidades “chamadas favelas”²⁷, palestras e filmes, visitas a empresas, seminários, etc.

Nos anexos desta proposta se encontram: Colaboração com o projeto do polo xistoquímico da UFRJ, com fotos de alguns objetos utilitários e propostas para alunos de arquitetura, com fotos de estruturas que aparentam tijolos alternativos. As imagens de página inteira não contam com texto explicativo.

²⁶ Conselho Nacional de Pesquisa que atua no incentivo e financiamento de pesquisas no Brasil.

²⁷ Expressão utilizada pela autora.

Na página 186 consta um texto apontando que o Departamento de Desenho Industrial, na disciplina de Projeto Industrial III, propôs que fossem estudados os sistemas de produtos para atendimento à alimentação. Optando por construir serviços de chá e/ou café. Feitos inicialmente em barro, poliuretano, madeira que, e em outro momento, foram transferidos para formas em gesso para a retirada e finalização em barbotina²⁸.

O Memorial segue apresentando fotos das oficinas e das salas de aulas sem a presença de estudantes.

O título “Através dos Sentidos” precede uma sequência de 15 fotografias de página inteira de pessoas, que supomos alunos da oficina, cobertos de barro, fotografados sozinhos ou em grupos.

“Do caos à ordem” apresenta cinco fotografias, também de página inteira, mostrando o processo de seleção e organização de materiais que, por conhecimento adquirido em pesquisas anteriores, identifiquei como o processo de separação, organização, reutilização e ressignificação de lixo que ocorria nas oficinas, não apenas na UFRJ como no Parque Lage. Segue com “De lixo à substância. Produto”, com seis fotografias retratando a transformação do lixo.

O item “Peso e volume” mostra a pesquisa que investigava a relação da força do corpo com a resistência da matéria. Apresenta fotos de pessoas se apoiando sobre grandes massas de argila.

Três fotos são apresentadas em *Propostas para alunos de arquitetura*, onde não é possível identificar facilmente se trata de objetos utilitários ou estruturas para serem integradas a construções.

A “Integração à disciplina de Projeto de Produto – curso Desenho Industrial” apresenta protótipos fotografados em seis páginas.

Apenas uma fotografia ilustra o item “Matéria, função, forma e cultura” e retrata objetos utilitários.

Pequenas formas como rolinhos, estacas e argila seca aparecem em pequenas fotografias organizadas nas quatro páginas destinadas à “Indícios para processos de construção de formas”.

²⁸A barbotina é um processo de fabricação que pode ser utilizado na confecção de xícaras e louça sanitária, no qual se utiliza gesso para moldagem da peça cerâmica.

Uma fotografia mostrando a evolução de uma forma orgânica integra o “Processo de evolução da forma”, onde é possível ver uma massa de argila fotografada de maneira a graduar de um bloco disforme a uma escultura com formas arredondadas. As duas fotografias que integram o “Desenvolvimento de uma forma” apresentam processo e imagens muito semelhantes.

Uma única fotografia de uma estrutura arredondada é apresentada em “Forma e referência”, remetendo aos úteros e fendas feitas por Celeida em períodos anteriores a esta oficina.

Ferramentas organizadas são fotografadas em “Estudos para produção de uma pedra litográfica e para ferramentas para cópia de xilogravura, linóleo gravura e gravura em placa de barro”.

O processo de construção de uma forma onde, após uma sequência de seis fotografias, vê-se uma pessoa deitada sobre ela é apresentada em “Função e forma”. A estrutura aparenta os contornos de uma mão (pela sua forma orgânica) segurando o corpo de quem deita sobre ela com sustentação a partir das coxas. Trata-se, aparentemente, de uma estrutura maciça em barro.

Dentre esses pontos acima apresentados, alguns constam no sumário do projeto, outros não, levando a acreditar que foram adicionados posteriormente para a organização deste documento. As páginas relativas a este projeto não são numeradas.

Celeida dá especial destaque para esta oficina realizada na EBA/FAU UFRJ, visto que o Memorial foi organizado para a mesma instituição como forma de dar continuidade ao projeto já desenvolvido, na condição então de professora titular de cerâmica. A organização cronológica dos trabalhos exclui toda a sua produção em que a cerâmica e o barro não estão presentes, como as gravuras realizadas no início da carreira, por exemplo. Iniciar um memorial de sua obra por *Passagem* talvez possa realmente indicar que este foi considerado um trabalho matriz, não apenas pelos críticos, já citados anteriormente, como para a própria artista.

A publicação se encerra com a lista dos trabalhos apresentados, listagem das fotografias e seus autores e nomes dos responsáveis pela datilografia e montagem do currículo (que não está presente separadamente, mas é o Memorial uma forma de currículo), revisão de textos, programação visual e xerox.

Para a lista de agradecimentos, inicia com os amigos, depois suas duas escolas: Parque Lage e Escola de Belas Artes. Segue agradecendo a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e

instituições como UFRJ, CEPG, CLA e Conselho Universitário. Agradece ao Chapéu Mangueira, à família “e, de todo o coração, aos que permitiram errar, tentar de novo e ousar. Aos meus alunos.” (TOSTES. 1992, p.267).

1.3 O ambiente onde Celeida produzia: desenvolvimento da arte contemporânea no Rio de Janeiro na década de 1980.

Em 1984 foi organizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage a exposição *Como vai você, Geração 80*. Descrita pelos curadores à imprensa como uma mostra onde todas as manifestações artísticas produzidas no período estavam representadas, foi considerada ponto de partida para o reconhecimento da arte contemporânea brasileira, com artistas que hoje figuram no cenário internacional. Em fala reproduzida pela Enciclopédia online Itaú Cultural, os curadores a descrevem da seguinte maneira:

“Está tudo aí, todas as cores, todas as formas, quadrados, transparências, matéria, massa pintada, massa humana, suor, aviãozinho, geração serrrote, radicais e liberais, transvanguarda, punks, panquecas, pós-modernos, neo-expressionistas (...).” (Costa; Leal apud ITAÚ CULTURAL, enciclopédia online).

Mesmo descrita de maneira tão integradora, a mostra não apresentou a totalidade do que era produzido na EAV naquele período pois tinha como principal intenção apresentar novos artistas e não apresentar o que estava sendo produzido. Desde a década de 1970 a Escola de Artes Visuais do Parque Lage oferecia a Oficina de Artes de Fogo e Transformação de Materiais, ministrada pela professora Celeida Tostes, onde se produzia majoritariamente cerâmica. Sua participação nesta mostra se deu pela coordenação e orientação da feitura de cinco mil gaivotas de papel, utilizadas pelo artista Carlo Mascarenhas, em um *happening* na abertura da exposição, mas que não foi caracterizado com um trabalho colaborativo, a autoria sendo creditada exclusivamente a Carlo Mascarenhas.

Como vai você, Geração 80 aconteceu em uma década marcada pela oferta cada vez mais acelerada de imagens. A popularização do videocassete e a possibilidade de gravar o que se via na televisão, faz com que sua apreensão se torne cada vez mais complexa. A popularização do controle remoto faz com que o que é assistido seja trocado com muito mais frequência. Os videogames fundem olho e mão na assimilação da imagem. A reprodução do que se vê atinge contornos nunca antes experimentados.

O Parque Lage, onde foi realizada a exposição, é hoje reconhecido como um importante marco para a arte brasileira na década de 1980. Os artistas que participaram da exposição em 1984, passaram a ser reconhecidos e denominados como uma “geração”, foram apontados como um grupo que pretendeu resgatar a pintura. Porém, a jornalista Daniela Name acredita que não era exatamente a pintura que se pretendia resgatar, mas sim a possibilidade de relação com a imagem após as décadas anteriores, questionada pela arte conceitual²⁹.

No Brasil, esta década é caracterizada principalmente pelo fim da ditadura militar que comandava o país desde 1964. Esta mudança política, que não apenas no Brasil mas em âmbito mundial se polarizava em “esquerda” e “direita”, “socialismo” e “capitalismo” ganha novos contornos e passa a ser substituída pelos conflitos que se dão na vida doméstica. Grandes causas e engajamento ideológico dão lugar a comunidades e comprometimentos afetivos. Denominada em diferentes instâncias como “a década perdida”, os anos de 1980 no Brasil foram marcados principalmente pela abertura econômica após a dominação política de um governo autoritário que perdurou por quase duas décadas.

Neste contexto conturbado de abertura política, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage se caracterizou como um importante lugar para se pensar e fazer arte na capital carioca. Capital Federal apenas quinze anos antes, as atenções do que acontecia na cidade, na esfera cultural ou não, provavelmente ainda geravam interesse nacional. A Escola, com os moldes que deram estrutura para a exposição que marcaria a década, começou a ser formada em 1975, durante a Ditadura Militar, por Rubens Gerchman.

Gerchman (1942 – 2008) era um artista formado pelo Liceu de Artes e Ofícios e pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Participou da exposição “Opinião 65” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Junto com Hélio Oiticica e Antonio Dias, entre outros, integrou o grupo de artistas experimentais surgidos nos anos 1960. Após receber o Prémio de Viagem ao Exterior no 16º Salão Nacional de Arte Moderna, residiu em Nova York de 1968 a 1972. Foi membro fundador do Museu Imaginário Latino-Americano naquela mesma cidade. Em 1974, foi cofundador da Revista Malasartes, junto outros artistas do período, como Carlos Zílio, Waltercio Caldas e Cildo Meireles. A revista foi criada para divulgar e discutir a produção da vanguarda brasileira e internacional, a arte conceitual.

²⁹ COSTA; SILVA. 2004, p.56

Tendo um artista como primeiro diretor, a inauguração da EAV Parque Lage foi possível pelo afrouxamento da repressão política que caracterizava o período. Nomeado como chefe do Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, o diretor teatral Paulo Afonso Grisolli, que era reconhecido por sua visão política de esquerda, sugere uma reforma às instituições vinculadas a este departamento. Propõe a integração entre teatro, música, dança e artes visuais com a criação do Instituto Estadual das Escolas de Arte (Ineart), que incluía também a EAV, além de realizar um mapeamento no Estado do Rio de Janeiro pretendendo localizar as expressões folclóricas e de cultura popular.

Antes da criação da EAV, o casarão construído aos pés da Floresta da Tijuca por Henrique Lage na década de 1920 abrigava o Instituto de Belas-Artes (IBA), voltado para o ensino de técnicas artísticas tradicionais, com enfoque no conteúdo formal do ensino de Artes. Com a reformulação do ensino naquele espaço, a EAV foi implementada mantendo a estrutura do IBA, que permaneceu funcionando no Parque Lage até 1978 apesar das direções distintas que as duas instituições propunham para o ensino da arte. Segundo o site Memória Lage, organizado com o intuito de resgatar as memórias da instituição, “é curioso e misterioso o processo que envolve a saída, desmantelamento ou mesmo a fusão do IBA em EAV³⁰”. Influenciado pela School of Visual Arts de Nova York, Gerchman optou pelo termo “artes visuais”, não comumente utilizado no período, deixando clara sua intenção em ampliar a compreensão do campo artístico, com novas linguagens como a fotografia e o cinema, por exemplo.

No ano de fundação da EAV Parque Lage foi criada a Fundação Nacional de Arte (Funarte) com o objetivo de promover, apoiar e estimular as artes no Brasil enquanto, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) era aberta a Sala Experimental, espaço destinado à realização de exposições e ações de vanguarda.

Anterior à criação desta sala, foi a partir de 1968 que a aproximação entre o Museu e as vanguardas passou a ter caráter mais político devido ao endurecimento da censura com o Ato Institucional Número 5, que acentuou a repressão política no Brasil. A liberdade de experimentação enfatizada nas propostas da instituição passa a caracterizar posição contrária ao regime vigente. Sob a direção de Frederico Moraes, os Domingos de Criação, que aconteceram entre janeiro e julho de 1971, foram o ápice dos esforços de aproximação entre

³⁰ MEMORIA LAGE, Rubens Gerchman.

arte e vida no período, já apresentando no início da década de 1970 características posteriormente enfatizadas na EAV na década seguinte.

Em 1978 um possível curto-circuito provocou o incêndio que destruiu quase em sua totalidade o acervo do Museu. Este incêndio, que repercutiu nacional e internacionalmente, destruiu obras de artistas consagrados, como Pollock, Picasso e Matisse. Entre os artistas brasileiros a perda do espaço experimental foi especialmente lamentado. Esta área era considerada por eles um espaço fundamental para o MAM desde 1975, quando foi fundada, pois representava um canal alternativo para exposições de obras e debates à margem das preocupações unicamente comerciais. Para os artistas, era fundamental tornar o MAM/RJ um espaço com características de um centro cultural, que a partir da década de 1970 passa a ser usado como modelo de instituição para exibição de obras de arte: um espaço que abarca as funções de um museu de forma alargada. Em meio à discussão sobre os novos rumos da instituição, Mario Pedrosa³¹ defendia a reformulação do Museu com a formação de um acervo de obras que integrariam o Museu das Origens. Composto por cinco museus que dividiriam o mesmo espaço mas seriam independentes entre si, os museus do Índio, de Arte Virgem, do Negro, de Arte Moderna e de Artes Populares. Em sua proposta Pedrosa não citava a área experimental tão defendida pelos artistas.

Se para alguns o futuro da arte moderna estava na experimentação, para Pedrosa o processo havia chegado a seu limite e uma reformulação passava pelo encontro de formas artísticas que estavam para além da alta cultura (SANT'ANNA. 2014, p. 16).

O turvamento das fronteiras foi característica fundamental deste período, visível não apenas pela proposta não implementada de Mario Pedrosa para a reformulação do Museu recém incendiado, onde sua visão quanto ao esgotamento das vanguardas se remodelaria com a diluição as fronteiras entre a cultura popular e a arte erudita, seja pela ênfase na experimentação proposta pelos artistas.

O incêndio da instituição pode ser tomado como uma simbologia para o sepultamento do moderno e surgimento do contemporâneo que vinha sendo constituído nos Domingos de Criação e nas propostas desenvolvidas pelos artistas no espaço dedicado a este fim.

O incêndio no MAM do Rio de Janeiro, em 1978, ao destruir a instituição de memória moderna, criada em meados no século XX, foi capaz de fazer com que diversos atores ligados ao museu discutissem os rumos do contemporâneo na cidade e encenassem,

³¹Viveu entre 1900 e 1981 e foi um dos mais importantes críticos de arte do Brasil, tendo grande influência neste período.

com diferentes projetos, os destinos possíveis da arte contemporânea (SANT'ANNA. 2014, p. 3)

Com a ausência deste espaço, as expectativas embrionadas nas oficinas oferecidas no MAM foram, quase que automaticamente, deslocadas para outro espaço.

Na concepção da Escola de Artes Visuais, durante sua gestão, Rubens Gerchman implementou uma filosofia de ensino experimental, com a proposta de “um pensamento antropológico, coletivo, democrático e libertário com cursos e eventos³²” que mesclavam cultura popular e vanguardas europeias, misturando professores artistas com alguns remanescentes do Instituto de Belas Artes que se afinavam com a proposta. Celeida Tostes foi uma destas. Segundo Luiz Aquila³³, Celeida era professora da IBA mas foi convidada por Gerchman para integrar o corpo docente da EAV pois assemelhava-se muito ao perfil dos professores artistas que integrariam a nova instituição.

É importante salientar, embora não me atendo a isto pois direciono minha pesquisa principalmente ao espaço ocupado por Celeida Tostes na EAV, que o herdeiro imediato das oficinas oferecidas pelo MAM/RJ no fim da década de 1970, foi o Espaço ABC (Arte Brasileira Contemporânea), localizado na Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro. Vinculado à FUNARTE, neste espaço aconteciam exposições de novos artistas, debates, publicação de catálogos e eventos de música experimental. Encerrou suas atividades em 1984 após mudanças físicas, estruturais e orçamentárias que inviabilizaram sua continuidade.

Segundo o site Memória Lage, Gerchman concebeu a EAV,

como uma estrutura aberta, interdisciplinar e integrada numa realidade cultural que visa ampliar os limites estabelecidos da criação e pensamento artístico fornecendo aos alunos os meios a uma nova (e própria) forma de pensar e fazer (Rubens Gerchman apud MEMORIA LAGE).

A contestação do formato das instituições que até então arquivavam e exibiam as obras de arte como lugar de memória se choca com os novos modos de pensar e construir tais ideias. Estas novas maneiras de construir identidades e narrativas caminham para a organização institucional que muito se aproxima dos centros culturais e não mais dos museus. Estes últimos

³² MEMORIA LAGE. <http://www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/gestor/rubens-gerchman>

³³ Entrevista concedida em seu ateliê.

estavam diretamente ligados aos cânones e às práticas já instituídas, tidos como oposição à experimentação, à vanguarda.

Afinada a estas novas propostas encontra-se Celeida Tostes, convidada por Rubens Gerchman a atuar como professora na nova instituição que se formava em meados da década de 1970 e que se tornaria, na década seguinte, um modelo para o ensino de arte na cidade do Rio de Janeiro. Sua Oficina de Artes do Fogo e Transformação de Materiais se instaurou como lugar de investigação e processo criativo, onde a noção de autoria se diluía na elaboração de obras coletivas.

Em dezembro de 1979, com a saída de Rubens Gerchman da direção da escola, assume o posto Rubens Breitman, *marchand*, que convidou nomes vinculados à pintura para incorporarem o quadro de professores da instituição. Segundo Bertolossi (2014), Celeida Tostes e Charles Watson³⁴ tiveram importante papel no desenvolvimento

do estilo pedagógico da instituição, colocando-se como companheiros dos seus alunos na direção de uma concepção de uma escola como espaço de experimentação e sublevação de um estatuto ortodoxo da formação artística e de uma concepção do sentido da arte menos próximo da história da arte e de suas convenções formais e mais próximo à vida (BERTOLOSSI. 2014, p. 36).

O processo de abertura política se desenhava na arte principalmente com a criação deste novo espaço para se pensar arte contemporânea, porém a censura ainda agia sobre os artistas. Em documentário organizado por Raquel Silva para seu mestrado na Fundação Getúlio Vargas em 2006³⁵, a artista Nelly Gutmacher³⁶ relata que a primeira vez que *Passagem* foi exposta, foi censurada. Era uma exposição conjunta onde esta exporia seios modelados e Celeida vaginas em cerâmica. A exposição só foi liberada após Celeida fazer contato com o secretário de educação em Brasília, “mexer os pauzinhos”, segundo Nelly (COSTA; SILVA. 2014, DVD – O Relicário de Celeida Tostes, 3:55)³⁷.

Na EAV, no início da década de 1980, assume como diretor Nelson Augusto, que ocupa o cargo por apenas quatro meses e é sucedido por Marcus de Lontra Costa que, junto com

³⁴ Professor da instituição até os dias atuais.

³⁵ Agora disponível como DVD anexo a COSTA; SILVA 2014.

³⁶ Artista que atuou como professora da EAV de 1978 à 1999

³⁷ A artista Nelly Gutmacher não deixa claro qual era a relação existente entre Celeida e o secretário de educação com o qual consegue a liberação da exposição. Nenhum outro documento ou publicação pesquisada sobre a artista aponta quais seriam as relações políticas entre a artista e o governo militar.

Sandra Maeger e Paulo Roberto Leal, assinaram a curadoria da exposição “Como vai você, geração 80?”.

Reunindo 123 artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo recém-saídos das oficinas da escola, com 26 anos de idade na média e em sua maioria de classe média, “Como vai você, geração 80?” abrigou poéticas variadas agregadas nessa que foi uma mega exposição festiva e midiática congratulatória da volta à pintura, à subjetividade e ao acontecimento artístico. Marcus Lontra, seu principal curador e entusiasta da geração (...) afirmava que um dos objetivos da mostra era mostrar como os novos artistas “tiraram a arte, donzela, de seu castelo, cobriram seu lábio de batom vermelho e com ela rolaram pela relva e pelo paralelepípedo, recriando momentos preciosos, nos quais trabalho e prazer caminham sempre juntos” (BERTOLOSSI. 2014, p. 35).

O retorno à pintura, apresentado e defendido por estes jovens artistas, começou a ter seus contornos desenhados com a presença de Rubens Breitman na direção da instituição. Como já dito anteriormente, Breitman era galerista, tendo uma visão de arte diretamente voltada para o mercado e, para compor o quadro de professores, convidou artistas como o pintor Luiz Aquila. Este “retorno a pintura” é visível também na fala introdutória do curador da 17ª Bienal de São Paulo, Walter Zanini, no catálogo da exposição, onde este aponta ter a pintura um lugar de destaque na mostra internacional.

Na exposição que se tornou símbolo de uma geração de artistas era possível encontrar performances, objetos, música e instalações além da pintura. Não há relatos de qualquer tipo de ação ou objeto que utilize o barro ou a cerâmica, mesmo estando Celeida Tostes com sua Oficina onde o barro era o principal meio utilizado e atuante quase uma década dentro da instituição. No processo de pesquisa, questionei dois artistas que participaram ativamente da Geração 80 sobre a ausência da artista na tão aclamada exposição e obtive como resposta de ambos: “Celeida já era uma artista consagrada. Essa exposição foi organizada para apresentar jovens artistas”. Proclamada pela mídia como um movimento de originalidade quase inesgotável, é também visível o interesse mercadológico na arte contemporânea neste momento de abertura política.

Vitalidade, criação artística, cores... Essas foram algumas das palavras usadas naquele momento pela crítica especializada e pela imprensa para apresentar e definir a produção artística brasileira dos anos 80. No entanto, afirmaram alguns críticos daquela geração (...) todo esse hedonismo e euforia estavam também vinculados à apropriação desta nova produção pelas galerias cariocas e paulistas que haviam aumentado um número consideravelmente.” (BERTOLOSSI. 2014, p. 62).

Era interessante para o mercado que o público fizesse as pazes com a arte neste momento de abertura de galerias, até então quase inexistentes, que satisfiziam apenas os interesses de

uma elite européia residente no país porém saudosista do seu estilo de vida anterior. Para muitos artistas atuantes no período, esta noção de mercado como peça fundamental para o reconhecimento do trabalho permaneceu. Em entrevista com Luiz Aquila no seu ateliê em Petrópolis, região serrana do Rio de Janeiro, o artista e amigo de Celeida Tostes aponta, ao ser questionado quanto ao “desaparecimento” da artista, que ela nem chegou a acontecer “porque ela não entrou no mercado, quer dizer, quem perpetua os artistas é o mercado, desde a arte moderna, porque antes os cardeais, e tal...” justificando a escassez de documentos sobre a amiga de profissão.

Ao fim da década de 1980 já se questionava a permanência destes artistas entre as perspectivas para a posteridade. Segundo Bertolossi (2014) a geração 80, “acusada de festiva, infantil e narcisista”, talvez tenha sido uma primeira tentativa de “saída pelos fundos”, para a liberdade em busca de uma outra identidade na experimentação.

A década de 1990 se inicia com grandes mudanças políticas no cenário brasileiro e mundial. Criação da União Europeia, fim da União Soviética e o primeiro presidente eleito pelo povo brasileiro após uma longa sucessão de governos militares. No cenário artístico os curadores foram acusados de, após uma exposição organizada no Paço Imperial em 1994 com o intuito de apresentar os artistas da nova geração, estarem a serviço do capital empresarial, utilizando as obras para “ilustrar suas elucubrações poéticas ao invés de destacarem a potência expressiva dos trabalhos³⁸”, à serviço de empresas e do colecionismo. Isso nos leva a concluir que a busca pelo reconhecimento do mercado alçada na geração anterior se manteve na década seguinte, porém não mais tão bem vista por críticos e artistas como anteriormente acontecera.

Celeida Tostes manteve sua produção ativa desde a década de 1950, expondo seu trabalho pela primeira vez em uma exposição coletiva, no ano de 1953, e realizando a primeira individual em 1959. Porém, como recorte de pesquisa, priorizei o período de seus trabalhos produzidos a partir do final da década de 1970, *Passagem*, até o ano de seu falecimento, em 1995.

³⁸ BERTOLOSSI. 2014, p. 89.

CAPÍTULO 2 – COLABORAÇÃO, GÊNERO E MEMÓRIA

Celeida tinha consciência de sua difícil aceitação, como relatou Cleone Augusto³⁹ em entrevista concedida em 2011. Ela agregava pessoas em torno de seus trabalhos, organizando mutirões e trabalhos colaborativos para a criação de grande parte de sua obra, o que pode ter gerado desconforto em um ambiente de arte contemporânea nas décadas de 1980 e 1990, onde a diluição da autoria, possivelmente, não era assunto de interesse dos artistas. Cleone acreditava que a desvalorização do trabalho manual contribuía para a desvalorização do trabalho de Celeida, e conseqüentemente do seu, que também está diretamente ligado à matéria e remetido ao trabalho artesanal.

Para este segundo capítulo, optei por apresentar quatro trabalhos de Celeida Tostes: *Passagem*, sua atuação no Morro Chapéu Mangueira, *O Muro* e *Gesto Arcaico*. O primeiro está presente neste texto por se tratar de uma obra que marca uma mudança na carreira de Celeida, como apontado pela própria. É uma performance que une a artista e seu material de trabalho em uma coisa só. Sua atuação junto à comunidade do Chapéu Mangueira se mostrou importante por se tratar de uma ação política, pelo uso da arte junto àquela população como forma de resgate e valorização das memórias culturais trazidas de suas cidades natal. Grande parte da comunidade era formada por pessoas vindas de fora da cidade do Rio de Janeiro⁴⁰. *O Muro* foi um trabalho que gerou uma série de desdobramentos, como o prêmio no V Salão de Artes Plásticas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, convites para participar da Bienal Internacional de São Paulo e para comandar a Oficina da Terra na construção da cenografia do filme *Quilombo*, de Cacá Diegues. Por fim, *Gesto Arcaico* expôs 20 mil peças moldadas no espaço interno das mãos de pessoas das mais diversas origens sociais e trouxe, mais uma vez, a colaboração e diluição da autoria para seu trabalho.

Permeando estes trabalhos foi feito um breve relato da atuação de Celeida como professora na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a intenção de mostrar algo de sua trajetória e de sua metodologia nada tradicional no ensino de Artes. Esta metodologia sugere uma relação de

³⁹ Cleone Augusto foi aluna de Celeida Tostes na EAV Parque Lage e na EBA/UFRJ. Tornaram-se amigas próximas. Cleone era professora da Faculdade de Letras da UFRJ quando conheceu Celeida e iniciou sua carreira como uma artista que também utiliza a cerâmica e o barro em seus trabalhos.

⁴⁰ O tema da migração interna, no final da década de 1970, inaugurou a antropologia urbana no Brasil. O deslocamento de massas de populações rurais para as grandes cidades teve impacto em diversas esferas sociais. O chamado êxodo rural começa na década de 1950, com o desenvolvimento tecnológico e a sociedade de consumo e, na década de 1980, as cidades brasileiras já têm população mais densa que os campos.

transformação com os materiais, o que incluía não apenas o barro mas toda uma variedade de resíduos orgânicos que poderiam ser transformados e utilizados como forma de investigação artística.

2.1 Celeida Tostes

Celeida Tostes não começou sua carreira artística pela cerâmica. A habilidade para desenhar a levou, em seu primeiro emprego, a ser desenhista de ferragens para catalogação em uma loja, onde trabalhava como datilógrafa aos 17 anos. Na Universidade do Brasil, se formou em gravura, em 1955, e retornou à universidade para cursar Licenciatura em Desenho em 1957. Com bolsa de estudos especializou-se em educação nos Estados Unidos e, neste período, teve contato com o barro através de um estágio com Navajo Maria Martinez, que lhe ensinou a mistura do adobe e a cerâmica indígena. “Segundo a própria Celeida, a convivência [com Navarro Maria Martinez] foi decisiva para a escolha do barro como matéria-prima de seu trabalho” (COSTA; SILVA. 2014).

Dando aulas como professora da rede estadual do Rio de Janeiro, criou o projeto *Como Somos*, que buscava sensibilizar os alunos e estimular a consciência corporal. Neste mesmo período lançou um livro sobre esmaltação em metal. Contemplada novamente com bolsa de estudos, foi para o País de Gales e aprofundou seus conhecimentos em cerâmica. Na volta, ofereceu um curso de esmaltação em metal na Casa da Moeda e, neste mesmo ano, 1975, foi convidada por Rubens Gerchman para integrar o corpo de professores da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde era diretor.

Gerchman, como primeiro diretor da EAV Parque Lage, concebeu e implantou uma filosofia de ensino experimental, propondo um pensamento libertário, coletivo e antropológico, com cursos que transitavam da cultura popular às vanguardas européias. Em um período de ditadura militar no Brasil, propunha que os alunos ampliassem os limites estabelecidos da criação e pensamento artístico⁴¹. Celeida aceitou o convite e permaneceu na EAV Parque Lage até ser aprovada como professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na década de 1990⁴².

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

⁴¹ Memória Lage. Disponível em: <<http://www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/>>

⁴² Obtém livre-docência em 1983, porém torna-se professora concursada em 1992.

secundária do estado. Na EAV, desenvolveu a plenitude de sua capacidade e sensibilidade. Era uma época muito difícil. [Estávamos] sob a ditadura militar.” (GERCHMAN; SILVA 2004 apud COSTA; SILVA, 2014, p.223).

Como professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Celeida manteve-se ligada ao Estado do Rio de Janeiro como professora, visto que a instituição era, e permanece até os dias atuais, gerida pelo Governo do Estado. Segundo Lontra (2014)⁴³, que foi diretor da EAV de 1983 a 1987, ao assumir a direção da instituição o corpo docente era formado por professores artistas e professores da rede estadual de ensino. Celeida era uma das professoras vinculadas ao governo do Estado. Porém, por se assemelhar muito aos professores artistas, foi mantida na instituição. Com os alunos Celeida moldava formas simples, como sementes, formas naturais, livros e pães. Expunha o material cru, o processo, numa época de valorização das questões conceituais da arte. Em suas aulas eram realizadas atividades que priorizavam a sensibilização e a criatividade, quase sempre ao ar livre. Se preocupava em explorar relações sensoriais causadas pelos quatro elementos: água, fogo, terra e ar. O objetivo era experimentar a transformação dos materiais, sem regras pré estabelecidas, mas pela liberdade dos alunos em encontrarem sua própria linguagem. A oficina se caracterizava como uma espécie de laboratório onde se criavam objetos com a ajuda da natureza.

2.1.1 - *Passagem*

A performance *Passagem*, realizada em 1979, é considerada pelos críticos⁴⁴, e pela própria artista, um marco em sua carreira.

Concordo com os críticos que dizem ser “Passagem” o meu trabalho matriz – ele foi a tentativa de voltar ao útero de uma mãe que não conheci. (...) Passagem foi, para mim, a oportunidade onde mais pertenci a minha matéria-prima de trabalho – ao barro, à terra. (Celeida Tostes, 1990 apud SILVA, 2006).

Neste trabalho, em um cômodo de seu apartamento, com as paredes cobertas de tecidos brancos e esteiras no chão, a artista cobriu-se de barro e, com o auxílio de duas assistentes, entrou em um recipiente de argila que foi sendo cuidadosamente fechado. O corpo da artista e sua matéria prima de trabalho passaram a ser indissociáveis até que Celeida rompeu o vaso e “nasceu” novamente. O registro fotográfico foi feito por Henri Stahl.

⁴³ Entrevista em material audiovisual anexo ao livro *Celeida Tostes* (2014).

⁴⁴ Frederico de Moraes, Alair Gomes, Vicente de Percia e o fotógrafo Henry Stahl além desta pontuação estar presente nos textos escritos para exposições, catálogos e folders por Luiz Aquila, Lélia Coelho Frota e Marcos de Lontra Costa onde mencionam sua importância para a trajetória da artista.



Figura 1: *Passagem* – 1979. Fotos: Henri Stahl

A importância de *Passagem*, reconhecido pela própria artista como um trabalho “divisor de águas” em sua carreira, foi muito bem sintetizada por Daniela Name.

Passagem (...) sintetiza muitas características importantes para a artista: a fusão entre a escultura e outras linguagens, como a performance e a noção de ambiente/instalação; a ênfase no processo, mais importante que o resultado “final”, a experiência, com a aproximação entre arte e vida; uma criação que se dá, prioritariamente, a partir de uma noção de coletividade e colaborações mútuas. Há ainda, neste trabalho, a escultura levada a um “campo ampliado” (COSTA; SILVA. 2014, P.53).

2.1.2 – Morro Chapéu Mangueira

No ano seguinte fundou o Centro de Cerâmica Utilitária no Morro Chapéu Mangueira, localizado no Leme, Rio de Janeiro, onde propunha, organizava e auxiliava na construção de peças utilitárias que posteriormente seriam vendidas em uma feira de artesanato no próprio bairro. Para incentivar a produção, inicialmente Celeida comprava todas as peças e argumentava que recuperaria o dinheiro com a venda futura de novas peças, mas isto nunca aconteceu⁴⁵. Ela acreditava que comprando as peças produzidas pelas mulheres incentivaria a produção pois, como todas necessitavam trabalhar como empregadas domésticas, ou qualquer outra atividade remunerada, a fabricação das peças de argila se caracterizava como uma atividade não remunerada, merecendo assim menos tempo de dedicação.

Uma das versões para a descoberta da argila na comunidade por Celeida é a de que, ao subir o morro para uma festa a convite de um dos funcionários da EAV em um dia chuvoso, a artista teria escorregado e se maravilhado com a qualidade do solo no local⁴⁶. Segundo Raquel Silva, ela pretendia, com a atividade cerâmica na comunidade, “resgatar as memórias de atividades esquecidas, que contribuíssem para a afirmação da identidade cultural da favela” (COSTA; SILVA, 2014, p.179). Celeida pretendia ainda que a troca de experiências entre moradores e alunos da EAV Parque Lage, que a acompanhavam ao Chapéu Mangueira e eram, em sua maioria, de classe média, fosse benéfica para todos os envolvidos. Na mesma direção, a EAV oferecia bolsas de estudo para os residentes do Chapéu Mangueira, e de outras comunidades: Rocinha, Vidigal, Tavares Bastos, Morro dos Cabritos e Engenho da Rainha, sendo a última a única a não pertencer aos arredores na instituição, na zona sul da cidade⁴⁷.

⁴⁵ Como relatado por D. Augustinha em COSTA; SILVA, 2014, p.186. D. Augustinha foi “braço direito” de Celeida no Centro de Cerâmica Utilitária no Morro Chapéu Mangueira, é, ainda hoje, uma das principais lideranças da comunidade e continua a trabalhar com o barro.

⁴⁶ Esta versão é a mais frequentemente encontrada nas publicações pesquisadas, porém a própria artista descreve a descoberta em TOSTES (1986) se dando de maneira apenas visual.

⁴⁷ COSTA; SILVA, 2014.



Figura 2: Mapa de localização de comunidades da Zona Sul – Rio de Janeiro. Fonte: Google Maps. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-22.9532079,-43.1930317,11074m/data=!3m1!1e3>>

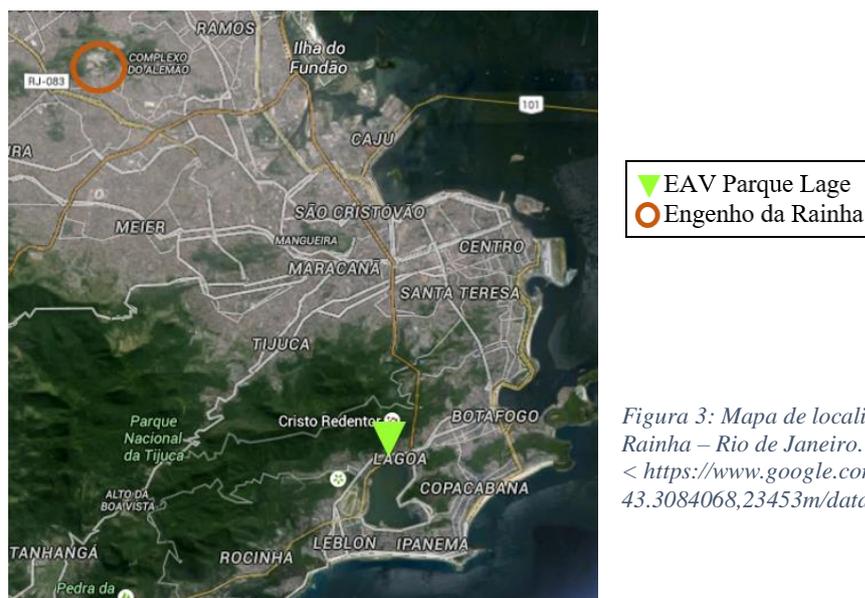


Figura 3: Mapa de localização da comunidade Engenho da Rainha – Rio de Janeiro. Fonte: Google Maps. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-22.9190079,-43.3084068,23453m/data=!3m1!1e3>>

A comunidade já possuía tradição no trabalho realizado em mutirões, na construção de casas e espaços de uso comum, sendo também um ambiente favorável para iniciativas externas. Antes de Celeida, atuaram na comunidade projetos de igrejas, pesquisas acadêmicas assim

como filmagens para televisão e cinema⁴⁸. As lideranças da comunidade sempre atuaram de forma a organizar o trabalho coletivo e fortalecer a unidade dos moradores enquanto comunidade. Na década de 1970, esta organização foi fundamental no fortalecimento da associação de moradores em seu papel de impedir o governo militar de desocupar a área. Destas lideranças se destacou Benedita da Silva, que em 1999 chegou ao governo do Estado como vice-governadora, assumindo o cargo em 2002, após a renúncia do então governador Antony Garotinho.



Figura 4: Enchimento do forno, 1982. Foto: Associação de moradores Chapéu Mangueira.

Ao iniciar o projeto, Celeida e as 15 mulheres integrantes, não possuíam um local de trabalho. Inicialmente se reuniam na capela da igreja católica, em seguida na Casa Grande, espaço de reuniões também utilizado para abrigar famílias que por algum motivo estivessem

⁴⁸ Segundo COSTA; SILVA (2014), na década de 1940, a igreja católica passa a atuar na comunidade, com a missionária francesa Renné de Lorde, que organiza a construção do Posto Médico e do Centro Comunitário. Joaquim Pedro de Andrade filmou em 1960 o episódio Couro do Gato, do filme *Cinco Vezes Favela*. No final da década de 1970 médicos e dentistas atuavam voluntariamente no Posto Médico da comunidade. Os moradores organizados em mutirões construíram ainda a Capela Nossa Senhora das Graças, o Galpão de Arte, o Posto de Saúde, uma escolinha, a sede do grupo de escoteiros, a quadra de esportes, a sede do bloco carnavalesco Aventureiros do Leme e uma sede para a igreja evangélica Assembleia de Deus.

desabrigadas. De lá, passaram para a associação de escoteiros, até que as mulheres decidiram trabalhar nas áreas comuns da comunidade. As peças eram feitas em diferentes lugares, sob as luzes dos postes de iluminação pública, e queimadas no forno comunitário. O forno foi construído com o material coletado na comunidade. Além do barro, usaram restos de tijolo, entulho e refugo de construções.

Após a descoberta do barro, foi necessário consultar a Fundação Estadual de Engenharia do Meio Ambiente (Feema) para se certificar se a sua retirada não traria riscos de deslizamento ao local. Em seguida amostras de barro foram analisadas quanto aos seus componentes químicos pela Empresa Brasileira de Pesquisa em Agropecuária (Embrapa). O projeto mobilizou grande parte da população residente no Chapéu Mangueira. Celeida ensinou como a retirada do barro deveria ser feita e os processos a serem realizados até a sua utilização para a cerâmica.

Apenas em 1983, quatro anos após a inserção de Celeida na comunidade, o galpão de trabalho foi erguido. O Galpão de Arte, que é tido hoje pela própria comunidade como forma de afirmação da identidade cultural dos moradores, foi construído com verba levantada através da realização de almoços - feijoadas e peixadas - e verba de apoio conseguida por Celeida junto à Funarte e ao Instituto Nacional de Folclore⁴⁹. No ano de 2010 o galpão foi rebatizado por D. Augustinha⁵⁰ como *Galpão de Arte Celeida Tostes*.



Figura 5: Inauguração do Galpão de Arte do Chapéu Mangueira. Foto: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Mangueira.

⁴⁹ Hoje denominado Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

⁵⁰ D. Augustinha iniciou seu trabalho com cerâmica junto a Celeida, no galpão do Chapéu Mangueira. Exercia liderança comunitária e, na década de 1980, incentivada pela artista, dava aulas de cerâmica para as crianças da comunidade.

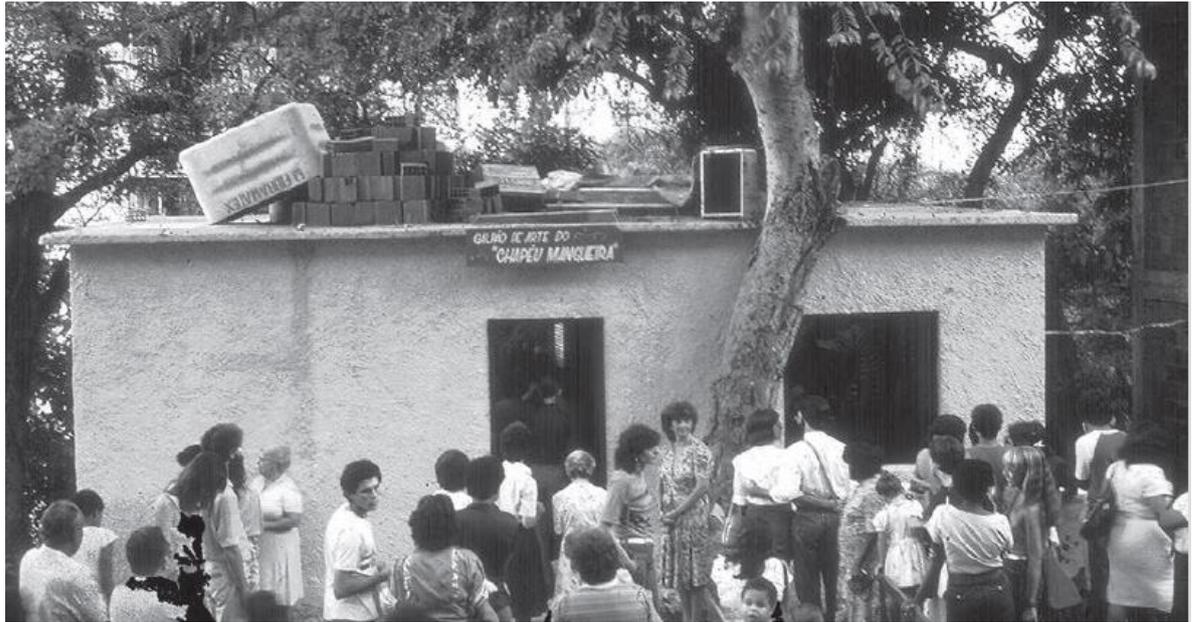


Figura 6: Inauguração do Galpão de Arte do Chapéu Manguieira. Foto: Acervo Galpão de Arte do Chapéu Manguieira.



Figura 7: Fachada do Galpão de Artes, inaugurado em 1983. Fotografia de 2009. Acervo pessoal Kátia Gorini.

Ao instituir a feitura de cerâmica no Chapéu Mangueira Celeida pretendia, oferecer uma forma de rendimentos que estivesse ligada à memória da comunidade e portanto, sua auto-estima. A grande maioria das mulheres vivia com baixos rendimentos trabalhando como empregada doméstica. Um dos resultados desse trabalho da artista foi a criação de um grupo intitulado *Clube da Memória*, onde as trocas de experiências e produção de memórias aconteciam. Da mobilização deste grupo, as mulheres começaram a costurar bonecas de pano, colchas de retalhos, fazer crochê, doces



Figura 8: Bonecas de pano. Foto: Acervo Galpão de Artes do Chapéu Mangueira.

caseiros, poemas e canções. Celeida acreditava, segundo relato de Carmem Regina Vargas, historiadora e amiga da artista, que poderia realizar um trabalho que mexeria de tal maneira com as memórias que estas se tornariam uma obra de arte. Celeida introduziu a feitura de cerâmica na comunidade Chapéu-Mangueira como maneira de trabalhar a memória das pessoas envolvidas. O barro foi, aparentemente, apenas o argumento necessário para a inserção na comunidade de um movimento liderado por Celeida de resgate de memórias, visto que grande maioria dos envolvidos havia tido, anteriormente, contato com a cerâmica em suas cidades de origem. O levantamento de memórias e experiências solitárias fez com que cada membro do grupo construísse suas cerâmicas (ou bonecas, ou poemas, ou colchas), cada um criava em cima daquilo que já sabia, se suas memórias ancestrais. Celeida enxergava que para exteriorizar esta capacidade criadora do indivíduo o levantamento da memória cultural era essencial pois para ela a memória exerceria papel fundamental no processo de busca pela identidade.

A ideia de resgate aproxima-se de um discurso salvacionista porém, o que de fato aconteceu foi a produção de novas experiências que produziram uma vinculação para esses migrantes entre o lugar de onde vieram e o lugar onde se estabeleceram. Um das inovações do trabalho da artista foi a possibilidade de apresentar novas interpretações e relacionar as atividades ligadas ao barro e à cerâmica, fazê-los produzir no Rio de Janeiro novas identidades com esse conhecimento. Assim, mais do que pensar em resgate, é interessante pensar em

produção de memória. Ou em como esse conhecimento vinculado ao nordeste é apropriado pela artista para construir uma forma de pertencimento dessas pessoas à cidade.

Durante o Congresso Internacional de Arte e Educação, que aconteceu em 1983 na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, as peças produzidas pelas mulheres do Chapéu Mangueira foram exibidas ao público pela primeira vez. Nesta exposição, como relata D. Augustinha, além de terem sido aplaudidas de pé, todas as peças foram vendidas, fazendo-as acreditar que os objetos que estavam confeccionando “tinham qualidade e uma simbologia que eles mesmas não reconheciam” (COSTA; SILVA, 2014, p.188). As vésperas desta primeira exposição, Celeida chegou ao Chapéu Mangueira para buscar os trabalhos esperando que estivessem prontos para o transporte, o que não havia acontecido. Encontrou D. Augustinha cozinhando e mostrou seu descontentamento em ver que a companheira não estava se comportando como artista, como Celeida a considerava, mas como uma empregada doméstica, função que efetivamente exercia para obter remuneração. Durante discussão, D. Augustinha lhe disse que precisava cumprir suas tarefas domésticas por não ter empregada, recebendo como resposta indignada de Celeida: “Você não é uma empregada doméstica, você é uma pessoa. Você é uma pessoa!”⁵¹.

Como relata D. Augustinha (COSTA; SILVA 2014, p. 186), a produção no galpão oscilava de acordo com as vendas. Em períodos de pouco retorno financeiro pela comercialização das peças, algumas artesãs diminuavam consideravelmente sua produção. O



Figura 9: Celeida na oficina das crianças. Foto: Acervo Galpão de Artes do Chapéu Mangueira.

⁵¹ COSTA; SILVA, 2014, p.188.

baixo lucro com a venda das peças influenciava também na compra de material para o trabalho, visto que a retirada de barro e preparação do mesmo na própria comunidade demandava uma grande quantidade de tempo que deixava de ser dedicado à fabricação das peças. Para não permitir que o trabalho parasse, diversas vezes Celeida comprou o barro que era necessário para a produção das mulheres.

O galpão funcionou diariamente por seis anos, até 1986, como base para a confecção das peças das mulheres, lugar de reuniões e encontros e oficinas, que aconteciam diariamente com crianças. A professora Sueli Lima, aluna de Celeida no Parque Lage, incentivava a produção da subjetividade, trabalhando “a construção do sujeito através da produção de cerâmica ou de trabalhos em arte” (COSTA; SILVA. 2014, p.193).



Figura 10: Celeida com as crianças do Chapéu Mangueira. Foto: Henri Stahl.



Figura 11: Celeida organizando a construção do forno comunitário. Acervo Galpao de Artes Chapéu Mangueira.



Figura 12: Celeida cavando barro no morro Chapéu Mangueira. Acervo Galpão de Artes do Chapéu Mangueira.



Figura 13: Celeida organizando a construção do forno comunitário. Acervo Galpao de Artes Chapéu Mangueira.



Figura 14: Celeida colocando as casas de João de Barro no forno do Galpão de Artes do Chapéu Mangueira. Foto: Henri Stahl.

Em 1987 Celeida Tostes fez a curadoria de uma exposição na Galeria da Caixa Econômica Federal do Rio de Janeiro intitulada *Argila um universo*.

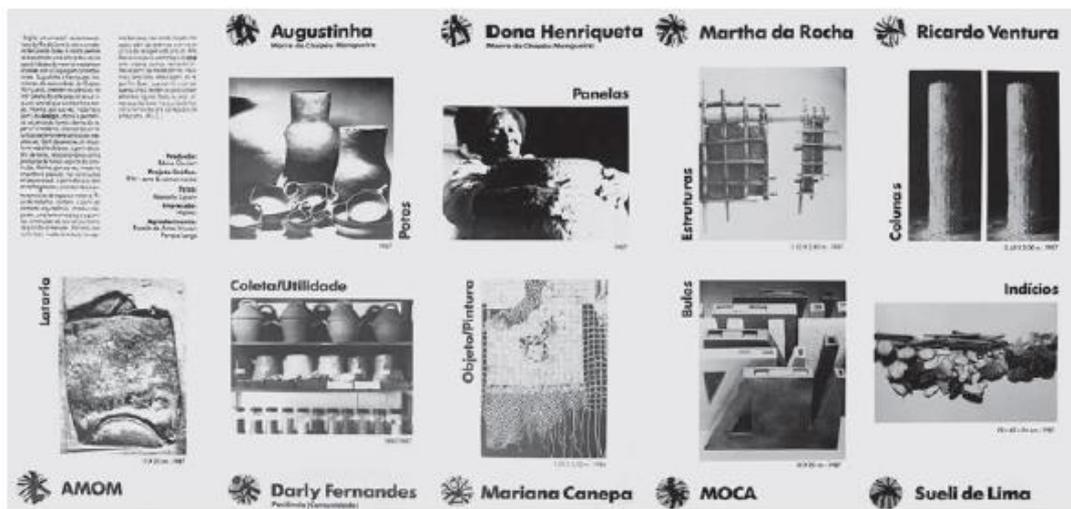
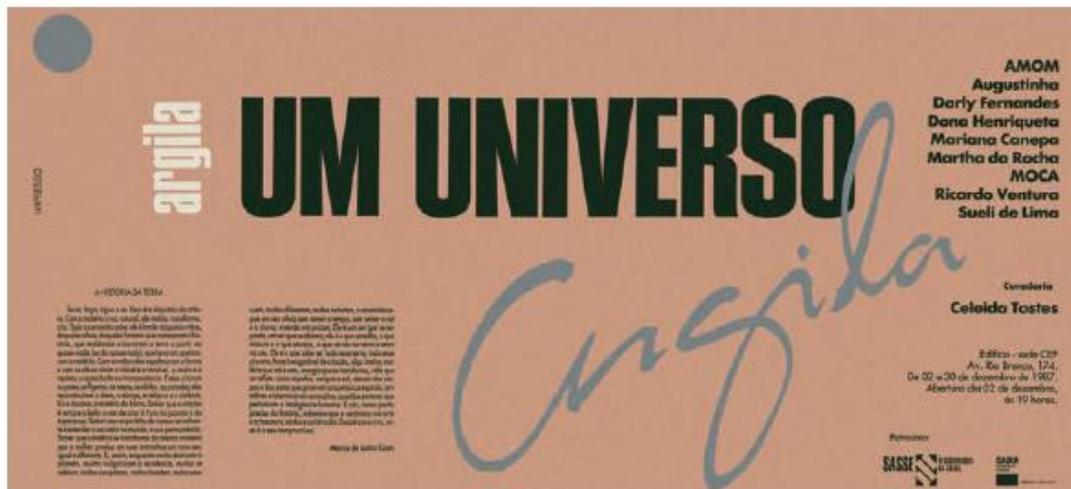


Figura 15: Convite da exposição "Argila um universo".

Juntamente com os trabalhos de seis artistas integrantes de sua oficina de Artes do Fogo, no Parque Lage, estavam obras de duas artistas do Chapéu Mangureira. A exposição reunia em um mesmo espaço obras de artistas de formações e origens diferentes, que apresentavam trabalhos utilitários e esculturas. A fala das duas artistas do Chapéu Mangureira em entrevista para um jornal de grande circulação na época demonstrou que no seu reconhecimento como artistas estava a incorporação do discurso de Celeida, no qual a memória individual foi tomada como ponto de partida para a construção de um trabalho artístico. Este reconhecimento gerou autoreconhecimento das mesmas enquanto artistas e uma recolocação social de ambas, que deixaram de se ocupar dos serviços de casa e do trabalho como empregadas domésticas para se

dedicarem apenas à feitura das peças. Porém, a compra de barro dependia ainda, muitas vezes, do investimento financeiro de Celeida.

Em 1989, Celeida foi contratada como professora bolsista do Departamento de Desenho Industrial da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nessa época, encontrava-se mais afastada das atividades do galpão e dos trabalhos na comunidade do Chapéu Mangueira. Julgava então que a comunidade e as mulheres que permaneciam no projeto haviam adquirido autonomia suficiente e deveriam ser mais atuantes.

2.1.3 – *O Muro*

A produção coletiva e colaborativa foram características muito presentes nos trabalhos de Celeida. Para a construção de *O Muro*, trabalho produzido e exposto pela primeira vez nos jardins do Parque Lage em junho de 1982, distribuiu panfletos pelas ruas convocando a população para participar do mutirão de construção dos tijolos de adobe, que consiste em uma mistura de barro ferruginoso, palha de arroz, capim e estrume de boi, obedecendo a seguinte proporção⁵²:

Barro ferruginoso: 70%

Palha de arroz: 10%

Capim: 2%

Estrume de boi: 15%

Esta mistura se aproxima ao material utilizado pelo pássaro João de Barro na construção de sua casa, tendo o estrume a função aglutinante e a palha a de estruturar a massa. Em pesquisa anterior a este trabalho, Celeida se aprofundou no universo do João de Barro, para a realização do trabalho *Aldeia Funarius Rufos*, investigando o pássaro que é capaz de carregar de quatro a seis quilos de terra molhada para a construção de sua casa porém, se não tem barro, a constrói com os dejetos do boi. Esta pesquisa se iniciou após receber de presente de um amigo uma casa de João de Barro. Após fazer interferências nestas casas, Celeida solicitou uma análise química para constatar a composição do barro utilizado pelo pássaro para a construção, visto que, diferente da cerâmica, a casa se mostrava mais resistente se não fosse queimada.

“Através de uma análise química de uma das casas constatei que ela corresponde a uma argila de uso. Então resolvi usar, à semelhança do pássaro que fortalece com suas enzimas o barro que barrega no bico, as enzimas da saliva de várias pessoas.

⁵² COSTA; SILVA. 2014, p.86

Assim, cobri um pote com um papel e pedi às pessoas que cuspissem ali dentro. Comecei a misturar a saliva no barro” (PINTO. 2004, p. 64).

As casas foram expostas em espiral, como uma aldeia Xavante.

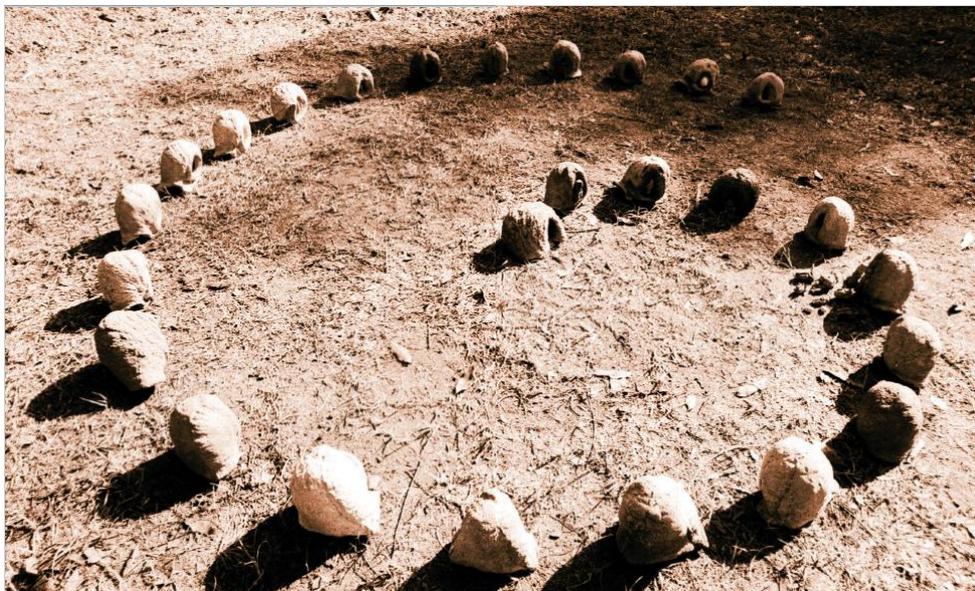


Figura 16: Aldeia Funarius Rufos. Foto: COSTA; SILVA. 2014, p. 136 e 137.

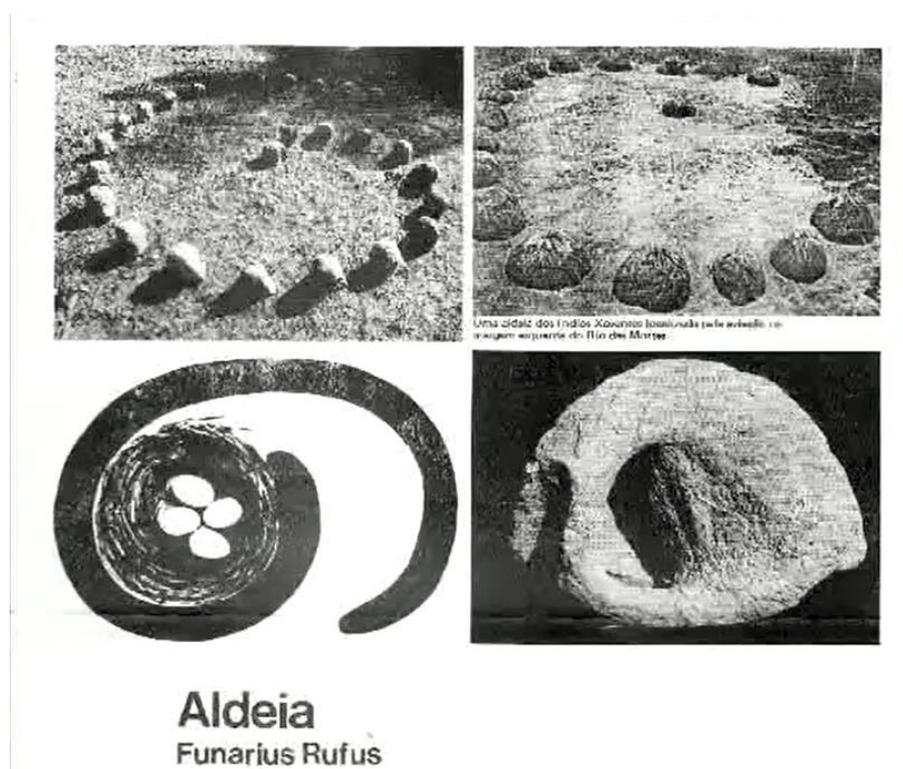


Figura 17: Cartaz da instalação Aldeia Funarius rufos, 1981. Acervo Projeto Celeida Tostes.

Voltando ao *Muro*, os panfletos distribuídos como convite para os dois dias de construção anunciavam que seria servido tutu de feijão no primeiro dia e angu à baiana no segundo. Para a organização do mutirão Celeida contou com a ajuda do Sr. Coracy, marido de D. Augustinha, ambos atuantes no galpão de artes fundado por ela no Chapéu Mangueira. *O Muro* foi construído coletivamente por cerca de cem pessoas: artistas, alunos e professores do Parque Lage, moradores do Chapéu Mangueira, curiosos e voluntários que se sentiram atraídos pelo convite. A comida foi parte essencial da festa com a intenção de reforçar o espírito coletivo, de troca e comunhão.

Após a montagem nos jardins do Parque Lage, o trabalho *O Muro*, que pesava um total de 12 toneladas, 10 toneladas de barro e 2 de estrume de boi, foi selecionado para o V Salão Nacional de Artes Plásticas e exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1982. Provocou desconforto devido ao mau cheiro e quase foi expulso do Salão pelo então diretor do Museu, Manuel do Nascimento Brito, que considerou um desrespeito um muro de estrume diante da porta de entrada do MAM-RJ⁵³. Apesar do mal estar inicial, a obra de Celeida foi bem recebida, tendo sido a artista vencedora do salão pelo conjunto da obra.

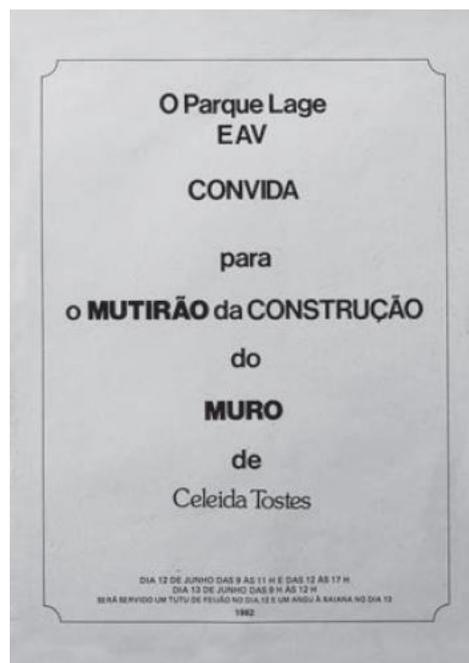


Figura 18: Convite para a construção de "O Muro".



Figura 19: Folder da obra *O Muro*.

⁵³ SILVA, 2006.



Figura 20: *O Muro*. Parque Lage, 1982.

Celeida, segundo citado por Carmem Regina Vargas em entrevista para SILVA (2006), propunha com este trabalho a aproximação e o afastamento criados por um muro, real e simbólico. Uniu pessoas de diferentes origens sociais em sua construção com a ideia de que, um muro feito em mutirão entre artistas, moradores do Chapéu Mangueira e voluntários que se propuseram a participar, não separaria, e sim aproximaria.



Figura 21: Mutirão de construção de *O Muro*. Parque Lage 1982.

Durante a construção d'*O Muro*, Celeida confeccionou pequenos selos cerâmicos com inscrições que se assemelhavam a escritas ancestrais. Este trabalho foi chamado de *Mil selos* e exposto junto com o muro, com a intenção de representar as múltiplas assinaturas na criação do trabalho. Os selos não surgiram como intenção de reproduzir os selos sumérios, foram sendo confeccionados durante a feitura d'*O Muro* e só posteriormente a artista os relacionou com os tijolos onde eram gravados os nomes dos construtores ou recebiam um selo real, funcionando

como pedra fundamental para os sumérios. Os selos, que integraram um único trabalho, são hoje vendidos separadamente pela internet, em leilões de objetos de arte e antiguidade⁵⁴.

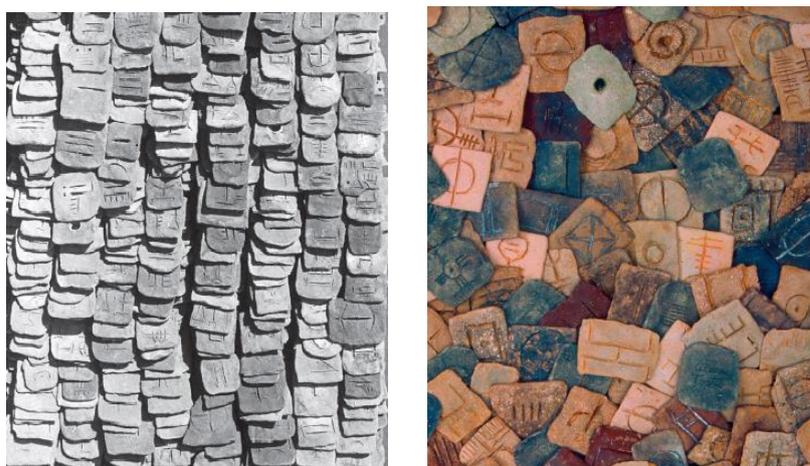


Figura 9 e 10: Série Selos, 1982. Cerâmica 5 x 5 cm cada. Fotos: Henri Stahl.

Os símbolos desenhados por Celeida nas pequenas placas de argila assemelham-se aos símbolos da escrita suméria. Acredita-se que, para a construção dos tijolos de adobe, ela pesquisou os métodos de construção dos sumérios. Porém, a construção de casas de pau a pique, técnica que consiste no entrelaçamento de madeiras e no preenchimento de seus espaços com barro, em algumas regiões rurais adota, para o fortalecimento das paredes, mistura bastante similar a utilizada por Celeida na construção d'*O Muro*. Celeida cresceu em uma fazenda no interior do Estado do Rio de Janeiro, na cidade de Macuco e, possivelmente, entrou em contato com casas construídas desta maneira. Sua prima relata em vídeo que era comum Celeida, na infância, frequentar a casa dos colonos da fazenda em que moravam.

Com *O Muro*, Celeida pretendia trabalhar a aproximação e o afastamento tão presentes no cotidiano das pessoas. Este trabalho pode ser diretamente relacionado a sua atuação no Chapéu Mangueira, se pensarmos a separação entre a favela e o restante da cidade. Unindo moradores da favela a moradores dos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro para a construção coletiva de um trabalho, Celeida une grupos distintos com o próprio símbolo desta separação.

Este trabalho rendeu-lhe o convite para participar da cenografia do filme “Quilombo”, de Cacá Diegues, e para a 17ª Bienal de São Paulo. O convite para participar da Bienal, assinada por seu curador, Walter Zanini, solicitava que, caso tivesse interesse em participar da mostra, lhes fosse enviado uma proposta. A proposta apresentada por Celeida era de um Muro construído, no primeiro trecho, com presos dentro da penitenciária São José do Rio Preto – SP,

⁵⁴ Ver ANEXO B

onde funcionava uma fábrica de tijolos. De lá o trabalho “sairia”, deixando um rastro de tijolos até os jardins da Bienal. Ali, presos albergados em regime semiaberto construiriam um segundo trecho, com rastro até dentro do pavilhão da Bienal, onde um terceiro trecho seria construído. Dentro do pavilhão da Bienal estaria uma urna de barro lacrada com recados dos presos (que construíram o primeiro trecho) para o outro lado do muro – recados de dentro para fora. Cem caixas de barro modeladas pelos presos, com imagens figurativas que ilustravam estes recados, seriam colocados na frente do muro nesse trecho, para que o público interpretasse as mensagens vindas da penitenciária que, após registradas, as interpretações seriam colocadas em uma outra urna. No último dia da Bienal as urnas seriam abertas e confrontados os recados. Depois de desmontados os tijolos seriam doados à comunidade mais próxima da Bienal. O projeto da Bienal propunha que, em troca dos tijolos, a cerâmica, como atividade profissional seria introduzida no sistema penitenciário das mulheres na cidade de São Paulo, como já havia acontecido em Belo Horizonte⁵⁵.

O convite para a Bienal transformou-se em “desconvite”, expressão utilizada pela própria Celeida para nomear a recusa do projeto (TOSTES, 1992). Com essa recusa, a artista aceitou a cenografia do filme *Quilombo*, de Cacá Diegues, em 1983, dedicando-se integralmente a este trabalho.

No catálogo da 17ª Bienal, na introdução escrita pelo curador geral, Walter Zanini, é possível conferir que o trabalho apresentado como proposta pela artista não estava em desacordo com as propostas da mostra, mesmo esta tendo como foco principal a pintura.

O propósito da exposição é o de configurar a emergência artística posterior às vanguardas históricas, seja no aspecto da sua ligação com as tecnologias da cultura de massa e de públicos, seja na linha das técnicas alicerçadas nas tradições artesanais (...).

Entre os meios tradicionais de arte retomados com vigor, a pintura ocupa lugar privilegiado e na mostra está representada com uma quantidade de peças bastante superior à de outras categorias vizinhas ou distantes. (Catálogo Geral. 17ª Bienal de São Paulo, p.5)

Na concepção do filme *Quilombo*, uma superprodução com cenografia de Luiz Carlos Ripper, Celeida comandava a feitura de telhas, paredes e objetos de cena. “Este é o primeiro filme em que o barro faz parte do elenco” (O GLOBO *apud* COSTA; SILVA. 2014).

⁵⁵ Em 1978 Celeida coordenou o projeto *Cerâmica Utilitária com Profissionalização* para as detentas do Presídio Estevão Pinto, em Belo Horizonte. O projeto oferecia cursos de modelagem e construção de forno artesanal, dentre outros.



Figura 22: Potes e um dos fornos da Oficina da Terra, Uzina Barravento, Xerém, RJ, 1983. Foto: Antonio Augusto Fontes



Figura 23: Oficina da Terra, Usina Barravento, Xerém, RJ, 1983. Fotos Beth Correa

Para a confecção de cenários, figurinos e objetos de cena foi alugado um galpão em Xerém (Duque de Caxias – RJ), batizado de *Uzina Barravento*, cerca de duzentas pessoas trabalhavam artesanalmente com terra, tecido, ferro, madeira, couro, entre outros. integrando um total de doze oficinas. Celeida comandava a *Oficina da terra*. Esta oficina era destinada a confecção dos objetos cerâmicos a serem utilizados em cena. Celeida e sua equipe confeccionaram, entre outras coisas, dois mil potes, seis canhões e trezentas bolas de munição, dois mil metros de muro, dezoito mil telhas e contas para colares e pulseiras.

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. (COSTA; SILVA. 2014, p. 236)



Figura 24: Fotografia do filme *Quilombo*, 1983. Fonte: <https://mubi.com/films/quilombo>

Inserida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage como professora desde o ano de 1975, num momento de eclosão da arte contemporânea carioca, para a exposição *Como vai você, Geração 80?*, que aconteceu no ano seguinte ao filme *Quilombo*, Celeida confeccionou 5 mil gaiivotas de papel, mobilizando toda a sua oficina, não como um trabalho seu, mas como contribuição ao trabalho do artista Carlo Mascarenhas, que as lançaria em direção à piscina do Parque Lage no dia do vernissage. Mesmo com a mobilização de Celeida e seus alunos, este trabalho recebeu a “assinatura” apenas de Carlo Mascarenhas, não sendo considerado um trabalho colaborativo. Sua participação na exposição foi assim obliterada. No entanto, essa ausência não é tida como uma exclusão. Participantes e organizadores justificam esse silêncio argumentando, que se tratava de uma exposição de novos artistas, o que não incluía Celeida, já considerada uma artista experiente.



Figura 25: Abertura da exposição *Como vai você, Geração 80?* Parque Lage, 1984. Foto: Guilherme Pinto/ Agencia O Globo.

2.1.4 – Gesto Arcaico

Em 1991, nove anos após o “desconvite”, foi convidada a participar da 21ª Bienal Internacional de São Paulo. A proposta da artista, desta vez, foi a de ocupar 36m² de parede expondo três painéis com 20 mil *Amassadinhos* de barro e, no chão, uma roda vermelha de quatro metros de diâmetro.

Este cenário montado na bienal 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 da 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. (TOSTES apud PINTO. 2004, p.75)

Os *Amassadinhos* consistiam em pequenas porções de argila que eram amassadas em uma das mãos e preservavam a textura e as formas internas deste gesto. A proposta foi aceita e, para a realização desta obra,

Celeida trabalhou com os detentos do Presídio Frei Caneca, com o pessoal do Morro 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 (...) 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. (COSTA; SILVA. 2014, p.251)



Figura 26: *Gesto Arcaico*. XXI Bienal, 1991.
Foto: Rômulo Fialdini.



Figura 27: Detalhe da obra *Gesto Arcaico*



Figura 28: Amassadinhos. Argila, 5 e 15 cm (1271 peças). Coleção Luiz Aquila. Foto: Vicente de Mello

Celeida levou à Bienal de São Paulo a multiplicidade de mãos que sempre foram parte integrante de seu trabalho. A colaboração se mostra presente como uma característica indissociável de seu trabalho. Celeida Tostes não se acreditava como uma artista destacada do grupo, fosse ele qual fosse. Isso é facilmente percebido tanto na multiplicidade de trabalhos realizados em mutirão, como pela sua preocupação em pontuar se tratarem de trabalhos colaborativos. Os milhares de amassadinhos expostos na 21ª Bienal podiam não ter, à primeira vista, o potencial subversivo de um muro construídos por presidiários que enviariam recados de dentro para fora da prisão, como proposto para a 17ª Bienal. No entanto, registrar o espaço interno de um “gesto arcaico”, o pequeno vão deixado no interior das mãos de uma multiplicidade de pessoas, de doutores a prostitutas, de crianças a presidiários, resume todos nós em um pequeno objeto que sintetiza e simboliza algo simples mas não facilmente percebido por todos: não somos tão diferentes uns dos outros quanto acreditamos. O gesto é o mesmo, o resultado da massa comprimida pelo gesto é o mesmo porém com cada um com sua particularidade. Foi a multiplicidade e a quantidade colocada lado a lado que criou uma unidade e a força do trabalho.



Figura 29: Oficina de Cerâmica EBA/FAU UFRJ.



Figura 30: Oficina de Cerâmica EBA/FAU UFRJ.

2.1.5 – Oficinas na UFRJ

Atuou como professora bolsista⁵⁶ entre os anos 1989 e 1992 na Oficina Integrada de Cerâmica na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro onde ingressou, por concurso, como professora titular em 1992. Celeida atuava no Centro Integrado de Cerâmica EBA/FAU/UFRJ, onde atendia os alunos da Escola de Belas Artes e Faculdade de Arquitetura assim como da comunidade acadêmica da, COOPEAD, COOPE, INES e Faculdade de Letras, além das comunidades da Favela da Maré e a Vila dos Funcionários da UFRJ. Celeida contou com a colaboração de educadores, artistas plásticos e professores na atuação junto aos alunos que por lá passaram.



Figura 31: Oficina de Sensibilização, UFRJ.
Foto: AcervoKatia Gorini.

Segundo Katia Gorini, que participou destas oficinas como monitora

A metodologia visou apresentar 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. (...) Diferente das estratégias modernistas, 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. (COSTA; SILVA. 2014, P. 207)

⁵⁶ Termo utilizado pela própria Celeida Tostes em seu Memorial de Concurso para Titular de Cerâmica apresentado em 1992 à UFRJ.



Figura 32: : Oficina de Sensibilização, UFRJ. Foto: Acervo Katia Gorini

Assim, Celeida trouxe para o ambiente da universidade novas possibilidades artísticas, onde o uso da técnica de produção cerâmica deixou de estar diretamente ligada à produção artesanal, acentuando a importância de um trabalho onde o engajamento e as relações artísticas e sociais estivessem para além do objeto. Em sala se certificava que ninguém moldaria

objetos que não estivessem remetidos a um modelo pré-concebido, apontando e se certificando que todos entendessem as diferenças entre artesanato de cópia e artesanato como vestígio de memória impressa no gesto. Dizia, ainda, que um objeto tem sua verdade. Se não tem, ele denuncia.

Sua atuação política se deu através de obras que transitam entre o erudito e a cultura popular. Celeida atuou em diferentes frentes. Foi professora em duas grandes instituições voltadas para o ensino das artes na cidade do Rio de Janeiro. Participou da cenografia de espetáculos de dança e cinema. No espetáculo *A Divina Comédia*, Angel Vianna dançou entre suas obras, *Guardiões* e *Bastões*, com direção e coreografia de Regina Miranda, no MAM RJ, em 1991. Em 1992, Marcio Vianna forrou o palco com dez toneladas de barro, em uma encenação sobre a criação, em *O Circo da Solidão*. Celeida criou e participou de projetos sociais e julgou o quesito fantasia no desfile das Escolas de Samba no Rio de Janeiro, no carnaval de 1985. Todas estas atividades foram transpassadas pela sua produção artística.

Trouxe para a arte dos anos 80, uma série de proposições que não eram, ou não são, ligadas apenas à plasticidade. Segundo Luiz Aquila (COSTA; SILVA. 2014, p. 13), as artistas da geração de Celeida Tostes costumavam desassociar suas obras do gênero. Na contramão, Celeida trazia o gênero para sua produção, criando formas femininas, seios, úteros, e principalmente se referindo ao próprio ventre como lugar onde sentia a criação artística.

Celeida trouxe para o universo das artes visuais das décadas de 1970 e 1980 um material que remonta à nossa origem. “Na América Espanhola essa ideia de mãe terra é muito presente” (COSTA; SILVA, 2014, p. 17), aponta novamente Luiz Aquila. Ele indica ainda a exclusão da religião da arte brasileira podendo repercutir na incompreensão da obra da artista. O barro e as formas modeladas por ela tem forte ligação com a ideia de terra como “origem primária” e cita

que “onde Celeida foi muito bem compreendida foi em Porto Rico, onde expôs. Na América Espanhola essa ideia de Mãe Terra é muito presente” (COSTA; SILVA, 2014, p.17).



Figura 33: Oficina de Sensibilização, UFRJ. Foto: AcervoKatia Gorini.

Nas publicações sobre Celeida e sua obra o interesse pela plasticidade é citado como maneira de desmistificar a escolha dos materiais, apontando que os alunos “vasculhavam lixeiras, colocavam o lixo pra fermentar e a partir dele, criavam massa plástica. Os materiais não eram hierarquizados naquele espaço.” (COSTA; SILVA, 2014, p.11). As aulas de Celeida Tostes não eram aulas de cerâmica, apenas utilizavam a argila por sua plasticidade. Em minha busca não encontrei registros da própria artista a este respeito, apenas a citação de que sua oficina não era de cerâmica, e sim de artes do fogo.

A oficina de Celeida, e conseqüentemente a cerâmica, era indicada na EAV para libertar o aluno do material. Como descrito por Luiz Aquila (COSTA; SILVA. 2014),

Alguns alunos chegavam muito travados, com dificuldades para se soltar e desenvolver, assim, sua própria criação. Mandava-os então frequentar as aulas de Celeida, das quais ninguém saía incólume. (COSTA; SILVA, 2014, p.11).

A esta ação, de se libertar do material através das aulas de Celeida Tostes, Aquila deu o nome de *celeidar*. A cerâmica, com toda sua materialidade e ancestralidade, era usada como meio de tornar o aluno liberto das próprias questões que o barro suscitava.

Quase vinte anos após sua morte, quando realizei a primeira consulta no ano de 2012, a atendente da biblioteca da EAV Parque Lage informava que não havia registro de catálogos ou qualquer tipo de documento que relatasse ou comprovasse a passagem de Celeida pela instituição. Já a coordenação de ensino da escola viabiliza, dentro de sua página eletrônica, o projeto Memória Lage, onde a presença de Celeida é citada como uma das professoras atuantes na EAV durante a gestão de Rubens Gerchman, na década de 1970.

Celeida Tostes morreu em 1995 deixando um rastro de memória afetiva, que foi facilmente percebido nas palestras proferidas por ocasião do lançamento do livro *Celeida Tostes*, em 2014, em todos que conviveram com ela em suas aulas e oficinas na EAV Parque Lage e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ. No entanto, apenas em 2014, foi lançada a primeira publicação sobre a artista.

Considero importante pontuar que, na formação de Celeida Tostes está incluída um curso ministrado por Antonio Poteiro, oferecido pelo SESC Rio de Janeiro, no final da década de 1970. Antonio Poteiro (1925 – 2010) modelava em barro esculturas que retratavam o cotidiano em um universo mágico, uma temática de sonho e pesadelo postas como a realidade das festas e tradições do estado de Goiás, onde viveu, com trocas inusitadas como representações da Cavahada onde os cavalos são substituídos por tatus, surgindo assim a “tatuzada”. Foi estimulado a pintar por Siron Franco e tornou-se pintor naif. Não encerrando sua produção cerâmica porém tornando-se reconhecido nacional e internacionalmente por suas pinturas. Esta pontuação se faz importante pois Celeida não negava ao barro seu peso junto as produções de arte popular, mas trabalhava para desvincular do material o peso de ser esta sua única finalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – PREVENDO A ARTE CONTEMPORÂNEA

As mudanças nas representações artísticas da contemporaneidade influenciaram e ainda são influências para os artistas inseridos neste período cronológico que se iniciou, no Brasil, na década de 1960. Porém, Natalie Heinich (2012) propõe que a arte contemporânea seja discutida partindo de gêneros, não de paradigmas pois, segundo a autora, os paradigmas são o sentimento de normalidade, de verdade. Portanto, pensar a arte contemporânea partindo do conceito de gêneros englobaria a heterogeneidade e pluralidade características da contemporaneidade.

No texto *Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea* a autora propõe a divisão em três gêneros: clássico, moderno e contemporâneo e aponta que esta divisão não é feita segundo critérios normativos, mas descritivos *a posteriori*, o que exclui a visão de evolução da arte. Com esta análise, Heinich apresenta a arte contemporânea como um lugar de produção artística onde diversos gêneros coexistem sem uma hierarquia evolutiva. Em sua divisão, a arte clássica se caracteriza pela figuração, em que são respeitadas regras acadêmicas e o mimetismo com a realidade. A arte moderna, assim como a clássica, utiliza materiais tradicionais, porém se difere por se fundamentar “na expressão da interioridade do artista” (HEINICH, 2012, p. 183), mantendo vínculo com o corpo, seja nos pensamentos, nas percepções ou nos gestos. A arte contemporânea seria então a transgressão dos critérios artísticos anteriores, não se referindo à localização temporal em que uma obra é feita.

Nessa perspectiva, os ready-mades de Duchamp (mas não seus quadros) ou os monocromos de Malevitch pertencem à arte contemporânea, embora tenham sido produzidos num contexto moderno, enquanto muitas outras obras realizadas atualmente não pertençam à arte contemporânea. (HEINICH, 2012, p.188).

Heinich (2012) aponta que o respeito aos materiais tradicionais fundamentado na expressão da interioridade do artista caracteriza uma obra como arte moderna. Há uma continuidade entre a matéria, a obra realizada, e o corpo do artista, porém esta continuidade não é imediata, pois esta relação se daria de forma interior, o que não aconteceria na arte contemporânea, que por sua diversidade de materiais, tornaria a expressão do artista mais exteriorizada, se caracterizando pela ruptura com o que a precede, transferindo o valor artístico do objeto para o “conjunto de mediações que ele autoriza entre o artista e o espectador” (HEINICH, 2012, p. 187).

Sob esta perspectiva Celeida Tostes estaria inserida nos dois gêneros, o moderno e o contemporâneo, pois utiliza um material tradicional e se fundamenta na interioridade do artista, mantendo vínculo com o corpo e os gestos, porém transgredir os critérios artísticos anteriores,

utilizando performance, trabalho colaborativo e afirmando sua temática feminina na criação de uma obra de gênero, como será desenvolvido mais adiante, o que, segundo Luiz Aguila, não era comum no período.

“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” (COSTA; SILVA, 2014, p. 13).

É possível citar ainda as obras *Passagem* e *Muro*⁵⁷, onde o valor artístico não está centralizado no objeto, mas no conjunto de discursos que a obra propõe e autoriza ao espectador.

Lelia Coelho Frota, no vídeo *O Relicário de Celeida Tostes*, produzido por Raquel Silva e anexo ao livro organizado por ela junto a Marcos de Lontra Costa⁵⁸, diz que é reconhecível no trabalho da artista a arte contemporânea, por se identificar um forte conceito em toda a sua produção e a mediação com o coletivo mesmo tendo uma formação rigorosa na área das artes, que a possibilitava esculpir e desenhar de forma mimética, pontuando que foi escolha da artista realizar “esta arte em transito”. Compreendo que com essa fala a crítica de arte aponta que a formação do artista contemporâneo se dá de maneira a não preocupar-se com habilidades antes fundamentais, como a capacidade de desenhar ou esculpir de maneira fiel a realidade, porém é importante ressaltar que as escolhas visuais e conceituais de um artista contemporâneo não indicam, necessariamente, sua incapacidade de criar artisticamente de outras formas, assim como pontuado por ela no processo criativo de Celeida.

A arte contemporânea traz para a arte brasileira da década de 1960 e 1970 a ampliação das fronteiras entre as artes visuais e outros domínios artísticos assim como os artistas, antes reconhecidos por suas habilidades, passam “a ser identificados com base nas posições assumidas em relação aos debates correntes” (BUENO. 2016), privilegiando questões intelectuais em detrimento de aspectos anteriormente importantes para a qualificação de um artista. Assim, as denominações para se referir a estes passaram de escultor, pintor e gravador para artista plástico, sendo substituída posteriormente na década de 1980, por artista visual.

Segundo Bueno (2016), o desenvolvimento da arte contemporânea esbarra em alguns problemas que atrapalham a sua circulação, como a dificuldade de assimilação pelo público, à

⁵⁷ Ver capítulo 2.

⁵⁸ COSTA; SILVA. 2014.

dificuldade de comercialização e o alto custo da maior parte das produções. Ainda assim, nas décadas de 1960 e 1970 há uma ampliação da população de artistas.

No Brasil, durante os anos 1970, num panorama adverso para a evolução da cultura e das artes – marcado pela repressão política, fragilidade do mercado, enfraquecimento das instituições artísticas e escassez de recursos – a produção contemporânea, contrariando as expectativas, continuou se desenvolvendo e preservando a qualidade, mesmo nos momentos mais crítico” (BUENO. 2016).

Neste contexto, o artista brasileiro se insere na universidade visando sua formação e inserção profissional assim como reconhece neste espaço um importante veículo de articulação do campo artístico, porém com o passar dos anos, começam a surgir distinções entre os artistas professores e artistas criadores. Ouvi algumas vezes no período em que frequentei os cursos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage⁵⁹, a seguinte expressão sendo dita como um ditado popular: “quem sabe faz, quem sabe ensina”. Inserida nestes espaços encontra-se Celeida Tostes, porém podemos supor que o fato de exercer a função de professora não representava incômodo para ela, pelo contrário, para sujeitos que acreditavam, e ainda acreditam, nesta distinção entre criar e ensinar, a imagem da artista pode ter se cristalizado na função de educadora, dificultando o seu posterior reconhecimento como artista contemporânea.

Desde a década de 1930 o desenvolvimento de produtos pelos artista em outras atividades é recorrente no Brasil. Quando a formação universitária era rara entre estes, no período entre 1930 e 1950, Bueno (2016) aponta que as atividades mais recorrentes exercidas eram o artesanato profissional ou técnico, seguido pela função de ilustrador de obras literárias e, por fim, professor de arte. A estrutura institucional moderna e contemporânea, desenvolvida no final da década de 1950 e 1960, possibilitou o reconhecimento do artista no contexto cultural brasileiro, “porém, o capital simbólico e a legitimidade conquistada pelos artistas nesse movimento não se convertia necessariamente em capital econômico” (BUENO. 2016).

O fortalecimento do capitalismo no país contribuiu para o prestígio simbólico dos artistas plásticos o que, para a autora, os impulsionou para outras esferas de trabalho, tais como o *design* de revistas, jornais, móveis e embalagens para a indústria, assim como a concepção de cenários e figurinos para o teatro, além de venderem reproduções de suas obras em diferentes meios, como calendários, serviços de jantar e objetos utilitários. É curioso que esta prática tida, neste momento, como um processo de valorização do artista contemporâneo seja vista nos dias

⁵⁹ Entre 2008 e 2013.

atuais como um processo contrário, de desvalorização da obra e do artista que se submetem a indústria de consumo.

Há, na arte contemporânea, uma constante negação ao utilitarismo dos objetos artísticos, o que reforça a ideia de uma arte gratuita. Geertz (1997) aponta que, no séc. XV, a pintura italiana era feita para complementar a cultura religiosa vigente, assim como as painéis de barro feitas na região de Goiabeiras, em Vitória, Espírito Santo, eram feitas para cozinhar, e as bonecas do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, feitas para armazenar água. De alguma forma, a arte pode ser vista sempre como um objeto utilitário.

A necessidade do mercado de arte em desassociar uma obra de suas características utilitárias, classificando os objetos onde esta separação não pode ser feita como artesanato ou arte decorativa, inclui grande parte da produção cerâmica contemporânea.

Estas mudanças de direção quanto às expectativas de reconhecimento do artista e de sua obra podem ser pensadas quanto à diluição ou porosidade das fronteiras do sistema artístico que se expandiram tão radicalmente a ponto de corroer a própria ideologia da arte (SMITH, 2016). Três correntes formam a vida e o pensamento contemporâneo que segundo Terry Smith (2016) definem o que entendemos hoje por contemporâneo, diferenciando do pensamento moderno. Segundo ele, nos tornamos contemporâneos no período de globalização pós guerra fria, fizemos a transição com a descolonização, os novos realismos e a modernidade inversa e nos diferenciamos com o ativismo ecológico e a planetaridade.

Para Smith desde a década de 1950 a arte contemporânea pode ser esquematizada em três correntes distintas em diferentes partes do mundo e em diferentes períodos de tempo, que entram em conflito, convergências e divergências, nunca podendo ser considerada uma “arte global” ou “Arte Contemporânea”. São correntes que mantem suas diferenças, características internas e correlação umas com as outras e podem ser divididas como: 1) A formação do contemporâneo partindo do pós-moderno, centrado na Europa e Estados Unidos. A Arte Moderna tardia se torna Contemporânea e se envolve nos movimentos artísticos e nos mercados; 2) A formação do contemporâneo pela globalização e “unificação” de ideologias e problemas como o nacionalismo, descolonização e a globalização; 3) O contemporâneo como arte engajada politicamente, ligada à questões políticas, ambientalismo, catástrofes e planetariedade.

Assim como Nathalie Heinich (2012), já citada, Terry Smith (2016) também defende que a contemporaneidade não é sinônimo de contemporâneo, desassociando, desse modo, os fazeres artísticos que coexistem a uma produção atrelada a uma uniformidade de questões. Segundo ele, a imaginação mundial, quanto ao vazio que deve ser preenchido, está se tornando uma preocupação dos artistas como um todo, transformando a Arte Contemporânea na questão que se resume a como moldar as diferenças nas conexões que o mundo exige.

Esta talvez nunca tenha sido uma preocupação de Celeida, a necessidade de adequar-se ao contemporâneo, a uma arte mundial. Segundo esta perspectiva, poderíamos então dizer que Celeida Tostes não foi uma artista com preocupações contemporâneas, mesmo criando uma obra que corresponda a tal denominação. Ela não problematizou seu trabalho. Criou contemporaneamente mas tratou o próprio trabalho de maneira moderna, se preocupando em criar artisticamente para que o discurso fosse feito por outra pessoa. Como é possível perceber no Capítulo 1, onde que seu Memorial de Concurso para Professor de Cerâmica é apresentado, que a artista formula seu trabalho com um discurso técnico, sem apresentar questões filosóficas ou referenciais teóricos sobre o seu fazer artístico, empobrecendo o discurso quando comparado a seus pares, que se utilizavam de ferramentas discursivas para formular o próprio fazer artístico. Com isso, pode-se supor que a potência do trabalho de Celeida tenha se perdido por falta de discurso elaborado sobre o mesmo.

Para Smith (2016), visto que cada indivíduo é produto do seu tempo, não seria válida a suposição quanto à análise do trabalho de Celeida a suposição de que o artista produza uma obra a frente de seu tempo, gerando assim incompreensão. Para o autor a contemporaneidade consiste nas discordâncias radicais da percepção das maneiras incompatíveis de ver e valorizar o mundo, nas temporalidades assíncronas e nas multiplicidades sociais e setores culturais em formas que destacam as desigualdades, assim, já não nos sentimos partes de um tempo comum, que nos pertença, porque esta unicidade não engloba as contrariedades contemporâneas. E continua apontando que o sistema artístico está de tal forma expandido que a porosidade de suas fronteiras corroem a própria ideologia da arte.

Ao subir o Morro Chapéu Mangueira com alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e ao descer o Morro com os moradores para realizar exposições e trabalhos coletivos Celeida diluía estas fronteiras. Segundo Hans Belting,

O cortejo triunfal das mídias no mundo transforma todo acontecimento cultural num acontecimento das mídias, como se ele fosse criado para as mídias e nas mídias. As

culturas particulares fornecem nisso o conteúdo da memória (BELTING. 2012, p. 99).

Era justamente este conteúdo da memória que Celeida trabalhava junto aos moradores do Chapéu Mangueira, ao estimular a criação e confecção de cerâmica e outros objetos, como colchas de retalhos e bonecas de pano, pelas mulheres da comunidade. Seu processo de criação também era entremeado pela memória, com relatos de que sua possível escolha pela matéria prima estivesse relacionada à sua infância na fazenda, em contato com a terra. Baseado em Benting (2012), compreendo que a ilusão de uma arte universal mascara as peculiaridades de uma arte baseada na memória, criando a interpretação errônea de uma memória coletiva baseada em modelos centrados na Europa e nos Estados Unidos.

A cultura universal, cuja riqueza, aliás, não foi produzida por ela mesma [...] é propriamente um fantasma das mídias, as quais prometem a todos, para além das barreiras da origem e da posse, uma participação igual na cultura. A arte universal, uma vez independente das barreiras linguísticas, é o símbolo de uma nova unidade mundial (BELTING. 2012, p. 99).

A arte contemporânea tenta caminhar na contramão desta arte e cultura universal, trazendo para o debate artístico questões relacionadas às memórias individuais que se relacionem de alguma maneira com as memórias coletivas de um grupo ou até, na tentativa de abarcar memórias mais abrangentes. Como defendido por Belting (2012), hoje é o público da arte que exige dos artistas reconhecimento das reivindicações dos diversos grupos e espera que esta memória da cultura herdada seja reescrita pelos historiadores.

Celeida caminhava na contramão de uma cultura universal. Modelar barro pela memória das panelas com as quais se cozinhava em sua cidade natal, ou construir muros com a técnica aprendida com indígenas do Novo México a liga diretamente a uma memória não eurocêntrica na qual se baseia a História da Arte.

A colaboração como um valor.

A arte colaborativa tem como característica a não centralização da assinatura de um trabalho na singularidade de um artista. Esta diluição da autoria é uma ação característica da arte contemporânea sendo a criação individual colocada por Angélica Madeira (2017) como o “último reduto que faltava ser transposto pela arte pós-moderna”.

A primeira negação dessas novas práticas diz respeito à negação do artista como herói ou grande criador individual. A segunda é de grande importância para o entendimento da arte contemporânea. Pelo próprio fato de agregar competências

diferenciadas, o trabalho artístico compartilhado promove um apagamento de fronteiras entre as diferentes linguagens (MADEIRA. 2017).

Como visto no Capítulo 1, Celeida estava inserida em um ambiente de criação artística onde o retorno à pintura foi tido como um marco na arte brasileira, estimulados por galeristas, a mostra *Como vai você, Geração 80?* Apresentou artistas que não criavam de maneira coletiva ou colaborativa visto que, segundo Madeira (2017), estes passaram a ser utilizados como método de trabalho artístico na última década do século XX e primeira do século XXI, apontando que esta forma coletiva de criação suspende

uma série de ideias prontas sobre identidade, criação, talento, gênio que vigoraram desde a Renascença e encontraram seu ápice no período romântico, quando o individualismo tornou-se um valor positivo (MADEIRA. 2017).

Sob esta perspectiva Celeida teria sido uma visionária, visto que já na década de 1980 realizava trabalhos coletivos e colaborativos, mesmo não os nomeando como tal, antecipando um posicionamento no processo criativo que seria naturalizado alguma décadas depois, mesclando e agrupando pessoas de origens socioeconômicas distintas na construção de suas obras, o que pode, naquele momento, ter contribuído para sua incompreensão. Porém, diferente dos coletivos de arte da atualidade, como já dito anteriormente, a artista não produzia a argumentação teórica e filosófica para os seus trabalhos, descrevendo-os de maneira técnica e concedendo a outros esta função. Assim, podemos considerar a artista como uma criadora afinada as perspectivas da arte contemporânea porém estreitamente ligada ao crítico de arte como construtor do discurso sobre a obra, sendo este um posicionamento reconhecível nos artistas modernos.

Além disto, o que diferencia Celeida dos coletivos de arte presentes na contemporaneidade é o ativismo, a preocupação com o social como meio ou fim do trabalho e o engajamento político. A artista atuava de maneira política e social em seu trabalho, porém não utilizava esses fatores como força motriz em sua produção. Os trabalhos artísticos realizados com imigrantes nordestinos e moradores de favelas, presos e mulheres foi uma ação política, visto que estes eram tidos e apresentados em paridade com os demais artistas com quem a artista compartilhava suas criações, ensinamentos e exposições. Podemos tomar como exemplo disto neste momento a presença de Dona Augustinha na Oficina de Cerâmica da UFRJ, como professora convidada, para partilhar seus conhecimentos com os alunos da instituição, ou ainda a exposição coletiva que reuniu alguns de seus alunos da EAV Parque Lage e moradoras do Morro Chapéu Mangueira.

O incomodo da super representação das minorias.

A cada dia a arte contemporânea engloba de maneira mais abrangente as chamadas minorias. Tal como Celeida fazia já na década de 1980, as questões femininas, assim como as artistas mulheres, estão sendo postas e revistas na arte contemporânea. Em *Arte no Brasil: várias minorias* Ana Mae Barbosa aponta que durante o modernismo, não havendo disputa pelo mercado, onde a pintura estava estabelecida como bem de consumo, as mulheres se destacavam realizando instalações de inegável valor artístico, porém sem valor mercadológico.

Assim, foi sendo estabelecido um nicho no mercado de arte, categorizando obras produzidas por mulheres como “arte feminina”, como uma denominação pejorativa que desvalorizava a produção enquanto obra de arte por estar associada à pinturas sem expressividade, com temas como paisagens e religião. Desta forma, grande parte das mulheres artistas brasileiras, na tentativa de se inserir no mercado, rejeitavam o rótulo que reforçava a diferença de gênero.

Documentado em publicações e dito a mim durante conversa em seu ateliê, Luiz Aquila aponta que a não rejeição deste rotulo diferenciava Celeida das demais artistas de sua geração. O artista relatou que tentou realizar em 1988 uma exposição que se chamaria “Dentro e Fora”, com a intenção de representar as questões fáticas e uterinas, mas com enfoque principal nas mulheres. Ao convidar a artista Lygia Pape para integrar a mostra recebeu resposta negativa, tendo como argumento que se tratava de uma proposta machista, pois seu trabalho era trabalho de artista, não tendo nenhuma proximidade com trabalho de mulher. Então, ao levar a proposta à seus amigos, também não teve boa recepção, pois os homens entenderam que a exposição daria maior visibilidade para as artistas mulheres que às suas obras. Aquila apontou que só conseguiu realizar esta exposição doze anos após esta primeira tentativa, que só neste momento os homens estavam começando a entender melhor o trabalho das mulheres.

Celeida se insere neste contexto porém aparentava não ter ressalvas quanto as questões de gênero estarem ligadas a sua obra. Cria fendas, vaginas e úteros, modela seios, e indica o útero como lugar de criação artística. Em um período ainda muito restrito as representações de gênero na arte, se reconhecer como mulher artista, com as implicações que esta denominação carregava, pode ter sido, também, um dos fatores que dificultaram a permanência e o reconhecimento de Celeida para a posteridade da arte contemporânea.

Segundo Ana Mae Barbosa (2003), o discurso multicultural da arte promete visibilidade a todos os códigos culturais porém estes ainda são mantidos separados. Segundo a autora “a palavra *raízes* é malvista nas conversas sobre arte. [...] em se tratando de política cultural e colonialismo, buscamos a igualdade sem levar em consideração as diferenças”.

Na história, a arte feminina teve poucas oportunidades segundo Almeida (2009). Para que uma mulher pudesse ter uma carreira artística, muitas vezes era preciso que ela abdicasse sua condição feminina ou mesmo tivesse que produzir obras que reforçassem a representação da figura da mulher frágil, virgem, esposa e mãe.

Na mesma Bienal Internacional de Artes de São Paulo em que o trabalho de Celeida foi recusado foram expostos os *Parangolés* de Hélio Oiticica. Segundo Aquila⁶⁰ era tudo muito novo, porém os *Parangolés*, não vinham para os espaços formais da arte com a comunidade do morro da Mangueira, onde Hélio produzia, ao contrário de Celeida, que trazia e integrava a comunidade como parte do trabalho, expondo e circulando pelos mesmos espaços. Nesta Bienal, com os *Parangolés* expostos o morro não estaria lá, diferente do muro de Celeida, onde os presos em regime semiaberto montariam o trabalho e uma comunicação seria estabelecida entre os presos e os visitantes da exposição.

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 (COSTA; SILVA. 2014, p.19).

A falta de entendimento pode ser lida também como a tentativa de manter afastados os que originalmente não pertencem aos espaços da arte contemporânea. Hélio Oiticica pode ter sido mais bem compreendido por ser um artista homem, porém não nos aprofundaremos nesta questão nesta pesquisa, e por ter se utilizado da cultura popular mas tê-la mantido distante, não apresentando seus trabalhos como obras colaborativas e nomeando os moradores da comunidade como artistas.

Em épocas diferentes, mas talvez movidos pela mesma curiosidade, tanto Hélio como Celeida, cada um ao seu modo, foram tragados pela cultura popular. [...] 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, mas também tiveram seus trabalhos modificados e enriquecidos pelo convívio na favela (COSTA; SILVA. 2014, p.197).

⁶⁰ COSTA; SILVA. 2014, p. 19.

Mesmo não nos aprofundando no trabalho realizado por Hélio Oiticica junto a comunidade da Mangueira é possível perceber que a ação de Celeida no Morro Chapéu Mangueira se diferencia por não estar relacionada apenas a utilização das referências visuais que a comunidade poderia oferecer à sua criação. A artista utilizou a arte como instrumento de inclusão, social e cultural, levando em conta a memória e as potencialidades dos indivíduos envolvidos. Celeida não foi ao morro apenas para se aproximar da população de baixa renda e utilizar esta experiência em seus trabalhos, ela enxergou potencialidades criativas e valores culturais nas memórias trazidas por estes moradores.

O barro como elemento de distinção

Podemos ver a ligação do homem com o barro como uma relação histórica. Em um país católico como o Brasil⁶¹, é fácil imaginar que uma grande parcela da população já tenha lido, ou tido contato de outras maneiras, com a citação do livro sagrado das religiões cristãs, onde a descrição da criação do homem o liga diretamente ao barro, o material que então cobria todo o planeta: “O senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas o sopro da vida⁶²”. A citação bíblica, para os que creem, confere ao material uma dimensão mágica, onde com o barro é possível modelar absolutamente tudo, inclusive Adão, o primeiro homem.

Não é possível apontar um motivo único que defina a opção de Celeida Tostes pelo barro. A artista teve contato com o material ainda na infância. Criada em fazenda, mesmo tendo nascido no Rio de Janeiro, órfã ainda bebe, foi entregue aos tios, pelo pai, para que fosse criada em Macuco, cidade do interior do estado do Rio de Janeiro. Cresceu ali, tendo contato com a terra e casas de pau-a-pique e agregou suas experiências e conhecimentos na confecção de seus trabalhos. Seria impossível dissociar experiência vivida com criação artística? Ela parece ter crescido acreditando que não, estimulou alunos da EAV, da EBA - UFRJ e do Chapéu Mangueira, a produzirem utilizando suas experiências, memória visual, sensorial, cultural e pontuando sempre a diferença entre artesanato de cópia e artesanato de memória, indicando que um produto feito a partir da memória afetiva tem maior valor artístico agregado.

⁶¹ Dado relativo ao censo populacional 2010 que aponta a religião Católica como a principal orientação religiosa citada pela população brasileira.

⁶² *Genesis 2-7.*

A relação da artista com sua matéria de trabalho e o respeito pelos materiais é perceptível no vídeo *Oficina de Cerâmica*, contido no DVD anexado a COSTA; SILVA 2014, aos 7 minutos Celeida fala sobre a singularidade de cada material na construção de um trabalho. Pode-se supor, pelas falas iniciais deste trecho do vídeo, que o trabalho de um aluno, durante a aula na EBA/FAU UFRJ, apresentou algum tipo de rachadura ou dano específico do barro. Celeida interfere dizendo que não se deve interferir no trabalho: “Não toca, é assim que é, deixa ele!” e seque apontando que um papelão grosso reagiria de outra maneira. “Cada material tem a sua lei, ou as suas leis, o seu comportamento” e indica aos alunos a leitura de Gaston Bachelard em um texto sobre o diálogo com a matéria, “Se eu não conheço aquela matéria, se eu não lido com ela, como é que eu posso aplicar a ela a minha imposição, a minha direção, a minha decisão, o meu próprio olhar”.

As peças de Celeida se perderam com o tempo, pela sua fragilidade ou pelo não reconhecimento de seu valor artístico, como apontou Cleone Augusto a mim em entrevista concedida em 2011. Durante esta pesquisa surgiu ainda a hipótese de que as peças poderiam estar perdidas pela ausência de assinatura, como as peças cerâmicas pertencentes a coleção da artista Olly Reinheimer, organizadas pela professora Patrícia Reinheimer⁶³, que possivelmente são de autoria de Celeida Tostes devido ao estreito laço de amizade existente entre as duas artistas.

Dentre as obras preservadas, o artista Luiz Aquila possui um grande número de peças, como apontado pelo próprio, porém não tive a oportunidade de observá-las ao visitar seu ateliê para a conversa que tivemos no processo de construção desta escrita pois, segundo ele, estavam desorganizadas. Em minha visita a casa de Cleone Augusto no ano de 2011 tive oportunidade de observar algumas pequenas peças de Celeida transpostas para o bronze, além das peças em cerâmica. Há grande possibilidade de que haja um maior número de obras da artista em posse de colecionadores ou admiradores de seu trabalho, além das possíveis peças não identificadas devido a ausência de assinatura.

Assim como a criação, a fruição de obras de arte é envolta em pressupostos ligados a sensibilidade individual. Pierre Bourdieu, em *Gostos de classe e estilos de vida*, aponta que o

⁶³ Anexo C

gosto pessoal não é individual como se supõe, mas parte integrante de uma estrutura maior que tem como mote principal a origem social.

Bourdieu, através de questionários aplicados em cidades europeias na década de 1970, demonstra que as escolhas relativas às preferências artísticas, pintores, músicas e filmes, são determinados por dois eixos: primeiro o “peso relativo de seu capital econômico e de seu capital cultural” e segundo, “de sua trajetória social”. (BOURDIEU, 2007). Indivíduos pertencentes a burguesia por algumas gerações adquirem o capital cultural por familiarização, pelo contato contínuo, desde a infância, com bens culturais eleitos socialmente como distintivos de erudição e bom gosto. Os demais necessitam da escola, tendo uma aquisição de capital cultural tardia.

Os currículos escolares são selecionados e organizados priorizando os bens culturais eleitos socialmente. No Brasil é dada ênfase aos bens culturais europeus legitimados pela História da Arte, um exemplo disto é que apenas no ano de 2003, com a lei número 10.639, se tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira nas escolas (o que talvez deixe de acontecer com as reformas do ensino). Associar o ensino de Artes nas escolas a modelos europeus cria uma barreira cultural entre a produção cotidiana, que passa a ser associada ao artesanato, e a arte, modelo de cultura inacessível a população. Enquanto professora de Artes da rede pública sou constantemente questionada, por alunos e colegas de trabalho, se “é possível um artista ficar famoso antes de morrer”, ou ainda se “no Brasil há boa pintura”. Verdades que são construídas ao longo da vida escolar que, como já dito acima, tem seus currículos construído de maneira que a cultura e a arte continuem a ser ensinados como “corpos estranhos”.

As escolhas feitas pelos entrevistados que compõem a pesquisa de Bourdieu nos indica que, assim como verificado na década de 1970, o gosto burguês é ainda hoje utilizado como forma de diferenciação entre as classes sociais e que, talvez passando por essa diferenciação, a cerâmica tenha sido excluída por fatores que, podemos supor, a aproximariam das classes populares⁶⁴, proximidade que não é bem vinda, pois cria uma ilusão de permeabilidade entre as classes.

⁶⁴ Por ser a cerâmica amplamente utilizada pela cultura popular, na confecção de artefatos e objetos artísticos.

Como aponta Durand (2009), a crônica especializada em artes ocupa-se em difundir a idéia de que a arte constitui “o último espaço ainda a salvo da divisão do trabalho e das coerções típicas do capitalismo” (DURAND, 2009, p.XIX). É como se o meio artístico estivesse fora da sociedade dos privilégios e desigualdades, envoltos em uma fantasia de gratuidade e desinteresse. Porém, sabemos que as relações de classes penetram e constituem o meio artístico com privilégios sutis que definem carreiras, trajetórias, expectativas e realizações.

Celeida relata para Regina Celia Pinto que a ausência de herança não atrapalha seu trabalho mas não nega que haja dificuldade financeira para sustentá-lo. Não se considera uma artista mal sucedida pois acredita que seu trabalho tenha muita credibilidade mas “como vou vender casa de João-de-Barro, ou me vender lambuzada de barro?” (PINTO. 2004. P.78).

Não é que um dia meus trabalhos não venham a ser vendáveis. É possível que eu ainda venha a viver da minha arte. Porém, eu não posso fazer meu trabalho pensando que vou ter um retorno imediato. O retorno também é o caminho de vida. A categoria arte não é separada da comercialização do objeto, depende do tipo de trabalho. O artista tem que viver. Há pessoas que querem o que ele produz. Mas não é porque você não vende que vai deixar de fazer. Pode ser uma obra que tenha penetração no mercado, pode ser que não tenha. Pode ser que um dia venha a ser faturada altíssimo. Por exemplo, Hélio Oiticica, artista conceituadíssimo, tanto no Brasil como no exterior, nada possuía. Então, por isso, o que ele fazia deixava de ser arte?

O artista não pode parar, se parar vai morrer! (PINTO. 2004, p. 79).

Esta pesquisa foi movida pela tentativa de localizar e contextualizar as criações da artista Celeida Tostes em um período de eclosão da Arte Contemporânea, em que estava inserida, na cidade do Rio de Janeiro. A busca por respostas para a escassa publicação sobre sua obra me levou a concluir que poderia se tratar de uma possível exclusão devido à escolha de seu material de trabalho, o barro. Porém, no decorrer da pesquisa, novos fatores, que não são determinantes, foram se apresentando como possibilidades para a ausência da artista no cenário da arte brasileira. Dentre eles a inclusão das chamadas minorias em seus trabalhos artísticos em um período onde esta prática não era comum, a diluição da autoria, com trabalhos coletivos e colaborativos descentralizando a criação da figura do artista ainda ego centrado da década de 1980 e por fim, a opção pelo barro, que a aproxima da arte popular podendo ser este um fator de desvalorização frente a seus pares. Concluo, por hora, esta busca pelo reconhecimento do trabalho de Celeida Tostes e sua localização como artista contemporânea de destaque na arte carioca com uma pesquisa onde o fim não é fator determinante, mas torna-se também *Passagem*.

ANEXO A – Sumários

Celeida Tostes. Marcos Lontra Costa, Raquel Silva (org). Rio de Janeiro, editora Aeroplano, 2014.

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 Mangureira 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: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea. Elaine Regina dos Santos. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2011.

SUMÁRIO

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

Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino das Artes Visuais. Flávia Leme de Almeida. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2009.

SUMÁRIO

Prefácio	11
Apresentação	15
Introdução	17
1 No princípio era a cerâmica: nossos ancestrais pré-históricos	25
2 O feminino na arte e a arte do feminino: movimentos libertários do século XX	55
3 As germinadoras: as artistas (es)colhidas através dos recortes poéticos	75
4 A mulher, forma ou forma? Recipientes do vir a ser: depoimento de artista	115
Considerações finais	179
Anexo	185
Referências bibliográficas	229

O Relicário de Celeida Tostes. Raquel M. Silva. Dissertação de mestrado, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	
1. A descoberta do objeto	1
2. Sobre o objetivo do trabalho	9
3. A organização da dissertação	12
4. O relicário: guardião de resíduos de fé, sentimento e memória	14
5. Sobre a metodologia e as fontes	15
Capítulo I - GÊNESE DE UMA ARTISTA	
1. Memórias da infância	25
2. Uma sólida formação	27
3. Uma artista apaixonada	29
4. Parque Lage, celeiro das artes	33
5. Passagem, uma experiência limite	38
6. Depois de "Passagem"	41
7. Celeida de Barro	42
8. A experiência de Porto Rico	57
9. Totens	61
10. Pequena conclusão	70
Capítulo II - "BREVE NESTE LOCAL, FÁBRICA DE CHAPÉUS MANGUEIRA"	
1. O encontro com o barro da favela	74
2. A favela do Morro do Chapéu Mangueira	78
3. Moldando a identidade cultural com o barro da favela ou "Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades de Periferia Urbana do Rio de Janeiro - Chamadas Favelas"	86
4. O Grupo da Arte	96
5. "Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte"	99
6. As artistas	100
7. O Galpão de Arte	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
BIBLIOGRAFIA	120
ANEXOS	128

Memórias do forno Monumento – A Arte cerâmica imbricada à vida cotidiana. Kátia Correia Gorini. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O encontro de Maria Augusta do Nascimento Silva e Celeida Tostes no morro do Chapéu Mangueira.....	pág. 16
1. Capítulo 1 - A mudança dos paradigmas: a arte, a política e a mediação do artista no século XX.....	pág. 24
2. Capítulo 2 – O Lugar do imaginário no cotidiano – A Experiência Artística De Augustinha Do Morro Do Chapéu Mangueira.....	pág. 38
3. Capítulo 3 - Cultura e identidade (pertencimento) como estratégias para a arte inserida na vida.....	pág. 57
4. Capítulo 4 – Diários de campo.....	pág. 77
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	pág. 113
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	pág. 110
7. ANEXOS.....	pág. 123

A esmaltação em metal. Celeida de Moraes Tostes. São Paulo, editora Pedagógica Universitária, 1974.

Conteúdo

Prefácio	1
Introdução	3
1. Esmaltação em Metal na Escola Brasileira	5
2. A Esmaltação em Metal	7
3. Composição do esmalte	11
4. Classificação dos esmaltes	32
5. Coeficiente de dilatação	42
6. Defeitos e correções do esmalte	42
7. Coloração do esmalte	44
8. Noções sobre metais para esmaltar	52
9. Repuxar	55
10. Soldar	56
11. Esmaltação	57
12. Forno para a queima do esmalte	62
13. Medidores de temperatura	64
14. Para esmaltar em casa	66
15. Estudo da forma	66
16. Joalheria	67
17. Oxidação artificial	70

Apêndice

Observações sobre as etapas do trabalho realizado com as classes de aplicação	72
Equipamento e material de consumo	74
Autores das peças que documentam este trabalho	79
Bibliografia	81

Anexo: Ilustrações

Revista do 30º Congresso Brasileiro de Cerâmica. Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas. Rio de Janeiro, 1986.

SUMÁRIO

- Alguns aspectos da produção de cerâmica popular no Brasil
Lélia Coelho Frota
- Algo de novo no Alto do Moura
Henri V. Stahl
- Formação de centros de cerâmica utilitária nas comunidades da periferia urbana do Rio de Janeiro chamadas “favelas”
Celeida Tostes
- Aspectos da cerâmica indígena no Brasil – A cerâmica do Alto Xingu e a Karajá
Maria Heloisa Fénelon Costa
- A cerâmica pré-histórica brasileira:
 - Os Tupi-Guarani e a estratégia de ocupação do território
Maria da Conceição de Moraes Coutinho Beltrão, Francisco Antonio de Moraes Accioli Doria e Margareth Rubin de Pinho Accioli Doria
 - Datação por termoluminescência de cerâmica arqueológica da Ilha de Marajó
Maria da Conceição de M.C. Beltrão e Jacques Danon
- A cerâmica nos eventos de artes plásticas
O tempo da terra
Marcus de Lontra Costa
- A cerâmica na formação do artista, ou melhor, a arte na formação do ceramista
Susane Workman
- Monoqueima – Uma experiência em atelier
Suzette Musieracki



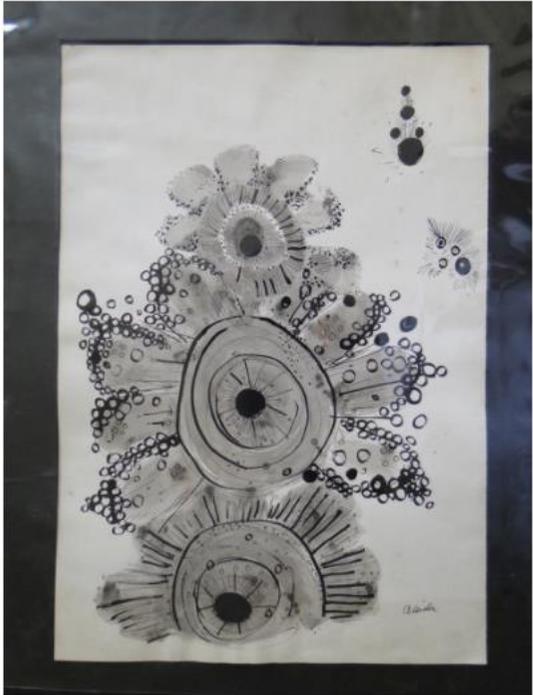
ANEXO B – Obras à venda em sites de leilão virtual

Gravuras

www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=660619

Compartilhe Twitter Google+ Voltar ao Catálogo

Item 276 de 299 Itens



Lote: 276 **Visitas:** 90

Tipo: Gravuras

GRAVURA AQUARELA - CELEIDA TOSTES - Celeida Moraes Tostes (Rio de Janeiro RJ 1929 - Rio de Janeiro RJ 1995). Escultora e professora. Forma-se na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), em 1955. Ganha bolsa de estudo do governo norte-americano e parte para a University of Southern California, onde amplia seus conhecimentos em técnicas industriais de cerâmica, entre 1958 e 1959. Em 1973 frequenta o curso de antropologia cultural na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense - UFF. Em 1975, estuda na School of Arts do Cardiff College, no País de Gales, com bolsa do Consulado Britânico, reunindo-se a artistas em experiências com reciclagem de materiais. Em 1980, ministra curso de cerâmica utilitária para profissionalização na Penitenciária Feminina de Belo Horizonte, Minas Gerais. Entre 1980 e 1995, coordena o Projeto Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas comunidades da periferia urbana Morro do Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro. Em 1986 é homenageada na 1ª Bienal do Barro de Porto Rico. Paralelamente ao seu trabalho artístico, desenvolve atividades acadêmicas como professora no núcleo 3D da Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage desde 1975, e na Enba/UFRJ, onde obtém livre-docência, em 1987. FORMATO 32 X 22,5 CM.

Voltar ao topo

Felix Conrado Leiloeiro. Copacabana, Rio de Janeiro - RJ



Lote: 276 Visitas: 90

Tipo: Gravuras

GRAVURA AQUARELA - CELEIDA TOSTES - Celeida Moraes Tostes (Rio de Janeiro RJ 1929 - Rio de Janeiro RJ 1995). Escultora e professora. Forma-se na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), em 1955. Ganha bolsa de estudo do governo norte-americano e parte para a University of Southern California, onde amplia seus conhecimentos em técnicas industriais de cerâmica, entre 1958 e 1959. Em 1973 frequenta o curso de antropologia cultural na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense - UFF. Em 1975, estuda na School of Arts do Cardiff College, no País de Gales, com bolsa do Consulado Britânico, reunindo-se a artistas em experiências com reciclagem de materiais. Em 1980, ministra curso de cerâmica utilitária para profissionalização na Penitenciária Feminina de Belo Horizonte, Minas Gerais. Entre 1980 e 1995, coordena o Projeto Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas comunidades da periferia urbana Morro do Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro. Em 1986 é homenageada na 1ª Bienal do Barro de Porto Rico. Paralelamente ao seu trabalho artístico, desenvolve atividades acadêmicas como professora no núcleo 3D da Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage desde 1975, e na Enba/UFRJ, onde obtém livre-docência, em 1987. FORMATO 32 X 22,5 CM.

Voltar ao topo

javascript;

Felix Conrado Leiloeiro. Copacabana, Rio de Janeiro - RJ



Lote: 124 Visitas: 150

Tipo: Gravuras

GRAVURA AQUARELA - CELEIDA TOSTES - Celeida Moraes Tostes (Rio de Janeiro RJ 1929 - Rio de Janeiro RJ 1995). Escultora e professora. Forma-se na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), em 1955. Ganha bolsa de estudo do governo norte-americano e parte para a University of Southern California, onde amplia seus conhecimentos em técnicas industriais de cerâmica, entre 1958 e 1959. Em 1973 frequenta o curso de antropologia cultural na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense - UFF. Em 1975, estuda na School of Arts do Cardiff College, no País de Gales, com bolsa do Consulado Britânico, reunindo-se a artistas em experiências com reciclagem de materiais. Em 1980, ministra curso de cerâmica utilitária para profissionalização na Penitenciária Feminina de Belo Horizonte, Minas Gerais. Entre 1980 e 1995, coordena o Projeto Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas comunidades da periferia urbana Morro do Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro. Em 1986 é homenageada na 1ª Bienal do Barro de Porto Rico. Paralelamente ao seu trabalho artístico, desenvolve atividades acadêmicas como professora no núcleo 3D da Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage desde 1975, e na Enba/UFRJ, onde obtém livre-docência, em 1987. FORMATO 31 X 21,5 CM.

- ★ Adicionar a Favoritos
- 👁 Vigiar Lote
- 👤 Enviar a um amigo
- 📄 Condições do Leilão
- 💬 Entre em Contato

⬆ Voltar ao topo

Felix Conrado Leiloeiro. Copacabana, Rio de Janeiro - RJ

Compartilhe Twitter Google+

Voltar ao Catálogo

Item 161 de 518 Itens



Lote: 82 Visitas: 93

Tipo: **Aquarelas / Guaches**

AQUARELA - 02 - CELEIDA TOSTES - Celeida Moraes Tostes (Rio de Janeiro RJ 1929 - Rio de Janeiro RJ 1995). Escultora e professora. Forma-se na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), em 1955. Ganha bolsa de estudo do governo norte-americano e parte para a University of Southern California, onde amplia seus conhecimentos em técnicas industriais de cerâmica, entre 1958 e 1959. Em 1973 frequenta o curso de antropologia cultural na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense - UFF. Em 1975, estuda na School of Arts do Cardiff College, no País de Gales, com bolsa do Consulado Britânico, reunindo-se a artistas em experiências com reciclagem de materiais. Em 1980, ministra curso de cerâmica utilitária para profissionalização na Penitenciária Feminina de Belo Horizonte, Minas Gerais. Entre 1980 e 1995, coordena o Projeto Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas comunidades da periferia urbana Morro do Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro. Em 1986 é homenageada na 1ª Bienal do Barro de Porto Rico. FORMATO 21 X 29 CM.

Star Eye Dog Paper Speech

Voltar ao topo

Eucília de Souza Soares – Leiloeira. Copacabana, Rio de Janeiro - RJ

Compartilhe Twitter Google+ Voltar ao Catálogo

Item 161 de 518 Itens



Lote: 82 **Visitas:** 93
Tipo: Aquarelas / Guaches
AQUARELA - 02 - CELEIDA TOSTES - Celeida Moraes Tostes (Rio de Janeiro RJ 1929 - Rio de Janeiro RJ 1995). Escultora e professora. Forma-se na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), em 1955. Ganha bolsa de estudo do governo norte-americano e parte para a University of Southern California, onde amplia seus conhecimentos em técnicas industriais de cerâmica, entre 1958 e 1959. Em 1973 frequenta o curso de antropologia cultural na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense - UFF. Em 1975, estuda na School of Arts do Cardiff College, no País de Gales, com bolsa do Consulado Britânico, reunindo-se a artistas em experiências com reciclagem de materiais. Em 1980, ministra curso de cerâmica utilitária para profissionalização na Penitenciária Feminina de Belo Horizonte, Minas Gerais. Entre 1980 e 1995, coordena o Projeto Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas comunidades da periferia urbana Morro do Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro. Em 1986 é homenageada na 1ª Bienal do Barro de Porto Rico. FORMATO 21 X 29 CM.

★ 👁 🌸 📄 💬

Voltar ao topo

Felix Conrado Leiloeiro. Copacabana, Rio de Janeiro - RJ

www.lilileiloeira.com.br/peca.asp?ID=577785

HOME CATÁLOGOS COMO COMPRAR COMO VENDER ACERVO QUEM SOMOS CONTATO

f Compartilhe Twitter Google+ Voltar ao Catálogo

Item 161 de 518 Itens



Lote: 82 **Visitas:** 93

Tipo: Aquarelas / Guaches

AQUARELA - 02 - CELEIDA TOSTES - Celeida Moraes Tostes (Rio de Janeiro RJ 1929 - Rio de Janeiro RJ 1995). Escultora e professora. Forma-se na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), em 1955. Ganha bolsa de estudo do governo norte-americano e parte para a University of Southern California, onde amplia seus conhecimentos em técnicas industriais de cerâmica, entre 1958 e 1959. Em 1973 frequenta o curso de antropologia cultural na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense - UFF. Em 1975, estuda na School of Arts do Cardiff College, no País de Gales, com bolsa do Consulado Britânico, reunindo-se a artistas em experiências com reciclagem de materiais. Em 1980, ministra curso de cerâmica utilitária para profissionalização na Penitenciária Feminina de Belo Horizonte, Minas Gerais. Entre 1980 e 1995, coordena o Projeto Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas comunidades da periferia urbana Morro do Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro. Em 1986 é homenageada na 1ª Bienal do Barro de Porto Rico. FORMATO 21 X 29 CM.

☆ 👁 🗨 📄 💬

⬆ Voltar ao topo

Eucília de Souza Soares – Leiloeira. Copacabana, Rio de Janeiro - RJ

[f Compartilhe](#) [Twitter](#) [Google+](#) [Voltar ao Catálogo](#)



Item 332 de 739 Itens [←](#) [→](#)

Lote: 338 **Visitas:** 1113
Tipo: Serigrafias
Celeida Tostes, xilogravura, 'Abstrato', 46 x 17 cm, aid, 59, no estado.

- Adicionar a Favoritos
- Vigiar Lote
- Enviar a um amigo
- Condições do Leilão
- Entre em Contato

Local: [Rio de Janeiro - RJ](#)
Leilão: [29/08/2012](#)

Item 332 de 739 Itens [←](#) [→](#)

Termos e Condições [Condições de Pagamento](#) [Frete e Envio](#)

[^ Voltar ao topo](#)

Franklin Levy - Leiloeiro. Copacabana, Rio de Janeiro - RJ

Passagem

← → C Seguro | https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=315362

LEVY
LEILOEIRO

Digite aqui o que você procura Leilões Ativos

HOME CATÁLOGOS COMO COMPRAR COMO VENDER ACERVO QUEM SOMOS CONTATO

f Compartilhe Twitter Google+ Voltar ao Catálogo

Item 638 de 678 Itens



Lote: 666 **Visitas:** 33
Tipo: Livros - Artes

Celeida Tostes: Passagem. 1ª edição. Gráfica Europa. 1979. Estojo cartonado com 24 lâminas (Contando com apresentação). 21 x 21 cm. Estojo com dano na parte traseira, necessita de um restauro. Miolo conservado.

★ Adicionar a Favoritos 👁 Vigiar Lote 👤 Enviar a um amigo 📄 Condições do Leilão 💬 Entre em Contato

Local: Rio de Janeiro - RJ
Leilão: 17/12/2016

Item 638 de 678 Itens

⬆ Voltar ao topo

Franklin Levy - Leiloeiro. Copacabana, Rio de Janeiro - RJ

← → ↻ Seguro | <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=315362> ☆

Levy
LEILOEIRO

Digite aqui o que você procura Leilões Ativos 🔍

HOME CATÁLOGOS COMO COMPRAR COMO VENDER ACERVO QUEM SOMOS CONTATO

f Compartilhe Twitter Google+ Voltar ao Catálogo

Item 638 de 678 Itens < >

Lote: 666 Visitas: 33

Tipo: Livros - Artes

Celeida Tostes: Passagem. 1ª edição. Gráfica Europa. 1979. Estojo cartonado com 24 lâminas (Contando com apresentação). 21 x 21 cm. Estojo com dano na parte traseira, necessita de um restauro. Miolo conservado.

★ Adicionar a Favoritos 👁 Vigiar Lote 👤 Enviar a um amigo 📄 Condições do Leilão 💬 Entre em Contato

Local: Rio de Janeiro - RJ
Leilão: 17/12/2016

Item 638 de 678 Itens < >

⬆ Voltar ao topo

Franklin Levy - Leiloeiro. Copacabana, Rio de Janeiro - RJ

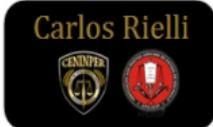
Cerâmicas

← → ↻ ☆



O maior Portal de Preços de Artes e Antiquidades do Brasil

A RELÍQUIA
Há 13 anos colocando arte na sua vida.



Carlos Rielli



ANDRÉ CENCIN
Leiloeiro Oficial

Obras à venda **Cotações** **Classificados** **Serviços** **Quero Vender** **Contato**

Atualizado : 24/04/2017 às 08:40:28 Usuários On-Line : 098

>> Guia de preços - **Celeida Tostes - Celeida Moraes Tostes** << Voltar

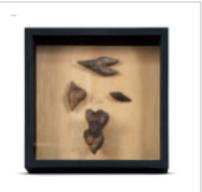
Para refinar sua pesquisa, utilize o(s) filtro(s) abaixo e clique em buscar :

Informe o Nome do Artista (sem acento) : Palavra Chave

Ordenar por :

Total de Esculturas/Objetos deste Artista : 6
Obras encontradas com os filtros aplicados: 6

Ranking e Análise



Artista	:Celeida Tostes - Celeida Moraes Tostes
Título	:Sem Título
Técnica	:Objeto
Ano	:1980
Década	:80
Século	:20
Dimensões (Cm)	:Alt.: 29 / Larg.: 29 / Profund.:
Fonte	:Somente para Assinantes
Critério Utilizado	:Valor de venda em Leilão
Data Pesquisa	:04/11/2015
Valor em Real	: <input type="button" value="VER TODAS COTAÇÕES"/> <input type="button" value="COTAÇÃO INDIVIDUAL"/>
Valor em Dólar	:
Valor M2 Dólar	:

Detalhes da Obra :
Somente para Assinantes...



Artista	:Celeida Tostes - Celeida Moraes Tostes
Título	:Sem Título
Técnica	:Objeto
Ano	:1980
Década	:80
Século	:20
Dimensões (Cm)	:Alt.: 29 / Larg.: 29 / Profund.:
Fonte	:Somente para Assinantes
Critério Utilizado	:Valor de venda em Leilão
Data Pesquisa	:04/11/2015
Valor em Real	: <input type="button" value="VER TODAS COTAÇÕES"/> <input type="button" value="COTAÇÃO INDIVIDUAL"/>
Valor em Dólar	:
Valor M2 Dólar	:

Detalhes da Obra :
Somente para Assinantes...



Artista	:Celeida Tostes - Celeida Moraes Tostes
Título	:Selos
Técnica	:Barro



Artista	:Celeida Tostes - Celeida Moraes Tostes
Título	:Sem Título
Técnica	:Cerâmica

Catálogo de artes – Portal de Leilões.

Valor em Dólar : [VER TODAS COTAÇÕES](#) [COTAÇÃO INDIVIDUAL](#)
 Valor M2 Dólar :

Detalhes da Obra :
 Somente para Assinantes...



Artista : [Celeida Tostes - Celeida Moraes Tostes](#)
 Título : **Selos**
 Técnica : Barro
 Ano : 1992
 Década : 90
 Século : 20
 Dimensões (Cm) : Alt.: 30 / Larg.: 22 / Profund.:
 Fonte : Somente para Assinantes
 Critério Utilizado : **Lance Inicial - Obra/Objeto não vendido**
 Data Pesquisa : 24/04/2013
 Valor em Real : [VER TODAS COTAÇÕES](#) [COTAÇÃO INDIVIDUAL](#)
 Valor em Dólar :
 Valor M2 Dólar :

Detalhes da Obra :
 Somente para Assinantes...

Valor em Dólar : [VER TODAS COTAÇÕES](#) [COTAÇÃO INDIVIDUAL](#)
 Valor M2 Dólar :

Detalhes da Obra :
 Somente para Assinantes...



Artista : [Celeida Tostes - Celeida Moraes Tostes](#)
 Título : **Sem Título**
 Técnica : Cerâmica
 Ano :
 Década :
 Século :
 Dimensões (Cm) : Alt.: 5,5 / Larg.: 5,5 / Profund.:
 Fonte : Somente para Assinantes
 Critério Utilizado : **Valor de venda em Leilão**
 Data Pesquisa : 19/11/2012
 Valor em Real : [VER TODAS COTAÇÕES](#) [COTAÇÃO INDIVIDUAL](#)
 Valor em Dólar :
 Valor M2 Dólar :

Detalhes da Obra :
 Somente para Assinantes...



Artista : [Celeida Tostes - Celeida Moraes Tostes](#)
 Título : **Triptico - Da série Selos**
 Técnica : Cerâmica policromada
 Ano :
 Década :
 Século :
 Dimensões (Cm) : Alt.: 5 / Larg.: 15 / Profund.:
 Fonte : Somente para Assinantes
 Critério Utilizado : **Lance Inicial - Obra/Objeto não vendido**
 Data Pesquisa : 01/11/2012
 Valor em Real : [VER TODAS COTAÇÕES](#) [COTAÇÃO INDIVIDUAL](#)
 Valor em Dólar :
 Valor M2 Dólar :

Detalhes da Obra :
 Somente para Assinantes...



Artista : [Celeida Tostes - Celeida Moraes Tostes](#)
 Título : **Selos**
 Técnica : Barro
 Ano : 1992
 Década : 90
 Século : 20
 Dimensões (Cm) : Alt.: 30 / Larg.: 22 / Profund.:
 Fonte : Somente para Assinantes
 Critério Utilizado : **Lance Inicial - Obra/Objeto não vendido**
 Data Pesquisa : 29/03/2011
 Valor em Real : [VER TODAS COTAÇÕES](#) [COTAÇÃO INDIVIDUAL](#)
 Valor em Dólar :
 Valor M2 Dólar :

Detalhes da Obra :
 Sem informações adicionais...

www.estilousado.com.br/peca.asp?ID=144192

Atendimento das 10 as 17:00 h de segunda a sexta. Telefone: (21) 2224-0602 Email: estilousadorj@gmail.com Faça seu Login ou Cadastre-se

ESTILO USADO
Móveis e objetos

Digite aqui o que você procura Leilões Ativos

HOME CATÁLOGOS COMO COMPRAR COMO VENDER ACERVO QUEM SOMOS CONTATO

Compartilhe Twitter Google+ Voltar ao Catálogo

Item 48 de 440 Itens

Lote: 48 Visitas: 1883
Tipo: **Esculturas**
CELEIDA TOSTES. Assemblage. Medida 33 x 25.

Adicionar a Favoritos Vigiar Lote Enviar a um amigo Condições do Leilão Entre em Contato

Local: Rio de Janeiro - RJ
Leilão: 06/11/2013
Lote Vendido

Item 48 de 440 Itens

Termos e Condições Condições de Pagamento Frete e Envio Voltar ao topo



Carvalho e Oliveira Comercio Ltda/ Estilo Ousado. Centro, Rio de Janeiro – RJ.

celeida tostes

FILTROS:

Ordenar:
Lote

Visualizar:
24

Limpar todos filtros

ESCOLHA PELO TIPO

Esculturas (1)



Lote:48 1885 Visita(s)

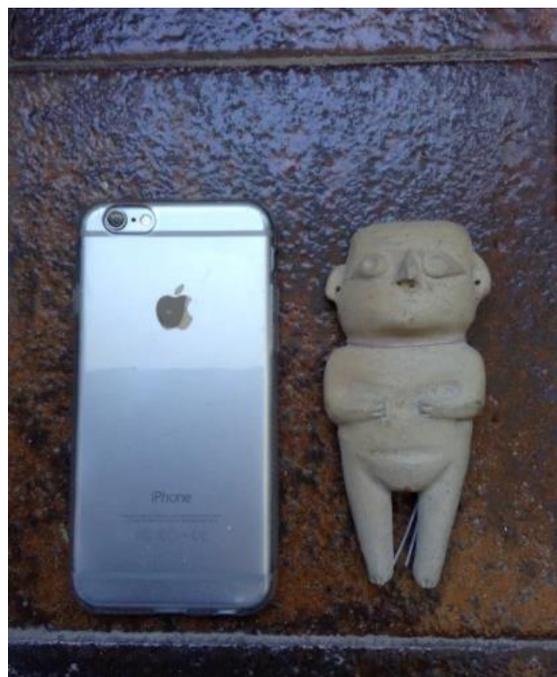
CELEIDA TOSTES.
Assemblage. Medida 33 x 25.

Valor atual (13 Lances):
R\$ 220.00
Lote Vendido

1 Itens encontrados

⬆ Voltar ao topo

ANEXO C – Peças cerâmicas: coleção da artista Olly Reinheimer







ANEXO D

Exposições realizadas

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

- 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

- 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 Sofía
Imber, Caracas, Venezuela

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

- 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 Babelidu'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

- Déjeuner sur l'Art, organizada por Frederico Morais, 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 de 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, Eclectic 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

- 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

CURADORIAS

- 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
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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Patrícia. **Celeida Tostes – A Cerâmica na Arte Contemporânea Brasileira**. Artigo de conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística - UFRJ, 2013.

_____, Patrícia. **Ambiguidades da Cerâmica na Arte Contemporânea Brasileira**. Qualificação apresentada junto ao PPGCA – UFF, 2016.

ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino das Artes Visuais**. 2009. 340 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. 2009.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte no Brasil: Várias Minorias*. **Revista Gênero**. Universidade Federal Fluminense. Niterói, v.3, n.2, p.129-136, 1 sem. 2003.

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. **Arte Enquadrada e Gambiarra: Identidade, Circuito e Mercado de Arte no Brasil (Anos 80 e 90)**. Tese de doutorado em Antropologia Social – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS. São Paulo, 2014.

BÍBLIA SAGRADA. Genesis. São Paulo, editora Ave-Maria, 2009. Genesis 2-7.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. Porto Alegre, Zouk, 2007. Terceira parte. Gostos de classe e estilos de vida. p. 240-370.

_____. A institucionalização da anomia. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

BUENO, Maria Lucia. *A condição de artista contemporâneo no Brasil: entre a universidade e o mercado*. In: **Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França** [en ligne]. Marceille: OpenEdition Press, 2016. Web. <<http://books.openedition.org/oepp/575>>.

COSTA, Marcos Lontra. **Arte do Fogo, do sal e da paixão**. Rio de Janeiro, FCBB, 2003. 72p. 21 cm. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de 28 de abril a 29 de junho de 2003.

COSTA, Marcos de Lontra; SILVA, Raquel (Org.). **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro, aeroplano, 2014.

DABUL, Lígia. Artes Plásticas em feira de artesanato: venda, criação e olhos para ver a arte. **Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, Volume 04.01: 163 – 183, junho, 2014.

_____. **Um Percurso da pintura: a produção de identidades de artista**. Niterói, EdUFF, 2001.

DABUL, Lígia; BARRETO, Rodrigo. Fim de linha na arte: pintores retratistas de rua. **Mana**. Rio de Janeiro. Volume 20 no. 1, abril, 2014.

DIAS, Carla. **Panela de Barro Preta: a Tradição das Panelas de Goiabeiras – Vitória-ES**. Rio de Janeiro, Mauad X, Facitec, 2006.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo, Perspectiva, 2009. (Estudos; 108 / dirigida por J. Guinsburg).

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ. Vozes, 1997.

GORINI, Kátia Correia. 7º Congresso de História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia. **Cultura e Identidade como estratégias para a arte inserida na vida: O encontro de Celeida e Augustinha no Morro do Chapéu Mangueira**. Apresentação oral. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza. 12 à 14 de novembro de 2014. Rio de Janeiro, RJ.

_____. **Memórias do forno Monumento - A Arte cerâmica imbricada à vida cotidiana**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, História e Crítica da Arte, Imagem e Cultura – PPGAV. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In Bueno, Maria Lúcia; Camargo, Luiz Octávio de Lima (Org.) **Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo, SENAC, 2012.

MADEIRA, Angélica. *Arte compartilhada: Uma teoria porrível*. In: **Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França** [em ligne]. Marceille: OpenEdition Press, 2016. Web. <<http://books.openedition.orh/oep/577>>.

MASCELANI, Angela. **Caminhos da Arte Popular. O Vale do Jequitinhonha**. Rio de Janeiro, Museu casa do Pontal, 2008.

MONTEIRO, Fabiana Della Coletta. III Seminário de pesquisa da FESPSP. **Da Geração 80 na Arte Contemporânea brasileira: A recepção e circulação de obras de arte no mercado nacional**. Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.fespsp.org.br/seminario2014/anais/GT2/4_DA_GERACAO_80.pdf> . Acessado em: 10 de junho de 2017.

PINTO, Regina Célia. **Celeida Tostes**. Museu do Essencial e do Além Disso. Rio de Janeiro, 2006.

PRINCE, Sally. **Arte Primitiva em centros civilizados**. Tradução de Inês Alfano; revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. **Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Tese (doutorado) – UFRJ/IFCS/Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro, 2008.

_____. Presságios e projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea. **VIS. Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB.** V.13 nº 1, p. 1/14-18. Brasília. Janeiro – junho de 2014.

SANTOS, Elaine Regina dos. **Celeida Tostes: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea.** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista, 2011.

SILVA, Raquel M. **O Relicário de Celeida Tostes.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006. Biblioteca digital FGV.

SMITH, Terry. **Defining Contemporaneity: Imagining Planetaryity.** The Nordic Journal of Aesthetics. Vol 24, No 49 – 50. 2015.

_____. **Que es el arte contemporáneo?** Traducido por Hugo Salas. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

TOSTES, Celeida de Moraes. **A esmaltação em metal.** São Paulo. Ed. Pedagógica Universitária, 1974.

_____. **Memorial de Concurso para Titular de Cerâmica.** Rio de Janeiro. Departamento de Desenho Industrial da Escola de Belas Artes – Centro de Letras e Artes da UFRJ, 1992.

_____. 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 de 1986.

O Relicário de Celida Tostes. Vídeo disponível em DVD anexo a COSTA, Marcos de Lontra; SILVA, Raquel (Org.). **Celeida Tostes.** Rio de Janeiro, aeroplano, 2014.

Oficina de Cerâmica. Vídeo disponível em DVD anexo a COSTA, Marcos de Lontra; SILVA, Raquel (Org.). **Celeida Tostes.** Rio de Janeiro, aeroplano, 2014..

REFERÊNCIAS DIGITAIS

Artes Plásticas na Ditadura. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/artes-plasticas>>. Acessado em 10 de junho de 2017.

Professores EAV Parque Lage. **Charles Watson** Disponível em <<http://eavparquelage.rj.gov.br/a-escola/professores/cursos-do-professor/?prof=28>> Acessado em 19 de junho de 2014.

EAV Parque Lage. **Memória Lage.** Disponível em: <<http://www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/>> Acessado em 04 de junho de 2017.

Enciclopédia Itaú Cultural. **Celeida Tostes**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21759/celeida-tostes>>. Acessado em 16 de agosto de 2015.

_____. **Como vai você, Geração 80?** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80-1984-rio-de-janeiro-rj>>. Acessado em 10 agosto de 2015.

Nelly Gutmacher. Disponível em <<http://nellygutmacher.com.br/>>. Acessado em 19 de junho de 2017.

Um pouco de história: saúde mental já foi o “sustento” do município de Paracambi. Disponível em: <<http://www.lappis.org.br/site/noticias/1208-um-pouco-de-historia-saude-mental-ja-foi-o-sustento-do-municipio-de-paracambi>>. Acessado em 14 de junho de 2017.