

CELEIDA TOSTES NO CONTEXTO DO CAMPO AMPLIADO: DO ESPAÇO DA ARTE AO ESPAÇO DA VIDA

Isabela Mendes Sielski, Dra.

IF-SC

RESUMO

O texto apresenta algumas obras em barro da artista brasileira Celeida Tostes, que foi atuante na cidade do Rio de Janeiro. Por se tratar de uma artista que centrou sua linguagem artística no barro a partir da década dos anos setenta, pode-se dizer que seu trabalho está inserido nas rupturas modernistas no Brasil, e que por outro lado é uma obra solitária quanto a referências desta linguagem em nosso contexto artístico nacional, neste período. Estabelecer diálogos de sua obra com artistas internacionais que estavam atuando neste momento de rupturas formalistas, utilizando o mesmo meio de expressão e utilizando o corpo como suporte, pode auxiliar-nos a situar e compreender a obra dessa artista em um contexto mais amplo da arte. Neste sentido nosso interesse está em abordar a obra Passagens, os Amassadinhos e o Projeto no Morro do Chapéu Mangueira. Palavras-chave: Celeida Tostes, barro, coletivo.

ABSTRACT

The text presents some of the works in clay of Celeida Tostes Brazilian artist, who was active in Rio de Janeiro. In the case of an artist who focused his artistic language in mud from the decade of the seventies, you could say his work is embedded in the modernist ruptures in Brazil, and that the other is a solo work on this language references in our national artistic context, in this period. Establish dialogues of his work with international artists who were working at the moment of disruption formalist, using the same means of expression and using the body as support, can help us locate and understand the work of the artist in a broader context of art. Accordingly our interest is in addressing the work Passagens the Amassadinhos and Project in the Morro do Chapéu Mangueira. Keywords: Celeida Tostes, clay, collectively.

1-Celeida Tostes: uma aproximação

Faz vinte anos que já não temos a presença de Celeida Tostes entre nós. Nascida na Gávea, no Rio de Janeiro, em 26 de maio de 1929, faleceu em 1995 nesta mesma cidade. Em breve passagem por seu curriculum¹ podemos visualizar os diversos campos em que Celeida atuou. Artista, professora, coordenadora de projetos nas periferias das grandes cidades, Celeida utilizou o barro como material de sua linguagem artística, mas também como meio para despertar no “outro” a criação e facilitar as condições de sobrevivência. A arte para ela era um instrumento de transformação e de liberdade. Por isso transitou do espaço simbólico ao espaço real e experimentou a forma em sua ampla significação. Explorando as características físicas e sensoriais do material, não abdicou dos valores éticos e culturais; cada trabalho estava pensado em função de um contexto.

Talvez pela grandeza da obra de Celeida Tostes, realizar uma leitura aproximada de sua incansável pesquisa, demanda uma visão ampliada da arte e seus campos. Por um lado é perceptível a integração com o material que trabalha, adepta ao fazer, à *praxis*, como diz Luiz Áquila que acompanhou seu trabalho principalmente de docência no Parque Lage “*A simplicidade de Celeida, quase operária, veio da formação de ceramista. Ela era professora e artista. Com a precisão de um oleiro e vôo de um poeta. Ela gostava de dar aulas, provocava as pessoas, quebrava rotinas, fazia pensar e, ao mesmo tempo, cobrava adequação técnica*”.² O diálogo das mãos com a terra, a referência ao conteúdo mágico da arte primitiva e a questão da feminilidade e fertilidade, presentes nas formas circulares, nas vênus, nos milhares de ovos, no ritual com a ânfora-útero, foram

preocupações sempre presentes na obra de Celeida. E unido à isso está também o carácter participativo da obra que faz com que sua forma esteja além dos aspectos exclusivamente perceptivos/sensoriais, sempre explorados quando da aproximação dos artistas à matéria primigênia.

Portanto, o que percebemos é que a prática coletiva tratada em muitos dos trabalhos da artista, nunca esteve desvinculada do contexto em que ela viveu. Rio de Janeiro, um dos maiores centros culturais-econômicos de nosso país, cidade de fortes contrastes, sociais, econômicos, foi o cenário da obra dessa artista que não ficou impermeável à sua realidade. A herança do Neoconcretismo também não pode ser esquecida quando acerca-se a seu trabalho, já que a época em que aquele desenvolveu-se foi o mesmo da formação da artista. Por outro lado, o trânsito dos artistas brasileiros para os Estados Unidos e Europa, possibilitava a conexão entre a arte nacional e a internacional. Situar a obra de Celeida neste contexto é compreendê-la no *campo ampliado* da arte, ao mesmo tempo em que pode-se vislumbrar sua contribuição para alguns âmbitos da arte mais recente.

2- Rupturas modernistas

No Brasil, a ruptura modernista se deu em grande medida com os artistas neoconcretos que realizaram as transformações mais radicais da arte entre os anos 60-70. Indo contra a racionalidade da Arte Concreta, cuja forma organizava-se segundo as leis científicas da teoria da *Gestalt*, sendo o objeto portador de uma clareza técnica e ordem racional, os artistas neoconcretos, oriundos dessa mesma estética racionalista, se recusaram a aderir ao puro cartesianismo que acima de tudo eliminava o sujeito da experiência estética. E é este o ponto crucial que será reivindicado nos trabalhos de artistas que buscaram ativar o espectador como parte integrante da obra. Do mesmo modo, aconteceu no Brasil um movimento que rompeu com a idéia de pureza entre as artes, experimentando o multidisciplinar como estratégia para uma contracultura. “O Tropicalismo usava e abusava da confluência de mídias e linguagens, da dispersão dos suportes de

trabalho e do contágio direto entre várias áreas da arte e da cultura”³. A finais dos anos 60 (entre 1967 e 1972) também ocorreu no país um período de “experimentalidade livre” (Mário Pedrosa) onde além das experimentações com novas mídias e novas linguagens, o artista vai usar o corpo como suporte. Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, dentre outros, trabalharam para a superação do objeto, incluindo o tempo da ação, a experiência do espectador como fator decisivo para a conclusão da obra. Em um breve olhar sobre o trabalho desses artistas observamos as rupturas que então ocorriam.

Para Lygia não existia a separação do artista e do espectador, este devia ser sujeito de sua própria experiência. Em suas obras o espectador era ativado a partir da ação sobre objetos escultóricos –*Os Bichos*–, ou em uma completa participação com os *Objetos relacionais* (saquinhos de plástico ou de pano cheios de ar, água, areia ou isopor; tubos de borracha, canos de papelão, conchas, mel, e outros), os quais já não havia sentido serem expostos, em sua materialidade objetual, mas sim aconteciam no contato, na experiência com o receptor. Em Oiticica o corpo era suporte da própria obra (nos *Parangolés*), ou melhor, o corpo em Hélio vai mais além, como ele mesmo fala o Parangolé “não é uma questão do corpo como suporte da obra. Ao contrário, é uma incorporação total. É uma incorporação do corpo à obra e da obra ao corpo”.⁴ Na busca pela cor espacial, uma cor viva, ou uma cor-estrutura como chamava ele, Oiticica propõe um trabalho o qual em sua essência só existe quando ativado pelo espectador, “incorporado”, vestido pelo sujeito da experiência, que deve dançar, brincar, sambar, tal como fizeram os passistas da Mangueira e outros participantes. Nas propostas de Lygia Pape o público também faz a obra, constituindo “corpo coletivo” (Lygia Clark) e individual como em *Divisor* (1968), no qual ela reúne dezenas de pessoas conectadas por um tecido branco de 30 x 30 metros, somente separadas pelos buracos no tecido, apenas sendo vistas através desses. Divisão/união, dentro/fora, alto/baixo, preto/branco, são opostos que em momentos de ruptura estão sendo questionados, trabalhados, rompendo as

seculares dicotomias. Em outra proposta sua –O ovo (1968)– Lygia Pape usa o mínimo de elementos para falar também dessas dicotomias. Partindo de uma estrutura cúbica como referência à tradição geométrica e minimalista e ao contrário destas confeccionada com uma moldura e coberta com uma frágil membrana quebradiça, os Ovos (esses frágeis cubos) eram rompidos por sambistas ao som de uma percussão. “Você tinha assim a sensação de um verdadeiro nascimento”⁵, diz a artista sobre essa proposta.

Celeida Tostes que nasceu no Rio de Janeiro, teve sua vida profissional dedicada principalmente à arte e à educação. Talvez por tratar as duas atividades com grande paixão é que vemos uma artista com perfil de educadora, e uma educadora-artista, enfim, papéis que se complementam aparecendo em suas obras o resultado dessa união. No início de sua carreira, Celeida estava fortemente vinculada à educação secundária, e é só a partir de 1975 que ela começa a atuar em instituições reconhecidas de arte, dando início assim uma carreira que inaugurava seu reconhecimento também como artista. Em 1975, Celeida foi convidada por Rubens Gerchman, então diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, para lecionar na instituição. Lá ela desenvolveu um trabalho onde os aspectos sensoriais uniam-se ao conhecimento dos materiais.

Celeida viveu intensamente criando e ensinando, em um trabalho onde o coletivo acontecia no envolvimento real com o “outro”, aluno/espectador. Por isso a relação que existe entre sua obra e o espectador, além de situar-se no contexto da arte da década de 70 no Rio de Janeiro, tem um forte vínculo com sua atividade docente, na qual ela buscava ativar no outro a sua criatividade, seu potencial, sem restrições de materiais ou procedimentos. Liberdade era para Celeida a chave da descoberta de si mesmo através da arte.

Assim que, como vimos, nos exemplos dos artistas antes citados (Ligya Clark, Hélio Oiticica e Ligya Pape), Celeida também estava buscando estratégias para incluir o espectador como partícipe de sua obra. E em seu caso, isso vai se dar pela experiência do fazer, pela *práxis*. A prática coletiva, característica

fundamental presente em diversos trabalhos, manifesta-se nos objetos –400 esferas, dez mil ovos de barro, mil *Selos, mil Vênus e ferramentas, a Série de João-de-barro*, nas instalações *Muro de Adobe e Amassadinhos*– e principalmente nos projetos que atua em comunidades periféricas do Rio de Janeiro (*Projeto do Chapéu Mangueira*). Existe no entanto, um ponto de partida que dirigiu Celeida à esses trabalhos com a coletividade, ligando a artista não só ao contexto nacional como às práticas que estavam ocorrendo no continente europeu. Esses projetos comunitários ou as instalações coletivas surgem após ao que é considerado um marco na obra da artista, uma espécie de ritual. É na performance *Rito de Passagem* (1979) que ela encontra na experiência do processo, a integração do seu ser à matéria com a qual produzia até então objetos. Entrando em comunhão consigo mesma, e participando de um momento de ruptura que a arte vivenciava tanto a nível nacional (Neoconcretismo) como internacionalmente (Póvera, Body art, Posminimalismo, etc.), o barro foi material idôneo para Celeida e outros artistas que apostavam no uso do corpo como forma de ir além do objeto/imagem, valorizando a experiência do processo-barro-corpo.

3- O barro: *Rituais de Passagem*

Sabe-se que por suas características e potencialidades, o barro é um material que está presente na vida do homem desde os primórdios da humanidade. Matéria dúctil, constitutiva do planeta, o barro possui características as quais possibilitaram seu uso para diferentes finalidades. Arquitetônica, utilitária, escultórica, decorativa, pictórica, chegando em nossos dias a auxiliar na tecnologia de ponta. Ambíguo, flexível, cambiante, é ao mesmo tempo vulgar e nobre, efêmero e duradouro, orgânico e inorgânico, e dependendo assim mesmo de seus diferentes estados da matéria –líquido, seco, pó, plástico, cru ou queimado possibilita inúmeras configurações. As alterações estruturais que ocorrem ao longo do processo cerâmico ou do próprio barro em estado natural como matéria bruta, definem assim, as capacidades expressivas da obra de arte.

Se no Brasil vemos Celeida Tostes sendo uma das pioneiras nesse ofício dentro do artístico, simultaneamente nos E.U.A., e principalmente no continente europeu, alguns artistas estarão encontrando no *barro* suporte para expressar a insatisfação daqueles momentos.

Em torno ao *Maio de 68* estiveram artistas que participaram das tendências processuais e que buscaram neste momento ativar os processos químicos, físicos, naturais – arte póvera –; e ao empregar o próprio corpo como suporte de seu trabalho – Body Art, happenings, performances – tensiona os limites ao máximo, ocorrendo no âmbito do escultórico uma verdadeira expansão (Krauss), o que já se vinha constatando desde as posturas minimalistas. Em sua maioria, extrapolaram os limites convencionais dos gêneros artísticos, questionando assim mesmo a noção da arte como objeto, tal como os artistas neoconcretistas brasileiros.

Utilizando o próprio procedimento cerâmico ou desconstruindo-lo, os artistas aqui utilizaram o barro com todas as suas potencialidades técnico-expressivas antes mencionadas. Com relação ao barro e corpo estiveram alguns artistas que fazendo o uso do objeto, filme ou ações, estavam na mesma linha de Celeida, quando em sua performance *Passagem*, rompe uma urna-útero de barro úmido.

No contexto europeu, um dos protagonistas da *arte póvera* Giuseppe Penone utiliza a cerâmica como referência antropomórfica, em um encontro entre barro-corpo (*Sopro*, 1977-1979).

Os artistas da Body art que consideram seu corpo como suporte material, realizam sobre ele ações, interessando-se por processos antropológicos e/ou psicanalíticos nos quais o retorno às formas de comunicação mais primárias (infantis ou arcaicas) e os temas do próprio eu convivem com os avanços tecnológicos conferindo às ações múltiplos significados. As experiências fenomenológicas, cinestésicas ou semióticas com o auxílio dos novos meios (vídeo, fotografia) possibilitou o registro do aspecto temporal da percepção e do comportamento.

Nesta vertente Charles Simonds, artista americano, se apropria de diversos elementos do passado para falar do presente. Tanto em sua obra esculpida, nos filmes, como nas pequenas construções (*Little People*) o artista usa o barro com toda sua carga simbólica e fenomenológica, do qual explora principalmente sua qualidade processual. Nos vídeos ele mistura-se ao barro literalmente, ocorrendo uma mimetização onde as diferenças entre sujeito e natureza deixam de existir. Este misturar-se com o barro percebe-se principalmente nas obras em que o corpo e o barro são os únicos protagonistas da ação. *Birth* (1970), *Paisagem-corpo-Morada* (vídeo de sete minutos, 1973) e *Corpo-terra* (vídeo de três minutos, 1974). Nesses vídeos o fator tempo foi essencial para a transformação da matéria, que funcionou como uma segunda pele, protegendo e camuflando o artista, proporcionando uma identificação entre artista e matéria. “A identificação entre pessoa e argila estabelece de imediato uma relação biológica com a terra. O corpo do indivíduo se encontra estreitamente relacionado com o material da argila e se encontra constituído por esta”.⁶

É também nesse contexto da arte dos anos sesenta-setenta que encontra-se a artista de origem cubana, Ana Mendieta, cujo trabalho em certo sentido também remete-nos não só à performance *Rito de Passagem*, de Celeida Tostes, mas como à sua obra em geral, principalmente com relação ao feminino, ao ritual, ao contato com as origens, ao uso do corpo, etc.

A rejeição de Mendieta ao excesso de formalização manifesta-se principalmente nas interferências que realiza na natureza, sobre a qual ela parece ter uma atitude mais íntima (séries *Siluetas*, 1973-1980). Como a maioria dos artistas desta época, Ana usa os elementos constituintes do procedimento cerâmico com um caráter puramente simbólico e performático.

Se em E.U.A. e em Europa o contexto sócio-político propiciou o surgimento dessas manifestações, no Brasil como vimos, houve uma série de manifestações que buscava algo similar. Romper com a linearidade do discurso, com a idéia de *pureza*, com a representação moderna, encontrando entre outras coisas, alternativas na experiência do processo.

A performance *Ritos de Passagem* (1979) marcou um antes e um depois na obra de Celeida Tostes. Entre sua produção de objetos com elevado caráter ritualístico (série *Vênus*) surge *Ritos de Passagem* em que a artista vivencia através de seu contato direto com o barro, uma espécie de nascimento, ruptura, contato com a origem. Ceramista, conhecedora de sua matéria-prima, vai em busca de uma essência que só por meio do barro poderia alcançar. Com a ajuda de duas assistentes Celeida despida, passa a ser envolvida em barro adotando uma posição fetal o que também pode nos remeter aos enterramentos indígenas realizados dentro de grandes potes-urnas. Envolvendo-se no barro-lama e fechada (pelas ajudantes) dentro de uma enorme ânfora, este ritual de barro e água simboliza o nascimento, já que Celeida rompe a urna-útero que se transforma em algo informe, como se tratasse da placenta, no momento do nascimento. Símbolo de todo nascimento, princípio e fim de todas as coisas, carente de forma, a água simboliza em diversas culturas o fluído e o informe. Associado também ao feminino como a terra, é análoga à mãe geradora de vida.⁷ Tal como Ana Mendieta, afastada de sua terra natal Cuba e de sua família quando ainda era pequena, Celeida Tostes também parece nesta ação ritual se reencontrar com aquela mãe que não chegou a ter contato (sua mãe faleceu quando a artista tinha 1 ano e um mês de idade). Em seu próprio depoimento ela confirma: “*Concordo com os críticos que dizem ser “Passagem” o meu trabalho matriz – ele que foi uma tentativa de voltar ao útero de uma mãe que não conheci. Tem uma ligação muito forte com a minha história de vida*”.⁸ No entanto, junto à experiência do nascimento existe simultaneamente a experiência da morte. Outra vez o barro com suas características permitiu tanto a construção da urna como sua destruição no momento seguinte, estando pronta para uma nova reconstrução, em um movimento cíclico. Pode-se dizer que *Passagem* no contexto da obra da artista significa tanto a culminação, como a ruptura e a passagem à trabalhos nos quais o processual passa de ser um elemento essencialmente material para ser processo vivido, experimentado pela coletividade.

4- Em busca do espectador - *Amassadinhos e Morro Chapéu Mangueira*

O caráter coletivo é intrínseco ao fazer cerâmico que necessita para a preparação da matéria-prima e queima, pessoas envolvidas no processo. Naturalmente estamos nos referindo principalmente aos processos primitivos, onde se fazia necessária a retirada do material do barranco, sua mistura, e a queima que normalmente era realizada à base de fornos construídos com tijolos e as peças queimadas à lenha, o que por outro lado, ainda hoje se verifica nas olarias de tijolos e telhas artesanais. Mas, este é um procedimento que está na raiz do processo cerâmico e tem influenciado muitos artistas que elegem este material como suporte de seu processo criativo. Muitos são os artistas que a partir do *Campo expandido* (R. Krauss) empregam esses processos como parte conceitual de sua poética.

No caso de Celeida Tostes, trabalhou com esses conceitos ampliando a noção de objeto, indo em “busca” do espectador como partícipe de suas propostas. Para Celeida a noção de coletivo estava além dos aspectos materiais-processuais. Sua busca estava em poder relacionar-se com o outro, inserindo-o no processo, comungando com ele.

Em *Gesto Arcaico os Amassadinhos* formam uma grande instalação apresentada pela artista na XXI Bienal de São Paulo, no ano de 1991. São vinte mil formas de barro com as marcas de diferentes mãos unidas em uma parede da exposição. Este trabalho surge, segundo a própria artista, do contato com as *Vênus* e as *ferramentas*, outras séries onde o gesto arcaico fazia recordar o período paleolítico. Nestas séries, no entanto, os gestos inscritos eram da própria artista.⁹ Já nos *Amassadinhos*, Celeida vai à busca de outras mãos, outros gestos, que juntos ao dela iriam formar uma multidão, uma coletividade. A forma do gesto inscrito na matéria primigênia indica que alguém esteve ali. Índice de várias subjetividades as quais a artista teve alguma relação.

Por meio de barros de diferentes cores (óxidos), Celeida quer representar a diversidade a partir da qual é formada sua cidade –Rio de Janeiro–, assim como a possibilidade de identificação-comunhão entre as pessoas.

Ela relata:

“O conjunto de peças que denominei de “Gesto Arcaico”, é, na verdade uma coleção de apertos reflexos, realizados pelas mais diversas mãos ao encontrarem no seu bojo a matéria maleável da argila. Trabalhei com os mais diversos segmentos de nossa sociedade: foi feito no presídio da Frei Caneca, no Parque Lage, na Vila Rosali _ lugar das chamadas prostitutas, no Museu de Arte Moderna / RJ, com doutores da COPE da UFRJ, com gente de rua, com madames, com criancinhas pequenas, enfim, centenas de mãos se identificando num só gesto. Um mutirão sem referência de classe”.¹⁰

Nota-se neste depoimento a preocupação de Celeida em ir de encontro às diferentes classes sociais, tentando desta forma diminuir um pouco a distância social da qual é vítima a cidade do Rio de Janeiro, e porque não dizer do Brasil como um todo.

Da forma mínima ao grande gesto, do individual ao coletivo, revela-se aqui a complexa trama que Celeida teceu. Da diferença ela resgata a semelhança, e do que era feminino – as Vênus – gera-se um híbrido, já que é difícil definir na multidão de Amassadinhos qual o gênero a que pertence cada um dos vinte mil pedaços de barro coloridos amassados. Mas isto quem vai dizer é o espectador, já que nesta proposta Celeida coloca ao meio do painel de amassadinhos uma roda de barro, por volta da qual as pessoas deveriam andar para ver os gestos arcaicos. Momento de observação, pausa, reflexão. Masculino, feminino? A artista oferece a liberdade do olhar, deixa a obra aberta à significação.

No entanto, há quem veja na obra de Celeida um grande gesto do feminino que permeia toda sua poética. Como diz a estudiosa Regina Célia Pinto “*A obra de Celeida Tostes revela-se um exemplo da cultura feminina nas artes plásticas.*”¹¹ E como ela, outras artistas procuraram transformar a realidade através da arte, por meio do barro, como a artista cubana antes citada, Ana Mendieta. A mãe terra parece haver acolhido essas mulheres artistas na ausência

de suas verdadeiras mães. E elas souberam devolver ao mundo em forma de gestos, ações, performances, ritos, todo o potencial nela existente.

O estar perto, oferecer o barro, incluir o “outro” no gesto arcaico, são todos atos que vemos hoje acontecer em algumas obras de artistas contemporâneos, que a partir dos antecedentes de Ligya Clark, Hélio Oiticica, como também de Celeida incluíram o espectador como co-criador de sua proposta.

Aproximando-nos de outra proposta de Celeida Tostes veremos como ela traduziu seu contexto, indo muito além do que a arte naqueles momentos –anos 80–, estava alcançando, ou seja, a *práxis* como elemento fundador da poética do artista.

Se na proposta anterior vimos o resultado final do processo transformar-se em uma instalação, no interior da instituição arte (XXI Bienal de São Paulo) o que propôs a artista no Morro Chapéu Mangueira é bem diferente, aproximando-se a nosso ver, ainda mais ao que o crítico de arte Nicolas Bourriaud em *Estética Relacional* sugere:

“...as obras não se fixam já o objetivo de formar realidades imaginárias ou utópicas, senão que buscam construir modos de existência ou modelos de ação no interior da realidade existente, seja qual seja a escala escolhida pelo artista para tratar com tal categoria”.¹²

É nesta direção que caminha Celeida Tostes que a partir de sua experiência como artista-educadora, sobe o Morro do Chapéu Mangueira¹³ no Rio de Janeiro, na década de 1980. Lá ela encontrou o barro, matéria-prima que serviria como base do trabalho. Junto à comunidade ela instala o *Centro de Cerâmica utilitária*, para melhoria de renda das pessoas que ali viviam. Construíram fornos, fizeram panelas, bruxas de pano, doces populares, colchas de retalho. E ao atender os próprios desejos da comunidade geram-se outras ações. A construção de uma creche, um gabinete dentário, e o Galpão das artes, onde aconteciam, as festas, os encontros, a convivência. Resgate cultural do

saber das mulheres que ao modelar panelas de barro, resgatavam um pouco da sua identidade de origem. Valorização dos sujeitos, capacidade criadora resgatada por meio dos saberes, do individual e do coletivo. Na voz de Celeida confirma-se o desejo dela em que as pessoas tivessem uma vida digna e criativa:

É a paneleira de anos atrás que agora é lavadeira; é o oleiro e construtor de caieiras que agora é carregador ou porteiro; ou ainda aquela mulher de 70 anos que nunca tinha pegado em barro, mas que pode viver, através dele, o seu cotidiano e a sua fantasia. (...) esse levantamento da memória cultural precisa ser visto como uma possibilidade de se exteriorizar a capacidade criadora do indivíduo, ao mesmo tempo que a coletiva da tradição, fugindo ao estereótipo resultante de interferências externas. O que houve foi uma resposta concreta e autêntica de vivências anteriores e presentes.¹⁴

O objetivo de Celeida era capacitar as pessoas para que tivessem mais dignidade por meio de seu próprios saberes, ao mesmo tempo em que estariam afirmando sua identidade cultural. Defendia a implantação de tecnologias alternativas, e os processos coletivos de criação. O barro local foi a principal matéria prima trabalhada. Mas, o que realmente contava era a experiência entre as pessoas. Alunos da EAV Parque Lage juntavam-se aos moradores da comunidade.¹⁵ E o que antes era representação formal feita em barro – os Amassadinhos-, agora transforma-se em experiência vivida. Ou como diz Bourriaud... *“...modelizar, em vez de representar, inserindo-se assim no tecido social, em vez de limitar-se a buscar inspiração nele”*.¹⁶

Por meio dos depoimentos da própria artista e de algumas pessoas que com ela lá trabalharam, percebe-se então a união entre arte e vida que a artista conquistou. *“ Não vejo meus trabalhos desligados de minha vida, da minha vida de pessoa, de mulher, nem por um momento. A minha atividade no Chapéu Mangueira, por exemplo, mais do que uma atividade social, é um convívio com pessoas de outra faixa.* ¹⁷ Celeida confirma o que vimos relatando ao longo deste texto, que ela estava totalmente conectada com as questões da arte tanto nacional como internacional, o que também a fez adiantar questões que a partir principalmente dos anos 90 os artistas vêm explorando, expandindo ainda mais e tensionando os espaços da arte e da vida.

5- Do espaço da arte ao espaço da vida – algumas considerações

A arte atual busca envolver o espectador como co-participante das propostas, não mais solicitando apenas sua reflexão distanciada. O artista atuando como mediador provoca processos coletivos.

É a partir dos anos noventa que vários artistas passam a operar desde uma prática *relacional*, atuando nas brechas dos conflitos sociais, das diferenças, nos interstícios do cotidiano, propondo novos modos de convivência. A arte com antecedentes em artistas como Duchamp, Beuys, Kaprow, Lygia Clark, Hélio Oiticica ou Celeida Tostes, como vimos, vêm atuando no “inframinúsculo social”, como vemos em obras de Gabriel Orozco, ou criando espaços de convivência relacionais por meio da preparação e consumo de comidas em galerias e museus como faz Rikrit Tiravanija.

Celeida Tostes, transitou do objeto à vida, contribuindo para o cenário da arte contemporânea. Por meio de um material –o barro- e uma técnica – a cerâmica- considerados durante muito tempo como arte menor, a artista conseguiu resignificar não só os espaços da arte, mas principalmente os espaços da vida. As pessoas que com ela conviveram co-participando e compartilhando seus sonhos e desejos, ainda hoje guardam na memória a grande paixão dela pelo seu *fazer*.

Celeida continua então abrindo caminhos, já que seus trabalhos deixaram muito mais que simples objetos físicos como registro de sua passagem transformadora pela vida.

Notas

¹Celeida Tostes, artista e professora atuante principalmente nos anos 80 e 90 na cidade do Rio de Janeiro. Formada em Belas Artes no ano de 1957, recebe algumas bolsas de estudos, dentre elas do governo norte-americano onde aprofunda seus conhecimentos em técnicas industriais de cerâmica na Universidade de Southern na Califórnia em 1958 e em 1974 com bolsa do Consulado Britânico faz estágio na School of Arts do Cardiff College, no País de Gales. No Brasil Celeida coordena vários projetos em que a cerâmica é o meio. Além dessas atividades, e paralelamente ao seu trabalho artístico desenvolve atividades acadêmicas na oficina 3D na Escola de Artes Visuais do Parque Lage de 1975 a 1995, como Professora/Coordenadora como também atua como professora do núcleo 3D da Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro. Participa de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior, tendo sido premiada algumas vezes. Participa da Bienal Internacional de São Paulo em 1983 e 1991 e do Panorama de Arte Brasileira MAM-SP 1985 e 1988. É artista homenageada na I Bienal del Barro de América Museu de Arte Contemporânea Caracas, Venezuela, 1990. Arte do Fogo, do Sal e da Paixão, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2003, foi a última retrospectiva dedicada a obra da artista no Brasil., que em vida não teve maior reconhecimento.

- ²ÁQUILA, Luiz. *Vamos Celeidar?* In. COSTA, Marcus de Lontra. *Arte do Fogo, do Sal e da Paixão – Celeida Tostes*. Catálogo da exposição Centro Cultural Banco do Brasil de 28 de abril a 29 de junho de 2003. Rio de Janeiro: FCBB, 2003, p. 13.
- ³CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60e 70*. Rio de Janeiro: Jorgr Zahar editor, 2005, p. 54.
- ⁴BRETT, Guy. Maciel, Kátia (org.). *Brasil Experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Trad. Renato Rezende. RJ: Contra Capa, 2005, p. 57.
- ⁵PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Série Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. In BRETT, op. Cit., p. 46.
- ⁶A.A.V.V. *Charles Simonds*. Catálogo da exposição no Centro Cultural da Fundació “la Caixa”. Barcelona: Fundació “la Caixa” 1994, p. 32.
- ⁷CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Siruela, 1997, p. 70.
- ⁸PINTO, Regina Célia. *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Museu do Essencial e do além disso, 2006, p. 92. Disponível em http://www.artonline.arq.br/museu/library_pdf/celeida_tostes.pdf. Último acesso 15-05-09
- ⁹Op. Cit., p. 75.
- ¹⁰Op. Cit., p. 75.
- ¹¹Op. Cit., p. 79.
- ¹²BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. In BLANCO, P. CARRILLO, J. CLARAMONTE, J. ESPÓSITO, Marcelo (org.). *Modos de hacer*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 429.
- ¹³O Morro do Chapéu Mangueira é uma favela no alto do bairro do Leme na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, localizada na encosta do Morro da Babilônia – que também nomeia a circunvizinha favela da Babilônia. SILVA. Raquel Martins. O relicário de Celeida Tostes. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC – para obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/cursos/bensculturais/teses/CPDOC2006RaquelMartinsSilva.pdf>. Último acesso 14/05/2009.
- ¹⁴Catálogo da exposição “Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte”, de 12 de julho a 8 de agosto de 1983, na Sala do Artista Popular, Instituto Nacional do Folclore e Cultura Popular. In SILVA op. Cit., p. 98.
- ¹⁵SILVA, op. Cit., p. 72.
- ¹⁶BOURRIAUD, op. Cit., p. 433
- ¹⁷. SILVA, op. Cit.

6- Referências Bibliográficas

A.A.V.V. **Charles Simonds**. **Catálogo da exposição no Centro Cultural da Fundació “la Caixa”**. Barcelona: Fundació “la Caixa” 1994,

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. In BLANCO, P. CARRILLO, J. CLARAMONTE, J. ESPÓSITO, Marcelo (org.). *Modos de hacer*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005

CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de los símbolos**. Madrid: Siruela, 1997, p. 70.

COSTA, Marcus de Lontra. **Arte do Fogo, do Sal e da Paixão – Celeida Tostes**. Catálogo da exposição Centro Cultural Banco do Brasil de 28 de abril a 29 de junho de 2003. Rio de Janeiro: FCBB, 2003.

PINTO, Regina Célia. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Museu do Essencial e do além disso, 2006

SILVA. Raquel Martins. **O relicário de Celeida Tostes**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do Centro de Pesquisa e

Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC – para obtenção do grau de Mestre em Bens

Culturais e Projetos Sociais. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/cursos/bensculturais/teses/CPDOC2006RaquelMartinsSilva.pdf>. Último acesso 14/05/2009.

BREVE CURRÍCULO

Isabela Mendes Sielski - isabelasielski@hotmail.com Doutora pela UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO – BILBAO – ESPANHA - 1997/2001. Licenciada em EDUCAÇÃO ARTÍSTICA- UDESC — Florianópolis-SC - 1981-1985. Profª. IF-SC (CEFET-SC) – Florianópolis-SC - desde 1991.
