

CELEIDA TOSTES

REGINA CÉLIA PINTO



PUBLICAÇÃO DO MUSEU DO ESSENCIAL E DO ALÉM DISSO
RIO DE JANEIRO 2006
Todos os Direitos Reservados

CELEIDA DE BARRO ¹

(CELEIDA TOSTES)

A argila também será, para muitas almas, um tema de devaneios sem fim, o homem se perguntará indefinidamente de que lama, de que argila ele é feito. Pois para criar sempre é preciso argila, uma matéria plástica, uma matéria ambígua onde vêm unir-se a terra e a água. ²

1. PRIMEIRAS IMPRESSÕES

Conhecíamos Celeida apenas das fotografias de jornal. Admirávamos a sua obra. Mas foi com a exposição retrospectiva "Tempo de Trabalho", realizada na Escola de Artes Visuais (EAV), Parque Lage, Rio de Janeiro, 1990, que decidimos estudá-la. A riqueza do imaginário da artista, tornado realidade no espaço daquele antigo palacete, teve o poder de nos emocionar.

Lembramos bem da primeira vez que a vimos: estava com o braço engessado e parecia bem menor e mais frágil do que imaginávamos, fato que se devesse talvez à escala grandiosa de algumas de suas obras. Este encontro foi na Oficina de Cerâmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde ela ministrava uma disciplina do Mestrado em História da Arte, da Escola de Belas Artes, em outubro de 1991.

Chegamos à oficina timidamente. Temos dificuldades de estabelecer contacto com pessoas que não conhecemos, principalmente se devemos pedir alguma coisa. Levávamos uma monografia que havíamos escrito sobre ela, para facilitar a resposta positiva ao que se nos afigurava uma ousadia: pedir para assistir

¹ O etnólogo Henri Stahl colocou em Celeida o apelido de *Celeida de Barro*.

² BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 116.

suas aulas como ouvinte. Na verdade estas aulas se configuravam como uma possibilidade de iniciarmos nosso trabalho de campo.

Fomos recebidos com extrema gentileza e devemos confessar que ela nos pareceu então entre surpresa, satisfeita e orgulhosa com este nosso interesse sobre ela e sua obra.

Mostrou-nos pacientemente toda a oficina, explicando tudo detalhadamente. Percebemos logo estar diante de alguém nada convencional. Não só pela oficina e pelo tipo dos trabalhos ali realizados pelos alunos mas, porque a todo momento chegava alguém para abraçá-la, para mostrar ou dizer alguma coisa inusitada.

Assim, neste primeiro dia, surgem em nossa lembrança dois rapazes da graduação. Um deles, estava às voltas com um par de óculos onde as lentes eram substituídas por uma superfície furada. Inesperadamente esta superfície ampliava as imagens. Ele havia descoberto esse fato, observando as espumas de limpar o barro das mesas. Era um projeto sério, que estava em andamento e para o qual Celeida dava muita atenção. O segundo, entrara simplesmente para dizer que detestara o "tal" Bachelard ³ que a artista havia indicado como leitura.

Celeida não se impressionava e nem se alterava com coisa alguma. Conversava com todo mundo ao mesmo tempo e, quando pensávamos que ela estava se dirigindo a nós, verificávamos surpreendidos que ela se dirigia a outra pessoa. Todavia, quando pensávamos que não estávamos sendo observados, ela dava uma opinião pertinente sobre o trabalho que realizávamos. Este, embora prazeroso, por si só era surpreendente: amassávamos o barro em plena aula de mestrado.

Contrariamente a este aparente caos didático, a organização da oficina era sempre impecável e a artista fazia questão absoluta de ter tudo nos devidos lugares.

³ Gaston Bachelard é autor de obras importantes, entre elas, "A poética do espaço", que havia sido sugerida como leitura por Celeida.

A situação nos parecia realmente incomum e, no início não conseguíamos entender muito bem aonde ela nos levaria. Com o passar do tempo e a continuação das aulas é que fomos percebendo que através dessa aparente desorganização, o conhecimento ia se estruturando.

Assim, "Através do Barro" ⁴, chegamos ao final do período. Havíamos gostado muito das aulas e o trabalho de campo fora proveitoso e enriquecedor. Desta forma nos matriculamos alegremente na disciplina oferecida pela artista para o período seguinte. Não estávamos ainda de posse de conhecimento suficiente sobre ela. Não tínhamos tido ainda coragem para lhe revelar o que pretendíamos verdadeiramente: um relato de vida.

Até reunirmos essa coragem, foi um processo longo, colocávamos para nós mesmos, inúmeras barreiras para chegar à artista e pedir-lhe uma entrevista de caráter pessoal.

Contudo, quem é introvertido sabe disso e, talvez esta seja a mais difícil característica desse tipo de personalidade: há sempre uma vozinha interior que nos desafia e nos obriga a vencer este medo social.

Finalmente, um certo dia, a vozinha venceu e, comunicamos à Celeida o que pretendíamos dela. A princípio ela nos pareceu hesitar _ ninguém gosta de revelar sua vida a uma pessoa conhecida tão recentemente. Todavia, acabou aceitando. Começou então o segundo drama: a entrevista seria na oficina e a artista estava sempre às voltas com inúmeras pessoas. Nunca sobrava tempo para uma entrevista que, na verdade, não a motivava. Esperamos pacientemente. Nossa paciência foi recompensada. Determinada quarta-feira ela se declarou pronta. Exultamos de satisfação mas,... por pouco tempo. É que quando ligamos o gravador, verificamos furiosamente que as pilhas estavam gastas. Ele não funcionava. Falta de previsão ou espera demasiado longa?

⁴ "Através do Barro" foi o título da prova de aula para professor titular da disciplina de cerâmica / Universidade Federal do Rio de Janeiro, realizada em junho de 1993, por Celeida Tostes.

Descemos até a papelaria do saguão do prédio da reitoria em pânico total: e se não tivessem pilhas? , e Celeida, mudaria de idéia ?, quantas pessoas encontraríamos em volta dela quando retornássemos ?

Extrema sorte! Celeida nos esperava pacientemente e nos concedeu uma entrevista valiosa. São também inseparáveis desta sua história de vida, as impressões que ela nos deixou através de sua presença marcante, suas aulas e das conversas que tivemos no longo caminho das quartas-feiras até o Fundão e também na sua casa, enquanto escolhíamos a iconografia deste capítulo. Sendo que nunca esqueceremos à humanidade de seu comportamento e a ajuda que nos prestou quando nosso carro foi furtado no estacionamento da universidade.

ICONOGRAFIA

1,2,3- "Flashes" da oficina/UFRJ, em junho de 1993

Fotos: Regina Célia Pinto

4- "Flash" da prova de concurso para professor titular / UFRJ, Celeida apresenta uma fotografia do memorial à banca. Foto: Regina Célia Pinto

2. A VIDA

2.1- O Quintal

"Infância? A minha infância foi uma infância que podia ser trágica e, no entanto, foi feliz. Eu perdi minha mãe com um ano e um mês. Foi assim um caos. Ela morreu, teve uma septicemia e morreu, apesar de ter sido tratado por Miguel Couto, um médico de grande prestígio. Não teve jeito. Eu então fui para o sítio, em Baldeador, Niterói. Depois para a fazenda _ Fazenda de Campo Alegre, em Macuco no estado do Rio de Janeiro, onde passei minha infância. eu tinha algumas vindas ao Rio, mas tudo assim muito rápido. Meu pai, uma vez, ficou com saudades, foi me buscar. Todavia, ele fazia comércio exterior, não tinha como tomar conta de mim."

Celeida disfarça a emoção, mas podemos sentir que ela sofreu grande dor com esta perda tão prematura. De nossa parte, sentimo-nos culpados de fazê-la reviver tudo isso. Perguntamos: _ Quer mesmo continuar? Ela, procurando relaxar, dá uma opinião qualquer para um fotógrafo que trabalhava na oficina. Imediatamente recomeça o relato, demonstrando assim sua força.

Joaquim Nabuco afirmou que a perda da mãe na infância é um acontecimento fundamental na vida, dos que transformam as pessoas, mesmo quando elas não têm consciência desse abalo. Assim, segundo este autor, são os órfãos, os abandonados, que vencem em nossa sociedade.⁵

A vida de Celeida comprova de uma certa forma a teoria de Joaquim Nabuco, porém não podemos de maneira alguma dizer, sem uma pesquisa prévia, que ela estaria sempre certa. Acreditamos que o indivíduo precise realmente se libertar da comunidade doméstica para adaptar-se melhor à vida prática mas, a condição de órfão é um pré-requisito muito doloroso, pensamos que esta adaptação depende muito mais do equilíbrio e do diálogo da família.

ICONOGRAFIA

5-Os pais da artista

Foto: Musso, Cf.: Celeida Tostes

Theóphilo Barroso Tostes (brasileiro)

Marília Rodrigues de Moraes Tostes (brasileira)

A fotografia, amarelada pelo tempo, nos dá algumas indicações preciosas. A imagem nos revela, através do que pode ser vislumbrado das roupas e do corte de cabelo, que foi tirada provavelmente na década de 20. Pode também ser percebido que os pais da artista pertenciam às camadas sociais mais elevadas. O casal tem uma expressão tranqüila e feliz, ignorava então a extensão da fatalidade que os atingiria.

Ao nos entregar a fotografia, a artista nos disse com uma saudade orgulhosa:

_Eles eram bonitos, não eram!

6-Celeida Tostes, 1930

Cf.: Celeida Tostes

A fotografia tem a seguinte anotação: ò

⁵ NABUCO, Joaquim apud HOLANDA, Sérgio Buarque de, *op. cit.*, 1988, p. 104.

Minha filha Celeida, em Potosi, Baldeador, Niterói, 1930.

Como a artista nasceu no dia 26 de maio de 1929, a imagem provavelmente foi feita após a morte de sua mãe, pela data e pelo aspecto a garotinha devia ter pouco mais de um ano. Além disso, trata-se do espaço do sítio, para onde Celeida foi levada logo após o triste acontecimento.

"Então eu fui com uma babá para um colégio interno e de freiras: eu gritava de dor de dente que não tinha, saía pelada pela rua...(ri, divertida)

Em um mês eu voltei para a fazenda. E foi uma infância boa, com os sopapos importantes da vida, mas foi uma infância boa. Uma infância assim cheia de "sacanagens", da gente peladão no açude...Uma coisa danada!

Muita coisa boa, muita coisa assim de vida, por exemplo: os cheiros da fazenda, os cheiros da cozinha, o cheiro da época de jabuticaba, da geléia disso, da geléia daquilo. Duas vezes por semana se matava porco para dentro de casa e isso era na varanda de empregada. Horrível acordar com aquele cuim, cuim, cuim, cuim do porco! Quando o empregado matava bem não tinha isso. Mas era desagradável!"

A memória do corpo, o sensorial, revela-se em plenitude nesta parte da narrativa. As sensações presentes indicam o corpo desperto pela liberdade da vida na fazenda.

Pressente-se até uma certa preocupação da artista em mostrar o despertar da sexualidade. Preocupação provavelmente causada pelo valor que se dá a partir dos anos sessenta à experiência sexual, especialmente a feminina, em nossa sociedade. No entanto, esta mudança de atitude seria construção social tanto como a atitude anterior, que a negava ou censurava. Foucault explica: "E lá onde vemos a história de uma censura dificilmente reprimida, reconhecer-se-á, ao contrário, a lenta ascensão através dos séculos de um dispositivo complexo para nos fazer falar de sexo." ⁶

Antropológicamente rica, é a reconstituição do dia a dia da fazenda do interior do Rio de Janeiro, nos anos 30, com os seus cheiros, sua culinária e também

⁶ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I; a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988, p. 148.

com a maneira programada e ritual de matar os animais. A vida e a morte impressionando a menina sensível, deixando lembranças.

"Meus primos e eu estudávamos na fazenda mesmo. Quando vim para o Rio, já estava alfabetizada. Antigamente se tinha isso. Tínhamos também aula de piano. Contudo nunca passei do bife. ⁷ Tínhamos um bom piano na fazenda, que recebia os bifés. "Numa boa", muito mais tarde eu toquei o bife com Roberto de Regina ⁸, em casa de um amigo.

Acho que eu posso dizer que foi uma vida feliz. Sentia saudades do meu pai mas, quando estava com ele, sentia saudades da fazenda, dos meus avós. Eram muitos primos. Foi muito bom!

Meus avós nasceram ricos, tataravô rico. Na primeira crise da fazenda, enguiçou o café, deu uma epidemia de aftosa no gado. O vovô perdeu cinco fazendas assim à toa, mas a família nunca perdeu a pose."

A descrição da infância na fazenda nos começa a conduzir em direção da importância que este espaço teve para a formação da subjetividade da artista. O papel realmente significativo desta vivência / experiência estará realmente presente em toda a sua trajetória pessoal.

Evidencia-se também a camada social de sua origem. No Brasil, a lavoura do café sucedeu à lavoura do açúcar, a qual começou a perder sua importância na primeira metade do século passado. Assim, os senhores de engenho, a nossa aristocracia rural, forneceram o paradigma para os "barões do café". Apesar do cultivo do café não exigir enormes extensões de terra nem dispêndio tão grande de capital como a cana-de-açúcar, afirma Sérgio Buarque de Holanda ⁹ que na

⁷ O bife é uma composição musical simples, própria para quem não sabe tocar bem o piano. Para ser tocado, geralmente é utilizado apenas um dos dedos da mão, no máximo dois. A frase musical começa assim: dó-si-lá-sol-fá-mi, mi-mi-fá-mi-ré, ré-ré-mi-ré-dó, ré-mi...

⁸ Roberto de Regina é maestro brasileiro contemporâneo, instrumentista, toca órgão.

⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de, *op. cit.*, p. 128.

província do Rio de Janeiro e do vale do Paraíba, as fazendas de café seguiram os moldes da lavoura açucareira.

ICONOGRAFIA:

7-Celeida e os primos na Praça XV, Rio de Janeiro, década de trinta.

Cf.: Celeida Tostes

Celeida, a menorzinha, parece feliz. Com uma postura bem diferente dos primos, os quais parecem pouco a vontade para a fotografia. A artista já apresentava nesta época a descontração natural que a caracteriza.

A foto apresenta aspecto do Rio de Janeiro antigo, a Praça XV, por onde a garotinha passava quando ia ou voltava da fazenda, onde passou a infância.

"O vovô era coronel _ Coroné Dirceu. Um coronel rural. Porém, as fazendas do vovô nunca foram latifúndios. Era uma fazenda ao lado da outra quase. Todas fazendas de parentes.

Eram pessoas muito bem educadas, minhas tias e minha avó. Elas não se vestiam com a moda brasileira. Elas usavam roupas francesas. Eu me lembro dos molequinhos que serviam à mesa: uma jaqueta, uma calcinha de xadrez (a bermuda de hoje). Eles iam pelo corredor fazendo assim (estala a língua). Eu me lembro da minha tia fazendo assim chiii! E o troc-troc desaparecia. Depois, quando chegavam à cozinha era (estala a língua).

E eram corredores enormes, porque a casa era toda dividida por corredores!"

Contudo, a cultura do café, no caso da família da artista, parece ter sido mais democrática, exigindo menor extensão de terra e conseqüentemente, menor dispêndio de capital. Fato sem dúvida que deve estar ligado à carência de braços ocasionada pela extinção da escravidão, visto que apesar de estarmos relatando fatos ocorridos na década de trinta, suas raízes estão no passado.

Percebem-se, no entanto, vestígios do antigo fausto característico da "casa grande", na importação da moda estrangeira e nos molequinhos que, e seus trajes e atitudes, nos remetem às aquarelas de Debret, artista francês que tão bem retratou nossos costumes.

E Celeida, através destas reminiscências, vai percorrendo um a um os corredores da memória.

2.2- Os Caminhos

"Fui crescendo. De vez em quando mudanças muito bruscas, problemas, era a vida mesmo... Creio que de vez em quando ela nos dá oportunidade de ter uma crise. Acontece com qualquer um, aconteceu comigo.

Fui fazer análise com vinte e um para vinte dois anos, numa época em que ninguém fazia e que era assim falado à boca pequena: _Ela está fazendo análise...

No Instituto de Medicina Psicológica, Rio de Janeiro. Linha de Melanie Klein. De características muito rígidas, não se podia nem estender a mão para o analista!

Um intervalo de cinco anos. Outros problemas. Fiz então mais cinco anos de análise, desta vez Junguiana."

Vislumbra-se a emoção nos olhos da artista. Uma outra vez sentimos estar invadindo um território que não nos pertence. Labirinto. Um "percorrer correndo corredores em silêncio..."¹⁰

A análise coloca luz no que está sombrio e traz uma grande ajuda para que nos vejamos mais claramente, resolvendo os conflitos que nos aprisionam ao passado. É um instrumento que se preocupa em arrancar-nos de batalhas que não podemos ganhar, persuadindo-nos a abandonar o conflito e a liberar as energias ali utilizadas, para novos fins mais criativos. Sob este ponto de vista, a análise, tanto quanto o espaço-quintal da fazenda, devem ter sido muito importantes para o desenvolvimento artístico da ceramista. O próprio objeto de expressão _ o barro já revela em si, estes dois espaços: a fazenda e a análise.

¹⁰ VELOSO, Caetano apud FRANCHETTI, Paulo e Pécora, Alcyr, op. cit., 1988, p. 76.

"Ser mulher e ser artista não me atrapalhou e nem me atrapalha em nada. Nunca quis filhos. Na verdade, de uma forma subterrânea, eu nunca quis, porque mesmo quando não evitava, nunca tive e, com teste hormonal altíssimo! Não foi das coisas que eu mais quis, filho, um filho, dois filhos, três filhos. Para mim não foi essencial.

Já a batata, a batata-mãe boiando na piscina da Escola de Artes Visuais (1990), essa foi um banquete e também foi mãe _ criou batatinhas dentro dela...

Penso que, provavelmente, se tivesse querido mesmo um filho, teria partido para uma "produção independente". O fato de nunca ter me casado legalmente, não me impediu de ter ótimos relacionamentos. Todos foram muito importantes para mim. Todos, todos!"

O papel de mãe é inerente ao feminino, não importa que o analisemos sob o ângulo biológico ou sociológico. No entanto, há mulheres que não realizam esta função, seja porque não podem, seja porque não querem. Porém, é difícil que uma mulher assuma a negação da maternidade. São muitas as pressões sociais. Além disso, ainda hoje, afirma a antropóloga Cláudia Fonseca ¹¹: a mulher solteira é estigmatizada _ não foi suficiente a liberação sexual. Antes rotulava-se de frustrada a mulher sem atividade sexual. Hoje, sendo impossível determinar este tipo de mulher, redefiniu-se o alvo do desprezo, frustrada é a mulher sem filhos.

Acreditamos ser esta a razão das veementes declarações de Celeida. Podemos assim ver como a sociedade é cruel com a diferença. Mesmo uma artista importante, com obra tão feminina preocupa-se com este preconceito tedioso.

Poderíamos também discutir aqui a questão da chamada "produção independente". No entanto, estaríamos fugindo do roteiro que nos propusemos, contudo, deixamos apenas uma indagação em suspenso: _Será que a mulher tem o direito de alijar o homem do processo de criação e educação dos filhos? A criança, para o seu bom desenvolvimento, não necessita de um pai e uma mãe?

¹¹ FONSECA, Cláudia. *Solteironas de fino trato: reflexões do (não) casamento entre pequeno-burguesas no início do século. Revista brasileira de história. São Paulo, agosto / setembro, 1989, p.118.*

ICONOGRAFIA

8-A batata

Foto: Núcleo de Fotografia/EAV, Cf.: Celeida Tostes

Conta Celeida:

_A batata tinha seis metros de comprimento. Foi apresentada na exposição "Tempo de Trabalho" / 1990. O Professor Adolfo Polilo, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/UFRJ me ajudou no cálculo para que ela boiasse na piscina da EAV, Parque Lage. E ela boiou, com duas toneladas! Foi uma lembrança da roça. As batatinhas inglesas que foram colocadas lá dentro, onde havia um pouco de água, um pouco de ar e um pouco de luz, brotaram. No final da exposição a grande batata baixou cheia de crianças, foi quebrada e as pessoas levaram sacos de super-mercado, com os pedaços dessa batata e com as batatinhas para plantar. O trabalho continuou ...

9-A batata

foto: Núcleo de Fotografia/EAV, Cf.: Celeida Tostes

Funcionários da Escola de Artes Visuais, dentro da piscina, colocam dentro d'água outras batatinhas que complementam a batata-mãe.

"Comemorei 35 anos como artista plástica na exposição "Tempo de Trabalho", EAV, 1990. Não sei se eu podia ser outra coisa que não artista. Ser artista para mim é a minha vida. Não pensei sempre em ser artista, fui indo sabe.

Comecei minha vida profissional trabalhando como datilógrafa, numa casa comercial chamada Cofermat, no centro do Rio. Era um horror! Quando foi a época do balanço, faltou desenhista e me pediram para desenhar as ferramentas, porque eu vivia fazendo desenhos nos papéis que jogava fora. Alguém achou que eu poderia fazer estes desenhos, o que seria econômico, porque não precisariam me pagar... Nesta época tinha apenas dezessete anos. Passei a conhecer parafusos, limas, o que era uma lima portuguesa, o que era uma grossa..."

A estética pode ser considerada uma longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico.¹² Sendo assim, podemos complementar dizendo que a sensibilidade de Celeida rebelou-se contra a banalidade e a tirania do trabalho mecânico da datilografia, provocando então o fato estético, desenhos e mais desenhos feitos compulsivamente.

¹² EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, p. 17.

A vida conduzindo o artista e a arte encontrando seus espaços nos ambientes mais improváveis são as imagens que Celeida nos oferece, através desta narrativa: a péssima datilógrafa, transformada em ótima desenhista de ferramentas. Desta forma o destino, na figura de alguém que pertencia ao quadro de funcionários daquela casa comercial, se torna cúmplice de sua carreira na arte, inclusive fornecendo-lhe material para futuras experiências artísticas. A gratuidade foi recompensada...

ICONOGRAFIA

10. Gestos Arcaicos

Foto: Regina Célia Pinto

Os gestos arcaicos, série de pequenas esculturas em barro, apresentadas nesta fotografia, foram, sem dúvida alguma, inspirados em ferramentas paleolíticas. Torna-se evidente a intenção didática da artista ao arrumá-los como numa vitrine de museu etnográfico.¹³

"Não houve nenhum professor, nenhuma pessoa que tivesse me estimulado especialmente para as Artes Plásticas. Porém, desde criança eu gostava de mexer com coisas. E o espaço da fazenda foi sem dúvida alguma, estimulante. Tanto que, depois de muito idas e vindas, eu voltei para a cerâmica. Voltei para um material que existira com muita presença na minha infância.

Cursei Artes Plásticas na Escola Nacional de Belas Artes, onde fui aluna de Goeldi e de outros também da mesma forma importantes. Fiz cursos de aperfeiçoamento nos Estados Unidos e no País de Gales, onde tive professores famosos. Neste último, fiz um estágio a nível de pós-graduação com experiências inusitadas. Mas, é certo que tive professores menos famosos que também foram essenciais para a minha formação."

O depoimento de Celeida confirma a importância do espaço da fazenda tanto como estimulante de sua arte como para a escolha definitiva da cerâmica

¹³ A esse respeito ver PINTO, Regina Célia. *Maquinações: ensaios lúdico, antropológico, artísticos. Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado em História da Arte, EBA, UFRJ. Rio de Janeiro, 1992, pp. 5,6,7,8,9,10,11, ms.*

como meio de expressão. Tendo a artista citada Goeldi inicialmente, cabe aqui uma outra referência a esse gravador, feita pelo também artista, Augusto Rodrigues: "Sempre me lembrarei de Goeldi, insuperável tanto na sua atividade de professor, sem jamais ter um título formal dessa profissão, como nas suas xilogravuras. Sua enorme capacidade, sem dúvida, se impôs por suas inigualáveis qualidades pessoais e artísticas."¹⁴

A atividade criadora mostra-se assim como uma soma constante de experiências de vida e influências, enraizadas todas no espaço mágico da infância: o "quintal".

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

Viajei para o exterior. No interior dos Estados Unidos, na fronteira com o México, voltaram muitas lembranças da infância. Lá estagiei com Maria Martins, uma índia navarra. Então vi a utilização do excremento do boi na queima de campanha. "Voltei" à fazenda, à cerâmica, à forma de meu avô construir as casas, às figuras que modelávamos.

Na minha atuação como artista, uma experiência sempre me conduz à outra. Há sempre uma relação entre os projetos, uma relação de vida. Uma espécie de provocação que me direciona."

Em 1974, Celeida, através do Instituto Nacional do Livro, fez uma publicação eminentemente técnica: o livro "A esmaltação em metal", onde fornece informações minuciosas sobre este fazer artesanal. É curioso notar como a artista cedeu lugar à cientista para escrevê-lo.

Provando a tese da artista de que sua vida é uma série de experiências interconexas, o livro se mostra como uma consequência do trabalho por ela

¹⁴ RODRIGUES, Augusto apud VEL ZOLADZ, Rosza W. , op. cit., 1990, p. 95.

realizado no curso de artes industriais do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, na década de sessenta, dirigido então pelo grande educador Anísio Teixeira. Celeida trabalhava com crianças que deixavam as escolas de primeiro grau do Rio de Janeiro, estas que corresponderiam hoje às escolas municipais. Sua forma de trabalhar já era pioneira, na medida em que permitia aos alunos terem acesso ao forno e ao ácido.

ICONOGRAFIA

11-Coleta de materiais

Foto: Celso Guimarães, Cf.: Celeida Tostes

A fotografia apresenta a própria artista no Parque Lage, em 1978. Bem integrada à paisagem, visto que acostumada à amplidão da fazenda, ela recolhe descontraidamente o material para suas experiências.

12-Aluno de primeiro grau trabalhando

Foto: Lauro Paraíso, Cf.: Celeida Tostes

Constata-se na foto que o trabalho feito pela criança utilizava material científico.

"Não acredito que o artista seja uma pessoa diferente. Nós estamos falando do artista plástico, não,? Mas existem outros tipos de artista, como por exemplo: um grande mestre de cozinha, um grande estilista, um grande "coiffeur", um grande perfumista. Todas essas pessoas são artistas. Não penso que o artista seja um ser a parte. Ah, não! Porém eu acho que ele tem sorte...Sorte em ter o canal aberto para conseguir corporificar suas imagens, sua vida. Trazer uma visão...Inclusive, tenho a certeza que existe por aí muita gente que é artista e que não sabe.

Assim como também vejo o meio artístico como qualquer outro meio. Nem melhor, nem pior. Onde tem gente e os egos se misturam, há momentos de disputas pouco claras, de disputas pelo poder, se quiser chamar assim."

Existem outras opiniões sobre a identidade do artista que podem ampliar a conceituação de Celeida. Entre elas:

Os argumentos favoráveis a essa afirmação fundamentam considerar o artista, ao nível da vida social, como um ser diferente. Com isto não estou dizendo que

se deva classificá-lo na esfera da doença ou qualquer coisa similar. Quando faço uma afirmação como essa, digo que é preciso estar atento à sua diferença.

Isto quer dizer que estou considerando a diversidade que lhe é inerente referenciada ao lugar que ocupa na sociedade, decorrente da sua insistência quanto ao seu fazer.¹⁵

Continua Duvignaud: o artista, será sempre o ser dilacerado entre o desejo do fazer, que o faz imaginar estar sendo isolado pelos demais e a necessidade de estabelecer a comunicação para se integrar no meio envolvente.

"De vez em quando me perguntam: _ O que você herdou? Eu digo: _ Nada.

Mas não me aborrece. É claro, se pudesse ter tido um pouquinho mais, não era nada mau.

Lembrando-me da louça da fazenda, noutro dia, eu perguntei à minha prima:

_ "Cadê" aquelas coisas hein? Ela disse: _ Não sei! Foram com o vento! Agora, tenho, por exemplo, uma corrente da porteira.(ri) Uma corrente de carro de boi... Esse mesmo carro de boi ainda está na fazenda com outras correntes que ele tinha. Não me incomoda não ter tido isso nem aquilo. A sintonia é outra. Por exemplo, as dificuldades de dinheiro para sustentar um trabalho, visto que, embora não seja uma artista mal sucedida, pois meu trabalho tem muita credibilidade, como vou vender casa de João-de-Barro, ou me vender lambuzada de barro?"

A identidade do artista no que se refere à ansiedade que lhe é peculiar, surge-nos bem clara neste trecho. Na valorização da corrente da porteira ou do carro de boi, na risada que percebe essa diferença de sentimento em relação à maioria das pessoas. Diferença que muitas vezes faz com que seja considerado um ser a parte. Tão a parte no caso descrito, que até faz uma inversão ao dizer que tem de "sustentar" um trabalho. " A dificuldade que o artista tem em se identificar com o profissional, que troca uma formação por salário e benefícios sociais que estão ou deveriam estar presentes na sociedade industrial de um sistema capitalista." ¹⁶

¹⁵ DUVIGNAUD, Jean. *O artista, a arte e a identidade*. Rio de Janeiro, UFRJ, apoio Forum de Ciência e Cultura, 1993, p. 3.

¹⁶ VEL ZOLADZ, Rosza W., *op. cit.*, p. 76.

As sociedades não dão a devida importância a arte, tornando o artista um ser singular que sustenta seu trabalho.

"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 mas, 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 !"

Pensemos que Van Gogh morreu numa penúria profunda, tendo se suicidado há cerca de cem anos. Suas obras hoje alcançam preços que vão a índices financeiros inimagináveis pagos por empresas japonesas e americanas que as utilizam com fins publicitários sem se preocuparem em mostrá-las ao grande público. Pessoalmente acho muito bom um quadro ter um custo tão elevado. Isso é muito bom. Mas temos que reconhecer que a transação financeira escapa totalmente ao controle do artista plástico.¹⁷

O mercado de arte é perfeitamente irracional e suas regras, como se organizam ou quem as organiza, não se sabe muito bem. Mas, a alegria que provoca o ato criador e a sua comunicação, já compensa e indica o caminho de vida.

"Não sei se eu poderia ser outra coisa que não artista. Mesmo o meu trabalho no campo da educação é muito ajudado pelo trabalho da artista plástica. Não sei se faria o que faço como educadora se não fosse também artista.

A categoria educadora associada ao campo das artes plásticas é difícil de ser definida pois, há em todos os níveis da educação, grupos trabalhando com a maior seriedade,

¹⁷ DUVIGNAUD, Jean, op. cit., 1993, p. 6.

sabedores da importância da arte mas, ao mesmo tempo, existe muito equívoco... Como cuidar disso, nessa extensão?... É difícil mas creio que fundamental é constatar e divulgar que estamos em final de século; às portas do milênio onde vimos surgir quase incontáveis correntes de arte, inúmeras vertentes pedagógicas, metodologias e escolas, assim como novas tecnologias, ciências e jargões."

Sabemos que enquanto artista Celeida possui conhecimento profundo de técnicas modernas ligadas à sua área de trabalho. No entanto, enquanto professora, prefere a informação que surge quase naturalmente, através do envolvimento com o material, um conhecimento mais intuitivo ou sensível, registrado pelo corpo, a nível epitelial. A técnica surgindo espontaneamente.

Acreditamos até que a força de sua arte, derive-se exatamente deste fato, da descoberta desta intuição que conduz a informação por canais diferentes daqueles utilizados pela razão. O conhecimento utilizado pelo homem "primitivo", o "pensamento selvagem", de que fala Lévi-Strauss ¹⁸ no livro de mesmo nome. Este tipo de pensamento, adquirido através da pele, do envolvimento com a natureza, o fazer que se confunde com o ser...

"É preciso criar situações que provoquem a desestrutura. Há necessidade de criar uma nova estruturação; desordenar para criar uma outra ordem. Investigar.

Qualquer matéria pode dar corpo à fantasia, ao sonho. Mas só se nos permitirmos a fantasia e o sonho.

Qualquer matéria, através do próprio processo que gera, oferece imagens que irão funcionar como indicadores os quais levantarão questões a ela pertinentes a serem selecionadas e, ou, aprovadas. Mas só se as pudermos VER, não apenas com o nosso aparelho de olhar, mas com todos os sentidos, com os ingredientes da fantasia, do sonho, da

¹⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, Papirus Editora, 1989, p. 30.

ousadia, lembrando que mais do que considerar erros, é preciso considerar as questões que se colocam. Cada matéria traz uma mensagem sensorial e deve ocasionar um diálogo."

Esta desestruturação que provoca uma estruturação, característica didática da artista, de certa forma deve ter sido vivenciada por ela, através do barro. Este, para ser trabalhado, precisa primeiramente de ser bem amassado, sovado, desestruturado de sua forma inicial, para atingir uma nova estrutura que permita a modelagem.

Quanto ao uso no processo de aprendizagem do corpo como um todo; compreendido este como visão, sensação e imaginação, provém indubitavelmente de sua natureza feminina. Simmel ¹⁹, disse que se quiséssemos manifestar com um símbolo o caráter próprio da alma feminina, poderíamos dizer que na mulher, a periferia está mais estreitamente unida com o centro e, as partes são mais solidárias com o todo. Disto resulta que cada uma das atuações da mulher põe em jogo sua personalidade total.

ICONOGRAFIA:

13-Detalhe da oficina de cerâmica na UFRJ, sob a responsabilidade de Celeida Tostes

Foto: Regina Célia Pinto

O grande espaço reservado para o contacto primário com a terra, o qual convida à desestruturação de todo pré-conceito, permitindo assim a criação de estruturas que dão origem a novos conceitos. É um espaço estético e provocador que coloca questões importantes para o sensorial.

14-Katia Gorini, assistente de Celeida, na oficina com o corpo coberto de barro

Foto: Octávio Augusto Prado de Siqueira Filho, Cf.: Celeida Tostes

Envolver-se de barro é muito mais do que procurar a estética de uma escultura viva. É principalmente estabelecer um diálogo vivo com o material, diálogo que permite muitas vezes um conhecimento mais eficaz do que o aprendizado cansativo de uma técnica.

15-Diálogo de mãos e barro

Foto: Gilberto Ferreira, Cf.: Celeida Tostes

16-"Hombres de agua y barro amanecen en San Augustin"

Fotos: Ernesto Morgado, Texto: Nefertiti Blanco, Cf.: "El Nacional"

Trata-se de um artigo de jornal ²⁰ relatando a participação de Celeida Tostes na "Bienal del Barro de America", realizada em Caracas, em agosto de 1992. Em outras palavras o artigo diz que a artista

¹⁹ SIMMEL, Georg. *Cultura feminina: la coqueteria, lo masculino y lo femenino, filosofia de la moda*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, pp. 15, 16)

²⁰ BLANCO, Nefertiti. *Hombres de agua y barro amanecen en San Augustin*. *El Nacional*, Cuerpo:C, Caracas, 13-08- 1992, p. 12

propiciou um encontro sensitivo com o material origem da vida e da morte nos ciclos da Natureza. Nele também alguns participantes externam seus sentimentos a respeito da experiência coletiva de cobrir-se com barro; ratificando as idéias de Celeida sobre o conhecimento adquirido através da pele, do sensível. Muito importante é a declaração dela: _"Esta metodologia é a experiência de minha vida como mulher e como artista."

2.3. As Quebradas: o Morro Chapéu Mangueira

Celeida é a nosso ver uma mulher / artista capaz da proeza difícilíssima de conseguir "aprontações tribais". Seus trabalhos são quase sempre rituais coletivos onde ela desempenha com eficiência o papel da grande-mãe de toda a tribo. É impressionante como a artista tem sucesso em arrigementar um enorme número de pessoas interessadas em participar, auxiliando-a de uma forma ou de outra. Note-se que são pessoas das mais diferentes camadas sociais e que, a participação é sempre entusiástica e espontânea. Assim foi a sua conduta no Morro do Chapéu Mangueira. Poderíamos até dizer que estamos diante de uma arte profundamente social. Canclini ²¹ afirma que o artista agora é também um mediador e, sendo um artista sociológico, estabelece contatos e conexões, introduzindo a perturbação.

"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 ²², por exemplo, mais do que uma atividade social, é um convívio com pessoas de uma outra faixa. E o trabalho lá no morro começou num samba, onde fui convidada pelo Ladislau, servente da Escola de Artes Visuais e sambista do lugar. Eu estava subindo o morro, chovia e escorreguei no barro. Assim surgiu o projeto de formação de um centro de cerâmica utilitária, para melhoria de renda. A intenção era mudar alguma coisa, utilizando os recursos do lugar. No início, não tínhamos um lugar certo mas, entusiasmados, trabalhávamos embaixo de um lampião, íamos da casa de um para a casa do outro,..."

²¹ CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica*. Editora Civilização Brasileira, 1979, p. 24.

²² *Sobre o Morro do Chapéu Mangueira e a atuação de Celeida Tostes no Centro de Cerâmica Utilitária por ela criado neste local, ver anexo no final da dissertação.*

Começamos a organizar o ambiente. Conseguimos montar o galpão das artes. Para o primeiro forno, aterramos o lugar de lixo, carregando latas de vinte quilos, aterrando uma pirambeira,...E batendo com o pé, uma coisa que dá para ficar pensando como conseguimos fazer daquele jeito! Mas, não havia outro! O fato é que a comunidade tem de trabalhar de forma alternativa. Se tivéssemos tido trator, aterro, tudo seria diferente... Nesta época eu estava fazendo o filme "Quilombo". Por telefone, me comunicava com o pessoal da comunidade e, o trabalho andava. Apenas para o mestre-de-obras eu consegui um dinheiro bobo, assim como se tivesse hoje (05/93) quinhentos mil cruzeiros para fazer uma construção. Então foi feijoada para isso, angu à baiana para aquilo..."

Curiosamente, o filme "Quilombo", longa metragem de Carlos Diegues, onde a artista coordenou a "Oficina da Terra", na cenografia de Luiz Carlos Ripper, retrata a vida de uma comunidade também alternativa _ o famoso Quilombo dos Palmares, formado por escravos fugitivos e liderado pela figura mítica de Zumbi.

Percebe-se com essa justaposição de imagens _ a do Centro de Cerâmica Utilitária e a do Quilombo de Zumbi dos Palmares, que as coisas costumam um pouco a mudar para as camadas de baixa renda no Brasil. Sob este ponto de vista traduz-se o mérito da iniciativa de Celeida. Fazer as pessoas marginalizadas refletirem sobre as suas estruturas e dar a elas a oportunidade de usarem suas informações, suas imagens, suas vidas, é fator significativo e nos dá a medida da importância do papel que os artistas podem desempenhar.

"Na inauguração do galpão _ FESTA; no morro tudo vira festa, com comida...Posso me lembrar da Henriqueta, ceramista lá do morro, numa festa de São João. Nós estávamos dançando; ela e eu, pulando e, ela olhou para mim e disse: _"Isto é que é vida!" Eu nunca vou esquecer disso...Como também não vou esquecer de toda a memória que conseguimos recuperar lá: as panelas, as bruxas de pano, os doces populares, as colchas de retalhos. Sobre estas últimas, Dona Efigênia, uma senhora de Minas, fez um poema:

*"Quando eu ando nos caminhos,
Procuro sempre os atalhos
Só não posso fazer,
Com as colchas de retalhos.*

O morro vem me acrescentando e ensinando muito".

O levantamento da memória cultural no Morro do Chapéu Mangueira é de fato a expressão da capacidade criadora individual e coletiva simultaneamente. A primeira, através daquilo que o indivíduo é enquanto sujeito. A segunda, naquilo em que ele traz com ele de suas tradições sociais de origem. Uma resposta concreta e autêntica de vivências presentes e anteriores, procurando excluir influências da cidade grande.

Percebe-se claramente a presença sensível da cultura feminina em toda a memória recuperada. Contudo, ao interrogarmos Celeida sobre com que gênero ela preferia trabalhar, respondeu-nos que, embora não fizesse disto um postulado, acreditava que muitas vezes a relação de trabalho com o homem era mais fácil; terminando por concluir que dependia das pessoas e das situações envolvidas.

ICONOGRAFIA

17-O forno para queima de cerâmica no Morro de Chapéu Mangueira

Foto de Henri Stahl para a capa da revista "Arte Cerâmica", publicação do Trigesimo Congresso Brasileiro de Cerâmica, Rio de Janeiro, abril de 1986.

Através da fotografia pode-se sentir a grandiosidade do forno em contraste com a figura humilde da ceramista. Percebe-se também a participação tão importante da criança, que já começa a se iniciar nos segredos do barro e da queima.

18-Dona Henriqueta

Cf.: Celeida Tostes, sem indicação de autor.

Dona Henriqueta abraça carinhosamente sua panela, com uma expressão que parece nos repetir: isto é que é vida.

19-Receitas de cordel

Impresso por J Rodrigues

Pequena publicação feita através de xilogravura, com receitas de doces populares, levantadas na memória das mulheres do Chapéu Mangueira.

No entanto, pensamos que para descrever a importância do Morro Chapéu Mangueira e de sua gente na vida de Celeida Tostes, nada melhor que as opiniões de Dona Augustinha, residente naquela comunidade. Inicialmente, o relato de uma conversa entre ela, a artista e esta narradora. Estes depoimentos foram coletados na Oficina de Cerâmica da UFRJ, onde Dona Augustinha estava, a pedido de Celeida, para dar uma aula a estudantes da graduação. Quem conhece a Oficina de Cerâmica da UFRJ compreenderá melhor o grande acontecimento que este fato deve ter sido na vida desta senhora oriunda das camadas populares de nossa sociedade. A oficina é realmente grandiosa, não só pelo seu tamanho, ou pela sua arrumação, mas também por toda a aparelhagem técnica que possui e pela enorme escala e criatividade de alguns trabalhos ali realizados.

A. _ A gente estava com uma exposição marcada e Celeida marcou um dia certo para ir buscar. Mas eu não estava dando muita "bola" para a exposição

C. (rindo) _ Foi na UERJ(Universidade do Estado do Rio de Janeiro), lembra?

A _ Aí, quando foi um dia, Celeida chegou domingo, para buscar as peças. Eu estava fazendo comida. Eu disse: olha Celeida, eu não tenho empregada para fazer nada para mim não, eu tenho que fazer minhas coisas. Coitada da Celeida! Aí eu deixei, fui ajudar, arrumamos tudinho, só que na hora que a Kombi chegou, já era para estar tudo arrumado...

C (rindo) _ A kombi lá plantada...

A _ A Celeida ficou tão triste que ela chorou nesse dia.

C (rindo) _ É verdade...

A _ Nunca mais eu esqueci... ò

C _ Eu olhei para Augustinha assim zangadíssima: você não é uma empregada doméstica. Você é uma pessoa. Uma pessoa... Eu já fui logo fazendo assim... (agita o dedo indicador e segura-o no ar) Depois é que eu fiquei com vergonha...

A _ Era um dia de domingo. Eu fazendo comida. Mas se eu tivesse...

C _ Depois veio todo mundo bonitinho dentro da Kombi.

A _ Não, a gente não foi, você foi sozinha.

C _ Não o dia que eu carreguei, depois, no dia...

A _ Ah, isso foi!

C _ Veio na conferência, todo mundo chiquíssimo, até eu estava chiquíssima!

A _ Éééé... O caso é que eu não estava dando muito valor ao meu próprio trabalho.

C _ E sabe como começou o trabalho de Augustinha, de fato? Num cantinho de mesa no quarto dela.

A _ É, na minha cama, sentada na cama.

C _ Não tinha lugar, sentada na cama. Efigênia no fundo do quintal, a Henriqueta no meio de uma parafernália de roupa, cachorro, menino, bacia furada, uma irmã bêbada !

A _ E continua bêbada e fujona. Agora está assim encolhidinha, de tanto que ela bebe. E então o quê que eu te falei, pegando aquilo do começo, da Celeida.

R _ Que você não dava valor ao seu trabalho...

C _ Ao trabalho dela... Eu acho que só aconteceu quando aconteceu do trabalho ir para o Congresso Internacional e ser aplaudido de pé...

A _ Uma coisa muito boa! Foi o dia justamente dessa Kombi, que você saiu sozinha, chorando.

C _ Você sabe o que é isso ?

A _ Você vê, se ela não fosse uma pessoa de fibra! Eu "admiro muito ela", a Celeida Tostes. Apesar da pequena estrutura, ela tem "muito grande a cabeça dela"

ICONOGRAFIA

20-Entrada da Oficina de Cerâmica da UFRJ

Foto: Regina Célia Pinto

No hall de entrada da oficina já se percebe o inusitado do lugar, imaginemos os sentimentos de Dona Augustinha diante da responsabilidade de dar uma aula, neste espaço, para estudantes universitários.

21-Interior da oficina

Fotos: Regina Célia Pinto

Com estas fotos reforçamos a perfeita ordem da oficina e a criatividade envolvente deste local.

Parece-nos extremamente importante, tanto social como antropológicamente, narrar a aula de Dona Augustinha, acontecimento que foge do lugar comum e que nos dá subsídios para avaliar melhor a atividade social de Celeida Tostes. Com a palavra então, Dona Augustinha, do Chapéu Mangueira:

Eu fui uma menina muito pobre no sertão da Paraíba. Minha mãe, de manhã cedo, ela ia tirar leite da vaca. Cada um tinha uma cumбуquinha de barro, desse tamanho assim. A gente botava a farinha e ela tirava o leite já diretamente ali naquela cumбуca de barro. E eu comi até os dezessete anos em vasilha de barro_eu vim para o Rio com dezessete anos, quase fazendo dezoito. Cheguei aqui, as coisas todas industrializadas. Mesmo nas comunidades carentes as pessoas aprendem a usar o material que vem das indústrias. Mas, aquilo adormeceu lá dentro. Quando foi em 1980, acordou, através de Celeida. Nós começamos a trabalhar a proposta com o próprio barro do local. Mas, era um barro que tinha muita pedra... Eu não conhecia e não conheço até hoje, a profundidade, a beleza, o que, é realmente o barro. Eu conheço assim a coisa primitiva ²³ mas, tecnicamente eu não conheço o barro como vocês.

Nós começamos a trabalhar em 80. Celeida não trouxe nada preparado não. Ela deixou cada um descobrir o que ia fazer. Nós começamos a juntar pessoas. No começo eram cerca de vinte pessoas trabalhando com o barro da comunidade, que era sujo, cheio de detritos; Celeida começou a trazer barro da cerâmica onde ela trabalhava.

O nosso clube foi chamado Clube da Memória porque o Morro Chapéu Mangueira tem moradores vindo de diversas partes do país ²⁴. E cada um deles procurava resgatar a memória de sua região.

Celeida me convidava para trabalhar e eu, nunca peguei um bolão de barro para mexer, no começo... Eu, mais ou menos coordenava, dava barro, ajudava a ela, mas eu tinha uma timidez de não acertar a fazer. Eu tinha medo de não acertar a fazer o trabalho. Porém, um dia, fiquei doente e levei um pedacinho de barro para casa e comecei a trabalhar. Botei um banquinho e comecei a amassar e a sentir o barro. Então fui fazendo vasilhas e assim, a memória foi acordando. Fui fazendo esse tipo de coisa, inconscientemente brotou...Mostrei à Celeida timidamente. Ela valorizou muito o meu trabalho, disse que estava muito bom e, então aquilo me deu ânimo. Ela foi me estimulando e fui perdendo aquele medo de

²³ "Primitiva", neste caso, significa menos complexa: a vivência do barro que se aprendeu ao trabalhá-lo e não o saber científico sobre este material.

²⁴ A esse respeito ver informações no anexo ao fim da dissertação.

menina, menina do interior, medrosa, fui botando para fora... Ainda sou um pouco medrosa _ hoje vim para cá com medo, um medo danado, medo até de não saber falar, porque vocês estão numa faculdade e eu nunca fiz uma faculdade, medo de errar... Mas, eu venci o medo e vim assim mesmo.

Com o tempo. o grupo foi diminuindo e ficou um grupo de três: a Dona Efigênia, a Dona Henriqueta e eu. O problema da comunidade carente é que todo mundo quer ver uma renda imediata, mas não é assim. É difícil viver de cerâmica artesanal.

Eu agora estou sozinha. Abro o galpão segundas, quartas e sextas, de três às sete no verão e de duas às cinco no inverno. As crianças (de dois a cinquenta anos) vão e trabalham livres... Mas eles imitam demais o meu trabalho. Estou preocupada... Como mudar isso... Algumas crianças se concentram, outras não, têm problemas. Todas as crianças do colégio passam lá pelo galpão.

A gente pega no barro, vai amassando, espichando, sem preocupação com o que vai sair, livre. Penso que na vida nada deve ser imposto, mas sair de dentro da gente. Para trabalhar o barro a gente tem que ter o barro, mas o barro tem que ter a gente. Conheço algumas técnicas. Para fazer utilitários, por exemplo, podemos usar a técnica da placa, a das cobrinhas ou a do bolo que se vai cavando. (Explica as três técnicas praticamente.)

A queima lá no morro é a mais simples. Aprendi com a Celeida. É difícil queimar com forno de lenha porque não há graduação. Meu forno é enorme. Eu o chamo de MONUMENTO. É um ritual trabalhar com ele...

ICONOGRAFIA

22-A Aula de Dona Augustinha

Foto: Regina Célia Pinto

Celida apresenta Dona Augustinha à turma. Ela parece perfeitamente à vontade no ambiente universitário. Os alunos observam atentamente.

Dona Augustinha, nascida no sertão, mulher tímida e humilde, com seu medo de errar, não dava importância a si mesma e se considerava uma doméstica apenas. Desdobrou-se através do amor ao barro e, impulsionada por Celeida à Tostes, resgatou e valorizou sua cultura, apagada pela industrialização da cidade grande. Hoje possui até um "Monumento", o forno para queimar argila. Também passa suas experiências para outras pessoas, do morro e até da UFRJ...

Emocionante desdobrar da mulher Augustinha ! Este é um acontecimento que nos enche de esperança. É importante este galpão / oficina de barro no morro: crianças da comunidade, jovens e até adultos passam por lá. Quantos, através dele, através da descoberta do sensível, darão um novo sentido às suas vidas, exatamente como Dona Augustinha foi capaz de dar.

De resto, não podemos esquecer que são a arte e a sensibilidade de Celeida que conseguem estas importantes transformações. É impressionante a maneira como a artista consegue reemitir a energia com que é dotada para outras pessoas. Todos sabemos o quanto, é difícil este lidar com o social que não implica em paternalismo mas que oferece aos sujeitos envolvidos, a possibilidade de crescerem realmente. Complementando toda esta parte, passaremos, de agora em diante, a examinar, minuciosamente, algumas de suas obras, nas quais, o social também se faz presente.

3. A OBRA

3.1. "Passagem", Narrativa Cinematográfica

"Passagem" hoje, é imagem pura, narrativa fotográfica em série, quase cinema, "cinema mudo". No entanto, mesmo este último, não prescindia de legendas, indicações desenhadas e fundo musical. Desta maneira, bem ao estilo cinema mudo, propomos a leitura de algumas legendas e, logo após, as imagens, isto é: a iconografia de "Passagem". Quanto à música, deixaremos cada um escolher a trilha sonora que preferir: desde o ritmo de nosso sangue pulsando ou o de pés e mãos que marcam o compasso de uma dança do início dos tempos, até quem sabe, a introdução do primeiro ato da "Traviata" de Verdi, seguindo-se um trecho do quarto movimento da Nona Sinfonia de Beethoven, a parte triunfal da Marcha Número I De Pomp e Circunstância, de Sir Edward Elgar e terminando tudo pela gargalhada de Mefistófoles na ópera "Fausto", de Charles Gounod.

Um espaço, chão coberto de barro, brancos panos nas paredes.

Rústica esteira de palha centralizada neste espaço.

Enorme jarro de barro na extremidade da esteira mais próxima da parede.

Um outro jarro, bem menor, contém um material provavelmente espesso.

Tijolos ao lado do jarro completam este cenário de enigmático ritual.

Uma mulher nua. A aparência de que terminou de despir sua veste branca. Ainda a dobra cuidadosamente.

Lambuza-se com o material espesso do jarro menor, provavelmente barro misturado com água.

Percebe-se que ela se entrega completa e seriamente ao contacto dessa instigante matéria.

Trajadas também de branco, duas outras mulheres aparecem.

Ajudam a primeira delas a entrar no jarro grande.

As duas, de forma extremamente respeitosa, vão colocando mais barro nas bordas do jarro grande, onde se encontra a primeira mulher.

Esta inclina a cabeça para baixo.

O trabalho continua. Imagens belíssimas vão surgindo. Misturam-se a mulher e o barro . Mistério.

Mudas as mãos trabalham. O jarro vai se fechando. A última porção de barro esconde totalmente a mulher. Vê-se apenas a caverna-jarro, fechada, que nos interroga e visga o olhar. Mas a vida, de repente, tem sonhos de liberdade, de passagem de dentro para fora. Começa então a romper-se o invólucro de barro.

Aparecem, expressivamente, a cabeça e as duas mãos.

Dramaticamente, a mulher rompe o barro que a envolvia e cai sobre a esteira.

Renascida.

ICONOGRAFIA

23-"Passagem"

Fotos: Henri Stahl, Cf.: Celeida Tostes

As fotografias podem ser usadas de maneira dirigida, tanto pelo fotógrafo quanto pelo leitor. É o que acontece quando estes criam deliberadamente as cenas fotografadas, ou quando as pessoas posam conscientemente ou não para reconstruir uma cena; usando para isso tanto a postura corporal, a expressão facial, quanto a indumentária, a posição, os planos e o enquadramento.(...) É também possível utilizar as

fotografias como captação espontânea, quando a rapidez da exposição e o desenrolar da situação não permitem uma reconstrução ou organização do comportamento dos retratados.²⁵

Acreditamos que a magia desta série de fotografias "Passagem" esteja nas diversas leituras que permite, consequência talvez de que tanto o cenário como a sequência foram programados conscientemente pela artista mas, o fotógrafo, também artista, este foi obrigado a captar as fotografias espontaneamente, já que o próprio clima da situação não permitiria uma reconstrução ou organização do comportamento dos retratados.

24- Celeida Tostes e Henri Stahl /1994

Foto: Luzia Mara Muniz Freire

Percebe-se muito bem a amizade dos dois artistas. A fotografia foi efetuada durante palestra sobre "Passagem" que os dois realizaram na Boucherie Letras & Livros / 04-1994. Nesta palestra Henri confessou à Celeida que possui alguns negativos da performance guardados, os quais nunca mostrou a ela, tal a sua dramaticidade.

3.2. "Passagem, Em Busca do Tempo Perdido"

Quando subia para me deitar, meu único consolo era que mamãe viria beijar-me na cama, Mas tão pouco durava aquilo, tão depressa descia ela, que o momento em que a ouvia subir a escada e quando passava pelo corredor de porta dupla o leve frêmito de seu vestido de jardim, de musselina branca, com pequenos festões de palha trançada, era para mim um momento doloroso. Anunciava aquele que viria depois, em que ela me deixaria, voltando para baixo. Assim, aquela despedida de que tanto gostava chegava eu a desejar que viesse o mais tarde possível, para que prolongasse o tempo de espera em que mamãe ainda não aparecia.²⁶

"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. Surgiu após uma fase em que eu estava fazendo bolas, fazia bolas que não acabava mais e, colocava coisas dentro delas, coisas que faziam uns barulhos. Então me dei conta de uma lembrança da fazenda, de uma antiga empregada que dizia que os bebês apareciam no canteiro de repolhos. Até hoje não sei como esta lenda européia chegara aos ouvidos dela. Logo começaram a vir uma série de memórias, como por exemplo, uma prima grávida e nós, crianças, destruindo um canteiro de repolhos para

²⁵ LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p.84.

²⁶ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido, no caminho de Swann*. Porto Alegre, Editora Globo, 1981, p.19.

procurar o seu bebê. Mas, eu ainda levei muito tempo, cerca de dois anos, para conseguir realizar "Passagem".

É interessante que se saiba que quando a realizei já não estava mais freqüentando sessões analíticas, já havia terminado até psicodrama. Mas eu tenho conhecimento de que o livro rolou outras sessões de análise, tal a força de suas imagens.

Todavia, a "Passagem" foi muito mais do que tudo isso. Foi como se eu tivesse saído e ido embora para o espaço. Foi além do útero, com certeza. As pessoas que estavam comigo, que ajudaram a fechar a urna e Henry Stahl, o etnólogo que a fotografou, não ouviram palavras, eram sons. E eu podia ter sido uma pedra, podia ter sido um bicho, qualquer coisa, um vegetal, um animal, um mineral, qualquer coisa. E era além do ventre.

Após esta experiência fortíssima, quase não consegui falar sobre o que se havia passado. Apenas escrevi:

*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."*

3.3. "Passagem", Performance

(...) a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma

platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando este quadro ao vivo, já poderia caracterizá-lo.²⁷

Gostaríamos de iniciar nossos comentários sobre esta "passagem-performance" de Celeida, relatando nossas observações sobre o espaço onde ela se realizou, visto que, enquanto performance, este trabalho da artista permanece num meio caminho entre as artes plásticas e as artes cênicas.

Pode-se dizer que um espaço teatral deve ser ao mesmo tempo, a imagem de seu texto, de uma estrutura social e de uma estrutura imaginária psíquica.²⁸ Sob este ponto de vista, devemos analisar "Passagem".

Sabemos que esta performance foi realizada pela artista no ano de 1979, no seu apartamento de quarto e sala, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. O cômodo do apartamento em que ela foi realizada, recebeu decoração especial: barro no chão, panos brancos nas paredes, uma esteira rústica, dois jarros e alguns tijolos que completaram a cena ali ocorrida.

Conforme pode ser observado na narrativa fotográfica, quase cinematográfica de Henri Stahl e na descrição da própria artista, este espaço pode ser percebido como um quadro / palco, onde a esteira, num movimento de perspectiva, guia o olhar do observador para o ponto mais estratégico da cena: o grande jarro / útero. Estes fatos revelam concordância com o texto de Celeida mas também nos colocam diante de uma estrutura imaginária psíquica, onde reina a ambigüidade. Ambigüidade de tempo: tempo real ou tempo mítico? , ambigüidade de lugar: interior do exterior ou exterior do interior? Quadro ou palco?, ambigüidade de objeto: jarro ou útero? Escultura ou mulher?, enfim, é realidade ou representação? Serão artes plásticas ou artes cênicas?

Sabe-se que a partir do momento que existiu a perspectiva, o espaço cênico tornou-se essencialmente o espaço do olhar do espectador, modelado por

²⁷ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1989, p.28.

²⁸ UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur*. Paris, les éditions Sociales, 1981, p.84.

ela. A cena tornou-se quadro.²⁹ Não queremos aqui discutir se foi o palco que copiou o quadro ou vice-versa. Queremos nos deter é no fato de que a perspectiva de quem observa pode ser diferente da perspectiva do ator, no caso, Celeida. Desta maneira, a perspectiva do espectador também passa a fazer parte do espetáculo. Assim como o espaço teatral pode ser considerado análogo do real extra-cênico, do qual ele reproduz a aparência, não podemos também esquecer que ele é também o espaço do jogo feito pelos atores que nele se movimentam e da imaginação daqueles que o observam.

A obra de arte propõe-se-nos como uma mensagem cuja decodificação implica numa aventura, precisamente porque nos atinge através de um modo de organizar os signos que o código consuetado não previa. Desse ponto em diante, no empenho de descobrir o novo código (típico, pela primeira vez, daquela obra _ e todavia ligado ao código consuetado, que em parte viola e enriquece), o receptor introduz-se, por assim dizer, na mensagem, fazendo convergir para ela toda a série de hipóteses consentidas pela sua particular disposição psicológica e intelectual (...)³⁰

Deixemo-nos então entregues ao prazer do "*bricolage*"³¹, no exato sentido deste termo. Nossa imaginação, através do que nos foi revelado por Celeida e pelas fotografias, se encarregará de construir um novo conjunto possível de significações para "Passagem" a fim de esclarecer as ambigüidades já existentes, de estabelecer novas ou, o que julgamos mais importante, revelar a estrutura social que originou esta performance. "Cabe ao artista captar uma série de "informações" que estão no ar e codificar estas informações, através da arte, em mensagem para o público. Essa codificação não implica em limitação, mas, isto sim, retransformação através de outros canais".³²

²⁹ *Idem, ibidem.*

³⁰ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 93.

³¹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *op. cit.*, p.32.

Aliás, subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos chamar antes de "primeira" que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo "bricolage" (...)

O "bricoleur" é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano pré-concebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados (...) (Nota de Almir de oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa e souza, tradutores da primeira edição pela Ed. Nacional.)

³² COHEN, Renato, *op. cit.*, p. 87.

Começemos com o mito.

Conta a lenda que Prometeu (o que pensa antes) criou o primeiro homem usando barro, e foi um grande benfeitor da cultura humana. Desobedecendo a Zeus, roubou o fogo do céu para dar ao homem. O fogo deu a humanidade um imenso poder; a partir dele desenvolveu-se o conhecimento. Zeus, não gostando da desobediência de Prometeu, acorrentou-o a um rochedo, lançando sobre ele uma águia que devorava seu fígado. Além disso, Hefesto, o deus do fogo, sob a ordem de Zeus, teria modelado Pandora, a primeira mulher também de barro. Atena deu-lhe vida com o seu sopro e, os outros deuses dotaram-na de encantos. Mas Hermes ensinou-lhe a mentira e a astúcia. Zeus atribuiu-lhe a missão de castigar a raça humana. Enviou-a a Epimeteu (o que pensa depois), o qual a aceitou apressadamente; embora Prometeu, seu irmão, previsse os transtornos que ela traria aos homens.

Pandora trazia consigo um jarro contendo todos os males do mundo. Este jarro era fechado por uma tampa que impedia os males de escaparem. Todavia, incapaz de conter a curiosidade, Pandora removeu a tampa e os males espalharam-se pelo mundo. Ela tornou a fechar o jarro, mas só ficou nele a esperança, que estava bem no fundo.³³

A mulher foi o preço do fogo que apesar de todo o conhecimento que trouxe, pode voltar-se para a desgraça, se mal utilizado.

Máquinas, multidões, cidades: o persistente trinômio do progresso, do fascínio, do medo. O estranhamento do ser humano em meio ao mundo em que vive: a sensação de ter sua vida organizada em obediência a um imperativo exterior e transcendente a ele mesmo.³⁴

E agora no ambiente está sempre presente a comunicação visual reprodutível, que pratica o seu irresistível controle sobre tudo.³⁵

Na realidade, com a sociedade pós-industrial, o caráter racional da publicidade desvendou-se, não só do ponto economicista das mercadorias a serem

³³ A esse respeito ver Kury, Mario da Gama. *Dicionário de mitologia greco-romana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990, pp. 303, 339.

³⁴ BRESCIANO, Maria Stella Martins. *Metrópole: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)*. In: *Cultura Cidades, Revista Brasileira de história*. São Paulo, Marco Zero, 1985, p. 37.

³⁵ CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 30.

vendidas, mas também pelas tendências culturais e comportamentais mais sutis que ela consegue representar, sintetizar e até mesmo antecipar.³⁶

O ser humano volta a encontrar-se ante o mundo tão perdido como o primitivo de antes do fogo. O conhecimento, herança de Prometeu, cada vez se aperfeiçoa mais. o progresso técnico e científico é enorme. Todos os dias surgem máquinas mais e mais complexas. A cultura de massa, através dos meios de comunicação, forja imagens que todos procuram seguir _ o que é necessário para o sucesso? Fumar um "Malboro", dirigir um "Santana"? Os homens são produzidos em série e, apenas os mais sensíveis se dão conta do absurdo da situação. Todo dia um pouquinho mais, o homem luta com ele mesmo, desperdiçando a sua vida , bloqueando criatividade e perdendo a individualidade numa tentativa quase sempre inútil de alcançar um sucesso puramente fictício. Um paraíso que está sempre no futuro...

Ao mesmo tempo, este progresso todo, a mídia e a cultura de massa nele incluídos, também tem seu lado bom, na medida em que traz melhores condições de vida e possibilita a criação de novas linguagens. Este progresso identifica-se com a imagem de Prometeu, "ser que corresponde a uma necessidade de mais ser."³⁷

Surge então uma situação de ambigüidade e dilaceramento. Com ela, a pergunta: como conviver com este aparente caos, que não nos deixa descobrir a melhor forma de dialogar com estes fatos, já que nem sequer nos permite saber quem realmente somos, uma vez que nos tornamos imagens de nós mesmos, perfeitos simulacros, escondidos do olhar dos outros, que é o olhar da mídia, atrás de nossos rostos / máscaras.

Contraditoriamente, é no século XX e, particularmente na sua segunda metade que a mulher, mais do que em qualquer outro tempo, vem se lembrando que a esperança ficara no fundo do jarro de Pandora. Assim, ela que quase sempre

³⁶ *Idem*, p. 20.

³⁷ BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo, Brasiliense, 1990, p.98.

ocupara um humilde segundo plano, começa a se perguntar sobre o que haveria por trás da máscara e se lança em busca de sua verdadeira identidade.

Então, Celeida Tostes, artista brasileira contemporânea, sonha. Seus devaneios são de argila ou barro, matéria prima presente no imaginário da humanidade desde o início dos tempos.

Os cientistas estão descobrindo uma surpreendente complexidade na argila. Microscopicamente, ela aparece sob várias formas, organizada em camadas, tubos, discos e anéis. Tem energia. e dispara intrincadas reações químicas, além de sugar produtos tóxicos do meio ambiente. Isto é o que os cientistas sabem, até agora, com certeza.(...)

Coyne mostrou que as irregularidades moleculares _ os "defeitos" _ na estrutura cristalina do barro dão-lhe a capacidade de estocar energia e de reemití-la.(...)

"O barro não é apenas idealmente cristalizado", diz Lazlo, "pois ele tem microdomínios que são amorfos _ os domínios da desordem, onde ocorre a catálise. Pode-se observar deslocamentos, porque estão faltando alguns átomos, ou uma fratura, e nessas irregularidades localizadas é que ocorrem as ligações e as reações químicas."

Assim, a argila situa-se a meio caminho entre a dureza e a regularidade de um tabuleiro de xadrez encontrada nos cristais, como no sal ou no gelo e a sutil e cambiante forma de um organismo vivo ³⁸

É curioso que a argila, material que possui todas as propriedades descritas nas citações acima, tenha sido escolhido como material de trabalho pela artista que analisamos. Bachelard afirmou que o modelador diante de seu bloco de argila encontra a forma pela deformação. É um trabalho onde se pode fechar os olhos. É um sonho que nasce ritmado, num ritmo que toma o corpo inteiro. É, portanto, vital. Este sonho nasce do trabalhar a argila e está ao lado de uma vontade de poder especial _ o poder masculino de penetrar na substância, de conhecer o seu interior, de perceber como a água vence a terra, de reencontrar uma força elementar. ³⁹

Ao mesmo tempo, neste ritmo que toma o corpo inteiro julgamos estar presente a essência feminina, que se manifesta sempre de forma indivisível e subjetiva. Corresponde a dizer que a mulher responde sempre com todo o corpo, incluído nele, a alma. A própria sexualidade feminina é difusa.

³⁸ SEM AUTOR, *Jornal do Brasil*, 1987, s/p.

³⁹ BACHELARD, Gaston., *op. cit.*, 1989, pp. 112, 113.

E, em "Passagem", com o corpo inteiro envolvido de barro, Celeida nos remete a essa essência. Enquanto o trabalhador de argila, modelando a massa, modela a si mesmo, e, ao mesmo tempo que conhece o interior do barro, tem acesso ao seu próprio interior, reencontrando alegremente o poder de transformar e transformar-se; a artista vai mais longe, vive sua aventura pessoal. O tempo perde o sentido. Não existe o presente. Penetra o interior da matéria, do barro, do feminino Terra. Torna-se sua própria obra. É preciso ir em busca do tempo perdido. "Voltar" ao início dos tempos. Nesta civilização mecânica não há mais lugar para o tempo mítico senão no próprio ser humano. Se faz necessário exorcizar Pandora, ir até o fundo do jarro e renascer transformada e transformante. Ritual de passagem, psicanálise, arte, feitiçaria. Agindo num interstício do poder, tentando subverter e subverter-se. Na sua pequena fenda, seu apartamento de quarto e sala em Botafogo, não poderíamos compará-la com aqueles pequenos "defeitos" na estrutura da argila, os quais são capazes de estocar energia para reemití-la? Seria esta energia capaz de organizar o aparente caos presente no mundo contemporâneo, eliminando o dilaceramento maquínico em que vivemos? Poderia ela nos ajudar a estabelecer novos diálogos com o progresso, com as máquinas, com a mídia? Implicaria o conhecimento fornecido por Prometeu nesta ausência de "ser" por trás da máscara / rosto? Não esqueçamos que Prometeu além de roubar o fogo dos deuses, também modelou os homens de barro. Barro e fogo são assim complementares. Assim como o devem ser a Natureza e a Cultura. A mulher, castigo de Zeus ao homem, com a astúcia que lhe foi doada por Hermes, não estaria, neste final de século, quando dá ênfase à descoberta de sua identidade, inaugurando uma revolução nas subjetividades dos dois sexos / gêneros? Revolução que já faz com que os homens queiram descobrir o que é ser homem, o que é a identidade masculina? Teria a mulher realmente sido um castigo de Zeus?

3.4. Grande Angular Sobre a "Aldeia Funarius Rufus"

Focando essa espécie de "maquete", denominada "Aldeia Funarius Rufus" através de uma lente grande angular, nosso olhar percebe num relance, uma série de construções curiosas, assemelhadas a pequenos montes de terra. Estes, apresentam cores variadas, lembrando a argila em seus diversos tons, mais queimados ou menos queimados.

As construções foram dispostas sobre uma superfície plana e seguem a orientação de uma espiral ou das primeiras curvas que formam este elemento geométrico.

Todas as quarenta e cinco unidades que formam o conjunto possuem uma abertura, que dir-se-ia serem a entrada de uma pequena caverna. Algumas destas fendas deixam perceber a existência de objetos que nos parecem ovos. Outras estão nitidamente vazias.

No entanto, uma lente grande angular impõe uma certa distância, temos então curiosidade de aproximar mais o nosso olhar. Ao fazer isso nos damos conta que existem textos que acompanham a obra. Já nos situamos a uma distância que permite a leitura. Os textos são uma descrição / explicação da Autora da aldeia e um relatório de análise química efetuada. Vamos a eles:

Funarius rufus, arquiteto, chamado de passarinho pedreiro, oleiro, amassa barro, forneiro, maria de barro _ é o João-de-barro. Monógamo. Conta a lenda que enterra na própria casa a esposa infiel. Cor avermelhada, mede em torno de vinte centímetros. Macho e fêmea trabalham juntos na construção da casa que demora de quatro a cinco dias. Constroem para procriar. Trabalham cantando. Seu canto é uma gargalhada.

Carregam ao todo quatro a seis quilos de barro. Amassando, carregando com o bico e colocando cada bolinha ao lado da outra, formando um cordão em espiral que vai subindo até completar a casa.

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

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

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

Suas diversas enzimas ligam e dão força ao barro ou à bosta.
Queimada, a casa perde sua força.

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

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

Outros pássaros podem ocupar a casa vazia. até serpentes.

Em cada primavera, uma nova casa é construída.

Para continuar a espécie.⁴⁰

+++++

MINISTÉRIO DE INDÚSTRIA E COMÉRCIO
INSTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGIA
RIO DE JANEIRO , 25 / 01 / 80 ⁴¹

Assunto: Análise Química

Protocolo: INT 2184/79

Divisão: Química Inorgânica Industrial

Natureza do material: amostra de material

Procedência: enviado pelo interessado

Interessado: Celeida Moraes Tostes

Observação: O resultado da análise química refere-se exclusivamente à mostra enviada pelo interessado a este instituto.

RESULTADO DA ANÁLISE QUÍMICA

⁴⁰ Texto apresentado na exposição retrospectiva "Tempo de Trabalho" / EAV / RJ, 1990.

⁴¹ Transcrição do laudo de análise química da casa de João-de-Barro. Também apresentado na exposição retrospectiva "Tempo de Trabalho".

Perda ao fogo	9,98
Si O ₂	59,40
Al ₂ O ₃	17,50
Mn ₂ O ₃	0,08
Fe ₂ O ₃	6,39
Ca O	1,60
Mg O	1,40
Na ₂ O	1,23
K ₂ O	2,40

+++++

ICONOGRAFIA

25 -"Aldeia Funarius Rufus"

Foto: Eduardo Brandão, Rômulo Fialdini, Cf. Galeria 23. São Paulo, Área Editorial Ltda., 1990

As fotografias mostram a aldeia na sua última apresentação no Brasil, em 1990, na Escola de Artes Visuais, Parque Lage, Rio de Janeiro.

26 -Cartaz que acompanha a obra

Foto: Henri Stahl, Cf.: Celeida Tostes

3.5. Celeida Focaliza a "Aldeia Funarius Rufus" e, por extensão, o "Muro" e os "Selos"

"Esta também foi uma lembrança da fazenda. Lá tínhamos uma vida muito próxima da Natureza. Eu via o João-de-Barro, macho e fêmea construindo juntos sua casa, criando seus filhotes. A aldeia surgiu logo após "Passagem", quando um amigo geólogo, tendo conhecimento desta minha experiência, ao voltar de um trabalho em Macuco, ò trouxe de presente para mim uma casa de João-de-Barro. Olhei para a casa e ela me lembrou uma caverna, um útero. Comecei a fazer interferências.

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

Através de uma análise química de uma destas 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 carrega no bico, as enzimas da saliva de várias pessoas. Assim, cobri um pote com um papel e pedi às pessoas que cuspissem ali dentro. Comecei a misturar a saliva no barro. Mas, a casa construída assim ficava fraca e, a dele, queimada, ficava fraca também. Era como se cada um tivesse sua tecnologia apropriada.

Descobri também que a planta desta casa é um "6" ou um "9", uma espiral, na verdade um espaço mágico. Estabelecendo uma relação com uma aldeia Xavante, da beira do Rio das Mortes, construí para a exposição "Arquitetura da Terra"⁴², uma aldeia com 45 casas desse pássaro. Ora, quatro e cinco são nove, volta ao mesmo sentido, o nove ou o seis. A casa de João-de-Barro, o início de uma espiral. O seis é a idéia do ovo. O lugar de iniciação, a casa de iniciação da aldeia Xavante, corresponde ao lugar do ovo, é um centro. Então esse espaço da espiral, é o espaço de vida.

É interessante observar como na arte somos levados. Podemos ter uma intuição ou projeto inicial, mas durante a realização dele vamos chegando a outras questões que nos direcionam e promovem o aparecimento de novas estruturas que não havíamos imaginado antes. Assim, através do pequeno pássaro construtor, que em seis dias é capaz de carregar de quatro a seis quilos de barro, bolinha por bolinha e que, quando o barro não está bom, faz sua casa com estrume, fui sendo levada a novas descobertas. Desta forma, a construção da casa, o uso do estrume, o significado deste para os países frios, o sopapo, todas essas coisas me levaram ao :

"Muro", muralha, fortaleza, proteção, separação
Muro, comunicação cortada
É defesa, mas pode ser prisão
O muro traz talvez o estigma da dualidade. Delimita o espaço entre um e outro.
É um espaço de exclusão.
O mecanismo de exclusão do muro é o mecanismo do exílio, da purificação do espaço urbano.

⁴² Celeida Tostes representou o Brasil na exposição "Arquitetura da Terra", realizada pelo Centro George Pompidou, Paris, França, em 1984.

Para mim o muro , um símbolo da construção do homem.⁴³

O "Muro" foi uma pesquisa feita com tijolos pré-colombianos, com tijolos de adobe. Sua importância é conceitual. Foi um trabalho de mutirão. Não poderia ser de outra forma. Houve um convite e uma panfletagem pelas ruas. Trabalharam mendigos, escoteiros, gente da rua, o pessoal do Chapéu Mangueira, estudantes, artistas plásticos, quem quisesse. Servi comida durante dois dias para cerca de cem pessoas e era muito importante este ritual de banquete, de comer junto, de confraternização.

A construção começou pela feitura dos próprios tijolos de adobo. A proporção do adobo que escolhi, se aproxima muito da análise química da casa de João-de-Barro.

Proporções aproximadas:

Barro comum ferruginoso.....70%

Palha de arroz.....10%

Capim.....2%

Estrume de boi.....15%

Os adobos diferem dos tijolos comuns por não serem cozidos. O barro pode conter certa proporção de areia a que se juntam fibras de vegetais e estrume de boi. Este, atua como aglutinante. a palha tem a função de reforçar a estrutura da massa. Com o passar do tempo o adobo fica mais forte. Para a construção do muro, foram empregados aproximadamente:

10 toneladas de barro

2 toneladas de estrume de boi

1/4 de tonelada de palha

Nesta obra é como nas outras, está presente o olho do homem, as circunstâncias a que o homem é levado na sua decisão de olhar, além do aparelho de olhar, aquele olho que vê com o espírito, que vê além e que vai contruindo a cultura.

⁴³ Texto que acompanha o catálogo dessa mostra.

No entanto, este muro causou uma situação no Museu de Arte Moderna / RJ. O diretor do museu na época pensou ser uma afronta o fato de que fosse feito de estrume, para não utilizar uma outra palavra mais conhecida, aquela que significa sorte entre os atores. Mandou desmontar. Os artistas todos correram para tirar o trabalho do museu. Porém, através da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), o muro conseguiu ficar no lugar. O mais curioso de toda essa história é que eu tirei o primeiro prêmio de melhor conjunto de obra, o qual tinha o nome do diretor do museu...

Esse muro provocou um convite para a Bienal de São Paulo, provocou a ida para o filme "Quilombo" ⁴⁴, onde gerenciei a Oficina da Terra, a qual tem muita relação com a oficina que estou agora (1993) implantando na UFRJ."

ICONOGRAFIA

27-O Muro

Foto: Henri Stahl, Cf.: Celeida Tostes

O muro teve a sua construção real em 1982 e o projeto realizou-se através de um mutirão. O significado do muro é dual: proteção / exclusão. Pode também ser a construção do próprio homem, esclarece a artista.

28-Os Selos

Cf.: Celeida Tostes

Após a construção do muro surgiram os selos, conjunto de mil pequenas placas de argila decoradas com desenhos bem simples. Um pouco mais tarde, chegou às mãos de Celeida, um livro sobre os sumérios. Ela olhou e disse: _Uéé, é o meu trabalho! O amigo que lhe emprestara o livro, respondeu: _Seu não, dos sumérios! São tabletes de fundação de construções deste antigo povo.

Contudo, a artista afirma que não houve qualquer intenção de copiar os sumérios, que os selos surgiram espontaneamente, contariam, "quem sabe, a história imaginada da purificação do espaço urbano, daquelas cidades futuras de onde ainda estamos excluídos neste século de rumor e de fúria, cidades que estariam do outro lado, à espera de que as construamos."⁴⁵

3.6. Um "Close" na "Aldeia Funarius Rufus"

De acordo com Wölfflin ⁴⁶, interpretamos o mundo exterior segundo esquemas expressivos que conhecemos a partir de nosso corpo. Sendo assim, a

⁴⁴ Já demos referências sobre este filme anteriormente.

⁴⁵ FROTA, Lélia Coelho. *A fala feminina do fazer*. Catálogo de exposição realizada na Galeria César Aché. Rio de Janeiro, sem editora, 1987, s/p.

⁴⁶ WÖLFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 91.

arquitetura, como arte de massas corporais teria relação com o homem enquanto ser corporal. Seria então sempre a expressão de uma época, na medida em que como grande corpo monumental denunciaria a existência do homem, no que se refere ao esquema do corpo: porte; andar; atitude leve, jovial, pesada ou dramática; natureza febril ou calma. E, enquanto arte, a arquitetura elevaria e idealizaria o sentimento vital de cada época, procurando propor o que o homem desejaria ser. Também Deleuze ⁴⁷ relaciona corpo e arquitetura, através de uma alegoria que denomina "A CASA BARROCA":

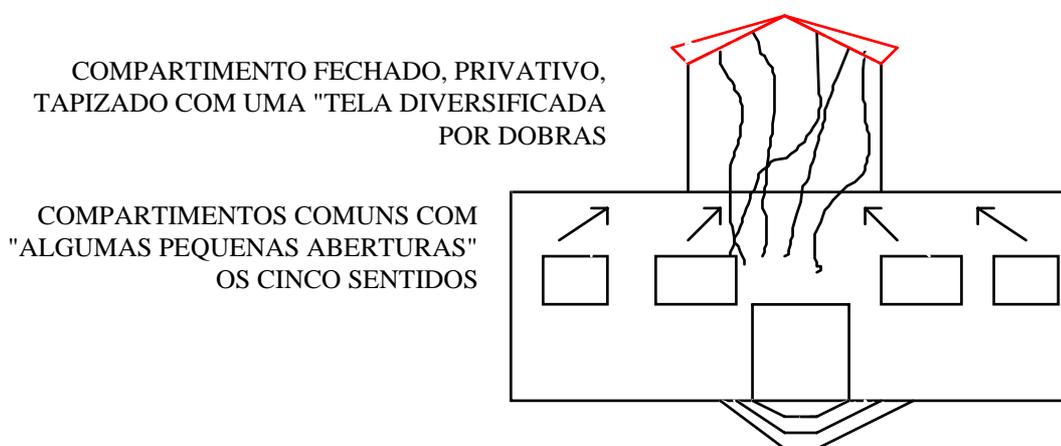


FIG. 1: -ALEGORIA DE DELEUZE-

Esta alegoria mostra um andar superior, sem janelas, guarnecido por um tipo de tela estendida, "diversificada por dobras", cordas ou molas, que representariam os conhecimentos inatos mas que passariam ao ato, por intermédio das pequenas aberturas do andar inferior, os cinco sentidos, os quais desencadeariam "vibrações ou oscilações" na extremidade inferior das cordas. Constitui-se a alegoria, na verdade, em uma montagem barroca que em termos de ser humano equivaleria ao corpo e a alma, a matéria e o espírito, a duplicidade, a ambigüidade inerente a todos nós, animais humanos.

⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, Papirus, 1991, pp. 14, 15.

Irmã ceramista do João-de-Barro, Celeida toma posse das construções uterinas do pássaro relacionando também a casa e o corpo. Mas, trata-se sem dúvida alguma de um corpo muito especial: o corpo feminino, com suas aberturas, fendas, vulvas. Cavernas, onde à luz do dia fica a realidade, como no mito de “A Caverna” de Platão⁴⁸. Iluminemos então a aldeia em sua totalidade. Na casa que se repete e se transforma em “Aldeia Funarius Rufus”, nosso olhar segue de casa em casa ou, de corpo em corpo, pela espiral mágica de seu urbanismo Xavante. Nesta espécie de land-art miniatura, à maneira da alegoria de Deleuze, também encontra-se presente a ambigüidade corpo / espírito; o corpo, casa de argila, matéria-pasta / primeira; o espírito, espiral que enquanto dentro de casa (visto que a planta baixa da casa do pássaro é um “6” ou um “9”), se desenvolve e aumenta, procurando o crescimento. Óóó de casa! Novas duplicidades, cidade?, sociedade?, cidade-arte?, arte-sociedade?, categorias que se entrecruzam? Sendo a cidade o lugar do movimento, o lugar do vai e vem, a espiral bem poderia simbolizá-la.

Gustav René Hocke, no livro “Maneirismo, o mundo como labirinto”, diz que a espiral formada pelas escadarias do Castelo de Caprarola é amaneirada e exemplo de um sucesso maneirista⁴⁹. Pretendemos então que a espiral seja uma forma labiríntica. O labirinto, como a espiral, é uma dobra que vai ao infinito ou ao “sem fim / sem saída”.

Todavia a espiral é uma linha muito especial porque é baseada na proporção áurea, tão usada pelos artistas do Renascimento, devido à sua harmonia natural. Este número de ouro é encontrado em diversas formas da natureza, como nas galáxias, conchas e plantas. Ele revela uma ordenação de crescimento e desdobramento.⁵⁰

⁴⁸ PLATÃO apud VEL ZOLADZ, Rosza W. *A arte e as cidades: apodípticas e enigmáticas*. In: EBA, UFRJ no IVº Colóquio França -Brasil, Grupo Le Corbusier - Rio/NEAC, UFRJ, FAU - UFRJ, apoio Forum de Ciência e Cultura - UFRJ Rio de Janeiro, 1994.

⁴⁹ HOCKE, Gustav René. *Maneirismo, o mundo como labirinto*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p.157.

⁵⁰ A esse respeito, ler OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1983, pp. 189,292,293.

Deleuze ⁵¹ afirma que no mundo atual o dilema ético trata-se de dobrar ou ser dobrado. Aquele que dobra é o senhor, o dominante e, o que é dobrado, o escravo, o dominado. A desdobra, para ele, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até uma outra dobra. Dobrar-desdobrar significa também envolver-desenvolver, involuir-evoluir.

Sendo também a cidade cada vez mais o lugar da comunicação, das alianças, das trocas, da reciprocidade ⁵², ela é um espaço da arte. A "Aldeia Funarius Rufus", enquanto cidade é indiscutivelmente, um espaço da arte. Mas é também uma sucessão de casas / corpos femininos sobre uma espiral que se desdobra. Parece-nos uma metáfora do problema da aceitação dos novos papéis da mulher pelo grupo. Para que um indivíduo se ligue a um grupo é necessário haver um fator de coesão. A "Aldeia", a nosso ver, indica que esse fator de coesão poderia ser alcançado com a utilização da sensibilidade e dos mecanismos da arte. Assim ela nos sugere que o feminino / arte-manha deveria ir se desdobrando até uma nova dobra e mais outra, e mais outra... O ponto de partida deste percurso, teria sido a liberação do corpo, e já fora discutido em "Passagem", o trabalho-matriz de Celeida.

Espiral / metáfora / labirinto que permitiria o crescimento da mulher em direção à sua identidade, fato que também implicaria no crescimento do homem ou da humanidade como um todo. Desta forma cada novo desdobramento levaria a uma outra dobra, numa sucessão de aumentos que conduziriam à finitude do dilema ético de dobrar e ser dobrado, introduzindo assim a modificação do espaço urbano, as cidades sem muros, sem rumor e sem fúria. Espiral, suporte do sonho...

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

Eros no sentido mais amplo e verdadeiro da palavra, que abrange o enlace comunicante do feminino / masculino, mas perpassando largamente pelo tecido envolvente do social e do ecológico.⁵³

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *op. cit.*, p.18.

⁵² VEL ZOLADZ, Rosza W., *op. cit.*, s/p.

⁵³ FROTA, Lélia Coelho, *op. cit.*, s/p.

O fato é que na cidade moderna, o valor do indivíduo cada vez se reduz mais. A cidade que anteriormente era o lugar da segurança, torna-se o lugar do desespero, da solidão, da luta pela sobrevivência. A cidade como pólo cultural torna-se privilégio de poucos.

Em todo o mundo é hoje a grande cidade, um organismo economicamente passivo e politicamente ingovernável, perigoso para a saúde física e psicológica dos habitantes. A grande disparidade do teor de vida das diversas classes torna-se exclusão dos menos favorecidos do usufruto do bem cultural que a cidade representa.⁵⁴

Celeida constrói então seu gigantesco muro de estrume, incompreendido até pelo diretor de um dos maiores centros de cultura brasileiro: o Museu de Arte Moderna. A artista convida todos, sem exclusão de camada social, para um banquete ritual, para o comer junto, para o trabalhar junto. "O Muro", ao mesmo tempo que impede a passagem e denuncia a situação angustiante da cidade moderna, aumenta o espaço social de cada um pelo fato de ter sido construído ritualmente, de mutirão. Mostra o aspecto tribal da arte de Celeida, sendo que o fenômeno do tribalismo nas sociedades contemporâneas vem sendo estudado pelos sociólogos, entre eles Michel Maffesoli⁵⁵, como uma possível resposta à situação de perda e solidão vivida pelo ser humano atualmente nas grandes cidades, onde a cultura de massa e o individualismo são dominantes. "Sob mais de um ponto de vista, a existência social está alienada, submissa às injunções de um Poder multiforme. Não deixa de ser verdade, no entanto, que existe uma *Potência* afirmativa, a qual, apesar de tudo, repete o jogo (sempre) recomeçado do solidarismo ou da reciprocidade".⁵⁶

O fato de partilhar um hábito, um gosto, uma ideologia, um segredo, um ideal, determina o estar junto e estabelece a confiança entre os membros de um

⁵⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, p. 258.

⁵⁵ Michel Maffesoli, sociólogo francês contemporâneo, estuda esse assunto no livro "O tempo das tribos".

⁵⁶ MAFFESOLLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987, p. 101.

grupo. Esta se exprime então através de rituais, festas, confraternizações e até mesmo signos de reconhecimento específicos. Este "estar junto" fornece força ao grupo e permite oferecer resistência a qualquer imposição externa.

A arte de Celeida, na medida em que se revela tribal, está imbuída dessa "Potência" afirmativa que conduz à solidariedade e à reciprocidade. Até mesmo os ovos, que são parte integrante de sua obra, e que podem ser vislumbrados nas aberturas das pequeninas casas da "Aldeia Funarius Rufus", ao simbolizarem a renovação periódica da natureza, contêm os germes de um novo desdobramento. Eles nos remetem uma outra vez à esperança de alcançar uma nova dobra, onde os seres humanos, homem e mulher, possam construir juntos, numa situação de reciprocidade. Temos conhecimento, inclusive que a artista já foi capaz de reger, com sucesso, um inimaginável concerto para dois mil ovos.

De resto, gostaríamos de nos deter mais um pouco no urbanismo Xavante da aldeia e nas experiências realizadas pela artista até chegar ao resultado final de sua obra. Interessa-nos principalmente a discussão em torno do uso da tecnologia humana e da tecnologia do pássaro.

A planta das aldeias indígenas muitas vezes toma a forma circular ou semelhante. Esta planta, para eles de grande importância pois é um argumento para o seu saber em relação ao universo físico, social e religioso. Alguns missionários Salesianos, por exemplo, descobriram que a melhor forma de converter os índios Bororo consistia em fixá-los numa aldeia com as casas dispostas em filas paralelas. Colocados neste novo urbanismo, eles ficavam confusos e perdiam rapidamente suas tradições.

Observemos nos desenhos seguintes estes dois urbanismos: o das aldeias Bororo e o das aldeias Xavante "Funarius Rufus", justapostos.

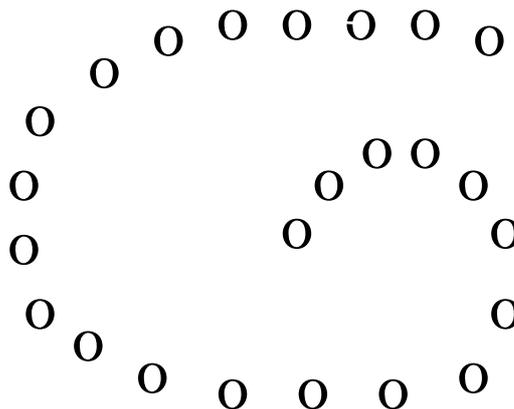
Verifica-se que a utilização deste último urbanismo pela artista não foi absolutamente casual. A espiral é realmente significativa como já analisamos

anteriormente. Este urbanismo, estamos certos é a metáfora de instituição de uma nova po-ética em nossa cansada cultura brasileira e ocidental.

FIG.2: Planta baixa de aldeia Bororo

fonte: Claude Lévi-Strauss⁵⁷

FIG.3: O urbanismo Xavante da "Aldeia Funarius Rufus", uma espiral significativa!



Também Argan ⁵⁸, afirma que as cidades fundadas e construídas por imposição não tiveram desenvolvimento, não são cidades e, entre outros exemplos, cita Brasília, que se tornou um grande ministério. Então, qual seria o modelo e a escala ideal de cidade? Para responder esta pergunta, o urbanismo em espiral da "Aldeia Funarius Rufus", nos parece altamente significativo porque a artista ao se utilizar do urbanismo em espiral indígena e ao se referir ao espaço do ovo ou da casa de iniciação na aldeia Xavante como espaço mágico da vida, instala, por meio de uma poética sensível, a necessidade de uma idéia de cidade, que tenha como paradigma a aldeia / ovo, ou seja, parece propor a reconstrução da categoria cidade através de uma nova maneira de ver e apreender estes espaços de vida, onde nos movimentamos e, onde residem nossa cultura e nossa identidade. Neste caso a sensibilidade deveria corresponder ao espaço do ovo ou da casa de iniciação. Ela

⁵⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Lisboa, Edições Setenta, 1986, p. 214.

⁵⁸ ARGAN, Giulio Carlo, *op. cit.*, p. 258.

proporcionaria o crescer com leveza, dimensionando as cidades numa escala humana, fato que nos direcionaria, à maneira dos bororos, para o conhecimento do universo físico, social e religioso que nos rodeia, isto é, ao auto-conhecimento.

Mesmo a discussão entre a tecnologia humana ou do pássaro nos remete às deduções do parágrafo anterior pois, a cidade, modelo dominante no ocidente, é também o lugar da tecnologia. Vimos que a artista experimentou a saliva de diversas pessoas para alcançar a tecnologia do joão-de-barro e, ao mesmo tempo, queimou a casa do pássaro, constatando que a troca não dava certo e tendo então afirmado: _ Cada um na sua!, numa clara demonstração de aceitação da importância da tecnologia humana na cidade atual. Realmente não podemos ignorar tudo de bom que as cidades e a tecnologia nos têm trazido. A idéia de voltar ao paraíso perdido de uma vida apenas natural, não tem mais sentido. Sob este aspecto, o porquê da utilização do corpo feminino torna-se patente. Também a mulher, desde que começou a participar da vida pública, não pode mais voltar às limitações dos papéis vividos apenas no âmbito privado ou a exercer apenas suas funções biológicas naturais. A cidade, o espaço público, a tecnologia são e devem continuar sendo territórios conquistados pelo feminino. Contudo é necessário equilíbrio e, a sabedoria estaria em utilizarmos a cultura e a natureza na justa medida. Sendo assim, "funarius rufus" / Celeida nos faz perceber que a sensibilidade e o pensamento sensível nos conduzirão às cidades leves, poéticas, humanas e funcionais de que precisamos e com as quais sonhamos.

3.7. "Gesto Arcaico", Paredes que Fazem Cócegas

Espaço imponente.

Chão cinza monte azulado.

Roda vermelha, púrpura que não é do Cairo,
aproximadamente 4 metros de diâmetro. Roda
que se roda no cinza chão monte azulado.

O olhar caminha à volta, ao léu, desavisado,

tropeça.

Caminha, caminha lento ao atingir as paredes, que lhe fazem

cócegas.

A mente vaga, faz, desfaz, pensa, repensa, mil maquinações, divertidos
jogos.

(...) OLHOS ENGANADORES
MISTÉRIO OU CAMINHO
IGNORADO OU PERDIDO
SONHO RÁPIDO SUSPEITO (...) ⁵⁹

**Sonho vermelho escuro de barro,
desdobra-se em tons até o branco.**

_São vinte mil amassadinhos ?!!!

E o olhar espia perdido no ar...

ICONOGRAFIA

29-"Gesto Arcaico"

Foto: Rômulo Fialdini, Cf.: Celeida Tostes

O cenário montado na XXI Bienal de São Paulo / 1991 é uma brincadeira para o olhar.

30-"Gesto Arcaico"

Cf.: Celeida Tostes

Cartão / texto que acompanhava o trabalho na bienal.

Gostaríamos de acrescentar que existe também um cartão postal da série Brazilian Contemporary Art (projeto do artista plástico Charles Watson) com um fragmento deste "gesto arcaico" que Celeida apresentou na bienal. Sendo que a importância deste projeto é o objetivo de divulgar a arte brasileira no exterior.

⁵⁹ GONÇALVES, Raymundo Amado. *Ruah*. São Paulo, Massao Ohno Editor, 1993, p.24.

3.8. "Gesto Arcaico", Divertido Jogo de Olhar

"Este foi o trabalho que apresentei na XXI Bienal de São Paulo / 1991. Trata-se de uma experiência feita com o toque das mãos. Para mim, no paleolítico superior, o nascimento das "Vênus", ao que se tem confirmação até agora, deu-se no bojo das mãos. Como se a mão fosse o ventre. Assim, o aperto reflexo da mão no material mole, que também é relação de magia, relação com o corpo da mulher, com a agricultura ou com a fartura, deu origem às Vênus.

Eu estava fazendo muitas Vênus pequeninas e ferramentinhas. Então comecei a depurar o gesto, a ver que no simples amassado você coloca o olhar e arma uma história.

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.

Foram gastas quatro toneladas e meia de barro, terra de diversas procedências do Estado do Rio de Janeiro, óxidos de metais, materiais diversos. A apresentação do trabalho constou de vinte mil amassadinhos dispostos em painéis de seis metros por três, e uma roda vermelha no chão, ao centro.

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.

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

3.9. "Gesto Arcaico", o Invisível / Visível

Será que o mais alto ponto da razão é verificar esse deslizamento do solo abaixo de nossos pés, é chamar pomposamente de interrogação um estado de estupefação continuada, de pesquisa, de caminhar em círculo, de Ser aquilo que nunca é completamente? ⁶⁰

(...) compreender que a perspectiva é solidária de uma dinâmica do olho, que nada é fixo para aquele que alternadamente pensa e sonha...⁶¹

Nossa visão vai aos objetos. Este fato mostra que o nosso olhar nos vincula ao mundo real. Todavia, se o deixarmos errante, ele, fatalmente, descobrirá novos mundos, será capaz de descobrir florestas, ventanias,..., fantasmas, em tudo aquilo que não é. Olhar é também ver, decifrar, imaginar, perceber, construir.

*Tapar os olhos para não ver, é um perigo, é segundo dizem, não acreditar nas coisas, acreditar somente no mundo privado.*⁶²

Caminhar em círculo à volta da roda vermelha, objeto real, presente no cenário do "Gesto Arcaico", nos faz administrar um estado de estupefação continuada, principalmente se deixarmos o olhar errante sobre os vinte mil amassadinhos. Estes nos fazem cócegas e nos permitem ver universos que julgávamos invisíveis. Arma-se um jogo e, nos surpreendemos, se, por acaso, algum outro ser vê algo que se coaduna com a nossa visão. "Gesto Arcaico" é um cenário montado para todos aqueles que queiram tomar parte nele. Neste jogo divertido, só

⁶⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. In: *Coleção Os Pensadores*, Vol.XLI. São Paulo, Abril Cultural, 1975, p. 301.

⁶¹ BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo, Difel, 1985, p. 95.

⁶² MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo, Perspectiva, 1992, p.37.

não vale tapar os olhos. Tapá-los significaria perder todo o aspecto social / tribal da proposta.

Com os olhos tapados não podemos ver, por exemplo, que cada pequeno amassadinho só existe porque existem outros dezenove mil novecentos e noventa e nove. Se, pelo contrário, decidirmos abrir bem os olhos, percebemos imediatamente que os vinte mil pequenos amassadinhos fazem surgir o grande "Gesto Arcaico". Assim, o minúsculo gesto individual e reflexo de envolver na palma da mão a pasta maleável do barro, abre um mundo conceitual: muitos pequenos dão origem ao grande! E isto vale para um sem número de coisas. Contudo, "é preciso ultrapassar a lógica para ver o que há de grande no pequeno".⁶³

Ultrapassando a lógica podemos ir em busca do invisível presente no visível. Dizia Bergson ⁶⁴ nas "Duas Fontes": o corpo vai até as estrelas, isto é, se o nosso corpo é matéria a qual a nossa consciência se aplica, ele é coextensivo à nossa consciência. Compreende tudo o que nós percebemos, vai até as estrelas. Assim, caminhando em círculos, circulando a roda púrpura do "Gesto Arcaico", vamos até as estrelas. E onde acreditávamos ver vinte mil amassadinhos de argila passamos a perceber, entre outras coisas, prováveis corpos femininos : Vênus Pré-Históricas. Lembranças de Vênus que em algum tempo anterior indicaram ao ser humano, através de suas mãos / corpo / espírito, uma parte deste infinito caminho para as estrelas.

Desta forma, mais uma vez se repetem na obra da artista duas constantes fundamentais: a procura de uma estética do paleolítico em pleno final de século XX e o corpo feminino.

A primeira dessas constantes, o pastiche do paleolítico, já teve seu significado bastante comentado em "Passagem" e na "Aldeia Funarius Rufus". Gostaríamos de acrescentar apenas que ele direciona a arte de Celeida no rumo da

⁶³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro, Livraria Eldorado Tijuca, s/d , p.117.

⁶⁴ BERGSON, Henri *apud* MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.*, 1992, p. 63.

pós-modernidade. O próprio conjunto "Gesto Arcaico", quase um cenário "teatral" pré-histórico, armado dentro do moderno pavilhão da bienal, é pós-moderno.

A segunda constante, o corpo feminino, traz uma bonita imagem, a mão - ventre - útero gerando as Vênus, numa relação mágica com a fartura, com a agricultura, enfim, todo um bom simbolismo da terra. No entanto, tentando nos abstrair deste simbolismo, que tem origem no próprio material barro / terra / argila, o qual tem estado sempre ligado à mulher em diversos tempos e culturas ⁶⁵, gostaríamos de ir mais adiante pois, sabemos que "a cultura nunca nos oferece significações absolutamente transparentes" ⁶⁶. O que chamamos de nossa verdade aparece num contexto de signos que datam o nosso saber. Sendo assim, neste saber datado de final de século XX, esta insistência no corpo feminino e, a maneira como ele é tratado, nos remete diretamente ao movimento das mulheres, que tem introduzido no mundo importantes mudanças nas relações de gênero a partir da década de sessenta.

Atualmente, mais do que a diferença biológica, enfatiza-se a diferença entre a alma masculina e a feminina, de modo que já se consegue identificar em diversas áreas do saber a presença de uma cultura masculina dominante e de uma outra cultura, feminina, que aos poucos começa a aparecer. Na literatura, por exemplo, esta diferença é bem nítida e, já existem vários textos escritos sobre o assunto, isto é, sobre mulheres que escrevem como mulheres, esquecendo o modelo cultural dominante masculino. No Brasil, Clarice Lispector é, sem dúvida alguma, uma destas escritoras. Também no cinema, temos assistido a alguns filmes que só poderiam ter sido dirigido por mulheres, entre eles, recentemente, o

⁶⁵ A esse respeito ver PINTO, Regina Célia. *Labirintos e espirais, possibilidades para o feminino na obra de Celeida Tostes*. Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado em História da Arte. EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 1991, pp.21,22,23,24,25, ms.

⁶⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo, Martins Fontes, 1991, p.32.

magnífico "The Piano", criado pela sensibilidade feminina da neozelandesa Jane Campion.

As mulheres vêm preenchendo há bem pouco tempo as formas de existência reservadas aos homens. Então, o importante é que surjam "de semelhante movimento produções inteiramente novas, qualitativamente distintas das precedentes e que não se limitem a multiplicar as antigas".⁶⁷ A obra de Celeida Tostes revela-se um exemplo da cultura feminina nas artes plásticas. Não acreditamos que qualquer dos trabalhos que estivemos analisando pudesse ter sido de autoria masculina. Celeida, através deles, à maneira de Clarice Lispector, parece nos dizer:

_NÓS TEMOS QUE SER DOIS.

Para que o trigo fique alto.

E quando

estranho a vida,

aí é que

começa a vida!⁶⁸

Água Viva

E a vida começa, segundo Deleuze⁶⁹ com a inclusão da política do acorde. Segundo ele, vivemos no melhor dos mundos porque nele a força é capaz de dobrar-se, o novo é capaz de incluir-se e a harmonia se faz também pela dissonância do acorde. A política do acorde é a inclusão de uma atividade gerando um espaço livre num território esquecido pela disputa reativa por dominação. Assim, a arte de Celeida, mesmo sem que ela tenha essa intenção, transforma-se na

⁶⁷ SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 69.

⁶⁸ LISPECTOR, Clarice apud RODRIGUES, Ilse e MANZO, Lícia. *A paixão segundo Clarice Lispector*. Catálogo de exposição do Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, sem editora, 1992, s/p.

⁶⁹ ANTOUN, Henrique. *As dobras do poder*. *Jornal do Brasil, Idéias / Livros e Ensaios*, Rio de Janeiro, 1992, p. 5.

atividade que vai gerando cultura feminina, apesar da cultura masculina dominante e de todo estranhamento e crítica dissonante que o movimento de mulheres tem recebido. Desta maneira o novo vai sendo incluído e a cultura vai se ampliando.

5.4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.4.1. Livros

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio da Costa Leal e Lídia do Vale Santos Leal. Rio de Janeiro, Livraria Eldorado Tijuca Ltda, sem data.

_____. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha et alii. São Paulo, Difel, 1985.

_____. *A água e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

_____. *Fragments de uma poética do fogo*. Tradução de Norma Telles. São Paulo, Brasiliense, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa, Edições Setenta, 1991.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa, Edições Setenta, 1988.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica*. Tradução de Gloria Rodriguez. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S.A., 1979.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Tradução de Julia M. Polinésio e Vilma de Katinsky B. de Souza. São Paulo, Brasiliense, 1990.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. Orlandi. Campinas, Papirus, 1991.

DUVIGNAUD, Jean. *O artista, a arte e a identidade*. Tradução de Rosza W. Vel Zoladz. Rio de Janeiro, UFRJ, apoio Forum de Ciência e Cultura, 1993.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro S. Costa Rego. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Historia da sexualidade I A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Tradução de Fernando Caetano. Lisboa, Edições Setenta, 1987.

_____. *Pintura e sociedade*. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

FRANCHETTI, Paulo e PÉCORÁ, Alcyr. *Caetano Veloso*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1981.

GONÇALVES, Raymundo Amado. *Ruah*. São Paulo, Massao Ohno Editor, 1993.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, 1974.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1988.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.

_____. *A oleira ciumenta*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Brasiliense, 1986.

_____. *Tristes Trópicos*. Tradução de Jorge Constante Pereira. Lisboa, Edições Setenta, 1986.

_____. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tania Pellegrini. Campinas, Papyrus Editora, 1989.

MAFFESOLLI, Michel. *O tempo das tribos*. Tradução de Marie de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. IN: *Coleção Os Pensadores*, VOL.XLI. São Paulo, Abril Cultural, 1975, p. 275-301.

_____. *Signos*. Tradução de Maria G. Gomes Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

_____. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando M. d'Oliveira. São Paulo, Perspectiva, 1992.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro, Editora Campus Ltda, 1983.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1979.

PINTO, Regina Célia. *Labirintos e espirais, possibilidades para o feminino na obra de Celeida Tostes*. Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado em História da arte. EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 1991, ms.

_____. Maquinações: ensaios lúdico, antropológico, artísticos. Pós-Graduação em Artes Visuais, Mestrado em História da Arte, EBA, UFRJ. Rio de Janeiro, 1992, ms.

PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido, no caminho de Swann. Tradução de Mario Quintana. Porto Alegre, Editora Globo, 1981.

SIMMEL, Georg. Cultura feminina: filosofia de la coqueteria, lo masculino y lo femenino, filosofia de la moda. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.

_____. Filosofia do amor. Tradução de Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

TOSTES, Celeida. Memorial da Prova para Professor Titular / EBA-UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.

UBERSFELD, Anne. L'école du spectateur. Paris, Les Éditions Sociales, 1981.

VEL ZOLADZ, Rosza W. Augusto Rodrigues: o artista e a arte, poeticamente. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1990.

_____. A arte e as cidades: apodípticas e enigmáticas. In: EBA, UFRJ no IV° Colóquio França -Brasil, Grupo Le Corbisier - Rio/NEAC, UFRJ, FAU - UFRJ, apoio Forum de Ciência e Cultura - UFRJ Rio de Janeiro, 1994, ms.

WÖLFFLIN, Heinrich. Renascença e barroco. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo, Perspectiva, 1989.

5.4.2. Catálogos e Periódicos

ANTOUN, Henrique. As dobras do poder. Jornal do Brasil, Idéias/Livros, Rio de Janeiro, 01/02/1992.

BLANCO, Nefertiti. Hombres de agua y barro amanecen en San Agustin. El Nacional, Cuerpo:C, Caracas, 13/08/1992.

BRESCIANO, Maria Stella Martins. Metrópole: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). Cultura cidades, Revista Brasileira de História 8/9. São Paulo, Marco Zero, 1985.

BRIGADÃO, Clóvis. Celeida Tostes. Galeria 23. São Paulo, Área Editorial Ltda, 1990.

FONSECA, Claudia. Solteironas de fino trato: reflexões do (não) casamento entre pequeno-burguesas no início do século. Revista Brasileira de História. São Paulo, 09 (18), agosto / setembro, 1989.

FROTA, Lélia Coelho. A fala feminina do fazer. Catálogo de exposição realizada na Galeria César Aché. Rio de Janeiro, sem editora, 1987.

RODRIGUES, Ilse e MANZO, Lícia. A paixão segundo Clarice Lispector. Catálogo de exposição do Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, sem editora, 1992.

STAHL, Henri. Texto do Catálogo da XXI Bienal de São Paulo. São Paulo, sem editora, 1991.