

**FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA - CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS
CULTURAIS - PPHPBC
MESTRADO EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

O Relicário de Celeida Tostes

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC – para obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais.

Raquel Martins Silva

Rio de Janeiro
Agosto/2006

**FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA - CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS
CULTURAIS - PPHPBC
MESTRADO EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
APRESENTADO POR**

RAQUEL MARTINS SILVA

O Relicário de Celeida Tostes

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a DULCE CHAVES PANDOLFI

O Relicário de Celeida Tostes

Autora: Raquel Martins Silva

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO APRESENTADO POR
RAQUEL MARTINS SILVA

E
APROVADA EM 30 DE AGOSTO DE 2006
PELA BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a _____
Dulce Chaves Pandolfi (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a _____
Verena Alberti

Prof. Dr.^a _____
Ilana Strozemberg

RESUMO

Esta dissertação procura traçar a trajetória da artista plástica Celeida Tostes (1929-1995) e de sua atuação junto à comunidade do Chapéu Mangueira, iniciada nos anos 1980. A pesquisa foi elaborada por intermédio de entrevistas gravadas em suporte videográfico e metodologia de história oral. Além do trabalho escrito, foi realizado um videodocumentário. Esta pesquisa procurou, por meio da memória das pessoas que conviveram com a artista, montar uma colcha de retalhos, como as que ela própria incentivou as mulheres do Morro do Chapéu Mangueira a relembrar e fazer. Buscou-se também trazer à tona o que essas pessoas realizaram junto com a artista no projeto “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades de Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas” (1980-1994) e a importância que isso teve para suas vidas. Além disso, tentou-se perceber as transformações que este encontro causou nos dois lados: nos moradores do Chapéu Mangueira e na própria Celeida Tostes.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to provide an outlook on plastic artist Celeida Tostes (1929-1995) and her actions at the community of Chapéu Mangueira, started in the early 1980's. The research was developed from interviews recorded on videographic means and based on the methodology of oral history. Besides the written paper, a video-documentary was also produced. The intention of this research was to put together, from the memories of people who were familiar with the artist, a patchwork, similar to those she encouraged the women from the Chapéu Mangueira hillside shantytown to remember and to make. A parallel intention, too, was to bring up memories of what these people did together with the artist in the project "Formation of Utilitarian Ceramic Centers in the Communities of Rio de Janeiro's Urban Outskirts—so-called *favelas*" (1980-1994) and the importance it had for their lives. Furthermore, the transformations brought about by this encounter to both sides were also studied: in Chapéu Mangueira residents and in Celeida Tostes herself.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Mima, minha mãe (*in memoriam*), que não me fez, mas fez tudo o que eu sou; e a Bel, minha companheira, "*codo a codo*". Duas presenças permanentes em todos os momentos da minha vida, que me iluminam de amor e saber.

AGRADECIMENTOS

O trabalho de pesquisa não pode, por princípio, ser um trabalho solitário, pois o pesquisador precisa, constantemente, estar discutindo, revendo, descobrindo novas nuances, novos pontos de vista, sempre se renovando. Portanto, é preciso agradecer em primeiro lugar a todos aqueles que ouviram e, de alguma maneira, contribuíram para a elaboração deste trabalho.

À minha mestra, Prof.^a Dulce Pandolfi, escolha acertada, feita com o coração.

Aos professores do mestrado do CPDOC, em especial à Prof.^a Verena Alberti, que me apresentou o “fascínio do vivido”; à Prof.^a Marly Motta, que me “puxou as orelhas” na hora certa; à Prof.^a “gente boa” Marieta Moraes Ferreira, que sinalizou o “lugar da memória”; e ao Prof. Lauro Cavalcanti, que nos contagiou com seu entusiasmo.

À antropóloga Izabel Ferreira que, sempre presente, me incentivou de todas as maneiras, auxiliou nas entrevistas, leu, releu e brigou muito.

Ao Prof. Diógenes Pinheiro, responsável por isso tudo acontecer.

A toda a minha família, em especial ao meu *dindo*, Edson Meirelles (*in memoriam*), minha *dinda*, Therezinha; meu tio Célio (*in memoriam*), minha prima Luisa e a minha irmã Duda.

Aos meus colegas de mestrado, especialmente Anna Karina, Elizete, Georgy, Ivone, Magda, Maria Alice, Osvaldo, Silvana e Sílvia.

Ao pessoal do Chapéu Mangueira pelo apoio, carinho, solidariedade e emoção.

À família e aos amigos de Celeida Tostes, que se dispuseram a ser entrevistados e colaboraram para que esta pesquisa se concretizasse: Terezinha Eboli Benjamin, Carmem Regina Vargas, Luiz Pizarro, Maria Augusta Nascimento Silva (D. Augustinha), Maria Regina Rodrigues, Roselene Menezes, Coracy Ferreira da Silva, Luiz Áquila, Mônica Barki, João Guerra, Marcus de Lontra Costa, Nelly Gutmacher, Jorge Emanuel, Sabará, Maria Martins, Suely Lima, Lélia Coelho Frota, Suzane Worcman e Anna Carolina.

A todos que cederam material sobre Celeida: Regina Célia Pinto, Bruno Pereira, Rosaly Cleber, Doralice Araújo, Malu de Martino, Consuelo Lins,

Stela Costa e a toda equipe “simpatia” do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

E *last, but not least*, aos meus amigos de fé, que ao longo da minha trajetória foram meus professores de vida: Rosana Rouvenat, Acácia Gomes, Hildegard Angel, Ivone Kassú, Elda Priami, Ruddy Pinho, Susana Vieira, Maria Luiza Carvalho (*in memoriam*), Sandra Mager, Marcus Lontra, Márcia Lontra, Claudia Ajuz, Rejane Marques, Miriam Chaves, Eloá Chaves, Rosi Marques, Noêmia Marques Machado, Claudia Ferreira, Ângela Borba (*in memoriam*), Madalena Guilhon, Amália Fisher, Dida, Mariza Conde, Denise Mattar e Mestre Camisa.

E ainda a Beth Simões, “Macarrão”, Anna Innecco, Ricardo Silveira, Rita Godoy, Magda Nunes, Reynaldo Roels, Viviane Matesco, Nelson Augusto, Ulisses Pinheiro, Verônica de Sá Vianna, Nalva Souza, Jailson de Sousa, Elcio Guelero e Isabel da UFRJ.

Obrigada a todos.

SUMÁRIO

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



Celeida Tostes. Passagem, 1979.

INTRODUÇÃO

1. A descoberta do objeto

No início de 2003 fui contratada por Marcus de Lontra Costa para fazer a assessoria de imprensa da exposição “Celeida Tostes – Arte do Fogo, do Sal e da Paixão”, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro.¹ Marcus Lontra é um renomado curador, que já foi diretor da *Revista Módulo*,² da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – (EAV- Parque Lage),³ do Museu de Arte Moderna de Brasília, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e do Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães (MAMAM), em Recife. Desde 1980 venho prestando serviços de assessoria para seus projetos e para as instituições que dirige. São 28 anos de parceria praticamente ininterrupta.

Marcus Lontra foi amigo e grande admirador da artista Celeida Tostes, trabalharam juntos no Parque Lage, onde ela era titular da Oficina das Artes do Fogo e Transformação de Materiais,⁴ e escreveu alguns textos críticos sobre sua obra. Naquela época trabalhei em diversas exposições no Parque Lage, incluindo a badalada “Como vai você Geração 80?”,⁵

1 A exposição esteve em cartaz de 29 de abril a 29 de junho de 2003.

2 Revista de arte e arquitetura, editada por Oscar Niemeyer, que teve dois períodos de circulação: nos anos 1950 e na década de 1980 (1980-1988).

3 A Escola de Artes Visuais do Parque Lage é uma conceituada instituição de ensino da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Fundada em 1950, originalmente chamada Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro (IBA), na Urca, mudou-se para o Parque Lage em 1966. Em 1975 passou a chamar-se Escola de Artes Visuais. Desde a sua fundação a EAV é um dos principais pólos na formação das artes visuais brasileiras. Estudaram lá os principais nomes da produção artística contemporânea.

4 “As Artes do Fogo [são] aquelas (...) resultantes de transformações de matérias inorgânicas submetidas à ação do calor, como a cerâmica, o metal e o vidro.” (Tostes, 1974, p.7).

5 “Como vai você, Geração 80?” foi uma exposição coletiva realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage), Jardim Botânico, Rio de Janeiro, aberta em 14 de julho de 1984. A mostra, sob a curadoria de Marcus de Lontra Costa, Sandra Mager Paulo Leal, apresentava um panorama abrangente da produção dos artistas da década de 1980.

em 1984, e não me recordo de ter conhecido Celeida Tostes. Minhas lembranças se limitam a uma edição da *Revista Módulo*, que tinha uma imensa roda, feita por ela, publicada na capa.

Foi a partir da necessidade de conhecer melhor seu trabalho e sua obra que empreendi uma pequena pesquisa. É preciso dizer que, ao começar um trabalho de assessoria de imprensa, tem-se por praxe realizar uma pesquisa prévia sobre o assunto a promover, suas curiosidades e seus diferenciais, visando maximizar o alcance da divulgação. Foi assim que descobri que Celeida Tostes era bastante conhecida no Rio de Janeiro, tinha fama de transgressora, era adorada por seus amigos e colegas de profissão, além de ter realizado um trabalho inovador em todos os lugares por onde passou. Contudo, eu necessitava de mais informações, pois, apesar de sua reconhecida importância no meio das artes visuais, a artista não havia se tornado um nome consagrado da arte brasileira, e o fato de já ter morrido dificultava muito meu trabalho de divulgação. Por isso eu precisava de um diferencial que a tornasse interessante e importante para o grande público.

Não lembro mais quem me falou que Celeida havia realizado um trabalho com a comunidade do Morro Chapéu Mangueira. Perguntei às pessoas da produção sobre o assunto e me informaram que tinham conhecimento de que ela, de fato, desenvolveu um projeto no Morro, mas não sabiam bem do que se tratava. Naquele momento não parecia haver qualquer conexão entre a exposição que ora realizávamos com o trabalho que ela desenvolveu no Chapéu Mangueira. Minha formação de jornalista, no entanto, me dizia que deveria ter sido algo importante.

Embora houvesse encontrado algumas referências na internet sobre o trabalho feito no Morro na década de 1980, não tinha nenhuma informação que me pusesse em contato com qualquer participante do

projeto. Por coincidência, em uma conversa com o professor Diógenes Pinheiro da Universidade do Rio de Janeiro (UniRio) e à época pesquisador do Observatório de Favelas,⁶ comentei o assunto. Ele me participou que lecionava no “Pré-Vestibular Comunitário” no Morro Chapéu Mangueira. Conhecia D. Augustinha, que trabalhou com Celeida Tostes, e me colocaria em contato com ela. Meu primeiro contato telefônico foi revelador: uma simpática senhora me contou que era o braço direito da artista no Projeto “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades de Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas”, idealizado e executado pela artista na comunidade.

Foi dessa maneira que tomei conhecimento do trabalho que a artista realizou no Morro Chapéu Mangueira e coloquei D. Augustinha em contato com a jornalista Daniela Name, do jornal *O Globo*. Meu trabalho foi amplamente recompensado com uma matéria de capa do Segundo Caderno,⁷ que não somente apresentava a exposição, como trazia em um boxe o relato do trabalho feito pela artista e pelas pessoas da comunidade. Minha missão de assessora estava cumprida.

Dias após a publicação da matéria, aconteceria o *vernissage* da exposição “Celeida Tostes – Arte do Fogo, do Sal e da Paixão”. Foi nesse momento que me dei conta de que nem D. Augustinha nem ninguém do Morro Chapéu Mangueira seria convidado. Senti-me decididamente desconfortável com a situação, uma vez que eles haviam me ajudado a lograr êxito no meu trabalho. Então, pedi a um conhecido que trabalhava no Clube de Regatas Flamengo, e que mora no Chapéu

6 O Observatório de Favelas do Rio de Janeiro é uma rede sociopedagógica composta por professores universitários, estudantes e organizações comunitárias. As favelas são o campo de estudos e ações da entidade, e seu público são os jovens universitários e pré-universitários nelas residentes. In: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br>

7 Reportagem intitulada “A Grande Mãe”, Segundo Caderno, jornal *O Globo*, 28/04/2003.

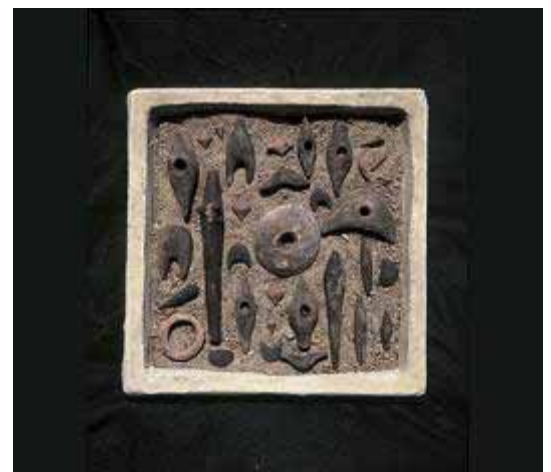
Mangueira, que entregasse os convites a todas as pessoas da comunidade.

O que se seguiu foi um dos momentos mais emocionantes que eu, a jornalista Daniela Name e mais algumas poucas pessoas tivemos o privilégio de presenciar. Acompanhei o grupo do Chapéu Mangueira na visita às três salas do 2º andar ocupadas pela exposição. Por meio das palavras delas parecia que a artista estava presente. Cada obra tinha uma história, cada canto uma emoção. A homenagem que o próprio evento rendia à escultora ficou pequena perto da emoção demonstrada por eles, em estar presente e (re)ver aqueles trabalhos nas luxuosas salas do Centro Cultural Banco do Brasil. Algo parecido com a emoção e o orgulho de pais e mães na formatura ou no casamento dos filhos.

Ao contrário da maioria dos convidados das inaugurações das exposições, que passam rapidamente pelas obras e ficam horas entre quitutes e espumantes, os convidados do Chapéu Mangueira se demoraram olhando obra por obra e, depois da



“Celeida Tostes – arte do fogo, do sal e da paixão. CCBB-RJ, 2003



Celeida Tostes, Ferramentas



Celeida Tostes, Vênus

visita, ao serem convidados a permanecer no coquetel, recusaram e foram embora com expressões inacreditavelmente felizes. Antes de ir, D. Augustinha me disse: “Você não vai abandonar a gente, não né? Precisamos tocar as idéias deixadas pela Celeida...” Eu, que já havia experimentado a culpa e estava encantada com a reação que eles tiveram diante da exposição, me senti, naquele momento, irremediavelmente comprometida e prometi a ela que não iria abandoná-los.

Foi neste mesmo ano de 2003, 25 anos depois do meu primeiro trabalho na área de comunicação e cultura, que alguns amigos me falaram sobre o Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais. O curso estava abrindo a primeira turma no CPDOC da Fundação Getulio Vargas e parecia adequado ao meu perfil. Tinha um



Quando você quiser entender a vida – e a arte – com os olhos e o coração da Celeida Tostes, recolha a terra sobre a palma da sua mão e lentamente deixe-a escorrer por entre os dedos. Você então descobrirá que a vida é a ação do espírito, que impulsiona essa experiência, e do corpo, que é esse pó que sai de sua mão, dança no ar e retorna ao chão. Quanto à arte... a arte é o vento...

caráter prático, mas guardava o rigor dos mestrados acadêmicos. Por se tratar de uma pós-graduação *stricto sensu*, me permitiria avançar nos estudos acadêmicos. Fiquei bastante interessada, principalmente depois de conhecer a grade de disciplinas, que vinha ao encontro de meus interesses pessoais e profissionais. Devido a compromissos profissionais – inclusive a exposição das obras da Celeida no CCBB –, não houve tempo hábil para escrever um projeto e participar da primeira seleção. Mas naquele dia, na inauguração da exposição, sem procurar, encontrei o tema para o meu projeto.

Paralelo a tudo isso, no mesmo mês de junho, foram abertas as inscrições para novos projetos voltados para mulheres, promovido pelo Fundo Angela Borba,⁸ organização não-governamental (ONG) da qual faço parte do quadro de fundadoras. É fundamental esclarecer que a escolha dos projetos é feita por um grupo de conselheiras e as propostas recebidas são analisadas anonimamente; portanto, eu não teria nenhuma interferência na escolha ou não do projeto. Pensei em D. Augustinha e telefonei, no último dia de inscrição. Propus que ela enviasse um projeto para dar continuidade ao que Celeida havia implementado no Morro, há alguns anos. Ela adorou, é claro, e pediu que eu falasse com sua amiga e parceira em ações sociais no Chapéu, Roselene Menezes, que também aprovou a idéia, mas infelizmente não tinha nem tempo hábil, nem informações suficientes, edital etc. para escrever um projeto.

Novamente me vi envolvida. Sentei no computador e, a partir da pesquisa que havia elaborado para a exposição, escrevi um projeto

8 O Fundo Angela Borba de Recursos para Mulheres é uma organização não-governamental, que tem por objetivo a promoção e a defesa dos direitos humanos das mulheres. Os projetos apoiados pelo Fundo Angela Borba são escolhidos em uma reunião anual, fechada, na qual são avaliados por nove conselheiras que não têm acesso aos nomes das pessoas ou dos grupos proponentes. O objetivo principal da organização é o apoio a pequenos projetos com valor até R\$ 5.000,00 que visem algum tipo de transformação social para as mulheres.

chamado "Articulação, Ação e Arte", que visava à reestruturação do trabalho de conscientização e articulação de um grupo de mulheres, a partir da recuperação do Projeto "Cerâmica Popular nas Favelas" e o "Projeto Memória". A iniciativa seria coordenada por Maria Augusta do Nascimento e Silva, a mesma D. Augustinha, que ajudou a escultora Celeida Tostes, na década de 1980, a tocar o trabalho. Foi aprovada uma verba de R\$ 4.000,00 para o projeto do Chapéu Mangueira, e o contrato foi assinado no dia 6 de julho de 2004.



Forno para queima de cerâmica. Morro Chapéu Mangueira, 3/11/2004.

A primeira vez que estive no Morro Chapéu Mangueira foi em 3 de novembro de 2004. Fui convocada por D. Augustinha para fotografar o forno artesanal utilizado na queima da cerâmica, no estado de abandono em que se encontrava, pois uma reforma seria iniciada naquela semana. Ela marcou nosso encontro na porta de um bar próximo à entrada do morro. Subi com ela e o marido, Sr. Coracy, e cerca de 100 metros depois estávamos numa praça em frente ao Galpão das Artes, uma casa retangular de alvenaria, com cerca de 50m² de área no nível da praça e um subsolo, onde fora erguido o forno, num pequeno quintal. Fotografei e filmei o forno, que estava, de fato, em péssimo estado, abandonado há 10 anos, desde a morte de Celeida Tostes.

Após cumprido o registro, D. Augustinha me convidou para conhecer a capela em que são celebradas as missas, próxima à praça do Galpão. No caminho passamos por um rapaz que carregava um saco de leite e um embrulho que suponho seria pão e, na outra mão, uma pistola e

duas granadas. Senti um frio na espinha e comecei a descer, muda e apavorada. Foi quando ouvi D. Augustinha me chamar dizendo que a igreja era para cima e não para baixo, para onde eu descia em desabalada carreira.

Depois dessa visita demorei muito a aparecer novamente no Chapéu Mangueira. D. Augustinha telefonava, convidava, mas, consciente ou inconscientemente, eu sempre estava compromissada com assuntos de trabalho. Por vezes, fiquei culpada por não querer visitá-los. Senti que ela contava com o meu apoio para o projeto, mas eu não tinha tempo nem vontade de voltar. Apenas pelo telefone nos falávamos. No entanto, o projeto aconteceu e cumpriu seu objetivo de levar a cerâmica de volta à favela e unir novamente as mulheres da comunidade em torno de suas memórias e da sua arte.

O impasse agora era seguir em frente com o meu projeto, que era todo focado no trabalho desenvolvido pela artista na comunidade e previa, inclusive, o uso de observação participante no processo de reconstrução das atividades no Galpão das Artes; do reencontro das mulheres e da adesão de novas alunas; e de acompanhamento do reacender da chama do forno. Na verdade, estava com medo de voltar e, por isso, comecei a abrir novas frentes para minha pesquisa e buscar os outros locais de atuação de Celeida: o Parque Lage e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Fiz uma visita à biblioteca do Parque Lage acreditando que acharia pistas dos 25 anos de trabalho desenvolvido pela artista. Não havia absolutamente nada. O único indício que encontrei foi o Galpão 3D, localizado na parte externa da escola, que está desativado e abandonado. Numa enquete informal, feita no pátio da escola, encontrei uma senhora, com cerca de 60 anos, que havia estudado com ela e se

colocou à disposição para fornecer informações, tendo inclusive indicado outra amiga da mesma época. Um antigo funcionário, Sr. Nelson, também declarou ter sido muito amigo da artista, e o artista Luiz Ernesto, professor da escola, também conhecia bastante a trajetória e o trabalho de Celeida. Já havia fontes suficientes para iniciar a pesquisa; assim, parti para obter informações sobre a UFRJ.

A parte mais conhecida da passagem de Celeida pela UFRJ foi a defesa de seu Memorial para o concurso de professora titular de cerâmica em 1992. Conta-se que, perante uma banca de notáveis, a artista defendeu magistralmente sua trajetória acadêmica e artística e apresentou a pesquisa, que já estava desenvolvendo como professora bolsista. Proferiu uma brilhante palestra e comandou apresentações performáticas com a ajuda de seus alunos. Telefonei para Kátia Gorini, sua assistente na época, hoje professora da UFRJ, que se dispôs imediatamente a cooperar. Encontrei também dois artistas plásticos: Ronald Duarte e Almir Soares, que conviveram com Celeida na UFRJ.

Incluí as novas informações obtidas no meu projeto e acreditei ter resolvido, pelo menos em parte, minhas inquietações a respeito da minha atuação junto ao Chapéu Mangueira, que passaria a apenas coadjuvante no trabalho. Porém após a apresentação para a qualificação, a banca apontou que o trabalho estava demasiadamente extenso e que eu deveria focar minha pesquisa no trabalho desenvolvido na comunidade, considerado muito rico e pouco documentado. Tudo apontava para o Chapéu. Conformei-me.

Enfim, aqui estou escrevendo sobre a trajetória da artista e de algum modo sobre a minha também. Talvez por isso acredite que não fui eu quem escolheu esse tema para minha pesquisa, mas sim ela, Celeida, quem me escolheu para relatar seu trabalho. Claro que pode parecer

uma declaração pretensiosa, mas não é isso, pelo contrário: muitas vezes me questionei se o tema não era grande demais e se eu não estava tentando abarcar o mundo com os braços. Mas, a cada dia que passava, eu me via mais comprometida com D. Augustinha, Sr. Coracy, os amigos da artista e as “celeidinhas” – artistas e ceramistas que a seu modo continuam um “fazer” como o aprenderam com a artista – e me vejo, mais uma vez, irremediavelmente envolvida, cativada, encantada por Celeida.

2. Sobre o objetivo do trabalho

Por tudo que discorri antes, acredito na importância em se fazer o registro da trajetória de Celeida Tostes. Creio haver um diferencial em seu trabalho artístico que o torna expressão do momento em que a sociedade vive, mas, principalmente, vanguarda das proposições artísticas, estéticas e éticas dessa mesma sociedade. Minha proposta, desde o ingresso no Mestrado Profissionalizante de Bens Culturais e Projetos Sociais do CPDOC, foi realizar uma pesquisa que, além de contemplar os objetivos do programa de mestrado, dialogasse com o meio de trabalho em que atuo.

Na verdade Celeida Tostes já estava na minha trajetória profissional, o que veio apenas fortalecer a sua escolha como estudo de caso para minha dissertação acadêmico-profissional. Ao conhecer o trabalho que desenvolveu no Chapéu Mangueira, foi impossível resistir a uma proposta que agraciava, igualmente, a cultura, não apenas como entretenimento, mas como espelho das diversas matizes de nossa sociedade e o projeto social, superando também as cercanias do assistencialismo e das ONGs. Pareceu-me um modelo ideal.

No universo do chamado “meio das artes” Celeida usufrui de muito prestígio, principalmente no Rio de Janeiro. Mas, ao trabalhar na promoção de sua mais completa homenagem póstuma,⁹ divisei rapidamente que seu prestígio estava longe de ter-se tornado consagração. Celeida era reconhecida, porém pouco conhecida.

Portanto, mapear a vida, o processo de trabalho e as buscas da artista Celeida Tostes, mesmo que com um foco específico, vai além de um exercício acadêmico: torna-se uma contribuição para a história da arte brasileira.

Como trabalho de conclusão de curso, além da dissertação, apresentarei uma primeira versão do videodocumentário “O Relicário de Celeida Tostes”, com o recorte no projeto “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária em Comunidades de Periferia Chamadas Favelas”, desenvolvido pela artista de 1980 até a sua morte em 1995.

A idéia de elaborar um documentário surgiu *a posteriori* da decisão de fazer as entrevistas com suporte videográfico. A realização da gravação das entrevistas em vídeo tinha por objetivo testar o método da história oral e assim poder contribuir na afirmação do vídeo como um caminho possível e enriquecedor para a metodologia. A intenção de realizar o documentário se fortaleceu como um desejo de aplicação do método, depois da leitura do texto de introdução do livro “Mario Henrique Simonsen – um homem e seu tempo”, que foi inspiradora:

[As entrevistas] seriam recortadas e montadas como em um documentário. Apenas, em vez de imagens, teríamos falas. Entrevistados contando histórias, apresentando pontos de vista, analisando conjunturas e fatos relativos aos diferentes períodos da vida de Mário Henrique Simonsen. Autores e atores de um relato

9 A exposição “Celeida Tostes – Arte do Fogo, do Sal e da Paixão”, op. cit.

coletivo feito não apenas de concordâncias, mas também de debates e divergências.¹⁰

Nesse caso, por que não realizar um documentário?

O documentário apresenta as entrevistas alternadas com imagens da artista Celeida Tostes, suas obras e o projeto de cerâmica utilitária desenvolvido no Morro do Chapéu Mangueira. A intenção é contar a história exclusivamente com as vozes de seus atores e testemunhas. A inevitável intermediação ficará por conta da edição das entrevistas e da montagem das imagens.

Também se configura como um bem cultural o convênio firmado entre esta pesquisadora e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), no sentido da disponibilização pública do material produzido. O compromisso é ceder para a instituição uma cópia de todas as fontes produzidas para esta pesquisa: cópias em DVD das 14 horas de gravação das 19 entrevistas de vídeo¹¹ – familiares, amigos, artistas e moradores do Chapéu Mangueira – e sua respectiva transcrição; matérias de jornais e de todo o material produzido a partir deles. O CNFCP, localizado no Rio de Janeiro, conta com uma biblioteca que disponibiliza, inclusive eletrônica e remotamente, um dos maiores acervos de folclore e cultura popular do Brasil, com cerca de 200 mil documentos – livros, periódicos, folhetos, teses, folhetos de cordel, recortes de jornal, fotografias, discos, CDs, fitas cassete, filmes e vídeos. O acordo se deu como contrapartida à digitalização e à cessão, em caráter extraordinário, dos arquivos sonoros com entrevistas do projeto do Chapéu Mangueira e com a artista Celeida Tostes, pertencentes ao acervo da instituição.

10 Alberti, Verena; Sarmiento, Carlos Eduardo; e Rocha, Dora, 2002, p. 14.

11 A relação dos depoentes, assim como o sumário das entrevistas, encontra-se no final do trabalho.

Outrossim, de posse de muito mais material do que o necessário para realizar esta dissertação, pretendo dar continuidade ao projeto de editar um livro de arte sobre a carreira da artista. Para tal, já firmei parceria com o escultor Jorge Emanuel, real detentor do espólio de Celeida Tostes, e já estamos com o projeto em vias de ser enviado para a chancela da Lei Rouanet de incentivo à cultura. O mesmo será feito com o documentário ora produzido, a fim de captar recursos para a sua versão final e posterior distribuição.

3. A organização da dissertação

Para que se possa entender o trabalho realizado por Celeida Tostes, desenvolvi uma extensa biografia cronológica sobre a artista, que apresento no capítulo I dessa monografia. As entrevistas temáticas esclareceram muitos pontos obscuros, mas o Memorial que a própria Celeida apresentou para o concurso de professor titular de Cerâmica¹² da UFRJ, cedido pelo artista Jorge Emanuel,¹³ foi fundamental. A artista recolheu e encadernou todos os documentos referentes aos cursos que freqüentou e aos que ministrou, bem como todos os projetos que desenvolveu ao longo de sua carreira.

No capítulo II faço um relato detalhado da atuação de Celeida Tostes com os moradores do Morro Chapéu Mangueira e a construção do Galpão de Arte que se configurou como o “lugar da memória”,¹⁴ o qual

12 Concurso de professor titular de Cerâmica para o Departamento de Desenho Industrial – Escola de Belas Artes – Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Memorial Celeida Tostes, 1992.

13 O artista estudou 3D com Celeida Tostes na EAV-Parque Lage e depois a substituiu no início da década de 1990. Após a morte da artista, Jorge Emanuel iniciou uma pesquisa sobre Celeida que não teve continuidade; por isso recolheu e é detentor de parte do acervo de documentos e fotografias deixados por ela.

14 Conceito desenvolvido pelo historiador francês Pierre Nora, que será utilizado ao longo deste trabalho.

pereniza a presença da arte e da cultura na comunidade. Procuro, por meio da memória das pessoas que conheceram a artista, montar uma colcha de retalhos, como as que ela incentivou as mulheres do Morro a relembrar e fazer, para contar as suas histórias/estórias. Procuro trazer à tona as memórias do que essas pessoas realizaram junto com a artista e a importância que isso teve para suas vidas. Trata-se de um trabalho delicado, com as lembranças ora tão vivas, que são narradas no presente do indicativo, e ora tão fugidias, que teimam em se esgueirar pelos cantos da memória.

A lembrança e o esquecimento estão intimamente ligados, a memória é uma constante reconstrução de fatos e acontecimentos que nos marcaram, que tiveram um significado real e/ou simbólico, pois “quando lembramos, lembramos no presente, de acordo com as condicionantes históricas que nos apontam as questões a serem buscadas no passado”.¹⁵ Desse modo, a memória construída *a posteriori*, é, inevitavelmente, seletiva, opera a partir de parâmetros individuais, afetivos, econômicos, geográficos etc., mas também, por outro lado, é a única maneira de recuperar acontecimentos de vida que não se encontram disponíveis em documentos, “afinal, em vez de se imaginar uma simples oposição entre memória e esquecimento, deve-se valorizar, sim, a relação que ambos mantêm entre si.”¹⁶

Por fim, faço algumas considerações sobre a pesquisa, ou melhor, algumas reflexões e questionamentos, pois creio que muito mais há para se dizer de Celeida Tostes. As memórias da família são as lembranças que sua prima-irmã Terezinha¹⁷ tem dela, de uma jovem anticonvencional, que quebrava os paradigmas “com horários

15 Motta e Dantas, 2003, p. 21.

16 Motta, 1994, p. 115.

17 Entrevista Terezinha Éboli, 2006.

estapafúrdios, jantando à meia-noite, quando a família já estava toda dormindo". Para seus amigos, ela foi uma artista única, uma mulher incomum para a época. O pintor Luiz Áquila, que possivelmente foi seu amigo mais íntimo, diz sobre ela: "Aprendi muito sobre mulher com a Celeida. Isso desconcertava porque ninguém falava assim, nem tinha essa entrega. As mulheres artistas de sua geração eram muito racionais. Eram artistas conceituais ou que gostavam de conceituar muito. Racionalistas. O trabalho dela é extremamente orgânico e direto."¹⁸ Para D. Augustinha ela foi "um grande despertar". Uma das dificuldades encontradas, por mim, foi essa unanimidade, essa admiração incondicional, que talvez confirme que ela, de fato, foi uma mulher extraordinária.

4. O relicário: guardião de resíduos de fé, sentimento e memória

Na língua portuguesa o sufixo "ário" remete à idéia de coleções ou lugares onde se acondiciona, armazena ou preserva alguma coisa. Podemos citar como exemplos as palavras orquidário, vocabulário, apiário, serpentário e armário. Segundo o *Dicionário Houaiss*, a palavra relicário significa caixa, cofre, lugar próprio para guardar relíquias; bolsinha ou medalha com relíquias que algumas pessoas trazem ao pescoço, por devoção; ou ainda, algo precioso, de grande valor. A palavra deriva-se do latim *reliquiaeárum*, que significa restos, resíduo de alguma coisa; relíquias, destroços; restos mortais etc.

A idéia do local onde se guardam relíquias foi o que me levou à escolha do título do presente trabalho: "O Relicário de Celeida Tostes". O

¹⁸ Luiz Áquila. Entrevista ao *site* Caderno Cultural POLÊMICA IMAGEM, n.º. 9, abril, maio, junho/2003: http://www2.uerj.br/~labore/pagina_rosto_imagem_p9.htm. p. 3. Acessado em 22/março/2005.

significado de relicário tanto pode conter a idéia de objetos santificados, guardados respeitosamente, quanto a da conservação de coisas preciosas e raras, de valor simbólico ou material.

Quando da realização da pesquisa de campo para esta dissertação, descobri uma rede de atores sociais que guardam como verdadeiras relíquias suas memórias sobre o tempo em que conviveram com a mestra, colega, irmã, tia ou amiga Celeida Tostes. Todos fazem questão absoluta de preservá-las com amor e cuidado. Sempre dispostos a relembrar passagens vividas, ensinamentos deixados e mesmo de mostrar alguma obra com a qual foram presenteados. Quase todos se referiram a Celeida no presente, como se estivesse viva, o que, a princípio, causou uma certa estranheza, mas no decorrer das entrevistas ficou claro que ela deixou para todos eles um legado de preciosidades, que os acompanhará por toda a vida.

O título do trabalho também se fortaleceu no decorrer da pesquisa da cronologia da artista. Os conhecimentos, as obras, os projetos e as pesquisas realizados por Celeida Tostes certamente são passíveis de serem chamados de relíquias. Da mesma forma, acredito que a coleção de informações produzidas por esta pesquisa – que procurou desvendar, recortar, catalogar e divulgar um pouco desta história – chamarei de relicário, porém apenas uma parte dele, pois ainda há muito a pesquisar a respeito de Celeida Tostes.

5. Sobre a metodologia e as fontes

A ausência de uma sólida e organizada documentação escrita, oral ou imagética sobre o trabalho desenvolvido por Celeida Tostes pode deixar a falsa impressão de que a escolha da história oral seria uma alternativa advinda da falta de alternativas. Não é. Esta pesquisa acredita que, por mais que existam documentos escritos, a metodologia da história oral

foi, incontestavelmente, uma boa forma de aproximação do tema a ser pesquisado, porque mais do que mostrar o processo de atuação da artista, se pretendeu aqui documentar as impressões deixadas por ela no meio em que viveu. A história que se procurou pesquisar não costumava, até então, ser encontrada em livros e/ou documentos, pois trata-se da reconstrução da trajetória de uma artista e o encontro afetivo e artístico com um grupo de pessoas. Buscamos investigar a transformação que isso causou na vida dessas pessoas e na vida da própria Celeida, o que, acredito, só foi possível por meio dos depoimentos dos atores ou testemunhas destas possíveis mudanças. O que nos importa aqui é a reconstrução do momento por intermédio da memória, “a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu”.¹⁹ Essa concepção se entrelaça com a própria proposta empírica da arte que Celeida Tostes, nos anos 1980, levou para a comunidade do Chapéu Mangueira. Se a transformação buscada pela artista era sempre trabalhada por via da ordem subjetiva, que outro método poderia comprovar transformações subjetivas? Alberti nos responde, quando afirma que a história oral tem o grande mérito de permitir que os fenômenos subjetivos se tornem inteligíveis.

Remonta ao final do século XIX o início da utilização de fontes orais nas Ciências Sociais. Os primeiros registros foram coletados por Franz Boas em sua famosa expedição ao Ártico para colher informações sobre os esquimós, em 1883,²⁰ quando também inaugurou o método da observação participante. Desde então as Ciências Sociais incorporaram este procedimento às suas pesquisas. Nunca houve, no entanto, por parte de sociólogos e antropólogos a preocupação em tornar estes relatos fontes ou documentos disponíveis para posteriores pesquisas. Data desta mesma época a profissionalização do historiador e a

19 Alberti, 2004, p. 16.

20 Sobre a expedição, ver Boas, 2004.

consolidação das fontes escritas como detentoras exclusivas da fidelidade necessária ao registro histórico: “expulsando a memória em favor do fato”.²¹ É importante ressaltar que, nesta época, a história dedicava-se quase que exclusivamente a estudos políticos dos períodos antigo e medieval. Havia que se tomar distância dos fatos: “uma história só nasce para uma época quando está totalmente morta”.²² Naquele tempo, para os historiadores, as fontes orais não eram consideradas fontes, tampouco a história contemporânea era considerada história.

Em meados do século XX uma nova geração de historiadores franceses da *École des Annales* começou a operar uma transformação mundial no campo da história. Defendiam uma história que privilegiasse também os fatores sociais e econômicos da sociedade. A nova história, chamada história total, tinha o foco centrado nas realidades do trabalho e da produção, e não apenas nos regimes políticos. Entretanto, esta mudança não incidiu sobre as épocas históricas de estudo ou as fontes: continuou voltada para os períodos medieval, antigo, renascentista e moderno e, além disso, reafirmando a supremacia das fontes escritas.

A gênese da história oral data de 1948, quando o jornalista americano Allan Nevins, da Universidade de Colúmbia começou a gravar entrevistas com políticos, utilizando o recém-inventado gravador de fita. Durante quase duas décadas a história oral nos Estados Unidos seguiu o caminho do estudo das elites americanas, se estendendo para 50 instituições. Em 1965 já eram mais de 300 centros de estudo americanos dedicados à história oral, a esta altura já privilegiando os estudos de algumas minorias, como os índios. Em 1977, já se

21 Ferreira, Marieta de Moraes, 1994, p.1.

22 Id., p.2.

contabilizavam nos Estados Unidos mais de mil instituições dedicadas a produzir história oral, embaladas pelos estudos da guerra do Vietnã e da luta dos direitos civis dos negros, das mulheres e dos imigrantes.

No Brasil a história oral começou em 1975 com os programas da Universidade Federal de Santa Catarina e do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, CPDOC, no Rio de Janeiro. Desde então, vem experimentando expansões significativas. O início dos anos 1990 marcam o pleno reconhecimento e a institucionalização da história oral no país. A partir do Encontro Nacional de História Oral, realizado em 1993, firmaram-se intercâmbios entre instituições. Em 1994, no II Encontro Nacional de História Oral, foi fundada a Associação Brasileira de História Oral.²³

Depois de um breve e necessário histórico de apresentação do método escolhido para esta pesquisa, parece obrigatório se voltar à pergunta de Alberti: “Mas o que vem a ser, afinal, esse método-fonte-técnica tão específico?” A História Oral é um método de pesquisa que prevê a realização de entrevistas com atores e/ou testemunhas de determinado acontecimento social. Os relatos são registrados eletronicamente e têm caráter histórico e documental. A utilização da metodologia permite a aproximação e análise do objeto de estudo, à luz da memória das pessoas que dele efetivamente participaram, mesmo que apenas como observadores.

Partindo do pressuposto de que é coisa dada o fato de a memória ser veículo privilegiado da história oral e de que o método é adequado para a reconstituição de trajetórias de comunidades específicas, biografias e

23 Sobre a história da história oral, ver Ferreira, Marieta de Moraes, 1994.

histórias de memórias,²⁴ esta pesquisa se propôs o desafio de embarcar na aventura de realizar a maior parte de sua investigação com a metodologia da história oral e se arriscar ao perigo de deixar-se seduzir pelo “fascínio do vivido”.

Na verdade, a proposta de recuperação das memórias, feita por Celeida aos moradores do Chapéu Mangueira, a maioria migrantes de áreas rurais, era uma reprodução de seu próprio processo, quando, depois de muitos anos de estudos formais, reencontrou-se com barro,²⁵ o que se tornou o *leitmotiv* de sua arte, seus projetos e suas pesquisas. Por meio de rodas de conversa, os integrantes do grupo também buscavam seus saberes ancestrais, abandonados em suas campesinas cidades. O exercício de rememoração desses saberes tinha o objetivo de resgatar a identidade cultural esquecida e transformá-la em arte, que, posteriormente, se converteria em fonte de renda para o grupo.

Este trabalho não tem a pretensão de fazer uma análise da arte ou do fazer artístico de Celeida Tostes. A escolha da artista como sujeito da pesquisa se deu a partir do reconhecimento de sua importância no meio das artes e da necessidade que se impunha de fazer uma cronologia mais aprofundada de sua trajetória. Entretanto, a história oral, com suas especificidades, permitiu, também, que emergisse um pouco da arte de Celeida. Entrevistados como os críticos de arte Lélia Coelho Frota e Marcus Lontra, assim como o pintor Luiz Áquila, ofereceram indícios bastante instigantes sobre o assunto e, ao mesmo tempo, falaram das dificuldades que a artista tinha com o meio formal no qual estava inscrito o seu trabalho.

24 Sobre os campos de pesquisa em que a história oral pode ser útil, ver: Alberti, 2004 p. 23-28.

25 Celeida credits a sua redescoberta do barro a um encontro que teve com a ceramista Maria Martinez, uma índia Navajo, nos Estados Unidos.

Ao mesmo tempo que se procura recuperar a trajetória da artista, se busca aqui o registro da gênese e do percurso do projeto “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades de Periferia Chamadas Favelas”, que a artista desenvolveu no Morro do Chapéu Mangueira. A implantação do projeto na comunidade tinha por objetivo a recuperação da identidade cultural dos moradores da comunidade e a abertura de uma nova possibilidade de geração de renda, mas, ao longo dos anos, teve diversos desdobramentos e constantes transformações e, como um ser autônomo, tomou seus próprios rumos. O mesmo ocorreu com o local construído especificamente para o desenvolvimento do trabalho, o Galpão de Arte que, por vezes, teve esvaziada sua função prática de local de fazer artístico, mas com o passar do tempo se transformou numa espécie de guardião da cultura local, nas palavras de Pierre Nora, um “lugar da memória”.

Para reconstruir a trajetória da artista, foram recolhidos uma série de reportagens e textos críticos sobre sua obra; três dissertações de mestrado e uma tese de doutorado, além de seis volumes encadernados, que compunham um extenso memorial com informações curriculares, preparados pela artista para o concurso de professora titular de Cerâmica da UFRJ.

Além desse material, também chegaram às minhas mãos seis fitas cassete que foram fundamentais na elaboração da pesquisa: duas entrevistas realizadas em 1983, pertencentes ao acervo do Museu do Folclore do Rio de Janeiro; uma fita com uma aula ministrada por D. Augustinha aos alunos de Celeida na Oficina de Cerâmica da FAU/UFRJ; duas entrevistas feitas por Regina Célia Pinto com Celeida Tostes, em 1992, ambas para sua dissertação de mestrado; e por fim, uma fita com uma entrevista de Celeida Tostes, cedida por Jorge Emanuel.

Quando idealizei a primeira seleção de entrevistados, apenas tinha acesso aos recortes de jornal e textos críticos pesquisados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Guiada pelos objetivos da pesquisa, decidi primeiro entrevistar a irmã da artista (que descobri na entrevista tratar-se de prima-irmã). Poderia ter optado em fazer uma entrevista de cunho exploratório, mas devido a sua agenda atribulada, decidi realizar um abrangente roteiro geral, a partir das informações que possuía e, com base nesta primeira entrevista, elaborar os roteiros específicos. De fato, a entrevista descortinou uma série de novos fatos e informações bastante úteis para o desenrolar da pesquisa.

O objetivo inicial era a realização de 10 entrevistas temáticas. Contudo, no decorrer do trabalho, devido ao desdobramento das informações e a abertura de novas lacunas, foi-se tornando necessário acrescentar novos depoimentos. No total foram feitas 19 entrevistas.

É importante assinalar que em 2004, quando ingressei no Mestrado do CPDOC/FGV, dois atores, que pressupus seriam os que mais informações teriam para a pesquisa, ainda estavam vivos; todavia, Henry Sthal, fotógrafo e grande admirador do trabalho de Celeida Tostes, que documentou a *performance* "Passagem", faleceu em 2004; e Maurício Bentes, importante artista da Geração 80, aluno, colaborador e seguidor das idéias da artista, desapareceu precocemente em 2003. Também no Chapéu Mangueira, muitas pessoas que participaram do projeto ao longo dos anos 1980-1990, faleceram ou mudaram-se.

Cabe registrar que houve um caso de "bom entrevistado": o pintor Luiz Áquila, que como bem descreveu Aspásia Camargo, "por sua percepção aguda de sua própria experiência (...), pode oferecer bem mais do que o simples relato de acontecimentos, estendendo-se sobre impressões de

época, comportamento de pessoas ou grupos, funcionamento de instituições (...).²⁶

O suporte videográfico se mostrou-se bastante eficiente na realização das entrevistas. Os relatos foram enriquecidos com o registro de gestos e emoções dos entrevistados. A preocupação em respeitar os rigores do método da história oral levou a ancorar a escrita imagética no instrumental teórico proposto pela Antropologia Visual. Não houve, no entanto, nenhuma intenção de realizar um vídeo etnográfico, mas sim de se utilizar o referencial antropológico como suporte às entrevistas e a posterior montagem do vídeo-documentário. Como bem definiu Peixoto, o uso da imagem videográfica se justifica na medida em que

a linguagem imagética tem mais expressividade e força metafórica; ela condensa, tornando a percepção dos fenômenos sociais mais sensível, já que é mais alusiva, mais elíptica e mais simbólica. Já disseram por aí que alguns minutos de um filme de Jean Rouch nos dizem mais sobre a África do que muitos livros dispostos nas estantes das bibliotecas. Assim, entre o texto escrito e a imagem/som não existe nem identidade nem oposição, mas complementaridade.²⁷

O audiovisual oferece inúmeras vantagens sobre outras técnicas de coleta de dados, pois a imagem visual é mais rica em detalhes do que o áudio isoladamente. Mas, por outro lado, também oferece inconvenientes, como foi observado no decorrer das entrevistas. Entretanto, é necessário ressaltar que onde residia a maior preocupação – na inibição ou mesmo na mudança do comportamento dos entrevistados diante da câmera – não houve problema algum. Algumas vezes, nos primeiros minutos, notou-se uma preocupação em falar diretamente para a câmera ou mesmo em vigiá-la, mas à medida que iam se envolvendo com a entrevista, a presença do olhar eletrônico

²⁶ Camargo, Aspásia, *apud* Alberti, Verena, 2004, p. 34.

²⁷ Peixoto in Feldman-Bianco e Leite, 1998, p. 215.

sobre si era totalmente esquecida. Houve, porém, um complicador inesperado, com o qual não se contava e que, de início, dificultou, mas posteriormente facilitou a boa realização das entrevistas: os entrevistados ficavam pouco à vontade com a presença de um cinegrafista profissional.

Esse complicador não foi detectado de imediato, apesar de estar latente desde a primeira entrevista. Provavelmente por se tratar de um assunto de foro íntimo, que tocava na emoção, a presença de um técnico constrangia os entrevistados. A solução encontrada, a partir da nona entrevista, foi a rápida capacitação dessa pesquisadora para o manejo do equipamento, o que no início resultou em algumas falhas técnicas. Contudo, a qualidade documental do material coletado melhorou de forma sensível. Involuntariamente foi aceito o convite feito por Thompson:

Toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade: descolar as camadas de memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta. Se assim é, por que não aproveitar essa oportunidade que só nós temos entre os historiadores, e fazer nossos informantes se acomodarem relaxados sobre o divã, e, como psicanalistas, sorver em seus inconscientes, extrair o mais profundo de seus segredos?²⁸

Após esta explanação, que apresenta um pouco das muitas facetas de Celeida Tostes, sigamos o conselho do artista plástico Luiz Áquila: “Vamos Celeidar!!!”

28 Thompson, Paul, 1992 p. 197.

CAPÍTULO I

GÊNESE DE UMA ARTISTA

“Como mulher, Celeida integra, no eros da sua criação, a ambigüidade e a fecundidade dos seres da natureza.”

Lélia Coelho Frota²⁹

1. Memórias da infância

Celeida de Moraes Tostes era artista plástica. Nasceu na Gávea, no Rio de Janeiro, em 26 de maio de 1929 e morreu nessa mesma cidade em 3 de janeiro de 1995.

Sua infância parece ter sido marcada por dois acontecimentos: a morte prematura da mãe e as brincadeiras infantis, no barro e no rio que cortava a propriedade da família.

Quando a mãe faleceu, Celeida tinha um ano e um mês de idade. O pai, viúvo recente, enviou a menina aos cuidados dos avós e tias maternas, na Fazenda de Campo Alegre, município de Macuco, interior do Estado do Rio de Janeiro. As tias Eliza e Irene ficaram encarregadas da pequena Celeida.

O pai ia visitá-la com freqüência na fazenda, mas não tinha condições de cuidar da menina, pois, segundo a artista, ele trabalhava com comércio exterior. Alguns anos depois, quando se casou novamente, fez uma nova tentativa de levá-la para morar consigo, mas a menina escolheu permanecer na Fazenda, aos cuidados da tia Irene, irmã de sua mãe, e de seu marido, o tio João.

29 Lélia Coelho Frota, in *Revista Módulo*, jan./fev./1987, p. 34.

Ela falava muito na vida livre da fazenda... Falava muito nos encontros com os primos, uma coisa meio erotizada, assim. Falava em banhos de rio, ficar suja de lama (...) Principalmente, a liberdade da fazenda; e ela falava, em contrapartida, uma vez que ela veio para o Rio tentar morar com o pai. E que o pai... eu não sei se eu fantasiei esse final; esse final eu não sei se é fantasia minha, mas eu acho que não é não. Que ela foi morar com o pai e que ela achou tão restrita, tão limitadora aquela vida na cidade, que ela foi embora, foi embora e deixou o pai, ela criança ainda, sumiu e voltou pra fazenda. Na minha fantasia, não sei se é verdade, que ela deixou a roupa toda e saiu nua. Isso ela tinha 12 anos ou 10 anos. Quer dizer, ela não queria mais nada com aquilo, e voltou pra essa vida mais ligada à terra. (Luiz Áquila, 2006)

Quando a mãe de Celeida morreu, suas irmãs Elisa e Irene tomaram conta da menina, que ficou na Fazenda. Irene morava no Rio de Janeiro e já era casada, mas não tinha filhos. Foi ela quem se encarregou da criação da sobrinha. Celeida foi criada como uma filha e, anos mais tarde, com o nascimento dos primos Terezinha e João Henrique, nascidos em 1943 e 1939, respectivamente, ganhou dois irmãos.

Celeidinha, na fazenda é que ela teve contato com o chão, com a vida, com a terra, com as pessoas da terra mesmo, que viviam da produção da terra, e Celeida se identificava muito. Ela ia pra casa dos colonos ouvir as histórias deles. E passava o dia inteiro na casa de colono, ouvindo as histórias. Desde mula-sem-cabeça, aquelas histórias de fazenda (...) e a Celeidinha viveu muito tempo em fazenda. (Terezinha Benjamin, 2005)

Celeida começou a trabalhar aos 17 anos como datilógrafa na loja de ferragens Cofermat, no centro do Rio de Janeiro. Na época, era necessário que se desenhassem as ferramentas para identificá-las no balanço anual da loja, e a falta de um desenhista levou a jovem, que vivia rascunhando desenhos, a se ocupar dessa tarefa. Foi dessa forma que a artista passou a conhecer e reproduzir a anatomia de ferramentas, pregos, parafusos, limas, limas portuguesas etc., que faziam parte do estoque da Cofermat. Cada desenho era acompanhado

de uma folha datilografada, gravado no estêncil Gestetner e mimeografado; foi assim que surgiu o “o conhecimento de ferramentas e o prazer de trabalhar em oficina”.³⁰

No período que compreende os anos de 1946 a 1961, a artista trabalhou no IAPC (Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciantes), como auxiliar de administração, desenhista da *Revista do IAPC* e, também ligada ao Instituto, como recreadora hospitalar no setor de doenças mentais da Casa de Saúde Dr. Eiras e ainda no setor de ortopedia do Hospital dos Comerciantes. Nesta época também fez desenhos e ilustrações para jornais e revistas.

Ela sempre pensou o seguinte: que aquilo ela estava fazendo para uma sobrevivência dela. Ela sempre teve vontade, Celeida sempre teve um veio, a gente diz veio artístico, mas Celeida sempre estava criando alguma coisa, construindo alguma coisa que não fosse um cotidiano repetitivo. Celeida tinha sempre uma fome de um processo de mudança muito intenso. Muito intenso. E aí, depois ela fez, eu me lembro que ela fez um pré-vestibular, já bem mais adulta do que todos da época que estavam fazendo vestibular. (Terezinha Benjamin, 2005)

É interessante ressaltar também a visão que Alfredo Benjamin, que era amigo de Celeida antes de casar com Terezinha, teve da artista quando a conheceu.

... eu a conheci em 1954, no antigo IAPC, Instituto dos Comerciantes (...). E eu ouvi falar da Celeida o seguinte: é uma colega, mas ela é diferente. Ela não é igual a todo mundo, ela é diferente. E ela era muito simpática, essa coisa toda. (Alfredo Benjamin, 2005)

30 Memorial Celeida Tostes, p.2.

2. Uma sólida formação

Pra transgredir é preciso conhecer.

Celeida Tostes, 1990

Em 1950, com 21 anos, passou em primeiro lugar no vestibular para a Universidade do Brasil, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde se formou em 1955, no curso seriado de Gravura.

O curso da ENBA era bastante abrangente.³¹ Nessa época foi aluna de Oswaldo Goeldi,³² um dos mais importantes gravuristas brasileiros. Em 1956, fez um curso de educação artística para professores na Escolinha de Arte do Brasil, dirigida por Augusto Rodrigues³³ – considerada pioneira e inovadora na formação de arte-educadores no Brasil. Na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, complementou seus estudos com o curso de Professorado de Desenho, com formação em Pintura, Arte da Publicidade e do Livro e Desenho Técnico. Coursou, também na ENBA, em 1957, a Escola de Filosofia, licenciando-se em Desenho.³⁴

31 Durante a graduação a artista estudou: 1º ano (1951) – Modelagem, Desenho Artístico, Geometria Descritiva, Arquitetura Analítica; 2º ano (1952) – Desenho Artístico, Modelagem, Anatomia, Perspectiva e Sombras; 3º ano (1953) – Gravura, Modelo Vivo, Croquis, Arte Decorativa; 4º Ano (1954) – Gravura, Modelo Vivo, Arte Decorativa, História da Arte; 5º Ano (1955) – Gravura, Modelo Vivo, História da Arte, Gravura de Talho Doce, Água Forte e Xilografia.

32 Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro, RJ, 1895-1961. Gravador. Estudou na Suíça, em Genebra, de 1901 a 1919. Dedicou-se à xilogravura. Trabalhou como ilustrador, fez desenho, gravuras e xilogravuras coloridas para periódicos e livros. Em 1941, trabalhou na ilustração das Obras Completas de Dostoiévski, publicadas pela Editora José Olympio. Foi professor da Escola Nacional de Belas Artes, RJ, onde abriu a oficina de xilogravura (1955). In: O Olhar Modernista de JK, curadoria de Denise Mattar. São Paulo, FAAP, 2006, p. 105.

33 Augusto Rodrigues (Recife, PE, 1913 – Resende, RJ, 1993). Desenhista, ilustrador, caricaturista e poeta. A partir de 1935 fixou-se no Rio de Janeiro. Em 1948 fundou a Escolinha de Arte do Brasil. Recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro em 1953. Em 1960, funda a Associação dos Artistas Plásticos Contemporâneos (ARCO). Participou das Bienais Internacionais de São Paulo de 1953 e 1985. Recebeu premiações de vários salões nacionais. In: O Olhar Modernista de JK, curadoria de Denise Mattar. São Paulo, FAAP, 2006, p. 96.

34 Faziam parte do currículo: Fundamentos da Educação; Psicologia Educacional; Administração Escolar; e Didática Geral e Especial.



Celeida Tostes

No início do segundo semestre de 1958 embarcou para os Estados Unidos com uma bolsa de um ano do “Programa do Governo dos Estados Unidos da América para Cooperação Técnica com outros Governos”, especializando-se em Educação Secundária na Universidade Southern, na Califórnia, e na Universidade New Mexico Highlands, no Novo México. Sua formação curricular incluía cursos de especialização em 13 matérias.³⁵ Foi nos Estados Unidos sua primeira exposição individual, na University of Southern Califórnia, no ano de 1959. Celeida expôs gravuras.

Como se pode ver, a artista teve uma sólida formação em Arte e Educação, mas, eclética, procurou também uma apreensão do saber não-formal e não-convencional. Quando esteve nos Estados Unidos fez contato com os índios Navajos, no Novo México, em especial com a ceramista Maria Martinez, a quem sempre destacou como muito importante para sua formação e para o seu reencontro com o barro da infância, passando a partir de então a dedicar-se à cerâmica.

Celeida nunca parou de estudar. Em seu retorno ao Brasil, entre as décadas de 1960 e 1970, fez diversos cursos de aperfeiçoamento técnico, de educação e arte-educação, como ela listou em seu currículo, apresentado à UFRJ, em 1992. Também cursou a pós-graduação em Antropologia Cultural na Faculdade de Educação da UFRJ (1973).

35 History of Art – Renaissance to Present; Class use of Audio Visual Material; Secondary Education; Introduction of Graphic Arts; Collor; Basic Crafts; Methods and Directs Teach: Art Education; Education Sociology; Evaluation of Pupil Progress; e Curriculum Lab in Secondary Education; Art for Classroom Teacher; Metal and Enamel e Ceramics.

Em 1975 recebeu bolsa de estudos do Conselho Britânico para um curso de um mês na Cardiff College of Art, na Universidade de Wales, no País de Gales, UK. Nesse curso, aprofundou seus conhecimentos em cerâmica.³⁶ No certificado da instituição do País de Gales, o diretor de estudos, Tom Hudson, ressalta que Celeida Tostes trabalhou duro no período em que esteve lá e que todos os professores foram unânimes em dizer que não poderiam esperar melhor aluna, que obteve 100% de aproveitamento prático e teórico.

Em 1978, no Brasil, participou dos cursos de cerâmica com Antonio Poteiro,³⁷ no SESC, e, em 1987, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com o professor australiano Vincent McGrath. Também em 1987 recebeu o título de Livre Docência do Departamento de Desenho Industrial (Cerâmica) da Escola de Belas Artes da UFRJ, com a tese Esmaltação em Metal, do livro de mesmo nome que havia publicado em 1976.

3. Uma artista apaixonada

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

Henri V. Stahl³⁸

36 Na Cardiff College estudou as seguintes disciplinas: Exploration of materials; ceramic colour; industrial processes - modeling (sledging, profile, trimming, whirler turning, lathe turning), mouldmaking (dropout mould for pressing, four piece mould for slip casting) and enamelling (screen printing, carried out in Fine Art print area); Print Making Department (Fine Art): photo stencil for screen printing; e Pos Graduate School of Art Education.

37 Antônio Poteiro (Antônio Batista de Sousa) é um dos mestres da pintura primitiva no Brasil. Português de nascimento, natural de Santa Cristina de Souza, nasceu em 1925 e iniciou-se na vida artística como artesão, produzindo cerâmicas para o uso doméstico, de onde adveio o "Poteiro" de seu nome artístico. Informações colhidas no *site*: <http://pt.wikipedia.org> acessado em 22/março/2006.

38 Henri V. Stahl, in Catálogo Geral da 21ª Bienal Internacional de São Paulo – Fundação Bienal de São Paulo – Editora Marca D'Água – São Paulo – 1991.

Os primeiros trabalhos foram desenhos e gravuras. Na Escola Nacional de Belas Artes foi premiada nas exposições acadêmicas de 1953 e 1954, com uma mostra de gravuras. Em 1955 recebeu a Medalha de Bronze na seção de Desenho e a Menção Honrosa na seção de Gravura do II Salão dos Estudantes de Arte de Belo Horizonte. No mesmo ano suas gravuras também receberam a Menção Honrosa do Salão Bahiano de Belas Artes.

O curso de gravura em metal com Goeldi na Escola de Belas Artes resultou em sua participação, em 1955, na mostra coletiva "Gravura Brasileira nos Países do Leste Europeu", exposição que percorreu a Polônia, Hungria, Rússia, Dinamarca, Suécia e Holanda. Da mostra, participaram obras do próprio Goeldi, Adir Botelho, Regina Yolanda Werneck, Newton Cavalcante, entre outros.

Nos final da década de 1950 participou do 8º Salão Nacional de Arte Moderna, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ. Em 1959, apresentou a individual na University of Southern California. Em 1960, voltou a participar do Salão Nacional de Arte Moderna.

É importante frisar que a carreira de educadora e a produção artística de Celeida Tostes caminharam juntas e foram indissociáveis, do início de suas atividades profissionais até o final de sua vida. Era professora da Rede Estadual de Ensino do Rio de Janeiro desde 1964, inicialmente contratada e posteriormente efetivada por dois concursos de provas e títulos. Tinha duas matrículas.

Como artista plástica, Celeida especializou-se em Gravura em Metal, mas a passagem desta para a esmaltação em metal aconteceu ainda na década de 1950, no período em que estava na Universidade New Mexico Highlands. Essa mudança na técnica é importante para que se

compreenda o processo artístico de Celeida Tostes: “a retomada de memórias da infância na roça, na fazenda de Campo Alegre, no Estado do Rio, pouco a pouco foi se apropriando das matérias-primas da esmaltação, e que fazem parte do universo da cerâmica” (Memorial da artista).

Em 1960, Celeida trabalhou no projeto do educador Anísio Teixeira,³⁹ que na época era diretor do INEP (Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos). O projeto, cujo objetivo era alcançar as crianças que abandonavam a escola depois do curso primário (1ª à 4ª série do primeiro grau), previa equipar as escolas e, principalmente, capacitar professores de todo o Brasil, os quais vinham para o Rio de Janeiro como bolsistas. A artista ministrava o curso de Artes Industriais (esmaltação em metal), que na época foi colocado em prática em classes de aplicação em diversas escolas da cidade.

A esmaltação em metal é uma das artes do fogo; trata-se da fusão resultante das transformações de matérias inorgânicas submetidas à ação do calor, como a cerâmica, o metal e o vidro. O esmalte industrial é encontrado em vasos, colheres, quadros, jóias, tubos de máquina de lavar, tampas de fogão, *clips* etc. Na



Capa do livro “A Esmaltação em Metal”

39 Anísio Spínola Teixeira (1900, Caetité-BA – 1971, Rio de Janeiro-RJ). Diplomou-se em 1922 em Direito, pela Universidade do Brasil; em 1924 foi nomeado inspetor geral do Ensino na Bahia. Viajou pela Europa em 1925, observando os sistemas de ensino da Espanha, Bélgica, Itália e França e com o mesmo objetivo fez duas viagens aos Estados Unidos entre 1927 e 1929. De volta ao Brasil, foi nomeado diretor de Instrução Pública do Rio de Janeiro, onde criou entre 1931 e 1935 uma rede municipal de ensino que ia da escola primária à universidade. Perseguido pela ditadura Vargas, demitiu-se do cargo em 1936 e regressou à Bahia — onde assumiu a pasta da Educação em 1947. Sua atuação à frente do INEP, Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, a partir de 1952, valorizando a pesquisa educacional no país, chegou a ser considerada tão significativa quanto a Semana de Arte Moderna ou a fundação da Universidade de São Paulo. Com a instauração do governo militar em 1964, deixou o Instituto — que hoje leva seu nome — e foi lecionar em universidades americanas, de onde voltou em 1965 para continuar atuando como membro do Conselho Federal de Educação. Informações colhidas em julho/2006 no *site*: <http://www.prossiga.br/anisio Teixeira>

natureza, ele é encontrado no esmalte dos dentes. Por meio do ensino desta técnica, aliada à utilização de recursos alternativos, a iniciativa procurava habilitar os jovens para um trabalho que lhes possibilitasse ganhar a vida. Foi a participação neste projeto que resultou no livro e na tese “Esmaltação em Metal”. O projeto se estendeu até 1970.

De 1972 a 1975 Celeida Tostes se dedicou ao projeto “Como Somos”, desenvolvido no Centro Educacional de Niterói, da Fundação Brasileira de Educação. Este projeto, realizado com alunos da 7ª série do primeiro grau, procurava recuperar a importância do tato, a consciência do próprio corpo, o toque e a sensibilização. Foram realizadas experiências artísticas partindo da pele dos alunos. Posteriormente foi apresentada no Museu Nacional de Belas Artes uma exposição com o mesmo nome. Segundo a artista, este trabalho serviu de referencial para a “Oficina das Artes do Fogo e Transformação de Materiais”, implantada por ela no Parque Lage a partir de 1975 e para o “Projeto de Oficina Integrada de Cerâmica EBA/FAU” da UFRJ, em 1989.

Desde as primeiras atividades com crianças dentro de escolas, vi como eram desconhecidas para elas coisas muito próximas e simples. Sentir a água, observar o chão, as árvores ou seu corpo. Foram meninos e meninas de meios socioeconômicos bastante diversificados: da Penha, Mangueira, Botafogo e Vila Izabel, adolescentes uns, com sete e dez anos outros. Era como se houvesse pouco uso dos sentidos. Poucos seriam capazes de dizer alguns detalhes de sua pele, de sua mão, ou da própria sala de aula. Mais uma vez, a “distância” do que está próximo. Era a falta de exercício das possibilidades de usar.⁴⁰

Em 1975, antes de retornar do curso na Cardiff College of Art, Celeida Tostes visitou os centros de esmaltação de diversas Casas de Moeda na Europa: The Mint House, no País de Gales; The Royal Mint House na Inglaterra; e o Établissement Monétaire de Paris, França. Na carta que

40 Artigo “Como Somos” de Celeida Tostes, publicado na revista do Centro Educacional de Niterói. Veja Memorial da artista.

solicitava a visita, o superintendente do Departamento de Moedas e Medalhas da Casa da Moeda do Brasil dizia que Celeida era professora de esmaltação no Brasil e estava interessada em conhecer o processo de trabalho daquelas instituições. Neste mesmo ano, quando retornou ao Brasil, ofereceu um curso, para os funcionários da seção de medalharia, que introduziu a esmaltação em metal na Casa da Moeda brasileira.

Ainda em 1975, foi convidada por Rubens Gerchman, então diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, para lecionar na instituição.

Celeida era muito preparada, acabava de voltar da Inglaterra e eu sabia disso. O convite permitiu que ela saísse do ostracismo em que vivia como professora secundária do Estado. Na EAV ela pôde desenvolver a plenitude de sua capacidade e sensibilidade. Era uma época muito difícil. Sob a ditadura militar.⁴¹

Nesse mesmo ano a artista foi transferida da Secretaria de Educação e Cultura para o Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, ao qual a Escola de Artes Visuais, que funciona no Parque Lage, é vinculada, dando início à Oficina das Artes do Fogo e Transformações de Materiais.

4. Parque Lage, celeiro das artes

O Parque Lage foi a grande usina criativa de Celeida Tostes, tanto artística quanto em suas atividades de ensino. É a partir desse momento que a confluência de sua atuação como artista plástica e educadora a tornam uma pessoa



Parque Lage

41 Conversa telefônica minha com o artista Rubens Gerchman, em junho/2004.

pública. No ano seguinte à sua entrada na Escola, implantou a Oficina das Artes do Fogo e Transformações de Materiais, na qual desenvolvia com os alunos um trabalho sensorial, experimental e uma meticulosa pesquisa e manipulação de materiais do universo cerâmico, pigmentos e, também, materiais que hoje seriam classificados como reciclados: sobras da natureza e lixos produzidos pelo homem.

Logo nos primeiros anos, seu curso passou a ser recomendado por professores e disputado pelos alunos. É curiosa a forma como alguns de seus colegas, professores da EAV, transformaram o assistir às suas aulas no verbo “celeidar”. *Celeidar* tornou-se um verbo para aqueles que precisavam transcender, como conta o artista plástico Luiz Áquila, professor da EAV na mesma época:

Quando aparecia gente na minha aula ou de outros professores, que estavam muito rígidas, com muita dificuldade de criação, muita dificuldade (...) com pouca abertura, preconceituosas, duras. “Tá na hora de você Celeidar”, eu dizia. E iam pra aula da Celeida. Metiam a mão na argila, faziam aquelas massas absurdas que Celeida fazia, de pegar o lixo da lixeira e pôr esse lixo pra fermentar e, a partir desse lixo fermentado, criar uma massa plástica. (...) Ou urinar sobre determinada coisa pra precipitar a oxidação. Quer dizer, nenhum suco, nenhum líquido, nenhuma matéria, pra Celeida, era hierarquizada. Ela não tinha hierarquia. Tudo tinha qualidade. O que é tão difícil, porque o mundo é muito hierarquizado. (Luiz Áquila, entrevista, 2006)

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

transmitia conhecimento e com quem realizava rituais tribais, em que não transmutavam tudo em ouro, mas em arte. O curador e crítico Marcus Lontra, que dirigiu a EAV na década de 1980, relembra:

Quando eu fui pro Parque Lage, em meados de 1983, a Escola tinha, evidentemente, já uma presença marcante na vida cultural do Rio de Janeiro e diversos professores convidados e alguns poucos professores, ainda remanescentes do Estado, que davam aula lá. Entre esses professores do Estado, que normalmente não tinham um discurso, digamos, contemporâneo, um discurso mais adequado àquela época, sem dúvida a Celeida se destacava. A Celeida já era naquele momento, ao menos pras pessoas que vivenciavam o Parque Lage, uma espécie de bruxa do bem. Todos se referiam a Celeida de uma maneira muito respeitosa e, muito mais do que respeitosa, muito mais encantada. E quando eu conheci Celeida, eu pude realmente verificar que era aquilo tudo.

A Celeida era um ser especial, disso eu nunca tive a menor dúvida, pela maneira dela de ser, absolutamente genial na simplicidade. Nunca se poderia esperar da Celeida qualquer espécie de pedantismo teórico ou qualquer sofisticação vulgar no seu trato, na relação com as pessoas, mas, por outro lado, a Celeida era extremamente consciente do que fazia, teórica sim, na aplicação do que fazia, e uma pessoa da maior elegância, uma elegância natural e sofisticada, sem esse pedantismo no trato da capacidade de aprofundar conhecimentos. (Marcus Lontra, entrevista, 2006)

No Parque Lage, além das aulas da Oficina das Artes do Fogo, Celeida também ministrava cursos na oficina de 3D. A artista foi designada para substituir o diretor do extinto Instituto Estadual das Escolas de Arte⁴² e também substituiu o diretor da EAV, Rubens Gerchman, por cinco meses, de novembro de 1978 a março de 1979.

Participou de 1976 a 1978 da supervisão e da elaboração programática para o treinamento dos monitores do "Projeto Criatividade", do Departamento Geral de Cultura no Rio.

42 O Instituto Estadual das Escolas de Arte era o órgão do Governo do Estado responsável pela Escola de Artes Visuais, Escola de Teatro Martins Pena, Escola de Música Villa-Lobos e Escola de Dança. Foi extinto em 10 de dezembro de 1979, com a criação da Funarj, que incorporou as instituições.

Em 1978, em Minas Gerais, ministrou o curso “Artes do Fogo” no Festival de Inverno de Ouro Preto e, em Belo Horizonte, foi convidada para ministrar um curso de Cerâmica na Escola Guignard e, junto com as alunas e professoras da escola, coordenou o projeto “Cerâmica Utilitária com Profissionalização”, para as detentas do Presídio Estevão Pinto. A atividade, classificada como “iniciativa elogiável” pelo editorial do jornal *Estado de Minas*,⁴³ incluía modelagem, sensibilização e até a construção de um forno para queima das peças – realizada no presídio em regime de mutirão pelas presidiárias, professoras e alunas da Escola Guignard. Nessa mesma época participou de várias exposições coletivas importantes⁴⁴ e, ainda 1978, atuou, com seus alunos da EAV, no projeto do artista plástico Cláudio Kuperman “O espaço tridimensional móvel: a areia”.

A maioria das atividades de Celeida eram coletivas. Junto com sua turma da Oficina das Artes do Fogo, realizava exposições, dividia ateliês e participava de eventos dentro e fora da escola. Como a pintura dos muros do Parque Lage em 1983 e a feitura de cinco mil gaiotas para a inauguração da exposição “Quem é Você Geração 80?”, em 1984, conforme relembra Marcus Lontra:

A Celeida era uma pessoa presente no Parque Lage, onde as pessoas se reuniam (...) Eu me lembro uma vez, um tempo

43 Jornal *Estado de Minas*, editorial, 4/3/1978.

44 “Feira de Arte”, realizada pelo crítico Mário Pedrosa, para levantar fundos para o *Versus* (jornal de arte e política da imprensa alternativa, que tinha como proposta a cultura como forma de ação de resistência. Fundado em novembro de 1975, em São Paulo, pelo jornalista gaúcho Marcos Faerman, chegou a ter tiragem de 35 mil exemplares. Afinado desde o início com os trotskistas, se tornou o jornal porta-voz da Convergência Socialista. Publicou 36 edições e foi extinto em outubro de 1979), na ABI, junto com mais 50 artistas, entre eles Farnese Andrade, Carlos Vergara, Anna Letycia, Glauco Rodrigues (1978); “Exposição de Escultores” na EAV - Parque Lage, junto com Lygia Clark, Sérgio Camargo, Joaquim Tenreiro, Sonia Ebling, Mauricio Salgueiro, Ascânio MMM e Haroldo Barroso (1979); “Eros”, na Galeria Arte Aplicada em São Paulo, com obras de mais de 40 artistas, entre eles Di Cavalcanti, Ismael Nery, Picasso, Alex Flemming, Ivald Granato, Nelly Gutmacher, Pietrina Ceccaci, Rubem Breitman, Tomie Otthake, Wesley Duke Lee (1979); “Terra”, no Palácio das Artes em Belo Horizonte, com Rosa Maria Lellis Werneck, Maria Vasco, Nelly Gutmacher, Valéria de Almeida Ferreira e Anni Vidal.

antes da Geração 80, um artista, que prematuramente faleceu, o Carlo Mascarenhas (...) teve uma idéia de no dia do *vernissage* lançar umas gaivotas, que seria um grande *happening* (...) E nós estávamos (...) ali discutindo quantas gaivotas deveriam ser lançadas do alto (...) em direção à piscina, e o Carlo argumentava que ele queria fazer mil gaivotas, e eu dizia que ele devia fazer duas mil, já mais consciente da expectativa de grandiosidade do evento. E, nessa discussão entre fazer mil ou duas mil, propusemos que a Celeida viesse colaborar com a gente, que ela nos dissesse, com sua experiência, o que ela achava. (...) Ela começou a rir e disse: no mínimo cinco mil. E isso ficou uma situação, aí o Carlo [disse]: mas eu não tenho como fazer cinco mil gaivotas. A Celeida: você não precisa fazer cinco mil gaivotas. Nós todos vamos fazer cinco mil gaivotas. E ela botou todo o ateliê dela fazendo gaivotas com o Carlo. Então, quer dizer, e realmente, depois, no dia, com aquela multidão que foi, com aquele espaço enorme, mil gaivotas não ia ser nada; duas mil ia ser um pouquinho mais do que nada; cinco mil foi impactante. (...) ela tinha o tempo todo essa noção da obsessão e da grandiosidade.

A artista e terapeuta Nelly Gutmacher procurou Celeida no final da década de 1970 para estudar escultura na EAV e foi convidada, em vez de assistir às aulas, para trabalhar junto com a artista. Nelly foi, durante aproximadamente dez anos, uma grande colaboradora e parceira de Celeida. As duas, junto com os alunos da Oficina das Artes do Fogo, faziam das aulas verdadeiros *happenings*. Nelly recorda a generosidade da artista no primeiro encontro na EAV no final da década de 1970:

(...) Fui apresentada (...) e Celeida foi super-receptiva, imediatamente, disse: você não vai ser minha aluna, você é artista já, esse ateliê é seu (...) Quer dizer, abriu as portas, de igual pra igual, o que me impressionou muito, eu não sabia como começar, nunca tinha pego em barro... Ela falou: você vai ter que fazer um projeto, ter um ponto de partida, e aí a gente vai ver como vai se encaminhar essa proposta.

Na época, entre 1978 e 1979, Celeida estava desenvolvendo um trabalho com bolas em grande quantidade, com objetos dentro que geravam som. "Todas as minhas bolas têm som, não o som que tem a preocupação de música, é o som de preencher o vazio." Fazia também

vaginas e úteros. Dizia que o trabalho tinha a ver com uma antiga lenda da Europa do norte, que contavam na Fazenda, de que as crianças nasciam dentro dos repolhos.

Nelly Gutmacher trabalhava com o próprio corpo e moldava seus seios na argila. Fez uma série de mais de 100 seios com os mais variados materiais. “Orgânico, inorgânico, com esmalte, sem esmalte, de arame, de *papier maché*, com feijão, com fubá, com cabelo... com o diabo-a-quatro.” (Nelly Gutmacher, entrevista, 2006) As artistas expuseram juntas na Galeria Rodrigo Melo Franco de Andrade, na Funarte. Celeida apresentou ao público o registro do trabalho “Passagem” que, segundo os críticos e a própria artista, foi o divisor de águas em sua carreira.

5. Passagem, uma experiência limite

Despojei-me
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entreí 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.

O texto dessa epígrafe foi escrito por Celeida Tostes em 1979, depois da realização da obra “Passagem”, uma experiência sem expectadores, feita em seu apartamento em Botafogo e registrada pelo fotógrafo Henry Stahl.

A artista, auxiliada por duas assistentes, lambuzou-se até cobrir todo o seu corpo nu com argila líquida e entrou num enorme pote de barro cru,

em forma de útero, mas que, ao mesmo tempo, poderia remeter a uma urna mortuária indígena. As assistentes fecharam completamente o pote, preenchido com o corpo de Celeida, que permaneceu por algum tempo imersa em seu interior. Depois que tudo estava montado, caiu, saindo como se estivesse nascendo outra vez. “Passagem” foi uma espécie de rito de passagem mesmo, que selou definitivamente a relação da artista com o barro, que passou a ser ainda mais visceral, como é demonstrado por suas próprias declarações, em três diferentes momentos:

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 acabavam 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, destroçando um canteiro de repolhos para procurar o seu bebê. (Celeida Tostes, entrevista, 1992)

Passagem foi, para mim, a oportunidade onde mais pertenci a minha matéria-prima de trabalho – ao barro, à terra. A Terra como grande ventre, como um cosmos. Preenchi o vazio do pote com meu corpo coberto de barro. Com os sons que saíam de mim, mas não correspondiam a palavras, encontrei o silêncio.

(...) Eu tentei fazer a Passagem dois anos antes do que ela foi feita, mas não consegui. Preparava, preparava (...) Quer dizer, preparava, queria, queria, programava e não conseguia fazer. (...) Não estava preparada. E foi uma viagem. Foi uma coisa... eu fiquei doente depois da Passagem. É, eu fiquei doente. Eu comecei a emagrecer, a emagrecer, a emagrecer... eu tinha todas as... tive problemas, assim, de perda de energia, que não tem obrigatoriamente que ver com o barro, nada disso. Se ele é um... o barro, ele gera energia ultravioleta, durante um mês, e eu não atribuí a nada disso. Foi toda coisa da viagem do barro, do contato com alguma coisa, que era muito subterrânea. O meu próprio processo de vida, o processo de vida muito pra trás, o processo de vida mais próximo. Quando eu digo pra trás, eu estou dizendo pra trás mesmo no espaço; alguma coisa que eu não sei definir, que não sei explicar e não conheço. Mas eu tive contato com alguma coisa muito... como se fosse ali no útero, como se fosse ali no útero. Eu não posso ficar falando isso

assim, desse jeito, porque isso é uma experiência, é uma experiência muito íntima.(...) Eu acho que eu trepei com o barro, sabe? Como se eu tivesse trepado, como se eu tivesse dado uma trepada, uma trepada com alguma coisa que eu não saberia definir. Foi uma coisa muito, muito importante esse trabalho. (Celeida Tostes, entrevista, c. 1990)

O registro fotográfico da "Passagem" foi feito para a exposição realizada em agosto de 1979, que marca a primeira exposição individual da artista. Individual, porém, compartilhada, pois no mesmo espaço também estava a exposição de Nelly Gutmacher. Além da "Passagem", Celeida apresentou o "Jardim de Bolas", as "Vênus", os "Úteros" e as "Vaginas". Nelly expôs seus seios de barro e de resina. As mostras, apesar de distintas, eram complementares. As fotos da "Passagem" também foram publicadas em um livro-objeto. Era uma caixa com 23 fotos em lâminas e uma lâmina com o texto escrito pela artista, reproduzido na epígrafe deste item. Foram editados mil exemplares, cada um deles fechado com um lacre de barro confeccionado pela artista. Observando as fotos do livro, em seqüência, tem-se mesmo a impressão de que, naquele momento, ela realmente renasceu. Nelly Gutmacher lembra da época e de uma tensão vivida pelas duas pouco antes da abertura da exposição.

Aí ela me disse: Nellyzinha, vamos fazer uma exposição juntas, até então, ela não tinha feito nenhuma exposição de cerâmica, foi a primeira dela. Nós então montamos uma exposição na Funarte. (...)

(...) a gente montou uma exposição, que a minha parte era a doação, e a parte dela era a fecundidade (...) eu apresentei os 38 seios; eram os seios bons, depois os seios maus, que eram os seios carbonizados e o renascimento, que eram seios de resina, e eu dei um banquete, com pães em forma de seio e leite; com trigos, com velas, foi um ritual lindíssimo. E ela apresentou aquele jardim de bolas, as vaginas e aquele filme que ela fez, a Passagem. Mas essa exposição (...) foi censurada. Não sei quem censurou, mas acharam que era escandalosa, não sei o termo que eles usaram, mas a exposição foi censurada. Celeida tinha uns pauzinhos com a Secretaria de Educação em Brasília, e aí a gente conseguiu apresentar. (Nelly Gutmacher, 2006)



Celeida Tostes
Passagem, 1979
Fotos: Henry Stahl

6. Depois de “Passagem”

Depois da “Passagem” a atividade artística de Celeida Tostes tornou-se cada vez mais intensa e ainda mais orgânica, não parava mais de criar. Emendava uma pesquisa na outra, um projeto no outro e no outro, e participava de inúmeras exposições e eventos.

No fim de 1979 esteve pela primeira vez no Morro do Chapéu Mangueira. Depois de avaliar positivamente a liga do barro local, decidiu, em comum acordo com moradores da comunidade, instalar lá o que seria o plano-piloto do projeto “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana – Chamadas Favelas”. O trabalho teve início em abril de 1980 e foi um marco na vida da comunidade, que, por meio da reafirmação de sua identidade cultural, descobriu e formou artistas, expôs “sua gente e sua arte” em importantes espaços culturais da cidade e em meios de comunicação e ao lado do posto médico, escola e creche, há o Galpão de Arte, que reafirma diariamente para todos que passam a presença lúdica da arte na comunidade. O trabalho desenvolvido no Chapéu Mangueira é objeto do segundo capítulo deste trabalho.

Em 1980, a artista viajou para a cidade de São Luiz, no Maranhão, a fim de participar da elaboração do projeto “Fábrica de Azulejos e Recuperação de Memória Cultural”, iniciativa do Prodiart-MEC e da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão, que objetivava recuperar as fachadas de azulejos antigos das cidades maranhenses, por meio de um projeto de cunho sociocultural, com a capacitação de crianças e adolescentes de comunidades carentes, para o fabrico dos azulejos. O projeto também recuperava e transmitia nas escolas os saberes das louceiras do Maranhão. A iniciativa durou quatro anos (1980-1984) e era coordenada pelo educador e teatrólogo maranhense Tácito Borralho.

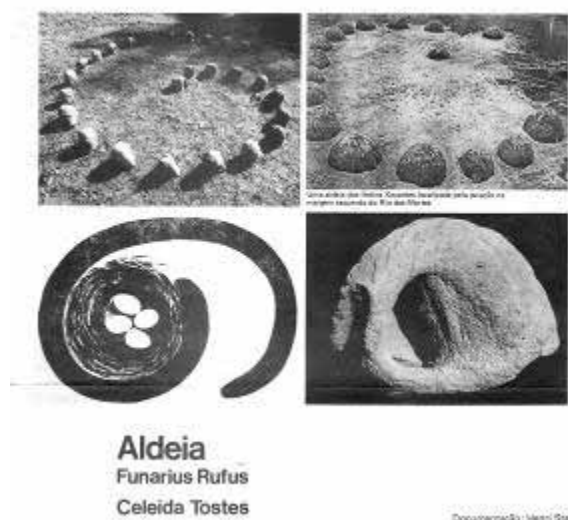
Ainda em 1980 participou do 37º Salão Paranaense de Arte do Museu de Arte Contemporânea do Paraná; do 1º Salão Paranaense de Cerâmica, em Curitiba; do 1º Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais, no qual recebeu menção especial do júri e prêmio de participação; e, no Rio de Janeiro, da "Exposição de Cerâmica", apresentada na Galeria Tempo.

7. Celeida de Barro

João de Barro ou da Silva
Faz sua casa com a mão
Ninguém diz que é arquiteto
É João

Flávio Império⁴⁵

Em 1981, Celeida recebeu o prêmio Menção Especial do júri do IV Salão Nacional de Artes Plásticas pela obra "Aldeia", na qual apresentava esculturas em formato de casas de João de Barro, dispostas em forma de espiral, que remetiam à disposição das habitações nas aldeias dos índios Xavantes. Este trabalho foi resultado de uma pesquisa de três anos que começou quando um amigo geólogo a presenteou com uma casa do pássaro João de Barro trazida de Macuco, sua terra natal. O presente fazia alusão ao apelido que o fotógrafo Henry Sthal havia dedicado à artista: Celeida de Barro. Imbuída de seu parentesco com o pássaro, dedicou-se à construção de casas de João de Barro. Começou fazendo intervenções nessa primeira casa de João



Cartaz da mostra "Aldeia Funarius Rufus"

45 Flávio Império, in Catálogo da exposição "Arquitetura de Terra". Avenir Editora, Rio de Janeiro, 1982. 2ª capa.

de barro que ganhou e em algumas outras ofertadas pelos amigos. Depois passou à construção de suas próprias casas.

A pesquisa durou três anos, e a artista a chamou de “confronto entre dois ceramistas: o pássaro João de Barro com sua tecnologia genética e eu, com minha tecnologia conquistada”.⁴⁶ A artista fez um passo a passo do processo químico da liga do barro da casa do pássaro e também da organização do trabalho que macho e fêmea, juntos, realizam para construir sua moradia e procriar. Em 1981 a Aldeia participou do “Projeto Arco-Íris”, do INAP-FUNARTE, mostra que itinerou por Brasília, Cuiabá, Manaus, Belém, São Luiz e Fortaleza com os trabalhos premiados no IV Salão Nacional de Artes Plásticas. O trabalho foi exposto novamente em 1983 no Solar Grandjean de Montigny, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), numa versão compacta da exposição coletiva internacional “Arquitetura de Terra”,⁴⁷ vinda do Centro George Pompidou, na França.

No ano seguinte, 1984, a exposição “Arquitetura de Terra” retornou praticamente completa para o Brasil e aqui ainda foi acrescida de um grande núcleo com edificações e projetos brasileiros. Desta vez foi apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).⁴⁸ Para esta versão *au complet* da exposição foram convidados, além de Celeida Tostes, os escultores Akiko Fujita e Jacques Buchholtz, sob a curadoria de Roberto Moriconi. Desta vez, Celeida apresentou uma montagem da Aldeia

46 Revista *Arte-manha*, edição de dezembro de 1981. Comprovantes do currículo de Celeida Tostes, vol. 3.

47 A exposição “Arquitetura de Terra ou o Futuro de uma Tradição Milenar” foi organizada em 1982 pelo arquiteto Jean Dethier no Centro Georges Pompidou de Paris e obteve grande repercussão na França. Apresentava uma grande coleção de projetos arquitetônicos, fotografias e maquetes de edificações ancestrais e contemporâneas, que utilizavam terra crua como principal matéria-prima. A mostra teve suas dimensões reduzidas para itinerar por diversos países do mundo.

48 As datas da itinerância foram: MAM-Rio (3/5 a 4/6/1984) e MAM-SP (8/8 a 9/9/1984).

*Furnarius Rufus*⁴⁹ – com 45 casas – e, paralelamente, desenvolveu nos jardins do MAM, durante a temporada da exposição no Rio, uma enorme atividade didática, em torno do barro e outros materiais, chamada “Construindo com Terra”, da qual participaram crianças de escolas e comunidades e também internos da Febem. Segundo documentação da época, mil crianças fizeram parte da atividade. Foi em função dessa exposição que a pesquisadora Suzane Worcman conheceu Celeida Tostes.

Eu conheci Celeida, acho que foi em 82 ou 83, que teve uma exposição lá [no MAM] que se chamava “Arquitetura de Terra”. (...) E lá veio a Celeida, com aquela energia enlouquecida dela (...) a gente fez um projeto (...) que era botar lá material de construção; era palha, era barro, era areia, etc. e convidar [as crianças] (...) que fossem lá e construíssem uma cidade ideal; o que eles achavam que podia ser uma cidade ideal.

Então, de tarde vinham os grupos, e a idéia era que deixassem lá, para que o próximo completasse. Aconteceram algumas coisas, por exemplo, alguns grupos destruíam o que os outros tinham feito; outros não. Os próprios pais de crianças que iam – por exemplo no domingo ia quem quisesse – não entendiam que as crianças tinham que respeitar o que [os outros] tinham feito. As crianças que vinham de comunidade ou mesmo de escola, que tinham uma certa orientação, respeitavam melhor. As crianças que estavam por ali não respeitavam. Foi uma trabalhadeira. (Suzane Worcman, entrevista, 2006)

A Aldeia teve mais duas reedições no Rio de Janeiro: em 1987, na exposição de esculturas monumentais da artista na galeria Cesar Aché, e em 1990, na mostra “Tempo de Trabalho”, no Parque Lage, ocasião em que Celeida Tostes comemorou 35 anos de atividade artística. Faziam parte da apresentação da “Aldeia *Furnarius Rufus*” fotografias de joões-de-barro e suas casas, o resultado da análise química da composição do material utilizado pelo pássaro na construção de sua moradia, realizada pelo Instituto Nacional de Tecnologia do Ministério da Indústria e Comércio em 25/1/1980 e o folheto com um texto da artista. A escrita, ao mesmo tempo elucidativa e lírica, relatava a rotina

49 *Funarius Rufus* é o nome científico do joão de barro.

dos pássaros e, além disso, nos deixa entrever que a artista estava interessada em reproduzir não apenas a forma e a química da construção do pássaro, mas também a sua poética. A íntegra do texto é apresentada a seguir:

Aldeia
Furnarius rufus
Celeida Tostes

Furnarius 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 de terra, com cauda avermelhada, mede em torno de vinte centímetros. Macho e Fêmea trabalham juntos na construção da casa que demora de quatro a cinco dias. Constroem para procriar. Trabalham cantando, seu canto é uma gargalhada.

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

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

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

Oleiro, conhecedor do 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.

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

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

Queimada a casa perde sua força.

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

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

Outros pássaros podem ocupar a casa vazia. Até serpentes.

Em cada primavera uma nova casa é construída.

Para continuar sua espécie.⁵⁰

50 Folder integrante da obra "Aldeia *Funarius Rufus*", 1981-1984-1990.

O trabalho imediatamente posterior à primeira "*Aldeia Furnarius Rufus*" foi "*O Muro*", em 1982, projeto selecionado para o V Salão Nacional de Artes Plásticas: um enorme muro de adobe (barro, palha de arroz, capim e estrume de boi), com mistura em proporções similares às que a artista pesquisou e utilizou nas casas de João de Barro. Em entrevista a Regina Célia Pinto (1992), a artista explica o processo de criação da "*Aldeia*" e a transição de um trabalho para o outro, que resultou no "*Muro*".

Comecei a fazer mesmo a casa de João de Barro. A tirar moldes. A interferir por exemplo, fechar a boca e botar um ovo. Porque o João de Barro ele quando os filhotes voam, ele larga a casa e a casa é ocupada por outros bichos, até cobras ficam lá dentro, outros bichos, lagartixas e lagartos. Então me bateu usar as enzimas do cuspe de várias pessoas. Então eu cobri um pote com um papel e pedi às pessoas cuspirem ali dentro. Comecei a misturar no barro. A minha casa ficava fraca e, a dele, queimada, ficava fraca. Então era como se cada um na sua, cada um na sua tecnologia.

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

Quando eu armei a aldeia pela primeira vez foi dentro de uma caixa. Essa caixa você entrava e chegava ao centro. O lugar do ovo, então você virava ovo nessa hora. As pessoas tinham aflição porque era tudo preto. Tudo preto só com as casas de João de Barro iluminadas, gostei muito de como foi feito esse trabalho. E o trabalho foi taxado de subversivo, eu não entendi por quê, não entendi até hoje, porque eu tava cotada para um prêmio de viagem e tirei uma menção honrosa. O júri não teve como, na cabeça deles não me dar um prêmio, me deram uma menção honrosa, mas o subversivo até hoje eu não entendi. (...) esse trabalho foi de 81 (...) [Em] 82 foi "*O muro*", em 79 foi "*Passagem*", eu levei dois anos bulinando e fazendo a pesquisa, a pesquisa do muro foi mais fácil, ela partiu de uma casa de João de Barro por analogia com adobe porque tem palhinha, tem tudo na massa, com o passarinho, ele canta um tom mais leve. Uma série de relações, a relação homem/mulher, a

relação trabalho, a relação piano/piano que vai tocando devagarinho que constrói o caminho, devagar se vai ao longe. A coisa do João de Barro que em 6 dias ele é capaz de carregar de quatro a seis quilos, bolinha por bolinha e se o barro não está bom, ele faz com a bosta, e a coisa da casa e da bosta, o significado da bosta para certos países frios, todas essas coisas me levaram ao muro. Mas então o seis é isso e a idéia do ovo. (Celeida Tostes, 1992)

A construção de "O Muro" foi uma celebração intertribos. Responderam ao chamado, feito por meio de cartazes espalhados por toda a cidade, artistas, alunos e professores do Parque Lage, moradores do Chapéu Mangueira, amigos e outros adultos e crianças atraídos pela programação diferente, que incluía um tutu de feijão no sábado e um angu à baiana no domingo, para os participantes da empreitada realizada no fim de semana de 12 e 13 de junho de 1982. A comida, segundo a artista, era parte essencial da festa do trabalho.



Cartaz de "O Muro"

O convite era para participar do "mutirão da construção do 'Muro' de Celeida Tostes". Uma imensa obra de 16 metros de comprimento, quatro metros de altura e quarenta centímetros de largura. O projeto de "O Muro" estava sendo executado para ser exposto no V Salão Nacional de Artes Plásticas no MAM-RJ, para o qual havia sido previamente selecionado.

A matéria-prima de "O Muro" eram tijolos de adobe, um tijolo de barro cru, que, depois de amassado com os pés ou por animais, é moldado com as mãos ou armações – de madeira ou metálicas – e colocado para secar ao sol ou meia-sombra. Para dar a liga são adicionadas fibras ao barro, como palha, grama, galhos, capim e estrume de boi. É

considerado um dos materiais de construção mais antigos da humanidade.⁵¹ Hoje em dia ainda é bastante utilizado em habitações rurais e também uma alternativa para construções de baixa renda.

O muro de Celeida Tostes utilizava 70% de barro, 10% de palha de arroz, 2% de capim e 15% de estrume de boi. A artista chegou a este composto após uma pesquisa sobre tijolos e adobes pré-colombianos e também utilizou os resultados das análises químicas de sua pesquisa sobre as casas de João de Barro. Dos estudos feitos para elaboração de "O Muro" surgiram pequenos tabletes cerâmicos que pareciam antigos selos dos povos sumérios, a quem é atribuída a invenção da escrita, do dinheiro e da roda. Essas peças se transformaram em mais uma obra, os "Mil Selos", que também foram expostos na seção de gravura do V Salão Nacional. Com "O Muro" e "Mil selos", Celeida recebeu do V Salão Nacional o prêmio Gustavo Capanema, pelo conjunto de sua obra.

Segundo explica em seu Memorial, embora não houvesse nenhuma intenção



Confecção de tijolos de adobe no Parque Lage e tijolos prontos

51 Foi utilizado na Fortaleza de Bam, construída em 250 a.C., na Muralha da China, do séc. III a.C., e em diversas construções ancestrais no Peru, Colômbia e México. Para maiores detalhes sobre a utilização do adobe, vide: Império, 1982.

de reproduzir os selos da Suméria,⁵² valia uma referência aos tijolos sumerianos: pequenos tabletes nos quais os construtores gravavam seu nome e que eram usados como pedra fundamental nas construções.

Cerca de cem pessoas participaram da construção de “O Muro”. Além do mutirão do fim de semana, durante os outros dias, havia uma equipe do Chapéu Mangueira contratada pela artista para finalizar a empreitada. O grupo era coordenado pelo Sr. Coracy, marido de D. Augustinha, que Celeida havia conhecido no projeto do Morro Chapéu Mangueira e vinha se tornando seu principal colaborador e consultor.

Todo o processo foi complicado. Depois de colocar com dificuldade os tijolões no caminhão, transportá-los e montá-los na frente da porta do MAM-RJ, “O Muro” quase foi impedido de ser exposto no V Salão Nacional. Ao meio-dia, seis horas antes da abertura da exposição, o Sr. Nascimento Brito, diretor do museu à época, solicitou a retirada da obra por tratar-se de um desrespeito colocar um “muro de bosta na frente do meu museu”,⁵³ construído pelo famoso arquiteto Affonso Eduardo Reidy.⁵⁴ Depois de muita confusão “O Muro” de 12 toneladas ficou lá, imponente na frente do MAM. Da mesma forma que na “Aldeia *Furnarius Rufus*”, o público visitante recebia um folheto explicativo de todo o processo de pesquisa do adobe; as proporções dos materiais utilizados e sua atuação na mistura; a explicação de como surgiram os selos e sua não intencional relação com os selos e tijolos sumérios,

52 Considerada a civilização mais antiga da humanidade, a Suméria localizava-se na parte sul da Mesopotâmia (o Iraque da atualidade), em terrenos férteis entre os rios Tigre e Eufrates. O início da civilização data de 5000 a.C.. Em 2000 a.C. a civilização entrou em declínio, sendo absorvida pela Babilônia e pela Assíria.

53 Entrevista com Luiz Pizzarro, 2006.

54 Arquiteto carioca, formado na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Seguidor das idéias de Le Corbusier, trabalhou com Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. O prédio do MAM-RJ, situado nos jardins do Aterro do Flamengo, é sua obra mais conhecida.

além de um texto que, sem querer, se tornou um manifesto em favor daquela controvertida obra.

Muro, muralha, fortaleza, proteção. Muro é comunicação cortada. É defesa mas pode ser prisão.
O Muro traz em si o estigma da dualidade. Delimita o espaço entre um e outro.
É um espaço de exclusão.
O mecanismo de exclusão do muro é o mecanismo do exílio, da purificação do espaço urbano.
Para mim o muro é um símbolo da construção do homem.⁵⁵

O episódio de “O Muro” foi bastante lembrado nas entrevistas elaboradas para este trabalho, tanto por quem participou do projeto e de sua construção, quanto pelos que só souberam posteriormente do ocorrido. A historiadora Carmem Vargas, que era uma das consultoras do projeto, explica um pouco a intenção da artista:

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

Na verdade, ela trabalhou de uma maneira muito interessante, porque existe uma separação, um muro entre as favelas e o centro das cidades, e ela levou pra lá o pessoal da favela e fez esse muro, todo mundo em mutirão. A idéia de que o muro feito em mutirão, ele não separa, ele aproxima. Ele feito por ambos os lados... Imagina, um muro construído por ambos os lados! Em geral, um constrói o muro contra o outro, e a Celeida fez um muro construído pela comunidade do Chapéu Mangueira e pelos artistas, e a comunidade local, todo mundo que quisesse participar. (Carmem Regina Vargas, 2006)

55 Folheto integrante da obra “O Muro”.

Para o Sr. Coracy, que era o responsável pelo bom andamento do trabalho, foi uma surpresa fazer tijolos tão grandes:

(...) Porque nós fizemos só os tijolos que nós fizemos aí... foi fora de série. Uma média de cento e cinquenta quilos cada um, de tijolo. Eu achava aquilo um absurdo, não sei como nós conseguimos fazer aquilo e levar pra lá e armar aquele muro lá. Era imenso. (...) O mutirão sempre era sábado ou domingo. Comida, tinha vez que a própria Celeida, ela custeava o almoço aí pro pessoal. Tinha dias, não era sempre. Tinha dias que a pessoa vinha, normal, cada um trazia o seu dinheirinho... mas tinha vezes que ela custeava, ou pra aqueles que não tinham condições, ela custeava. (...) aí veio um caminhão aí, encostou pertinho, o mais perto possível, aí vinha aquele grupo de gente pra pegar aqueles tijolões, botar dentro do caminhão, algum até danificou um pouco, porque [eram] muito grandes. E o trabalho, conforme foi feito, eu nunca tinha feito daquele tipo (...) pelo material usado, que foi estrume de boi, terra e capim; fazer um tijolo assim, eu nunca vi esse formato. Mas ela deu a idéia que queria assim, eu falei – vamos testar, faz um pequeno e vamos ver. (Coracy Ferreira da Silva, 2006)

O pintor Luiz Áquila estava no MAM-RJ quando “O Muro” chegou para a exposição:

(...) Celeida disse que o muro ficaria a cinco, ou dez metros da entrada do MAM. Às vezes as pessoas têm dificuldade com a coisa abstrata dos números; então, eu acho que ele [o diretor do museu] não sabia exatamente o que eram dez metros. E a dez metros da entrada do MAM, tinha um muro de adobe. (...) Quando ele soube disso [que o aglutinante de adobe é bosta de boi], esse senhor (...) pessoa muito educada, falou: não quero bosta nenhuma na porta do meu museu. E mandou tirar.

Nisso, eu estava lá, eu fui com a Celeida e o John Nicholson e o Maurício Bentes, e acho que o Luis Ernesto também. Chegamos lá, tinha esse quiproquó armado. Então, a Celeida pôs o Maurício plantado em cima do muro, protegendo o muro. O Maurício ficou em cima do muro, e qualquer pessoa que chegasse ele gritava: Sai daí! Não pode chegar no muro, vai embora!! Ficou o Maurício lá, feito um papagaio louco em cima do muro gritando com as pessoas, enquanto nós fomos pro Parque Lage pegar reforço. Aí pegamos, trouxemos mais gente pra proteger o muro. Nisso, apareceu o Paulo Sérgio Duarte, que estava na Funarte, de terno branco, muito elegante, pra negociar. (...) Porque o diretor era autoridade mesmo, não interessava se tinha prêmio ou não, ele não queria bosta na porta do museu dele; como se fosse propriedade dele, particular. (Luiz Áquila, 2006)

Já Marcus Lontra, que também dirigiu o MAM-RJ, procura contemporizar a reação do diretor:

Evidentemente, que eu entendo, apesar dela não entender, que você colocar um muro de 10 metros, de estrume, na entrada do Salão Nacional, na frente do Museu de Arte Moderna no Rio, na época, era surpreendente. Como disse o outro: dez metros de cocô na frente do Museu. Para o local das musas, aquilo era muito estranho. Hoje, já seria aceito. E é engraçado, que o trabalho da Celeida, quando a gente fala isso, eu quero tirar qualquer caráter sensacionalista, não havia como aquela história de arte contemporânea, de estrume de vaca. Não, aquilo ali era uma produção de um muro, coletivo, intenso, onde você associava matérias como estrume, com decomposição, com cerâmica, com barro, com morte, com vida e com o processo criativo. Quer dizer, essa visão humana, épica da construção coletiva. Era isso que era muito bonito, mas, evidentemente, havia resistências. (Marcus Lontra Costa, 2006)

Para 1983 Celeida Tostes recebeu dois convites de trabalho, importantes e distintos: apresentar um trabalho na 17^a Bienal Internacional de São Paulo⁵⁶ e participar da equipe de cenografia do filme Quilombo, de Cacá Diegues, que foi rodado em Xerém, no interior do Estado do Rio de Janeiro. Segundo a artista em seu Memorial, ambos os convites foram decorrentes da repercussão da obra "O Muro".

O projeto de Celeida para a Bienal consistia na construção de um muro de tijolos que seria realizado em três etapas: a primeira seria executada pelos detentos dentro da penitenciária de São José do Rio Preto, no interior de São Paulo, onde havia uma fábrica de tijolos; a segunda seria construída nos jardins da Bienal, por presos albergados em regime semi-aberto, e a terceira parte do muro, construída dentro do pavilhão

56 A carta-convite da Fundação Bienal de São Paulo chegou em 27 de janeiro de 1983. Assinada pelo curador geral Walter Zanini, a correspondência informava à artista que o Conselho de Arte e Cultura da instituição concluiu que sua obra "respondia aos objetivos pretendidos com a presença nacional na XVII Bienal" a realizar-se no fim daquele ano, consultava sobre o seu interesse em participar e solicitava uma "proposta relativa a sua eventual participação na mostra".

de exposições. A proposta da artista era de que, conforme fosse passando de uma etapa a outra, o muro deixasse rastros de tijolos por todo o trajeto que percorresse: de São José do Rio Preto aos jardins da Bienal, em São Paulo, e dos jardins até o local onde seria exposto. Dentro do pavilhão haveria uma urna com recados dos presos de São José do Rio Preto “para o outro lado do muro”, o público teria acesso a estes recados, os interpretaria por escrito e colocaria em outra urna. No último dia de exposição as urnas seriam abertas e confrontados os recados para se saber “como chegariam ao outro lado do muro”.

Ao fim da exposição, o muro seria desmontado e seus tijolos doados à comunidade mais próxima da Bienal. Também constava da proposta da artista que, “em troca dos tijolos recebidos”, seriam instalados no sistema prisional feminino de São Paulo centros profissionalizantes de cerâmica. É interessante perceber que este trabalho, proposto por Celeida Tostes há 23 anos, na penúltima década do século XX, continha uma clara e bem delimitada contrapartida social tão em voga neste início de século XXI. O convite para a participação na XVII Bienal Internacional de São Paulo não se consolidou.

As informações do projeto proposto para a Bienal foram pesquisadas no Memorial da artista. O pintor Luiz Áquila, que também foi convidado e participou da XVII Bienal, acompanhou o choque vivido pela artista, ocasionado pelo que ela chamava de “desconvite” da Bienal.

Eu me lembro muito bem, foi até uma Bienal de que eu participei. Eu não sei se desconvidaram por causa disso, que é possível que tenha sido de medo do que significava esse muro. Porque esse pré-convite era uma sondagem. Eu até discutia muito, a Celeida falava muito que ela tinha sido desconvidada; eu achava que ela não devia falar tanto sobre isso. Porque reafirmar uma questão de rejeição, que não era bom pra ela também, porque a Celeida já lidava com assuntos tão complicados, se ela fosse criar mais uma situação de rejeição, eu achava que não era bom. Ela tinha que ser mais afirmativa e mostrar mais o que dava certo, que tinha tanta coisa que dava certo. Mas ela ficou muito chocada com isso. Porque eu

recebi uma carta também, dessa mesma bienal, mas eu entendi que aquilo era uma sondagem. Se faz muito isso em Arquitetura; quando você vai fazer um prédio importante, uma empresa vai fazer um prédio importante, ela faz uma espécie de concorrência. Chama vários arquitetos, cada um manda um anteprojeto, e um desses anteprojetos é escolhido.

Então, a sensação que eu tive, pra mim, é que eles estavam fazendo uma sondagem e que aquelas pessoas, nem todas seriam escolhidas. Eu estava contando até também com a possibilidade de não ser escolhido. Agora, claro que ainda na época da ditadura e com um assunto tão ameaçador, como você tirar o muro do presídio... e ao mesmo tempo tão paradoxal, você deixa o preso e tira o muro, liberta o muro. Então, era tão cheio de ilações esse trabalho, preso mandando bilhete pra fora do presídio... os rastros desse muro, porque à medida que o muro fosse sendo transportado iam sair pedaços e Ceileida com esses pedaços ia fazer outra coisa. Então, acho que isso pode ter sido uma razão para não ser aceito, mas eu acho que o trabalho, quer dizer, eu não tenho certeza que o trabalho foi censurado, que a razão tenha sido censura (...)

Era pré-seleção. Claro que não foi uma maneira hábil de selecionar pessoas, ainda mais no meio das artes plásticas, que é tudo tão subjetivo. O artista plástico, quando ele é rejeitado, ele se sente rejeitado pessoalmente. Não tem justificativa, como o arquiteto pode dar: não funciona porque a insolação não é boa ou a circulação interna; vai ter que fazer mais um elevador... As razões não são tão objetivas e práticas, pra aceitar ou rejeitar alguém. (Luiz Áquila, 2006)

A frustração pelo “desconvite” para a XVII Bienal de São Paulo foi decisiva na aceitação do convite para coordenar a Oficina da Terra do filme *Quilombo*,⁵⁷ realizado pelo diretor de cinema Carlos Diegues e pelo cenógrafo Luiz Carlos Ripper.

Quilombo era uma superprodução cinematográfica. Seu orçamento estava estimado em um milhão e meio de dólares, que pareciam insuficientes para tão grande empreitada a ser realizada em Xerém. Para a confecção dos cenários, objetos e figurinos foi alugado um

57 Filme baseado nos livros *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, e *Palmares* de Décio de Freitas, roteirizado e dirigido por Carlos Diegues. *Quilombo* conta a história do Quilombo dos Palmares, uma comunidade de escravos fugidos em Alagoas, no século XVI. Foi lançado no Brasil em 1984. Fazem parte do elenco Antonio Pompeu, Tony Tornado, Antonio Pitanga, Zezé Motta, Vera Fisher, Maurício do Valle e Daniel Filho. Foi premiado nos festivais internacionais de cinema de Cannes, Cartagena e Miami.

galpão de 2.400m² em uma pedreira desativada, a 500 metros do set de filmagem. O local foi batizado de Uzina Barravento (com z mesmo), em homenagem ao diretor cinematográfico Glauber Rocha. A Uzina, comandada por Luiz Carlos Ripper, era dividida em 12 oficinas integradas, nas quais 200 pessoas trabalhavam artesanalmente com terra, tecido, ferro, madeira, couro, palha etc. Os dias de trabalho eram longos, geralmente duravam 14 horas; às vezes era necessário virar as 24 horas trabalhando, pois ali era produzido absolutamente tudo que seria usado no filme. Para o funcionamento do local foram construídos banheiros, um poço artesiano e instalado um relógio de 75 mil watts de energia elétrica.

Para a Oficina da Terra foram construídos dois grandes fornos a lenha, para que Celeida e sua equipe de 15 pessoas transformassem 20 toneladas de terra em dois mil potes de diferentes tamanhos, 500 meio-potes, seis canhões e 300 bolas de munição, dois mil metros de muros, 18 mil telhas e 50 mil contas e botões para pulseiras, colares, cocares indígenas e roupas de época.

Foram oito meses de trabalho árduo, em que toda a equipe se mudou para Xerém, com raras viagens ao Rio. Apesar de suas proporções industriais, o trabalho na Uzina Barravento vinha ao encontro do que a artista desenvolvia no Parque Lage e mais recentemente no Chapéu Mangueira: trabalho criativo em conjunto; capacitação dos moradores de Xerém, artesãos ou não, para trabalhar nas oficinas; utilização de tecnologias alternativas e experimentação de novos materiais. O arcaico e o contemporâneo se misturavam na pesquisa de uma visualidade cinematográfica brasileira, construindo, sob medida, roupas, cenários e apetrechos de uma época com quase nenhuma referência iconográfica disponível.

Ripper ficou tão entusiasmado com o êxito da UZINA BARRAVENTO que chegou a cogitar⁵⁸ transformar a UZINA BARRAVENTO em um centro de criação permanente de pesquisa para cenografia de cinema. Em uma carta endereçada "A quem interessar possa", contida no currículo da artista, Ripper declara que o desempenho didático produtivo da "UZINA" teve como modelo básico o trabalho de Celeida TOSTES na Oficina da Terra.

Seu espírito receptivo obstinadamente cuidadoso no ato produtivo pleno de ensino-aprendizagem foi modelo de busca de nova metodologia de trabalho. Seu humanitário empenho na condução do operário-aluno como o indivíduo ao seu orgânico despertar como personalidade criadora do operário artesão-artista fez da Oficina da terra uma oficina modelo. Sem sua energia, sua tenacidade contagiante em vencer obstáculos, sem seu pulso firme de saber, amor e disciplina, momentos obscuros e difíceis de nosso caminho não teriam sido superados. Celeida TOSTES representou seu papel de liderança com um altíssimo coeficiente de discernimento e altruísmo dentro de uma dinâmica de relações de trabalho altamente democratizantes. Juntos desde os primeiros momentos da concepção, Celeida TOSTES nos ajudou a enxergar o uso da terra como matéria-prima da obra cenográfica num horizonte tornado por ela quase ilimitado e a lançar o caminho essencial do projeto cenográfico como busca de processos alternativos de produção. Sob sua maestria a Oficina da terra alcança na UZINA BARRAVENTO uma dimensão modelo.⁵⁹

Terezinha, prima-irmã da artista, relembra uma passagem engraçada da época do trabalho em Quilombo que aconteceu em decorrência da excessiva energia para o trabalho demonstrada por Celeida.

Tem um caso muito interessante de Celeida. Celeida foi chamada pelo Cacá Diegues pra fazer todo um trabalho de cerâmica, de sustentação do filme (...) eles ficavam hospedados em Xerém, aqui na Baixada (...) E nós íamos, levávamos cobertor pra Celeida, que no frio já não tinha, e Celeida virava a noite. E todos pensavam que a energia de Celeida era por conta de alguma coisa que ela tomava. E ela dizia: gente, eu sou careta, eu não estou tomando nada. E as pessoas diziam: mas não é possível você ter essa energia. A Celeida

58 Entrevista a Pedro Vasquez, publicada na edição janeiro-abril/1984 da revista *Filme Cultura*. Comprovantes do currículo de Celeida TOSTES, vol. 3.

59 Carta de Luiz Carlos Ripper de 17 de janeiro de 1985. Encadernação dos comprovantes do currículo de Celeida TOSTES, vol. 2.

tinha uma energia fantástica, ela dobrava noite, dobrava o dia, dobrava outra noite, dobrava outro dia. Sem tomar nada.

Vai daí, que deve ter tido qualquer denúncia, e foi dada uma batida no local da filmagem, e entraram nos quartos. E pegaram uma caixinha que Celeida tinha, com sal marinho, e levaram pra exame porque disseram que era pó.

Até provar que focinho de porco não é tomada (...) E todo mundo: tá vendo, tem sim e tal. Era sal marinho, que ela era toda natureba, não sei o quê. Essa foi uma passagem hilariante. Que ela dizia assim: Alfredinho, eu não tomo nada, eu não cheiro nada, porque eu sou careta. Eu não tenho nada com os outros que cheiram, mas eu não cheiro, eu sou careta. E agora pegaram o meu sal marinho!!!

8. A experiência de Porto Rico

See me, feel me, touch me, heal me.

See me, feel me, touch me, heal me.

The Who⁶⁰

Entre 1980 e 1984, apesar do envolvimento em pesquisas e trabalhos que a tomavam quase que integralmente, Celeida Tostes, além de dar prosseguimento às atividades didáticas no Parque Lage e ao trabalho no Morro do Chapéu Mangueira, continuava participando ativamente do circuito de exposições do país.⁶¹

60 Letra da música Christmas do conjunto The Who, na trilha sonora do filme Tommy.

61 Seus trabalhos foram mostrados na "Exposição Cerâmica" na Galeria Tempo, anexo da Galeria Saramenha, no Shopping da Gávea, Rio de Janeiro, em 1980; na "HMST" realizada em 1981 no Paço das Artes, em São Paulo, na qual iniciais do sobrenome dos quatro artistas, Paulo Herkenhoff, Ana Maria Maiolino, Katie van Scherpenberg e Celeida Tostes, formaram o nome da exposição. Participou também do "I Festival Nacional das Mulheres nas Artes" realizado pela atriz Ruth Escobar e promovido pela revista *Nova*, em setembro de 1982, em São Paulo. O evento reunia cerca de 80 artistas mulheres em exposições no MAC (Museu de Arte Contemporânea) do Parque Ibirapuera, no Centro Cultural São Paulo e nas galerias Seta, Rastro, Arte Aplicada, Agosto-Augusta, Múltipla e ainda na Galeria Nova Mulher, na qual foi apresentado o trabalho de Celeida Tostes. No início de 1983 a artista fez a curadoria da exposição "Oficina das Artes do Fogo", que reunia os trabalhos realizados por 15 artistas/alunos (Ana Maria Oliveira de Moraes – Amon –, Carlo Mascarenhas, Celeida Tostes, Elizabeth Recagno, Fernanda de Azevedo, Guariciaba Galdino, Jemile Diban, Maria Alice Franco de Souza, Maurício Bentes, Raquel Berutti, Ribamar S.S., Ruth Bordoni, Selma Abdon Calheira, Tadeu Burgos e Teresa Maria Aragão) da Oficina do Parque Lage, na qual, além de organizadora, participou também como artista. A mostra ficou em cartaz na EAV de 10 a 31/3/1983. Praticamente a mesma exposição seguiu para a Galeria Cesar Aché, em Ipanema, na qual permaneceu de 24/4 a 21/5/1983; no cartaz havia mais três nomes: Judith Miller, Nelly Gutmacher e D. Henriqueta, artista do Morro do Chapéu Mangueira. A itinerância de "Oficina das Artes do Fogo" ainda contou com uma temporada na galeria Babelidu's em São Paulo, em setembro do mesmo ano. Talvez pelo fato de já estar

Depois de cumprida a empreitada na exposição "Arquitetura de Terra", na qual, segundo o crítico Frederico de Moraes,⁶² seu trabalho foi um dos destaques, Celeida foi convidada pelo amigo Luiz Áquila para juntos realizarem a exposição "*Pour Celeida*" na Galeria Aktuel, no Rio de Janeiro. Os dois artistas se conheciam havia cinco anos e tinham grande identificação, conforme descreveu a matéria do jornal *O Globo*,⁶³ publicada no dia da abertura da exposição: "Celeida Tostes diz apenas uma palavra e Luiz Áquila já percebe um mundo de significados. Áquila esboça uma opinião e Celeida continua do ponto interrompido."

O título, criado por Áquila, lembra o encantamento da música *Für Elise*, de Beethoven. A exposição apresentou novas obras dos dois artistas, que declaravam estar passando por mudanças em suas carreiras. Áquila dizia ter acrescentado reflexão à impetuosidade de suas pinceladas e Celeida declarava que a experiência na Oficina da Terra, em Xerém, tinha sido decisiva para o crescimento de suas peças escultóricas, às quais incorporou o solo-cimento. Luiz Áquila relembra a ocasião.

Pour Celeida foi brincadeira: é "Pra Celeida", eu pus em francês só de farra. Me incomodava muito a incompreensão da Celeida no meio. Porque a Celeida é uma artista extraordinária, a gente fica falando muito das qualidades morais da Celeida e éticas, mas isso tudo resultou em objetos de arte muito bons, de grande qualidade, e me incomodava muito uma não aceitação, uma não compreensão da Celeida. E nessa época, quer dizer, eu tinha acesso, alguma facilidade pra circular num meio mais institucional das artes plásticas, nas galerias comerciais, vendia e tudo o mais. E Celeida vivia muito dura. Ela dizia até, isso era uma maneira engraçada dela (...) uma das poucas vezes que eu vi a Celeida se referindo de uma maneira dura a alguma coisa, ela disse uma vez: se eu não tivesse

envolvida com a produção do filme *Quilombo*, na edição paulista, Celeida não fez a curadoria, participou apenas como artista. Também não havia o nome de D. Henriqueta, mas da Associação Morro do Chapéu Mangueira. Ainda em 1983, participou da exposição coletiva "Cerâmicas", na Galeria Arte UFF e, no início de 1984, junto com mais 31 artistas, da exposição "Intervenção Direta" – artistas plásticos pelas diretas –, organizada pelo Comitê Pró-Diretas de Ipanema, no Rio de Janeiro, e pela Associação Carioca de Empresários Teatrais.

62 Coluna Artes Plásticas no jornal *O Globo*, 10/06/1984.

63 Jornal *O Globo* – 13/6/84, sem indicação de seção ou autor.

esse gigolô que é o meu trabalho, eu poderia viver melhor. Quer dizer, todo salariozinho que Celeida recebia da Secretaria de Educação do Estado, pra ser professora, ela punha tudo no trabalho. Eu achava injusto Celeida viver de uma maneira, sabe... às vezes ter tanta dificuldade, uma pessoa tão especial, tão boa artista. Então, eu resolvi fazer essa exposição, que era uma galeria que tinha muita penetração no mercado.

Galeria Aktuel, que era uma galeria de escultura. Quis chamar a Celeida pra dar um empurrão mesmo. Era *Para Celeida*; como eu pus em francês, podia ter posto em português, era para homenagear a Celeida, para dar uma força, para ver se ela levantava algum, conseguia uns trocados vendendo umas obras (...) e também, pra ser bom pros próprios colecionadores, que poderiam perceber o tesouro que era a Celeida e comprar algum daqueles objetos. Tanto é assim, que na inauguração da exposição do CCBB, tinha um *marchand* que naquela época já era muito conhecido, que olhava a exposição e dizia: que idiota que eu fui. Eu não percebi que essa mulher era genial. Nunca comprei nada!! Furioso, furioso com ele mesmo. Mas é a percepção, quer dizer a Celeida era muito nova praquela período. (Luiz Áquila, 2006)

Em 1985, Celeida participou do 16º Panorama de Arte Atual Brasileira⁶⁴ – Formas Tridimensionais, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) e também realizou atividades criativas com crianças, adolescentes e adultos em praças públicas em projeto do Departamento de Cultura do Município do Rio de Janeiro.

Em 1986, os artistas Celeida Tostes, Akiko Fujita, Aknori Nakatani e Megumi Yuasa foram escolhidos para representar o Brasil na exposição “Encuentro de Ceramistas Contemporaneos de America Latina”, que reunia 41 artistas da Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, México, Porto Rico e Venezuela. A exposição foi organizada pelo Museo de Arte de Ponce, de Porto Rico, com uma itinerância de três anos para todos os

64 O “Panorama de Arte Atual Brasileira” é uma exposição realizada desde 1969, que seleciona anualmente obras dos melhores artistas brasileiros em atividade. Até os anos 1990 era dividida em Pintura, Arte sobre Papel e Formas Tridimensionais, acontecendo alternadamente uma técnica a cada ano; os artistas eram escolhidos pela diretoria técnica e a comissão de arte do MAM-SP. A partir de meados da década de 1990, passou a chamar-se apenas “Panorama de Arte Brasileira” e anualmente é escolhido um curador, responsável pela seleção de cada edição, que passou a apresentar todas as vertentes artísticas juntas todos os anos. Conforme o valor do patrocínio aferido, são distribuídos prêmios de aquisição das obras.

países representados, além de três museus nos Estados Unidos. A associação “Mulheres Artistas de Puerto Rico” resolveu apoiar o grande evento, convidando Celeida a viajar para Porto Rico; apenas solicitavam que a artista realizasse uma *performance* como fazia no Brasil. Suzane Worcman relembra o entusiasmo e a dureza da artista ao receber o convite.

Ela disse pra mim: eu estou indo, mas eu não tenho um tostão pra gastar lá. A passagem, eles me deram, mas eu não tenho... Eu disse: Celeida, como é que tu vais viajar desse jeito? Ela disse: Eu não tenho, vou fazer o quê!! Porque eu vou, eu não vou deixar de ir. A mesa [um conjunto de “Mil Selos”] que você viu lá embaixo foi fruto disso, porque aí eu tinha uns dólares, aí eu disse: vou te emprestar uns dólares. Ela levou os dólares, emprestei um casquinho bonitinho, sei lá, umas coisas pra ela ir, aí quando ela voltou, eu disse: não quero os dólares, vamos fazer um negócio. E foi aí que eu fiquei com a mesinha, fiquei com as peças, e depois mandei fazer a mesa. (Suzane Worcman, 2006)

Celeida Tostes foi recebida calorosamente em Porto Rico. A crítica de arte Marimar Benitez, do jornal *El Reportero*, escreveu que tinham sorte de ter entre eles a grande artista brasileira Celeida Tostes. Exultava pelo fato de a artista ter aprendido espanhol e se interessado pela literatura e pela arte do país antes mesmo da viagem. Maitê Ribas, do jornal *El Nuevo Dia*, a chamou de “a mestra das artes do fogo”. Mas Celeida ganhou mesmo o público quando ministrou suas “aulas mágicas” num terreno vazio em frente a Igreja de *San José*, em *San Juan*.

No primeiro dia fez uma palestra prévia, contando suas experiências pessoais com seu material de trabalho, o barro, o que “motivou e ambientou” os participantes. Concluída a palestra, começou a arrumação do local onde seria realizada a aula prática. O espaço quadrado foi cercado por cordas e dividido em quatro círculos, dentro dos quais foram colocadas as matérias-primas: areia, cinzas, barro preparado e terra do local.

No dia seguinte cada pessoa escolheu o lugar e o material que iria trabalhar; sentaram-se em círculo e começaram a manipular o material em silêncio e de olhos fechados. Celeida ia orientando em um microfone: “deixem que o material fale, deixem que vocês e o material se transformem numa só coisa etc.”. Segundo o jornal *El Reportero*, as palavras de Celeida foram se convertendo em encantamento. O ambiente dos círculos dentro do quadrado e o conteúdo simbólico dos materiais utilizados, unidos à voz calma e à forte personalidade da artista, surtiram um efeito mágico. Caíram duas tempestades e todos continuaram trabalhando. Abstiveram-se dos barulhos dos automóveis, dos comentários dos transeuntes e de todos os estímulos externos. O “horrrível” terreno baldio se transformou em um espaço mágico, num lugar de cerimoniais coletivos.

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

A Celeida, ela era a mãe terra. E lidava com questões simbólicas muito importantes no trabalho dela. Como ela gostava de Jung, Celeida era muito diferente dos artistas brasileiros, até esse aspecto simbólico e transcendente no trabalho dela. E talvez por isso ela foi, antes de ser completamente absorvida – eu não sei se ela foi completamente absorvida no Brasil e compreendida –, mas ela foi muito bem compreendida na Venezuela, foi muito bem compreendida em Porto Rico; no mundo da América espanhola, que é impregnado dessa coisa mística e transcendente.

(...) Porque a Celeida foi a primeira a lidar com isto. Mas eu acho que não tanto no que se refere ao próprio corpo dela ou ao corpo da mulher, mas a um corpo simbólico. Que a gente vê que é comum isso, mesmo na Arte Moderna, a cubana, a mexicana... quer dizer, tem uma simbologia que vem dos índios, ou a simbologia católica, que nós, a arte moderna brasileira eliminou. (Luiz Áquila, 2006)

9. Totens

Em meados de 1986, Celeida Tostes estava produzindo obras monumentais para a exposição individual que estava agendada para setembro no Paço Imperial. Batizadas de "Guardiães", "Mós", "Bastões" e "Moinhos", as peças mediam de dois a quatro metros de altura e pesavam mais de uma tonelada cada uma. Em agosto o transporte dos esqueletos das obras, que eram estruturadas em isopor, arame e jornal, para o



Guardiães e mó

Parque Lage, onde seriam cobertas de barro, se transformou numa *performance* na rua Jardim Botânico. Uma enorme procissão de artistas, ajudantes, vizinhos e transeuntes ajudava a artista a empurrar aquelas estruturas gigantescas por cerca de um quilômetro, que era a distância aproximada de sua casa ao seu local de trabalho. A epopéia foi registrada em vídeo pelos alunos. Suzana Worcman relembra:

Primeiro, ela tinha um grande problema, ela nunca tinha dinheiro nenhum. Eu nunca vi ninguém viver tão bem sem dinheiro nenhum como a Celeida conseguia. Então, ela, quando ia fazer um trabalho, uma exposição, os amigos que gostavam dela, os alunos, todo mundo tinha que meter a mão na massa, ou pra empurrar um negócio ou pra buscar não sei o quê. Sei lá, tinha que entrar pra ajudar, porque (...) Ela era assim, desse tamaninho, 1 metro e meio mais ou menos; magrinha, baixinha, minimazinha. E era muito interessante, porque o trabalho dela foi crescendo, foi crescendo. (...) Eu me lembro de um trabalho que ela fez, no Parque Lage, que já foi um dos últimos, os guardiães, e que a gente foi lá um grupo, e saímos da casa dela, ali da Maria Angélica, empurrando aqueles monstros guardiães de barro, em cima de umas rodinhas, até o Parque Lage, a pé, porque era a única maneira deles chegarem lá. Saímos da Maria Angélica, descemos pela rua, pela calçada; cada

três ou quatro pessoas, não me lembro, empurrando um, porque eles tinham mais de dois metros; eram enormes. (...) Eu estava na procissão, a gente foi empurrando aquilo. Eu achava aquilo o maior barato! Porque era uma coisa assim de amor puro. Era puro amor mesmo. E eu diria até, amor pela Celeida, era uma coisa da gente achar que era muito importante, então, tinha que chegar lá. E chegava. (Suzane Worcman, 2006)

A exposição do Paço foi cancelada. O que era para ser uma festa virou um problema, pois as peças permaneceram por meses embaladas no pátio central da EAV-Parque Lage. Algumas ainda embaladas e cobertas com plástico preto participaram, compulsoriamente, da exposição coletiva "Território Ocupado", que aconteceu nas dependências da Escola na primeira quinzena de dezembro.

A questão só se resolveu em janeiro de 1987, quando foi acertada uma exposição na Galeria Cesar Aché, no Centro. A transportadora Fink, que era apoiadora da exposição, fez o transporte das obras. Só que, diferentemente das enormes salas do Paço Imperial, a Galeria Cesar Aché funcionava em um casarão da estreita rua da Candelária, e as peças tinham que ser içadas por um braço mecânico por fora da casa até o segundo andar. A operação deu um nó no trânsito do centro da cidade durante um dia inteiro e só foi concluída de madrugada.

A mostra da Galeria Cesar Aché foi um enorme sucesso. A imprensa dizia que a artista estava no auge de seu repertório criativo, e parecia estar mesmo. Junto com suas obras monumentais, apresentou algumas peças pequenas que deram origem às grandes, como as Vênus e as pequenas Rodas. A artista costumava dizer que saíra do útero de sua mão para o espaço entre as mãos. Para fazer a curadoria da exposição Celeida convidou Suzane Worcman, que faz questão de lembrar que a artista já tinha a exposição preparada e o convite foi um gesto de solidariedade, quando de seu desligamento do MAM-RJ.

Eu acho que aquilo foi um gesto de generosidade dela, mesmo. Porque eu tinha acabado de ter um desgosto bastante grande. Porque, aquilo tudo que a gente construiu no MAM⁶⁵ foi terminado em uma semana. Porque mudou o presidente (...) disse que não queria mais aulas naquela coisa, que o Moma não tinha escola, por que o MAM tinha que ter escola? (...) e aí eu estava muito deprimida, chateada, e a Celeida disse: vem fazer a curadoria pra mim, que eu estou com uma exposição pra sair. (...) acho que foi um gesto dela de me estender a mão. Eu adorei, porque eu faria de qualquer jeito, e pronto, aí fiz com ela, ajudei, foi uma loucura. (...) Mas ela podia ter feito sozinha, com certeza. Mas, enfim, foi um gesto bacana dela. E pra mim foi muito bom na época, também, porque eu estava meio *down*. (Suzane Worcman, 2006)

Ainda em 1987, Celeida fez a curadoria da exposição “Argila, um Universo”,⁶⁶ que reunia trabalhos de seus alunos do Parque Lage e do Morro do Chapéu Mangueira na Galeria da Caixa Econômica Federal no Rio de



Frente do folder da mostra “Argila, um Universo”

Janeiro, e participou das exposições coletivas “Pela Própria Natureza” na galeria de arte da Universidade Federal Fluminense, Galeria de Arte UFF, em Niterói, e “Ecologia, Tradição/Atualidade”, no Espaço Cultural Petrobras, no Rio de Janeiro.

Em 1988 foi novamente selecionada para o 19º Panorama de Arte Atual Brasileira – Formas Tridimensionais, no MAM-SP e participou da 1ª Bienal de Escultura do Rio de Janeiro, realizada na EAV-Parque Lage. Neste mesmo ano também organizou a mostra de ceramistas japoneses e fez parte, como artista convidada, do evento “Japão, 80 Anos de

65 Suzane Worcman foi uma das idealizadoras e coordenadoras do Bloco Escola do MAM-RJ, inaugurado em 1980, que se tornou a mais importante escola de arte da cidade. Possuía 50 oficinas e quase mil alunos durante o ano. Foi desativada em 1985, causando grande comoção aos artistas visuais.

66 Sobre a exposição “Argila, um Universo”, veja o capítulo II.

Imigração”, da Fundação Mokiti Okada, ocorrido no Rio Design Center no Rio de Janeiro, e, junto com Ana Maria Ranieri Rambauski, fez a curadoria da mostra “Cerâmica-Exposição” na faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ.

Também em 1988, Celeida iniciou a pesquisa do projeto “Tecnologia e Função Perdida”, que visava recuperar e preservar o *design* e a tecnologia das grandes painéis de cerâmica dos índios Waurá, no Museu do Índio do Rio de Janeiro. A artista conseguiu reconstituir, por sistema de laboratório, tecnologias de cerâmica indígena brasileira já desaparecidas e outras em vias de desaparecer. Trabalhou diretamente com os Waurás e o objetivo de seu trabalho era devolver para os grupos indígenas os resultados alcançados com o projeto. Luiz Áquila disse que Celeida acabou levando os índios para casa.

(...) Porque a Celeida tinha uma olaria em casa. No quarto de empregada ela montou uma olaria, tinha um oleiro que vinha trabalhar em casa (...) Num espaço mínimo, naquele apartamento térreo que ela morava (...), como era térreo tinha um espaço um pouquinho maior (...)

Um dos problemas da cerâmica é como manter uma superfície plana sem rachar, uma grande superfície plana. (...) E esses índios, eles tinham uma técnica que permitia essa cerâmica plana. Então, eles faziam essas grandes, como se fossem, mas eram enormes, tinham um metro e meio, dois metros de diâmetro; um negócio gigantesco, com uma pequena parede, eram recipientes baixos e planos.

Celeida, então, acabou levando esses índios pra casa, e que era uma situação muito curiosa, porque índio não armazena. Ela enchia a geladeira e eles comiam tudo, todo dia. Eles não tinham essa idéia de que você compra hoje pra comer durante a semana, porque, como eles não têm técnica pra armazenar, consomem tudo que está na frente porque não tem como guardar. Então, a Celeida todo dia ia pro mercado fazer compras, metia na geladeira, e os índios, crau, comiam tudo. Mas com isso, Celeida desenvolveu essa técnica. (Luiz Áquila, 2006)

A artista participou ainda das seguintes exposições coletivas: “Brazil” (1988), organizada em Nova York por Sérgio Tissenbaum e apresentada

no ISD Incorporated; “Déjeuner Sur L’Art” (1988) e “O Mestre à Mostra” (1989), ambas na EAV-Parque Lage; “Ciclo de Pinturas e Esculturas” (1990), organizada pelo Ateliê Livre de Petrópolis com obras expostas em diversos locais da cidade; “Pantanal” (1990), na Galeria Sadala em São Paulo; “Armadilhas Indígenas” (1990), Galeria Funarte no Rio de Janeiro, MASP, em São Paulo, e MAM Brasília,⁶⁷ e Mostra Aquisições (1990) MAM-RJ.

Em 1989 Celeida teve diagnosticado um câncer no seio. Ela submeteu-se a uma operação para retirada da mama e a sessões de radioterapia. Luiz Áquila lembra que, após esse período, “tecnicamente ela estava em alta” e voltou às suas atividades normais com renovado vigor.

Em outubro de 1989, apresentou o projeto de uma Oficina Integrada de Cerâmica à Escola de Belas Artes/Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ. Nesse projeto a artista atuava como professora bolsista do Departamento de Desenho Industrial da EBA. A disciplina tinha por objetivo desenvolver “várias atividades no âmbito de integrar os espaços, equipamentos e produzir os primeiros resultados das disciplinas Oficina de Cerâmica (EBA), Cerâmica (FAU) e apoio a exercícios da disciplina Projeto Industrial III do curso de Desenho Industrial – habilitação em Projeto de Produto”, como constava do Memorial da artista. O trabalho como professora bolsista da UFRJ estendeu-se até 1992, quando a artista participou de um concurso para titular da cadeira. Nas entrevistas realizadas, pouco se falou desse período, que coincidiu com a doença que, anos depois, levaria à sua morte.

67 A itinerância da exposição “Armadilhas Indígenas” em Brasília foi em 1991.



Celeida Tostes e alguns Amassadinhos

Em 1990 Celeida Tostes decidiu celebrar seus 35 anos de carreira com uma grande mostra que ocupou toda a EAV, inclusive a piscina. A mostra "Tempo de Trabalho" apesar de seu caráter retrospectivo era considerada pela artista não uma retrospectiva, mas uma reflexão de sua longa trajetória. Foram mostrados trabalhos antigos e recentes, mas a grande estrela da festa foi uma grande batata amarela, de barro, com seis metros de comprimento e duas

toneladas de peso. Confeccionada especialmente para a exposição, a batata-mãe foi instalada no interior da piscina, presa com fios, que Celeida chamava de fios-raízes. Dentro dela foram colocadas centenas de mudinhas de batata inglesa que ficaram germinando durante a mostra. No último dia de exposição, a piscina foi esvaziada, a batatona desceu e foi quebrada a marteladas com a ajuda do público. De dentro dela foram retiradas as batatinhas e distribuídas aos presentes: "cada pessoa levou um pedaço da grande batata para plantar". Foi nesta exposição que apareceram, pela primeira vez, os "amassadinhos", derivados das "Vênus". Nesse primeiro momento, o trabalho consistia apenas em mil punhados de barro que continham o gesto reflexo da mão que se fecha, naturalmente, ao segurar uma pequena porção de barro: o gesto arcaico.

Nove anos depois do primeiro convite e posterior "desconvite", surge, em 1991, uma nova oportunidade para participar da 21ª Bienal Internacional de São Paulo. A proposta da artista, desta vez, era ocupar 36m² de parede com a exposição de três painéis contendo 20 mil

amassadinhos e no chão, uma imensa roda vermelha de 4 metros de diâmetro.

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

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

Penso que o artista deve criar uma relação de diálogo com o interlocutor, convidando-o a colocar sobre o objeto, o olhar dele, o espírito dele. Desta maneira, o "Gesto Arcaico" recriou todo o tempo da exposição. (Celeida Tostes, 1992)

Em 1991, Celeida Tostes também participou do 19º Panorama de Arte Atual Brasileira – Formas Tridimensionais, no MAM-SP; e da coletiva "I Rio Mostra" com a exposição "Rodas" (1991), na Caixa Econômica Federal, no Rio de Janeiro. No ano seguinte seus trabalhos foram vistos

nas exposições “Mostra Brasileira de Arte: Trabalho e Meio Ambiente” no Centro de Tecnologia Mineral (Cetem), na Ilha do Fundão, Rio de Janeiro; “Projeto Omame-DF” (1992), Brasília; “II Rio Mostra” (1992), no Centro Empresarial Rio e na exposição comemorativa dos 10 anos da Galeria de Arte UFF (1992), em Niterói. Também em 1992, a artista viajou para a Venezuela, para o Barro da América - Festival Internacional de las Artes Mundos de América 92.

Em setembro de 1992, a UFRJ abriu uma vaga para titular da cadeira de Cerâmica do Departamento de Desenho Industrial. A artista candidatou-se e, em outubro do mesmo ano, foi efetivada como tal. Luiz Áquila acredita ser natural que a artista procurasse segurança por meio do magistério, pois era uma professora por vocação.

Uma vez ela foi fazer uma conferência, logo que ela foi pra UFRJ, uma moça que era química (...) num departamento científico da UFRJ estavam fazendo encontros de integração entre os vários departamentos da Universidade. Então, chamaram a Celeida, de Artes Plásticas, pra falar. Ai Celeida foi falar da intervenção que eles estavam fazendo no capinzal lá do Fundão (...) faziam buracos e de noite punham fogo nesses buracos, então aparecia aquele clarão que era visto dos aviões. Era uma obra pra ser vista dos aviões (...) ela incorporava os aviões. Eram obras pra serem vistas pelos aviões que pousavam no Galeão, então, ela distribuía papéis pros passageiros pra eles olharem e verem o que estava acontecendo (...) Os passageiros passavam a ser quase co-autores da obra dela. E tinha esses buracos com fogo, ela vinha com tratores cortando a grama e criando padrões de grama cortada. Grama não, capim. Gigantescos, era pra ver do avião. (Luiz Áquila, 2006)

Em 1994 Celeida teve uma recidiva do câncer, acompanhado de uma metástase. O retorno da doença causou grande baque na artista. O amigo Pizarro conta como a artista se sentiu ao saber da recorrência da doença:

A Celeida, ela não entendia por que aquilo era com ela, não o fato de estar com uma doença terminal, mas que fosse aquela doença. Porque ela era tão cabeça, era uma pessoa tão leve (...) Geralmente, se associa isso a uma pessoa muito tensa, uma pessoa que guarda as coisas, que aquilo vai deteriorando... e ela não era

nada disso. Então, aquilo era muito confuso pra ela, essa relação com uma doença que, enfim, vinha de uma deterioração de células ou coisa assim. Era um contra-senso aquilo pra ela.(...) Então, aquela coisa da doença, ela não entendia. (Luiz Pizarro, 2006)

D. Augustinha lembra da preocupação de Celeida com a igreja da comunidade.

A Celeida, ela fez questão, fez questão de dar uma toalha para o altar, uma toalha muito bonita (...) E ela queria doar também uns cálices, mas aí não deu tempo mais. No dia que ela fez uma festa pra inaugurar essa toalha, ela foi pro hospital, aí não teve mais vinda. (D. Augustinha, 2006)

A prima-irmã Terezinha lembra dos últimos meses de vida da artista.

A Celeida, no último ano que ficou lá em casa, ela dizia assim: Terezoca (...) senta aí, eu vou agora escrever o que eu quero que você entregue pras pessoas. A mesa tal é sua, a mesa tal... ela fez toda distribuição. Dos bens dela, das peças que estavam lá. (...) eram detalhes, a bonequinha de não sei o que de não sei onde... fulano gosta muito da bonequinha. Você dá pra fulano. Agora, claro que ela tinha momentos de grande dor, de grande sofrimento, mas foi guerreira até o final. (Terezinha Benjamin, 2005)

Em 1994, organizados por Luiz Áquila, 34 artistas fizeram uma homenagem a Celeida com a mostra "Sob o Signo de Gêmeos", na Galeria Saramenha, na qual "cada expositor, ao vender suas obras, imediatamente compraria um trabalho da 'dama do tridimensional'".⁶⁸ Esta foi a forma que Áquila encontrou para driblar o mercado restrito de venda da artista.

Sob o pretexto do aniversário da Celeida, eu propus nessa exposição que cada artista (...) que vendesse [uma obra] compraria uma peça da Celeida. Conseguiu-se levantar um bom dinheiro, também pra poupar a [prima-irmã] Terezinha... Não tem o aspecto de ajuda, mas, realmente, Terezinha e Alfredo [o cunhado] davam tudo que podiam, mas chega um ponto que você tratar de uma pessoa doente, no estado que Celeida estava, é caríssimo. Precisa mesmo

68 *Tribuna da Imprensa*, Artes Plásticas, 24/5/1994.

ter uma mobilização pra manter isso. E a morte de Celeida foi muito dura pra mim, porque, por mais consciente que você esteja que uma pessoa pode morrer, qualquer pessoa pode morrer, quando você está tratando ou está próximo de um amigo ou de um parente doente, você está lidando para salvá-lo, trabalhando pra recuperação dele. Quando ele morre é uma frustração enorme. (Luiz Áquila, 2006)

A artista faleceu no dia 3 de janeiro de 1995. Existiram algumas exposições póstumas, mas a mais significativa foi a retrospectiva no CCBB-RJ, em 2003, da qual participei como assessora de imprensa e que, de alguma maneira, deu origem a toda essa pesquisa.

10. Pequena conclusão

Em primeiro lugar, é preciso dizer que uma biografia desse porte sobre a artista não havia até agora sido elaborada. Acredito na importância desse trabalho de pesquisa, justamente para que se tenha uma noção da *trajetória* de Celeida, de uma coerência no caminho percorrido por ela, no sentido de que essa trajetória é marcada por um objetivo. A compreensão desse devir somente foi possível a partir dos relatos que configuraram o *campo social* de sua atuação:

não podemos compreender uma trajetória (...) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis.⁶⁹

Celeida Tostes foi, sobretudo, em todos os momentos de sua vida, uma educadora. Sua esmerada formação acadêmica, *stricto sensu* e também *lato sensu*, é prova disso. No início de sua carreira discente, a artista teve a oportunidade de trabalhar com, possivelmente, o maior educador que o país já teve, Anísio Teixeira, em um projeto fundador de uma

69 Bourdieu, 1996, p. 190.

educação formadora de nacionalidade e que até hoje é considerado inovador. Já nessa época, a artista trabalhava com aqueles que, atualmente, seriam considerados excluídos: crianças egressas do sistema escolar.

A obra "Passagem", de fato, foi um divisor de águas em sua trajetória artística. A partir do final dos anos 1970, a artista passa a desenvolver um trabalho cada vez mais orgânico, mais íntimo e mais ligado às simbologias femininas. Celeida faz ovos, Vênus, vaginas e úteros, emergindo a sexualidade da mulher de um caráter repressivo, de uma forma como nenhuma artista brasileira o fez. É unânime a posição de críticos sobre a complexidade e a contemporaneidade de sua obra. Para Luiz Áquila, fundamentais eram as questões que a artista antecipou:

A primeira artista que se preocupa em ter o gênero como tema, como assunto, é Celeida. Ela reinventa a mulher (...)

Quando Celeida fazia instalações [e obras grandes] (...) ela sempre pensava no espaço que essa obra ia ocupar. Ao ponto de ela pensar na localização do espectador, de pensar: vou pôr um banco aqui pra pessoa olhar daqui, dali. Então, as obras, mesmo em espaço aberto, porque a maior parte delas era em espaço aberto (...) a relação entre as peças e a relação dessas peças com o meio onde elas estavam, era muito importante pra Celeida, por isso que eu digo que era quase "desescultura".

(...) hoje em dia o trabalho da Celeida se transformou em escultura, porque a obra de um artista quando ele morre, ela vai tomando outras feições e outras características e passa a freqüentar outras categorias. Hoje em dia, o Guardiã da Celeida pode ser posto na categoria de escultura; mas quando ela fez, isso fazia parte de um conjunto. Que é uma coisa moderna também, da preocupação com o todo, da preocupação com a unidade, a vontade da unidade que o século XX teve. (Luiz Áquila, 2006)

Para Marcus Lontra:

O trabalho da Celeida é, antes de tudo, um processo de conhecimento, um processo pedagógico, um processo educacional no seu sentido mais amplo, no seu processo de valorização e de curiosidade do ser humano com suas angústias, com suas

essencialidades. Nesse sentido, a própria matéria que a Celeida optou, quer dizer, a Celeida não é uma ceramista, a Celeida é uma modeladora de situações. E o barro entrou como matéria simbólica perfeita pra ela, porque é aquilo, é dali que ela pode se relacionar com a própria terra, é dali que ela pode fazer esse percurso barroco do pó e do retorno ao pó, é ali que ela modela, que ela manipula, que ela provoca o ser humano, que ela faz as suas bonequinhas, as suas Vênus, os seus falos, enfim, que ela cria toda essa genealogia, toda essa sexualidade, todo esse caráter primevo da arte que é, ao mesmo tempo, profundamente inquietante e contemporâneo...

(...) ela projeta essa relação feminina como a essência do ser artístico. Quer dizer, a arte é sim um fenômeno feminino, de gestação, de produção de saber, seres, conhecimentos, metáforas. Isso foi tudo trabalho da Celeida...

E a questão do feminino na Celeida era mais estranha, porque, como ela trabalhava com a essência do feminino, o caráter dela adquiria, de repente, uma brutalidade sexual que incomodava. Quer dizer, quando ela faz os bonequinhos, as venusinhas com as xoxotinhas, aquelas coisas todas, aquilo criava um certo pânico nas pessoas. O trabalho da Celeida não era bem comportado. (Marcus Lontra Costa, 2006)

A mesma opinião é compartilhada por Lélia Coelho Frota:

Eu, com certeza, acho que a Celeida é uma artista contemporânea. As propostas que ela fez, de uma autoria mediada com a comunidade, digamos, já refletem isso. É como um artista que desenha, um artista contemporâneo; Arthur (Lescher), por exemplo, que faz no papel o desenho da instalação ou do trabalho que ele quer expor e manda executar por um marceneiro. Nesse sentido, a Celeida também teve uma intermediação, mas a intermediação da Celeida foram pessoas, sempre; os alunos, as mulheres, a comunidade, os presidiários, as crianças. Ela adorava trabalhar com crianças.

Então, a Celeida, pra falar de uma questão de gênero, com certeza, ela teve uma marca do feminino não só por essa questão do Eros, onde ela trabalhou órgãos sexuais femininos, masculinos, onde ela usou o próprio corpo dela, em "Passagem", que foi uma das primeiras coisas que ela fez, que foi um espanto na época, onde ela se encapsulou num envoltório de barro molhado e ela mesma, num determinado momento esperado, ela rompe e sai nua daquela casca e nasce. Isso é uma coisa absolutamente, é arte corporal, ao mesmo tempo é fugaz, porque é aquele momento; então, tem todas as características da arte contemporânea que a gente conhece. (Lélia Coelho Frota, 2006)

É possível que o trabalho da artista não tenha sido reconhecido em grande parte por lidar com questões que, na época, ainda incomodavam a sociedade, como as questões de gênero e sexualidade. Por outro lado, a complexidade de seus trabalhos remetia à simbologia jungiana, à química utilizada na construção de sua casa por uma passarinho tão comum como é o João de barro, à simbologia do 6 ou 9, isto é, a *spira mirabilis*, à espiral com a proporção perfeita de todos os seres, e que ao mesmo tempo leva ao tipo de formação das aldeias Xavantes, nossos irmãos brasileiros, e ao 6 místico cristão, e assim sucessiva e infinitamente.

Uma obra como "O Muro", absolutamente polêmica e contemporânea, somente nestes primeiros anos do século XXI pode ser devidamente compreendida e apreciada em sua proposta conceitual inovadora para aquele longínquo 1982; principalmente depois do trágico morticínio ocorrido no Presídio Carandiru, em 1992, dez anos depois. E por fim, vale acrescentar a maneira absolutamente incomum de a artista trabalhar, constantemente, em grupo, em mutirão, que eram em geral acompanhados de grandes "comilanças", de angus e feijoadas.

CAPÍTULO II

"BREVE NESTE LOCAL, FÁBRICA DE CHAPÉUS MANGUEIRA"

Eu só quero é ser feliz
Andar tranqüilamente
Na favela onde eu nasci

Vinícius & Andinho,
Rap da Felicidade

1. O encontro com o barro da favela

A primeira visita de Celeida Tostes ao Morro do Chapéu Mangueira aconteceu em dezembro de 1979. Trata-se de um encontro mitificado por artistas, moradores, amigos e familiares: um tombo que virou obra de arte.

Convidado por dois moradores do Chapéu Mangueira, Sr. Ladislau, servente da EAV-Parque Lage, e por seu amigo Sabará,⁷⁰ um grupo da Oficina de Artes do Fogo e Transformações de Materiais subiu o Morro num dia de chuva. Na subida, Celeida escorregou, caiu no barro, assustando seus acompanhantes, mas para espanto geral, ao levantar-se, exclamou: "Maravilha, que barro bom temos aqui!" Neste mesmo dia, Celeida e os participantes da Oficina das Artes do Fogo propuseram aos dirigentes da associação de moradores, a Associação de Amigos do Chapéu Mangueira, o desenvolvimento de um trabalho de cerâmica que utilizasse o barro do solo da comunidade. Daí surgiu a experiência-piloto objeto desta pesquisa: "Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades de Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas", que teve o início no ano seguinte, 1980.

70 Ladislau e Lourenço Lúcio, o Sabará, faziam parte do bloco Aventureiros do Leme do Chapéu Mangueira e Babilônia, ambos no alto do Leme. O pessoal do Parque Lage conhecia Sabará porque ele ia à EAV buscar materiais doados para o bloco.

O motivo da ida do grupo ao Chapéu Mangueira é controvertida: Luiz Áquila relatou em entrevista que foram assistir à disputa do concurso de samba-enredo do bloco carnavalesco Aventureiros do Leme; a prima-irmã Terezinha diz que foi uma reunião política; para o Sr. Coracy, que na época era vice-presidente do bloco, a artista foi convidada para ensinar a técnica de confecção de bonecas de papel machê para o desfile de carnaval; Sabará, um dos autores do convite, garante: “Ela veio é comer uma feijoada”.

O fato é que esse episódio povoa o imaginário de quase todas as pessoas que conhecem ou ouviram falar da artista Celeida Tostes, mesmo os que nunca foram ao Chapéu Mangueira. Pollak diz que a memória sobre fatos que não foram presenciados, mas que são lembrados como tal, pode ser compreendida como “memória herdada”. A identificação com determinado evento é de tal ordem que se torna difícil saber quem dele participou ou não.⁷¹ Santos fala também de “memória adquirida”, ou seja: a memória é adquirida à medida que o indivíduo toma como suas as lembranças do grupo com o qual se relaciona: há um processo de apropriação de representações coletivas por parte do indivíduo em interação com outros indivíduos.⁷² Também chamou a atenção o fato de a grande maioria dos entrevistados desta pesquisa fazer questão de relatar esse mesmo episódio sob diferentes aspectos. Cabe aqui ainda sinalizar que um acontecimento, que em outro contexto seria quase banal, era contado como se apresentassem um documento identificatório que comprovava a sua participação naquela história. A formação da identidade de um grupo social se dá a partir de investimentos feitos por seus integrantes, e “essa permanente

71 Pollak, 1992, p. 200-212.

72 Santos, 1998, p. 155.

realimentação da identidade está associada diretamente a um trabalho de 'enquadramento' da memória." ⁷³

A seguir são apresentados alguns relatos, nos quais é interessante observar o entusiasmo demonstrado pelas pessoas durante a narrativa, principalmente tendo em vista que, apesar dos pontos comuns, possivelmente só um dos entrevistados estava presente. As outras pessoas, que ficaram sabendo do acontecido por intermédio da própria Celeida, provavelmente incorporaram uma representação construída pela própria artista de como se sentia a respeito do episódio.

Luiz Áquila, amigo e colega da EAV, que esteve uma única vez no Chapéu Mangueira, conta o episódio:

No Parque Lage tinha um contínuo... que se chamava seu Ladislau, que era sambista do Chapéu Mangueira e que era um gago que quando cantava ficava muito fluente... E um dia, o samba dele estava em julgamento pra ver se seria aceito pela escola de samba do Chapéu Mangueira ou não, e ele convidou Celeida pro concurso. E Celeida foi subir na favela, e chovia muito. Então, ela ia pela viela da favela e, de repente, escorregou e caiu. As pessoas que estavam acompanhando ficaram muito preocupadas, se abaixaram para ajudá-la... ela levantou com a mão fechada e disse: que argila maravilhosa!! E foi assim que inicia o núcleo de cerâmica utilitária do Chapéu Mangueira. Quando ela caiu, descobriu a argila através de um tombo, que poderia ser uma coisa horrorosa e catastrófica pra uma outra pessoa, pra Celeida foi matéria de criação plástica. Porque ela já pensou como poderia modificar aquela argila e o que fazer dela. Daí ela começa a estruturar pra propor o núcleo de cerâmica utilitária. (Luiz Áquila, 2006)

O mesmo episódio é contado por Terezinha Benjamin, prima-irmã da artista:

(...) estava chovendo e ela escorregou. Ela tinha uma forma de êxtase, que ela dizia – Maravilha!! É muito dela. Tudo era maravilha pra ela. Maravilha esse barro! Maravilha isso aqui!! E começou a

73 Pandolfi, 1995, p. 16.

pegar o barro, começou a mexer... Ela disse: vocês têm aqui uma riqueza!! E começou a sondar, perguntar. Porque ela foi para uma reunião, inclusive, também política. (...) Celeidinha chegou toda embarreada em casa. Chegou feliz da vida!! (...) As pessoas em casa: que é isso? Você está imunda! Imunda, não é. Porque ela chegou imunda em casa. Feliz da vida. Às gargalhadas, contando o que tinha havido. (Terezinha Benjamin, 2006)

Luiz Pizarro, amigo da artista que com ela dividiu o ateliê da Lapa no início dos anos 1980, relata o mesmo evento sobre uma época em que ainda não a conhecia:

Sabem como é que surgiu a história do Chapéu Mangueira, do barro que ela caiu? Quer dizer, que é uma história louca; ela, subindo a ladeira pra ir visitar o Morro do Chapéu Mangueira aqui no Leme, chovia... e ela escorregou na subida, estava chovendo, era de noite, e ela escorregou no barro subindo por aquela estradinha. E quando ela caiu, todo mundo... ah, dona Celeida e tal (...) e ela chapada no chão, de cara naquele barro molhado, e ela disse que começou a amaciar e disse: Maravilha, maravilha, esse barro é muito bom, esse barro é muito bom!! E os caras preocupados que ela estava ali no chão... Eu acho muito engraçada essa história, do tombo da Celeida no barro, que pra Celeida tudo era maravilha. (Luiz Pizarro, 2006)

A crítica de arte Lélia Coelho Frota também guarda uma visão romântica da situação:

Ela parece uma mestra zen, ela cai e, em vez de reclamar ou qualquer coisa, ela tem uma maravilha de achar uma outra coisa que, dificilmente, alguém veria. (Lélia Coelho Frota, 2006)

Para D. Augustinha e Sr. Coracy, moradores do Chapéu Mangueira, o episódio foi o mesmo, mas a ênfase se dá mais nos motivos da visita ao Morro do que na reação da artista à inesperada queda:

Ele [Sr. Ladislau] falou com Sabará que tinha essa moça que podia ensinar a fazer esses bonecos de papel machê. Aí o Sabará ficou muito feliz e convidou a Celeida, teve até uma festa na subida dela, e tava chovendo (...) Aí ela escorregou no barro, aí falou pro Sabará que queria reunir as mulheres, será que as mulheres topariam... Ela mandou perguntar se a gente toparia fazer uma reunião sobre trabalho de argila. Eu topei, convidei a mulherada, elas toparam, e a gente se reuniu no dia, acho que foi dia 12 de janeiro de 80. Isso

aconteceu, essa ida, em 79 (...) Aí ela lançou a idéia... muito simpática... tinha umas 20 mulheres, e foi lá dentro da igreja a primeira reunião. (D. Augustinha, 2006)

O Sabará que levou ela, pra fazer uns bonecos, até esqueço como é que diz, uns bonecos que se armava lá com cola... (Sr. Coracy, 2006)

Ela veio comer um feijão. O que aconteceu? Quando ela viu essa confusão toda, ela ficou enlouquecida, porque ela não sabia como fazer: ela não sabia se comia feijão ou se olhava a argila que tinha por aí. (Sabará, 2006)

2. A favela do Morro do Chapéu Mangueira

O Morro do Chapéu Mangueira é uma favela no alto do bairro do Leme, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, localizada na encosta do Morro da Babilônia – que também nomeia a circunvizinha favela da Babilônia. O termo favela geralmente carrega o estigma de associação com a violência e o tráfico de drogas. Por isso muitas vezes é evitado, pelos próprios moradores locais. Favela é usualmente substituída por comunidade, um conceito que remete à solidariedade e harmonia. Neste trabalho será assumido o termo comunidade, por se entender que é a expressão preferencialmente usada em várias esferas dentro e fora da própria favela.⁷⁴

A comunidade do Chapéu Mangueira ocupa uma área de 31.560m² e possui cerca de 4 mil⁷⁵ moradores. Ao contrário de outras favelas do Rio de Janeiro, o número de habitantes do Chapéu Mangueira oscila pouco, devido à fronteira com áreas pertencentes ao Exército e, também, aos limites de reservas ambientais. Um pequeno aumento que ocorria no número de habitantes dava-se pela construção de “puxadinhos”, obras

74 Sobre esta disputa de conceitos ver, Pandolfi e Grynszpan, 2002.

75 Dados obtidos por meio de censo realizado em 2000 pelo Observatório de Favelas.

de ampliação feitas nas próprias casas, habitadas por familiares ou alugadas a terceiros. Recentemente, tem havido uma “verticalização” da comunidade, com a subida de novos andares sobre os já existentes.

O acesso à comunidade é realizado por três vias principais: Ladeira Ari Barroso; Rua Gustavo Sampaio, 164 (conhecido como Beco do Zé); e Praça Almirante Júlio de Noronha, próximo às instalações da Companhia Municipal de Limpeza Urbana – Comlurb (conhecida como Escadão).

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

A comunidade começou a se formar na primeira década do século XX, quando, em 1906, teve início a construção da via de acesso entre os bairros de Botafogo e Leme. A obra do Túnel do Leme, conhecido na cidade como Túnel Novo, foi realizada no governo do prefeito Pereira Passos. Acredita-se que os operários, assim como os caseiros e empregados das casas da Rua Gustavo Sampaio, construíram no Morro Chapéu Mangueira suas habitações temporárias, para ficar mais próximos ao trabalho.

A partir da década de 1940, o Morro recebeu uma quantidade significativa de migrantes, principalmente de Minas Gerais, Espírito Santo, zona rural do Estado do Rio de Janeiro e do Nordeste, que buscavam emprego e melhores condições de vida. Nessa época a vida na comunidade era bem precária, não havia água nem luz, e eram

frequentes os surtos de doenças. Os caminhos eram de terra batida e constantemente ocorriam deslizamentos de encostas. Não havia presença do poder público, e a ameaça de remoção era uma constante.

Em 1937, quando da publicação do Código de Obras do Estado, o governo se referia oficialmente ao “problema da favela”. As favelas, tidas como uma “aberração”, não podiam constar do mapa oficial da cidade; por isso, o código propunha sua eliminação. Também tornava proibida a construção de novas moradias, assim como a melhoria das existentes.”⁷⁶ Uma das soluções do período do Estado Novo,⁷⁷ durante a gestão do prefeito Henrique Dodsworth, foi a construção dos Parques Proletários no Caju, Gávea e Leblon, para onde foram removidos cerca de 4 mil favelados de um universo de cerca de 130 mil.⁷⁸

D. Augustinha lembra de sua chegada ao Morro, em 1955, e de qual foi sua primeira impressão:

(...) tinha uma terceira subida, pelo Leme Tênis Clube, que era um caminho no meio da mata, e um caminho de pedras, como nas histórias dos desenhos, e a gente botava o pé numa pedra e tinha que ter cuidado pra não escorregar na próxima que a gente ia pisar. E eu achei aquilo muito estranho (...) Muitos barracos de madeira... muitos barracos cobertos com lata, com zinco, “barracão de zinco”, não tinha água e não tinha caminho. (...) tinha um rapaz que carregava água pra gente, carregava em galão. (...) É balança, que tem uma lata na frente e outra atrás... fogão de lenha, a gente não tinha fogão a gás, tinha aqueles fogãozinho jacaré (...) a gente cozinhava com querosene. Essa casa era de estuque... Pau-a-pique e coberta com telha, já era coberta de telha, e o chão dela era (...) umas madeiras compridas, tem casas antigas que ainda tem essas madeiras. E a casa era pequena (...) só tinha o quarto e a cozinha, a sala e um banheiro, e eu dormia na sala. (D. Augustinha, 2006)

76 Burgos, 1988, p. 27.

77 Por meio de um golpe de Estado, o presidente da República Getúlio Vargas instaurou uma ditadura no Brasil. O período foi chamado de Estado Novo e vigorou de 1937 a 1945.

78 Pandolfi e Grynszpan, 2002, p. 240-242.

É também a partir da década de 1940 que a Igreja passa a atuar junto às populações faveladas. Segundo Burgos (1988), Pandolfi e Grynszpan (2002), a atuação da Igreja procurava fazer frente à incipiente organização dos moradores e ao trabalho de grupos de esquerda junto à população. A Arquidiocese do Rio de Janeiro e a Prefeitura da cidade criaram, em 1946, a Fundação Leão XIII, instituição voltada para a “assistência material e moral” dos moradores dos morros, que teve atuação paternalista e assistencialista em 34 favelas cariocas, no período 1947-1954. Em 1955, por iniciativa do bispo auxiliar do Rio de Janeiro, Dom Hélder Câmara, é criada a Cruzada São Sebastião, que busca “reunir de forma mais concreta urbanização e pedagogia cristã”⁷⁹ É na esteira da atuação da Igreja em comunidades que, nos anos 1950, a missionária católica francesa Renné de Lorne, a D. Renné, que era enfermeira, passar a ser voluntária junto à população do Chapéu Mangueira.

Nós tivemos uma facilidade muito grande, e essa facilidade nós devemos a uma enfermeira que apareceu aqui, graças a Deus, chamada René. Essa senhora, ela trouxe idéias novas de fora pra nós, colocou na nossa cabeça a idéia do mutirão e, com um detalhe, esse mutirão era domingo, às sete e meia da manhã; era feriado às sete da manhã. E ela batia na porta: – Acorda aí!! Levanta! E tinha que levantar. Podia chegar às sete da manhã, mas tinha que levantar às sete pra ir pro mutirão. (Sabará, 2006)

Além da prática do trabalho coletivo na comunidade, foi também D. Renné quem comandou a construção do primeiro Posto Médico, ajudou a organizar os moradores e a fundar, no dia 6 de junho de 1960, a Associação dos Amigos do Chapéu Mangueira.

As associações de moradores surgem na década de 1940, muitas delas estimuladas pelo PCB, o Partido Comunista do Brasil; no entanto, nos anos 1960, o próprio governo e a Fundação Leão XIII estimularam sua

79 Burgos, 1988, p. 30.

formação, como meio de reprimir o crescimento das favelas, na medida em que deveriam auxiliar o governo na implantação de serviços básicos e na manutenção da ordem interna. Contudo, a política de erradicação e remoção de favelas adotada pelo governo Carlos Lacerda, na primeira metade da década de 1960, levou as associações de moradores a se distanciarem do governo e a criarem a Fafeg (Associação de Favelas do Estado da Guanabara), que tinha como objetivos “resistir à política de remoções e lutar pela implementação de serviços públicos básicos nas favelas”.⁸⁰

A Associação dos Amigos do Chapéu Mangueira era composta por uma diretoria de 12 membros,⁸¹ todos eleitos democraticamente. A associação foi uma das primeiras entidades a se associar à Fafeg. A representação institucional cumpriu seu objetivo de facilitar o diálogo com o poder público e de beneficiar a comunidade com melhorias urbanísticas, instalações elétricas e hidráulicas. No entanto, apesar da atuação da associação de moradores, foram os dominicanos, com a prática dos mutirões e a organização comunitária, os responsáveis pelas melhorias na favela, como atesta Sabará:

Em qualquer lugar que você andar aqui você encontra casa desse jeito, você encontra com água, e a rapaziada, principalmente o pessoal da minha época, e principalmente o pessoal que foi escoteiro, foi lobinho, através de frei Anselmo, através de Cecília, através da Igreja Nossa Senhora do Rosário [na rua Gen. Ribeiro da Costa, Leme], através de frei Raimundo, essa rapaziada aprendeu a dar um salto de qualidade muito grande, aprendeu a trabalhar. E nós fazíamos trabalhos assim, fantásticos, na comunidade. Esses postes que você vê por aí fomos nós que carregamos, e essas donas aí levavam lanche pra gente. Pra onde o povo ia, elas iam atrás. (Sabará, 2006)

80 Pandolfi e Grynszpan, 2002, p. 243-244.

81 A diretoria da associação era dividida em Administração, Controle de Luz, Posto Médico, Escola Maternal e Jardim, Departamento Feminino, Setor de Obras, Relações Públicas e Divulgação, Departamento Jurídico, Urbanização, Contato Interior e Exterior, Água e Esgoto e [posteriormente] Galpão de Arte.

Foi por intermédio da Igreja Católica que Roselene Menezes, a Rose, chegou e atua há cerca de duas décadas na localidade. Primeiro como alfabetizadora, a convite das pessoas da capela N. Sra. das Graças, e mais tarde como catequizadora. Rose lembra como era a comunidade nos anos 1970:

Eu fui pra lá em 71, já tinha... uma luz elétrica... muito ruinzinha... era particular... já tinha água, que puxava lá do Forte. Ainda tinha uns barracos ali na entrada. Não entrava direto não, naquela parte que hoje tem o Centro Esportivo, então, ali era cheio de barracos; era um buraco, cheio de barracos ali, mas já tinha um asfalto subindo ali na ladeira Ari Barroso. (...) era uma visão (...) muito diferente da que se tem hoje, mas já existia essa capela, que ela foi construída com as tábuas do Primeiro Congresso Eucarístico (...) Então, essa construção da primeira capela (...), nesse lugar onde tem a capela hoje, foi assim um trabalho de muito esforço da comunidade. (...) o Chapéu Mangueira, historicamente, já tem alguma coisa de trabalhar em grupo. Hoje a gente percebe (...) que a solidariedade já está num processo de esgotamento; já não está existindo mais. Mas, todas as mudanças que aconteceram no Chapéu Mangueira eram resultado de mutirões, das pessoas se mobilizarem, trabalhando domingo... de carregar poste pra montar a luz... tudo isso. (Roselene Menezes, 2006)

O trabalho em mutirão levou a comunidade a construir espaços de convívio, como a Capela Nossa Senhora das Graças, no alto do Morro, o Galpão de Arte (inaugurado em 1983), o Posto de Saúde e a escolinha D. Marcela (ambos já existiam precariamente antes dos anos 1980), o grupo de escoteiros, a quadra de esportes, o bloco carnavalesco Aventureiros do Leme e a Assembléia de Deus.

A organização da comunidade também foi fundamental para impedir o projeto do governo militar de desocupar toda a área na década de 1970. No Rio de Janeiro, o final dos anos 1960 foi o auge da política de remoções, quando cerca de 100 mil pessoas foram desalojadas e encaminhadas para conjuntos habitacionais longínquos.

Mas, aos poucos, essa política foi se mostrando impraticável, pois as famílias tinham que arcar com custos muito altos para se manter e pagar o custo da locomoção de suas moradias até o trabalho. Por outro lado, os moradores das favelas se uniram mais ainda em reação ao governo, surgiram nessa época vários movimentos como os da Mora (Movimento de Reorganização da Associação de Moradores), da favela da Rocinha, a Codefam (Comissão de Defesa das Favelas da Maré), a Faferj (Federação de Favelas do Estado do Rio de Janeiro, antiga Fafeg) e também foi fundada a Famerj (Federação das Associações de Moradores e Entidades Afins do Rio de Janeiro).⁸²

Foi também o período em que, no Chapéu Mangueira, surgiram líderes significativos para a comunidade: o Sr. Lúcio de Paula Bispo, primeiro presidente da associação; D. Augustinha, do comitê de saúde; D. Henriqueta; D. Marcela, mulher lendária no Chapéu Mangueira e responsável pela construção da creche que hoje leva seu nome; Aguinaldo Bezerra, o "Bola", líder comunitário; e Benedita da Silva, secretária e responsável pelo departamento feminino da associação, que mais tarde se tornou vereadora, deputada federal constituinte, senadora, vice-governadora, governadora do estado do Rio de Janeiro e ministra da Ação Social.

O Morro do Chapéu Mangueira, por sua precoce organização política, lutas constantes por melhorias na comunidade e tradição de mutirões, possuía um ambiente favorável para receber iniciativas externas. A proximidade com a Zona Sul, área de classes média e alta da cidade, e a tranquilidade gerada pela pequena ocorrência de roubos e de atuação do tráfico de drogas, à época, atraíram para a localidade projetos da igreja, de organizações não-governamentais, pesquisas acadêmicas e

82 Pandolfi e Grynszpan, 2002, p. 245-246.

filmagens para televisão e cinema. Foi no Chapéu que Joaquim Pedro de Andrade filmou, em 1960, o episódio Couro de Gato, do filme Cinco Vezes Favela.

No final da década de 1970 o Chapéu Mangueira já possuía energia elétrica nas casas, postes de luz e pavimentação dos acessos ao Morro e em alguns de seus caminhos internos. Com o apoio de agentes externos, como o dentista João Guerra e vários outros médicos que atuavam lá voluntariamente, desde 1977, o desafio do Grupo da Saúde era renovar o Posto Médico. O posto era uma casa de madeira, construída em meados dos anos 1950, na época em que D. Renné atuava na comunidade, e estava em condições bastante precárias, precisando urgentemente de uma reforma. Pouco depois, em 1980, a artista plástica Celeida Tostes chegou ao Chapéu Mangueira e implantou o projeto de cerâmica, formando o Grupo de Arte.

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

3. Moldando a identidade cultural com o barro da favela ou “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades de Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas”

Em 1980, Celeida Tostes e seus alunos encontraram no Morro do Chapéu Mangueira uma comunidade que ainda apresentava algumas características rurais, com caminhos sem pavimentação, grande presença de verde com árvores, plantas e flores nativas. Outra característica era o ambiente familiar, no qual todos se conheciam e se consideravam quase parentes. Em entrevista à historiadora Carmem Vargas, em 1983,⁸³ D. Henriqueta, antiga moradora da localidade, já falava de algumas pessoas entregues ao vício, mas na mesma ocasião D. Maria Martins, outra antiga moradora, afirmava que a comunidade é melhor do que as outras, pois qualquer um pode entrar e sair sem ser acompanhado por moradores, como já acontecia em outras favelas.

Apesar destas circunstâncias amigáveis, a realidade da comunidade era difícil. A maioria das mulheres ganhava muito pouco, trabalhando como empregadas domésticas, e os homens trabalhavam na construção civil, como serventes e biscateiros. A Igreja católica emprestava dinheiro para a melhoria das casas, mas ainda havia muitas habitações insalubres, como há até hoje. Atualmente, a situação continua precária, não obstante todos os caminhos da comunidade serem asfaltados e a maioria das residências possuir os principais bens de consumo, como eletrodomésticos e telefone. Uma pesquisa feita pelo Observatório de Favelas detectou que as dificuldades contemporâneas são o desemprego, agravado pela baixa escolaridade; a alta taxa de natalidade; e os jovens cooptados pelo tráfico, problemas encontrados na maioria das favelas brasileiras.

83 Entrevista para a pesquisa da exposição “Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte” – Acervo Instituto Nacional do Folclore e Cultura Popular.

A intenção de Celeida era capacitar as pessoas para trabalhos que constituíssem uma nova fonte de renda. Ao mesmo tempo pretendia resgatar as raízes e as memórias de atividades esquecidas, que contribuíssem para a afirmação da identidade cultural dos habitantes da comunidade, formada, em sua maioria, por migrantes de Minas Gerais e do Nordeste. Defendia a implantação de uma tecnologia alternativa e de sobrevivência dentro dos processos criativos de grupo. Acreditava também na riqueza da troca de experiência entre os alunos da EAV-Parque Lage, em sua maioria de classe média, e os moradores da favela: “a preocupação que o norteia [o projeto] não é a transmissão de técnicas do fazer, mas a descoberta através do fazer, visando à conscientização dos recursos já existentes (...), à relação desta com a matéria-prima e, dentro desse processo, provocar a geração e o resgate da linguagem criativa”.⁸⁴

A etapa experimental do projeto “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades de Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas” começou a ser implantada no dia 19 de abril de 1980. Durante este período inicial participaram Celeida Tostes, seis alunos da Oficina das Artes do



D. Augustinha e D. Henriqueta coando a terra, transporte de água para limpeza do barro e D. Augustinha confeccionando uma peça

84 Tostes, 1988, p. 61.

Fogo,⁸⁵ da EAV-Parque Lage, cerca de 30 pessoas da comunidade, entre adultos – a maioria mulheres – e crianças. As primeiras reuniões aconteciam aos sábados à tarde, das 12 às 19 horas; mais tarde passaram a se reunir nas noites de quarta-feira.

O primeiro passo foi se certificar, junto à Feema (Fundação Estadual de Engenharia do Meio Ambiente), de que a retirada da terra não oferecia nenhum perigo de deslizamento ou dano ao local. Depois foram enviadas amostras do barro à Embrapa (Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária), para análise química dos componentes do barro local. Executada esta parte, Celeida ensinou como o barro deveria ser coletado, decantado e preparado para utilização na cerâmica. No início o projeto mobilizou uma grande parte da população, os homens ajudavam na estrutura, liderados pelos dirigentes da Associação; coletaram restos de tijolos e outros tipos de refugo no lixo e barro local para construir, orientados por Celeida e seus alunos, o primeiro forno para queima de cerâmica da comunidade, feito de lixo e entulho.

A seguir, é reproduzido integralmente – *ipsis litteris* – o texto de uma ata de reunião, na qual são organizadas as etapas a serem desenvolvidas para implantação do projeto. Há inclusive um desenho de como deveria ser construído o forno a lenha para a queima. Escrita à mão, datada de 2 de agosto de 1980, a ata foi encontrada por mim no meio de recortes de jornais guardados por D. Augustinha. Não há identificação do autor, mas ela garante que foi a própria Celeida quem escreveu:

Dia 2 de agosto – (sábado)
Associação Amigos do Chapéu Mangueira
Reunião na Casa Grande

85 Os alunos eram Cláudia Vita, Cristina Passolini, Djalma Paiva, Elizabeth Recgno, Maria Helena Almeida e Valéria Ferreira.

Presentes nesta reunião:

- Diretor da Associação – Luiz Henrique de Souza
- Presidente do dep. Feminino – Maria Augusta do Nascimento Silva
- Vice-Presidente do dep. Feminino – Henriqueta Ananias de Souza
- Prof. de Artes do Fogo da Escola de Artes Visuais – Celeida tostes
- Cristina Pasolini
- Valéria de Almeida Ferreira
- Azul Loreto Lacerda
- Gibeon de Brito Silva – Diretor de Divulgação

Objetivo desta reunião: debater os problemas que estão apresentando referentes a instalação de um Centro de Cerâmica utilitária nesta Associação.

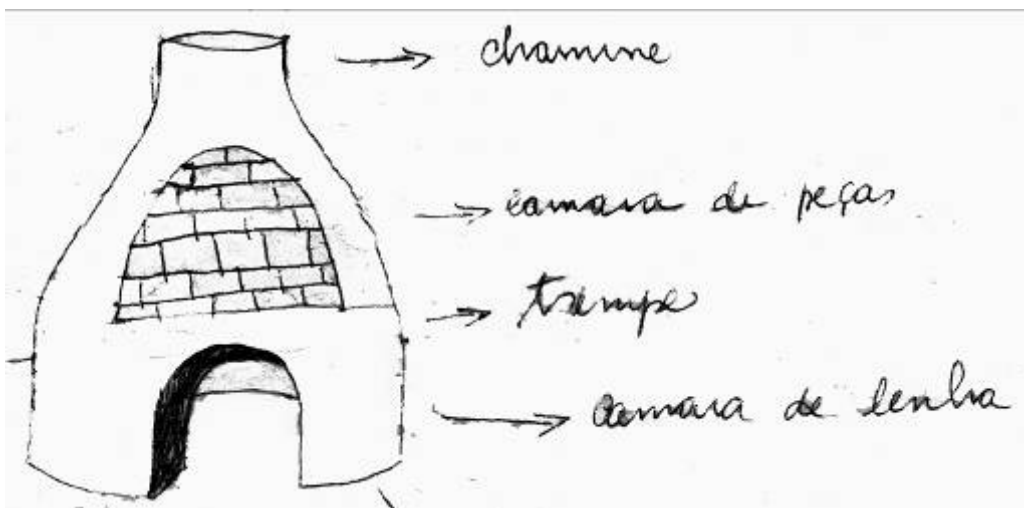
Assuntos em pauta:

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

2º) A construção do forno de Lenha para queima das Peças:

Local – considerando a planta p/ construção da sede e a preservação de áreas livres, fica escolhido, sendo ainda submetido à aprovação, as imediações da lixeira.

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



3º) Local de atividade (casa grande) – Levando em consideração que a Casa Grande serve a várias programações culturais e de lazer para a comunidade, não se pode deixar o local exclusivamente armado para a cerâmica ficando prometidas estantes no quarto da casa-grande para proteger os trabalhos realizados, estando esta questão ainda em estudo. Para tanto deveremos procurar sobras de madeira ou mesmo uma doação de alguma empresa (Seras – Gibeon)

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

Nas Palavras de Augustinha e essas palavras correspondem ao pensamento de todos, por mais insignificante que pareça um trabalho ele é de maior importância para quem o fez, e assim, a arrumação do local e de condições de guardar os trabalhos têm que ser consideradas com o maior cuidado.

4º) Participação de outras comunidades: 3 pessoas para participarem do trabalho, sendo a comunidade da babilônia a primeira a ser convidada (2 convidados) e 1 morador da ladeira dos Tabajaras. Os contatos c/ os convidados ficam sob a responsabilidade de D. Augustinha.

5º) Foram oferecidas 2 bolsas de estudos para a escola de Artes Visuais do depto. de Cultura do R.J. a 2 moradores da comunidade a saber, D. Henriqueta e D. Ilda.

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

Programação de Trabalhos

- 1º sábado de agosto – Coleta de Barro
- 2º sábado de agosto – Coleta de material p/ o forno

Forno aceso, começou a produção. Foram confeccionadas as primeiras panelas e potes que ficaram fortes e funcionais. Também houve experiências para produção de tijolos, no primeiro ensaio, produziram 30 em 10 minutos; depois, 85 tijolos em 15 minutos.

O primeiro barro que nós fizemos foi de lá do morro mesmo. Eu procurei local que tinha uma terra melhor, aí escavei, nós carregamos, quem ia participar ajudou a carregar, aí botamos dentro da Casa Grande, que é acima da Igreja. Botamos num latão, pra ele coar; bota com água, ele cõa, molha bem, aí você passa ele na peneira e ele fica refinado, pra depois você trabalhar com aquele barro. Foi feito assim, no começo do barro. Depois que a gente foi progredindo mais, não tinha condições da gente mesmo fazer, seria a argila, aí nós passamos a comprar; comprava meio quilo, quinhentos quilos, pra trabalhar. (Sr. Coracy, 2006)

Um grupo de trabalho de cerca de 15 mulheres e algumas crianças iniciou o trabalho provisoriamente na Capela N. Sra. das Graças, mas

depois mudou-se para a Casa Grande.⁸⁶ Em seguida, o grupo transferiu-se para a antiga sede da associação de escoteiros, mas o local era pequeno e não apresentava as condições necessárias, pois o barro precisava de um lugar específico para ser trabalhado e de água abundante, que não havia no local. Além da falta da água, que é indispensável para o trabalho com argila, havia também a dificuldade das subidas para as senhoras de mais idade, pois na época ainda existiam muitos caminhos de terra. As mulheres então decidiram trabalhar nas áreas comuns da comunidade, sob a luz dos lampiões e também nas casas de algumas moradoras. As reuniões eram realizadas à noite, porque a maioria trabalhava durante o dia. O trabalho com o barro demandava um local específico que não havia, mas elas não esmoreciam. Algumas faziam suas peças nos quintais ou num canto da casa e depois queimavam no forno comunitário.

As reuniões semanais prosseguiram quase sempre na casa de D. Efigênia. As conversas trouxeram à tona histórias que



Construção do forno, colocação das peças para queira e a primeira queima

86 A Casa Grande é um espaço para reuniões, mas também é utilizado para acolher famílias desabrigadas devido a deslizamentos de terra, ou que por qualquer outro motivo tenham ficado sem moradia.

recordavam a infância e juventude vividas em pequenas cidades no interior do Brasil. Falavam da família, lembravam das músicas, das brincadeiras, das festas, das comidas, das roupas etc.

Nisso daí, a Celeida mandava eu pegar no barro, mas eu não queria, mas eu fiquei assim como a guardadora da coisa. Guardava o barro, guardava o material... Aí eu quebrei o braço. (...) Quando eu já tava melhor, comecei a pegar umas bolinhas de barro, escondida, e fazer os meus trabalhos. Sentada na beira da cama, com uma tábua (...) Aí eu comecei a lembrar daqueles pratinhos que minha mãe tirava leite da vaca, com farinha de... Sabe aquele pratinho assim, ela já tirava o leite da... botava a farinha dentro daquele pratinho e já tirava o leite do peito da vaca ali, e a gente comia por ali mesmo, com farinha. (D. Augustinha, 2006)

A partir deste exercício de levantamento de memórias afetivas e culturais que se estabeleceu, incentivado por Celeida, o grupo se autobateizou de Clube da Memória. O Clube afluou outros talentos: empolgadas com a mobilização e com as conversas nas quais rememoravam o dia-a-dia em suas cidades de origem, as mulheres começaram a fazer bonecas de pano, crochês, colchas de retalho, doces caseiros, poemas e canções, memórias adormecidas de suas terras natais. Também surgiu a vontade de escrever as histórias. Para registrar essas memórias Celeida convidou duas amigas: a gravadora Ana Carolina, professora de xilogravura e colega de trabalho na EAV–Parque Lage, e a historiadora Carmem Regina Vargas, que havia conhecido na Funarte. Ana iria ensinar xilogravura para que as mulheres pudessem ilustrar suas próprias histórias, e Carmem faria o registro oral para transformar o resultado das conversas numa pesquisa que posteriormente se tornaria suporte de uma exposição.

Ana Carolina chegou em 1982, o trabalho com o barro já havia iniciado, e as mulheres já estavam fazendo peças para uso próprio, como panelas e potes –, com o barro do solo do próprio Chapéu. A idéia era utilizar a xilogravura em livrinhos como se fossem cordéis. As aulas da

artista eram na casa de D. Efigênia, mas se houvesse alguma impossibilidade da dona da casa, as aulas eram realizadas na rua, encostadas e sentadas embaixo dos postes de luz da comunidade. Houve inclusive algumas ocasiões em que estavam trabalhando e a polícia invadiu o morro com cachorros, prática corrente no início dos anos 1980.

A xilogravura atraiu alguns rapazes para o grupo, até então majoritariamente feminino. Ana Carolina deu aulas por cerca de um ano no Chapéu Mangueira, depois convidou seus alunos para estudarem gratuitamente na EAV–Parque Lage, onde teriam melhores recursos. D. Augustinha, D. Henriqueta e Albino da Silva, o Silvio, freqüentaram por algum tempo as aulas do Ateliê de Gravura. Silvio se destacou, indo inclusive estudar no ateliê particular de Ana Carolina. Há registros de que fez algumas exposições individuais de xilogravura, mas mudou-se do Chapéu e perdeu-se o contato com ele.

(...) era um apostolado porque a gente levava tudo, eu levava tudo: levava o rolo, levava a tinta, levava o papel, só não levava a madeira, para deixar que eles procurassem a madeira lá pelo lixo do morro mesmo, (...) levava as ferramentas, amolávamos as ferramentas, (...), tinha que ser de noite porque todo mundo trabalhava. Aí eu pegava Celeida em casa e íamos de carro para o Chapéu Mangueira, subia a ladeira Ary Barroso e tinha uma ordem de alguém que a gente podia deixar o carro ali que alguém viria nos buscar, não sabia nem o caminho, não se dizia claramente que podia ser perigoso, mas vinham uns rapazes nos buscar que diziam para mim, pode deixar o carro aberto, pode deixar tudo aberto, não vai acontecer nada. Aí eu ficava até constrangida de trancar, ele dizia que era para deixar aberto e eu deixava mesmo e não acontecia nada. Aí a gente subia, subia, subia, eu me lembro que a Celeida tinha escolhido uma casa que tinha talvez um espaço maior para se fazer as coisas e que se trocava a lâmpada por uma lâmpada bem forte para se ter bastante luz e no fim do mês pagava-se a conta da luz, rachava lá, qualquer coisa assim... E a gente fazia e todo mundo gostava e a Celeida, assim uma alegria contagiante, e tudo ela falava maravilha!, maravilha!, e era tudo muito integrado, tudo muito bonito: alguém fazia barro, alguém fazia xilogravura, alguém escrevia, a gente meio que corrigia ali na hora, para fazer o cordelzinho. (Ana Carolina, 2006)

A missão de Carmem Vargas era colher depoimentos orais e levantar “os saberes” das mulheres do projeto. Durante quatro meses registrou onde moravam antes de ir para o Chapéu Mangueira, o que faziam em suas cidades de origem e como se deu a migração desse trabalho para o centro urbano – se ele desapareceu ou continuava a ser realizado na comunidade. Baseados nesse levantamento de memória das mulheres do Chapéu é que Celeida e os demais integrantes da Oficina das Artes do Fogo desenvolviam o trabalho. Em seu texto sobre o projeto, na Revista do 30º Congresso Internacional de Cerâmica, Celeida Tostes relata que a intenção de implantar centros de cerâmica utilitária em comunidades populares tinha também o objetivo de levantar as profissões originais, quando da migração de uma pequena cidade para grandes centros urbanos.

É a paneleira de anos atrás que agora é lavadeira; é o oleiro e construtor de caieiras que agora é carregador ou porteiro; ou ainda aquela mulher de 70 anos que nunca tinha pegado em barro, mas que pode viver, através dele, o seu cotidiano e a sua fantasia. (...) esse levantamento da memória cultural precisa ser visto como uma possibilidade de se exteriorizar a capacidade criadora do indivíduo, ao mesmo tempo que a coletiva da tradição, fugindo ao estereótipo resultante de interferências externas. O que houve foi uma resposta concreta e autêntica de vivências anteriores e presentes.⁸⁷

Celeida Tostes teve a percepção de que o referencial simbólico que esse grupo de pessoas trazia de suas subculturas nordestinas, mineiras, capixaba e mesmo do interior do estado do Rio de Janeiro poderia lhes proporcionar a retomada de sua identidade cultural dentro da sociedade complexa em que agora viviam, fornecendo-lhes os elementos para a valorização desses saberes. “Em qualquer processo de busca de identidade, a memória exerce um papel fundamental” e ainda que “buscar uma identidade [seja] forjar uma imagem de si, para si e para

87 Catálogo da exposição “Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte”, de 12 de julho a 8 de agosto de 1983, na Sala do Artista Popular, Instituto Nacional do Folclore e Cultura Popular.



Vista frontal do Galpão das Artes e abaixo, colocação das peças no foro para queima

os outros”⁸⁸, isso quer dizer que, ao buscar as memórias de cada um, o que se buscava era um saber específico, que somente a memória daquela pessoa poderia fornecer.

Desde o início do projeto, em abril de 1980, a Oficina das Artes do Fogo oferecia sistematicamente bolsas de estudo na EAV-Parque Lage para os residentes do Chapéu Mangueira e também para moradores da Rocinha, Vidigal, Tavares Bastos, Morro dos Cabritos e Engenho da Rainha, com o objetivo de capacitar líderes para a implantação de novos centros de cerâmica em suas comunidades. Os

alunos do Chapéu pouco puderam usufruir das aulas, porque não tinham o dinheiro das passagens de ônibus. Com muita “delicadeza para não ofender as pessoas”, vez por outra Celeida e Ana Carolina também ajudavam a pagar as passagens. Anos depois o Museu de Arte Moderna também acenou com bolsas de estudo, que não foram utilizadas pelos mesmos motivos.

Sobre os projetos realizados em outros bairros da cidade, há poucos registros; no entanto, sabe-se de uma experiência de dois anos de uma moradora de Paciência. Darly Fernandes realizou bem-sucedidas pesquisas com pigmentos, feitos a partir do ferro contido na argila de sua região. Fez uma escala de 21 cores para pintores que trabalham

88 Pandolfi, 1995, p. 14.

com pigmentos naturais. Darly chegou a expor com os alunos de Celeida, em 1987, na Galeria da Caixa Econômica Federal, mas – “por problemas pessoais” – a artista nunca mais apareceu.

Para além do projeto de cerâmica e das aulas da EAV-Parque Lage, a comunidade do Chapéu Mangueira começava a fazer parte da vida e da arte de Celeida Tostes. Sr. Coracy, líder do Grupo da Saúde e grande apoiador do trabalho do Grupo da Arte, foi aos poucos se tornando grande amigo da artista. Essa amizade desembocou numa parceria artística, na qual o Sr. Coracy passou a ser o consultor e o braço direito na execução das obras da artista. Já em 1981, participou da elaboração da premiada “Aldeia *Furnarius Rufus*” e, no ano seguinte, foi uma espécie de coordenador da construção do polêmico muro de adobe, presente no V Salão Nacional de Artes Plásticas. Os ajudantes do Sr. Coracy não eram da mesma turma do projeto de cerâmica; eram homens recrutados para trabalhar com ele ora no Parque Lage, ora no ateliê da casa de Celeida. Os homens da comunidade participavam dos mutirões das construções e ajudavam em tudo que o Grupo da Arte precisava, mas não freqüentavam as aulas junto com as mulheres e as crianças. Na época da xilogravura alguns rapazes participaram, mas o projeto atraía majoritariamente o interesse do público feminino e das crianças. Em alguns momentos de sua entrevista, o Sr. Coracy fez questão de afirmar que não aprendeu a fazer bonecas, mas que estava sempre apoiando o grupo. Ele ajudava na montagem das exposições e vendia o material.

O trabalho em equipe – desenvolvido no ateliê com a turma do Chapéu Mangueira fez com que as obras de Celeida comessem a crescer de tamanho. A artista parecia ter se libertado dos limites físicos de sua pequena estatura. Suas esculturas agora também eram construídas em mutirão. Em 1984, quando retornou das filmagens de *Quilombo*, em

que comandava uma turma de mais de 50 artistas, artesãos e ajudantes, isso se consolidou.

4. O Grupo da Arte

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



Os dois grupos decidiram que a primeira obra deveria ser um local exclusivo para o projeto de Celeida, mais tarde chamado de Galpão de Arte. Tudo foi feito em regime de mutirão. O dinheiro para a compra do material de construção foi levantado com a realização de almoços de adesão – feijoadas e peixadas. Celeida também conseguiu com a Funarte uma verba para ajudar a levantar a construção. Primeiro construíram o Galpão, que era mais simples, depois o Posto de Saúde. O Galpão foi inaugurado em 1983.

D. Augustinha confeccionando bonecas de pano

Paralelamente à empreitada de colocar em pé o Galpão e o Posto de Saúde, o trabalho de arte prosseguia. Celeida direcionava a produção das mulheres para exposições e para a venda. Para isso precisavam ter pronto um volume grande de produção, o que significava trabalho sem remuneração. Algumas mulheres desistiram. Celeida resolveu o problema comprando a produção, como conta D. Augustinha:

A Celeida é fantástica. Ela comprava toda essa produção, que era pra gente no dia da exposição ter muito trabalho. Ela disse que quando a gente vendesse os trabalhos, ela tiraria o custo. Mas não tirou. (D. Augustinha, 2006)

A primeira exibição pública dos trabalhos produzidos no Chapéu aconteceu durante o Congresso Internacional de Arte e Educação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Antes da exposição houve um incidente entre Celeida e D. Augustinha. No domingo anterior ao evento, a artista chegara ao Morro, com uma kombi, para transportar as obras da exposição, que deveriam estar prontas e embaladas. Ao chegar ao Morro, no dia e hora marcados, não encontrou as peças prontas e, para seu espanto, D. Augustinha estava cozinhando. Nesse momento tiveram uma séria discussão sobre ser empregada doméstica ou ser artista.

Esse episódio aconteceu 1983,⁸⁹ mas somente em 1992, quase dez anos depois, as duas contaram o ocorrido: quando Celeida chegou, D. Augustinha alegou que estava cozinhando porque não tinha empregada e precisava cumprir suas tarefas domésticas. Celeida ficou muito triste e respondeu, aos prantos, para D. Augustinha: “Você não é uma empregada doméstica, você é uma pessoa! Você é uma pessoa!!!”. Na fita cassete, vê-se que as duas brincam ao lembrar, mas esse, com

89 O episódio foi narrado por D. Augustinha em uma aula ministrada por ela na Oficina Integrada de Cerâmica da Escola de Belas Artes e da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA-FAU da UFRJ, a convite de Celeida Tostes e registrado em gravação.

certeza, foi um momento de escolhas para ambas. D. Augustinha, por exemplo, contou que não estava “dando muita bola” para a tal exposição.

No entanto, o que vemos nesse incidente, é que houve um confronto entre dois mundos. De um lado, D. Augustinha, que era faxineira, não se reconhecia como artista e nem sabia ao certo o que significava expor numa mostra de arte de um Congresso Internacional. Do outro, a artista Celeida Tostes, tão imbuída de sua identidade de artista, construída ao longo de sua extensa carreira, que não percebeu as dificuldades da dona de casa.

Podemos dizer que o confronto entre Celeida e D. Augustinha representou não apenas o choque entre duas identidades sociais diferenciadas, mas também o momento em que a interação entre esses universos se tornou possível.

Para complementar, D. Augustinha e Celeida contam que no dia da abertura da exposição “os artistas estavam chiquíssimos”, foram aplaudidos de pé quando Celeida os apresentou e venderam todas as obras – painéis, potes, bonecas de pano. Todo esse episódio descortinou um mundo novo, não só para D. Augustinha, mas para todas as pessoas do grupo que, como ela, ainda não tinham se dado conta de que estavam adentrando em um novo universo, que seus trabalhos tinham uma qualidade e uma simbologia que eles mesmos não reconheciam. O incidente serviu também de alavanca para os preparativos da próxima exposição, marcada para o Museu do Folclore, para a qual todos demonstraram muito mais entusiasmo e empenho, mas, principalmente, passaram a se reconhecer como artistas.

5. “Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte”

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

D. Augustinha

Em 1983, sob a gestão da crítica de arte Lélia Coelho Frota, o Museu do Folclore inaugurou a Sala do Artista Popular (SAP), uma sala anexa ao museu para exposições temporárias de projetos artísticos realizados por meio de iniciativas populares e comunitárias. As mostras consistiam na exposição, venda de obras e em uma pesquisa com a memória do projeto e da comunidade. Também havia a publicação de um pequeno catálogo ilustrado que registrava o evento. O projeto do Chapéu foi a segunda mostra da SAP. A exposição chamou-se “Morro do Chapéu Mangueira: sua gente, sua vida, sua arte”.

Nesse mesmo ano, o Instituto Nacional de Folclore (INF) destinou uma verba para ajudar a construção do Galpão de Arte e a realização de



Cartaz da mostra “Morro do chapéu Mangueira: sua gente, sua vida, sua arte”

uma exposição com o resultado dos primeiros três anos do projeto. A mostra “Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte” foi o maior sucesso. Apresentaram potes, panelas e travessas de barro, bonecas de pano, colchas de retalho, compotas de doces caseiros, tijolos, telhas e até abanadores de fogo, feitos com folhas de carnaúba da plantação caseira da casa de D. Maria Martins. A receita dos doces foi musicada pelo poeta e cantor cordelista Jota Rodrigues e transformada num folheto de cordel que também foi vendido ao público. Durante um mês o pessoal do Chapéu Mangueira “tomou conta do espaço”: conversou com os visitantes, vendeu suas obras, deu entrevistas etc.

O bom resultado da exposição deu um impulso ao projeto. Compartilhar e ver seu universo cultural valorizado pelo público de uma instituição pública e também pela imprensa foi um incentivo da maior importância para os seus participantes. O retorno financeiro da venda dos trabalhos também os animou para produzir mais. Fazendo um balanço do projeto, Celeida Tostes declarou em entrevista a um jornal carioca:

Esse levantamento da memória cultural no Chapéu Mangueira precisa ser visto como uma possibilidade de se exteriorizar a capacidade criadora do indivíduo, ao mesmo tempo que a coletiva da tradição, fugindo ao estereótipo resultante de interferências externas. O que houve foi uma resposta concreta de vivências anteriores e presentes.⁹⁰

Nessa entrevista, Tostes faz jus à famosa assertiva de Maurice Halbwachs de que “tudo o que nos lembramos do passado faz parte de construções coletivas do presente”.⁹¹

90 *O Globo*, 13/8/1983.

91 Halbwachs *apud* Santos, 1998, p. 153.

6. As artistas

Participaram da exposição “Morro do Chapéu Mangueira: sua gente, sua vida, sua arte”: D. Henriqueta, D. Dionita, D. Augustinha, D. Efigênia, D. Maria José, D. Maria de Fátima, D. Filinha e D. Maria Martins. A partir de entrevistas realizadas na época⁹² é apresentado a seguir um breve perfil de cada uma delas. Já faleceram D. Dionita, D. Efigênia, D. Maria José e D. Filinha. Continuam a viver no Chapéu Mangueira: D. Augustinha, D. Maria Martins e D. Henriqueta. D. Maria de Fátima não foi localizada.



D. Henriqueta

D. Henriqueta – natural de Varginha, sul de Minas Gerais, tinha 64 anos em 1980, quando começou o projeto. Chegou ao Rio de Janeiro em 1936, com 19 anos, para trabalhar como empregada doméstica. Moradora do Chapéu Mangueira desde 1953, sua especialidade eram vasos, potes e panelas de argila que remontavam às brincadeiras na fazenda em que seus pais eram colonos. Hoje, aos 90 anos, já não trabalha mais com cerâmica, nem consegue lembrar da época do

projeto, mas sua participação foi bastante intensa, produziu e vendeu muitas peças. Além da beleza, seus trabalhos chamavam atenção pelo tamanho, algumas vezes maiores que sua pequena estatura, de pouco mais de 1,50m. D. Henriqueta mora com seu filho, Sabará, em uma casa no alto do Chapéu Mangueira. Durante o projeto freqüentou as aulas na EAV-Parque Lage e dizia estar realizando um antigo sonho de trabalhar com arte. Ainda hoje, adora dançar.

92 Entrevistas realizadas em 13 de junho de 1983 pela historiadora Carmem Vargas. Arquivo do Museu do Folclore.

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



D. Augustinha

D. Augustinha – em 1979, quando a artista Celeida Tostes fez a primeira visita ao Morro do Chapéu Mangueira, D. Augustinha tinha 42 anos. Natural da cidadezinha de Engenho Novo, no sertão da Paraíba, ficou, desde o início, muito entusiasmada com o projeto. Chegou ao Rio em 1955, com 17 anos. Veio para tomar conta da filha do irmão, que já morava no Chapéu Mangueira. Em seguida, passou a trabalhar como diarista. No começo do projeto, teve receio de trabalhar com o barro, mas, aos poucos, reencontrou memórias da infância na roça, quando ajudava a mãe viúva, plantando fava, feijão e milho. Foi o braço direito de Celeida Tostes no projeto. Hoje D. Augustinha, 68 anos, é professora de cerâmica e uma das principais lideranças da comunidade.



D. Efigênia

D. Efigênia – natural da zona da mata de Minas Gerais: “um bairrozinho entre Viçosa, Cajuri e São Miguel do Anta e Herval”, D. Efigênia, que já faleceu,

tinha 52 anos quando o projeto de cerâmica começou. Chegou ao Rio de Janeiro em 1947, com 19 anos, já casada. Mudou-se para o Chapéu Mangueira em 1952, numa época em que na comunidade “tinha mais mato do que barracos”. Na infância ajudava a família de colonos na lavoura de milho e café. Já conhecia o processo de queima da cerâmica, pois o tio tinha uma olaria e já havia visto o processo de queima de tijolos. Foi uma das mais atuantes do projeto, inclusive realizando as reuniões de trabalho em sua casa. Fazia cerâmica e bonecas de pano.

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

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



D. Filinha

D. Filinha – mineira de Leopoldina, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1948, com 20 anos, para juntar-se aos avós e tios, que já moravam no Chapéu Mangueira. Hoje já falecida, era a enfermeira no Posto Médico e também a “resolvedora de problemas da

comunidade". Às vezes representava o presidente da Associação ou outros membros em reuniões comunitárias. Tinha 52 anos quando Celeida chegou ao Morro. Fazia doces de mamão, abóbora e compota de goiaba, que compunham suas memórias na Fazenda Junqueira, onde os pais eram colonos e plantavam alimentos.

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

7. O Galpão de Arte

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

em frente ao Galpão. O local, que na época ainda era de terra batida, ficou apinhado, com cerca de 100 pessoas, que, felizes da vida, celebravam e degustavam os quitutes feitos pelas mulheres da comunidade. Entre os presentes estava o sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, uma das mais expressivas lideranças do mundo das ONGs.

A construção do Galpão de Arte era uma necessidade para a manutenção do grupo, mas se configurou também como um “lugar de memória”, isto é, um lugar material, simbólico e funcional. Um espaço físico construído a partir do esforço e da vontade de toda a comunidade, um lugar que adquiriu, ao longo do tempo, um caráter simbólico como local de afirmação e manutenção da identidade do grupo e, por fim, lugar funcional, para o trabalho do grupo, para a confecção de obras de arte e objetos que se configuram como o fim mesmo do grupo. Para Nora, a coexistência desses três aspectos configura o “lugar da memória”:

(...) A razão fundamental de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho de esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para (...) prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações.⁹³

As atividades no Galpão seguiam seu curso, as mulheres entusiasmadas com as primeiras conquistas continuavam a produzir. Todavia, havia a dificuldade de escoar a produção. Mesmo com a colocação de uma barraquinha na Feira do Lido, o ritmo das vendas era fraco. O grupo fixo foi diminuindo. Na cerâmica artesanal permaneceram somente D. Efigênia, D. Henriqueta e D. Augustinha, que, apesar das dificuldades, continuavam empenhadas no trabalho. Algumas mulheres permane-

93 Nora, 1993, p. 22.



Turma de crianças do Chapéu Mangueira trabalhando e exibindo suas obras

ceram trabalhando em casa, outras ingressaram no grupo que freqüentava o Galpão, mas a freqüência era sazonal e diversificada. Por outro lado, a turma de crianças a quem Celeida ensinava cerâmica aumentava. O começo das atividades no Galpão também permitiu experimentos mais consistentes com telhas e tijolos.

Outra questão a ser resolvida era a matéria-prima. Segundo D. Augustinha, coletar e decantar o barro do morro significava “perda de tempo na produção”, porém o pequeno volume de vendas não permitia a compra sistemática de material. “A produção, entretanto, sem perder suas características mais marcantes, melhorava sensivelmente de qualidade.”⁹⁴

Em meados de 1985, uma verba do INF injetou novo ânimo ao projeto. Nesta mesma época algumas lojas de arte popular começaram a comercializar a cerâmica, as bonecas de pano e as colchas de retalho do projeto. O aumento das vendas refletiu de imediato no aumento da produção. Nesta época, juntou-se ao grupo a arte-educadora Sueli Lima, 22 anos, aluna da Oficina das Artes do Fogo na EAV-Parque Lage. Sueli foi convidada por Celeida para desenvolver um trabalho com as crianças da comunidade. O dinheiro da Funarte permitia comprar material e ainda estabelecer uma pequena

94 Tostes, 1986, p. 10.

remuneração para a professora. O trabalho com crianças se organizou e cresceu. Agora, diariamente, tinham-se aulas no turno da manhã e da tarde. Era 1986. O projeto completava seu sexto aniversário.

Pode-se dizer que esse projeto, em seis anos de aplicação, teve como saldo o resgate da consciência da mão e das raízes culturais, da conquista de uma profissão, de um levantamento da renda mensal e da preservação de valores que não impedem a integração cultural, mas que, ao contrário, desempenham uma defesa contra a investida arrasadora dos estereótipos.⁹⁵

Ainda em 1986, o 30º Congresso Brasileiro de Cerâmica incluiu uma visita ao projeto do Chapéu Mangueira em sua programação oficial. Na revista do evento havia um artigo de Celeida que descrevia o projeto, e a capa estampava uma foto de D. Henriqueta arrumando as peças no forno para a queima.

A ARTE DO CHAPÉU MANGUEIRA



INAUGURAÇÃO
17 DE AGOSTO 1986.

ATÉ 18 DE SETEMBRO DE 1986
SEGUNDA A SEXTA
8 ÀS 18H.

HALL DO AUDITÓRIO LEME LOPES
INSTITUTO DE PSIQUIATRIA - UFRJ

ORGANIZAÇÃO:

ELCA - CENTRO UNIVERSITÁRIO DE CULTURA JOSÉ OCTÁVIO DE FREITAS JUNIOR

Cartaz da mostra "A Arte do
Chapéu Mangueira"

No ano seguinte Celeida Tostes fez a curadoria da exposição "Argila um Universo", na Galeria da Caixa Econômica Federal. A mostra exibiu obras de duas artistas do Chapéu: D. Henriqueta e D. Augustinha; seis artistas da Oficina das Artes do Fogo: Sueli Lima, Ricardo Ventura, Martha Rocha, Mariana Canepa, Moca e Amon; e de Darly Fernandes, da favela de Paciência, também bolsista da EAV-Parque Lage.

"Argila um Universo" apresentava trabalhos utilitários e esculturas na visão de artistas de formação e origens diferentes. A curadoria buscava demonstrar que, por meio da argila,

95 Tostes, 1986, p. 10.

os desejos e as representações da infância ganhavam diferentes formas e significados. As declarações das duas artistas do Chapéu para o jornal *O Globo* demonstravam que ambas já se reconheciam e estavam imbuídas de sua identidade de artistas. Isto é, D. Henriqueta e D. Augustinha incorporaram ao seu discurso um referencial artístico que lhes foi levado por Celeida e Carmem Vargas, em que as suas memórias individuais eram o ponto de partida para a realização de um trabalho reconhecido como de artístico.

Para Pollak,⁹⁶ a memória é um instrumento de afirmação do grupo e, portanto, de pertencimento. No caso das mulheres do Grupo de Arte do Chapéu Mangueira, a memória funcionou primeiro como um instrumento de afirmação de identidades individuais, e a partir delas foi forjada uma nova identidade: como artistas, escultoras, mulheres que tinham um saber e uma arte a oferecer. Essa nova identidade adquirida foi que lhes deu um sentimento de pertencimento ao grupo de artistas do Chapéu Mangueira.

Para que se tenha uma idéia da força desse sentimento, D. Henriqueta, que antes só trabalhava com cerâmica nas horas de folga, disse à jornalista de *O Globo* que havia avisado em casa que não poderia mais cuidar dos 13 netos. Que não contassem com ela em casa para nada, que sua vida agora era trabalhar com argila e freqüentar a igreja. D. Augustinha, que desde o início trabalhava como monitora de Celeida, não era mais empregada doméstica, dedicando-se integralmente à confecção de seus potes cerâmicos e à coordenação do Galpão de Arte.

96 Polack, Michael, 1992.



Augustinha
Morro do Chapéu Mangureira



Potes

Exposição Galeria da Caixa Econômica Federal - 1987

Cartaz da mostra das ceramistas do Morro do Chapéu Mangureira, na Galeria da Caixa Econômica Federal

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

Continuavam as dificuldades na venda das obras, o que, conseqüentemente, não permitia a compra de mais material. Tal fato refletia no ânimo das artistas; por isso, muitas vezes, a própria Celeida era quem arcava com a compra do barro. Entretanto, o trabalho das crianças prosseguia com bastante êxito. Embora informal, havia se tornado uma atividade regular que complementava os horários escolares. A professora Sueli trabalhava basicamente com o barro, mas também utilizava o desenho e outras técnicas. Ao mesmo tempo, vez por outra, o Galpão recebia estudantes de arte e voluntários externos que desejavam se envolver em projetos comunitários. Isso também ajudava a manter acesa a chama do projeto. Sueli relembra do trabalho com as crianças:

Uma coisa que eu aprendi muito com a Celeida (...) e que acho que foi meu grande legado foi que a Celeida me ensinou a ver. Ela me ensinou a diferenciar o estereótipo do não estereótipo, de uma pesquisa sincera, autêntica. Isso tem um tremendo valor, pra gente que trabalha com pesquisa em arte, a gente saber diferenciar o joio do trigo. (...) Então, eu me lembro que com a criançada o que a gente fazia era (...) incentivar a produção original, a produção sincera da subjetividade daquelas crianças. (...) Basicamente a gente trabalhava isso, a construção do sujeito através da produção de cerâmica ou de trabalhos em arte. (Sueli Lima, 2006)

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

Nesse mesmo ano Celeida foi contratada como bolsista-pesquisadora do Departamento de Desenho Industrial da UFRJ e começou a dar aulas na Escola de Belas Artes e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Também desenvolveu um projeto de implantação de uma Oficina Integrada de Cerâmica. Um projeto bastante complexo e trabalhoso que iria, além de integrar os alunos da Belas Artes e da Arquitetura, contemplar diversas outras áreas de estudo e ainda incluía a realização de projetos nas favelas adjacentes à universidade.

Celeida desenvolvia novas pesquisas e propostas para a utilização da cerâmica no ensino de 3º grau. Seu Memorial contém um planejamento detalhado para a implantação da Oficina, inclusive com um cronograma de três anos: 1989-1991. Também estava prevista a “canalização” para a Oficina dos projetos de Cerâmica Utilitária do Chapéu Mangueira, que funcionava há nove anos, e Tecnologia e Função Perdida, que desenvolveu com os índios Waurás em 1988 e a que não pôde dar prosseguimento por falta de apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico de Pesquisa (CNPq).

Em 1989, a artista teve detectado um câncer, que levou à retirada de um seio. Após a convalescença, em 1990, Celeida decidiu comemorar seus 35 anos de carreira artística com uma grande exposição na EAV-Parque Lage. “Tempo de Trabalho” era uma seleção de suas principais obras e a inédita “Batata” recheada de batatinhas, que foi realizada por



Aula de Celeida e D. Augustinha para os alunos da EBA-UFRJ



Aluno da UFRJ trabalhando o barro



Aula sensorial

Sr. Coracy e sua equipe do Chapéu Mangueira. Sr. Coracy continuava figura chave no processo de trabalho da artista.

Em 1991, a confecção dos 20 mil amassadinhos novamente movimentou o Chapéu Mangueira. Homens, mulheres, adultos, adolescentes, crianças e até bebês foram mobilizados por Celeida Tostes para deixar a marca de sua mão nos milhares de pedacinhos de barro que a artista iria apresentar na Bienal.

Neste mesmo ano, Celeida levou D. Augustinha para falar do projeto do Chapéu e dar uma aula de cerâmica na Oficina da EBA-FAU. Nessa ocasião, D. Augustinha relatou que o Galpão de Arte agora abria apenas no período da tarde, três vezes por semana, e que comandava sozinha as atividades com o barro. Crianças e adultos tinham liberdade de cursar livremente as oficinas. A maioria dos alunos da escola continuava a freqüentar o Galpão.

Celeida Tostes estava mergulhada no projeto da UFRJ. Saía de casa às 6h da manhã, viajava mais de uma hora de ônibus e voltava às 6h da tarde. Em 1992, prestou concurso para professora titular de Cerâmica da UFRJ. Para isso teve que

montar um Memorial completo de sua formação acadêmica, projetos e pesquisas desenvolvidas, além de levantar toda a sua trajetória artística. Esta empreitada tomou muito do seu tempo, mas também foi realizada em mutirão. Todos os amigos foram mobilizados para recolher comprovantes do trabalho da artista nas diversas frentes em que atuava.

O trabalho no Chapéu continuava apenas com D. Augustinha à frente do Galpão. Não tinham mais barro, trabalhavam reciclando as peças que quebravam. Celeida acenava com novas perspectivas para o trabalho comunitário do Chapéu Mangueira, que seriam desenvolvidas a partir da efetivação da parceria com a universidade.

Em 1994 o câncer reaparece violentamente, e Celeida morre nos primeiros dias do ano seguinte. D. Augustinha sentiu demais a morte da artista e parou de trabalhar durante algum tempo. Chegou a comparar a perda de Celeida com a perda da segurança e do apoio materno. Mas não deixou de abrir o Galpão às segundas, quartas e sextas-feiras.

Em março de 2003, por conta de um contato que esta pesquisadora fez para a divulgação da exposição "Celeida Tostes - Arte do Fogo, do Sal e da Paixão", D. Augustinha foi informada sobre o concurso de projetos do Fundo Angela Borba de Recursos para Mulheres. Seria uma tentativa de conseguir uma verba para a revitalização do projeto de cerâmica da comunidade. O projeto foi enviado e contemplado pelo Fundo em 2004. Receberam uma quantia que foi o suficiente para reformar o forno a lenha, comprar material e retomar as aulas de cerâmica para crianças e adultos.

Previstas para durar um ano, as atividades continuam. Além do trabalho com o barro, hoje são realizadas no Galpão aulas de bijuterias,



recreação para portadores de deficiência e outras oficinas que são propostas sazonalmente. Ao longo dos anos, o Galpão também se tornou ponto de encontro das senhoras da comunidade, que sempre passam por lá para um dedinho de prosa. Também no Galpão é distribuído o cheque-cidadão.⁹⁷ Há um brechó de roupas usadas, que são vendidas a preços ínfimos para a comunidade e também repassadas para instituições de caridade. No subsolo há um “museu” com obras das artistas que passaram pelo local, junto a caixas de livros e pertences de quem não tem

para onde ir. Em 2006, incentivados por uma oficina de uma semana realizada pela Funarte, um grupo de mulheres retomou o trabalho com bonecas de pano. O Sr. Coracy continua apoiando o grupo. D. Augustinha continua abrindo o Galpão de Arte, única referência de atividade cultural permanente da comunidade, três vezes por semana. Hoje, em agosto de 2006, ambos têm 69 anos.

O Galpão de Arte do Chapéu Mangueira consolida-se como um “lugar da memória” na comunidade, ele “não tem referentes na realidade. Ou melhor, eles [os lugares de memória] são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro”.⁹⁸ O Galpão tornou-se um lugar que além do trabalho propriamente dito, é

97 O cheque-cidadão é um programa do governo do estado do Rio de Janeiro destinado a famílias cuja soma da renda mensal não chega a 1/3 do salário mínimo. O cheque, atualmente no valor de R\$ 100,00 deve ser trocado por mercadorias em supermercados credenciados.

98 Nora, 1993, p. 27.

um lugar de respiração da comunidade, um lugar onde sua função dá às pessoas que vivem no Chapéu Mangueira uma identidade diferenciada – de artistas. Ele mantém-se vivo mediante seus próprios referenciais, ou seja, da criação a partir da memória ancestral.

Nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo: um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações.⁹⁹

Contemporaneamente o Galpão de Arte também é lugar de culto à memória de Celeida Tostes.

99 Op. cit.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos constatar nesta pesquisa, Celeida Tostes foi, de fato, uma mulher extraordinária. Sua trajetória começa nos anos 1950, com formação em artes plásticas pela ENBA, passando pela célebre Escolinha de Arte do Brasil, especialização em Educação nos Estados Unidos e no País de Gales. Na área acadêmica não era comum uma mulher ter uma formação desse porte. Era usual artistas homens, de famílias abastadas ou já com algum renome nacional, fazerem formação na França, e os mais importantes ganharem o prêmio de viagem ao exterior. Mas uma mulher, realmente, era algo pouco comum.

Celeida fez parte de uma geração de artistas que conviveram ou foram alunos de grandes mestres das artes no Brasil, mas ela também, possivelmente em função de sua origem rural, creditava à arte popular um valor até há bem pouco tempo ignorado – exceto como folclore. Trabalhou com Anísio Teixeira em um projeto inovador, que procurava, por meio da arte, reintegrar crianças egressas da escola pública. É preciso frisar que seu trabalho como educadora sempre esteve, ao longo de toda a sua trajetória, ligado ao de artista plástica.

Depois da *performance* “Passagem”, em 1979, seu trabalho como artista ganhou envergadura. No ano seguinte, ao conhecer as pessoas do Chapéu Mangueira, passou a discutir temas que somente algumas décadas depois fariam parte da agenda das artes plásticas. Suas *Vênus*, *vaginas* e *falos* trazem à cena questões de gênero que as artistas mulheres não ousavam ou não se permitiam abordar. A “*Aldeia Furnarius Rufus*” conjuga técnica e conceito de uma forma que ainda era embrionária na arte brasileira em 1981. Suas propostas, como “O Muro” no MAM-RJ e o projeto para a Bienal de São Paulo, eram absolutamente revolucionárias. Ambos discutiam a segregação. O do

MAM-RJ revelava a exclusão social, já o projeto para a Bienal propunha um debate sobre o papel da sociedade e dos presos, de uma forma que somente dez anos depois, quando do massacre no presídio do Carandiru, passou-se a analisar. Celeida Tostes foi, sem dúvida, uma artista de vanguarda, na verdadeira acepção dessa palavra: à frente de seu tempo.

Sua atuação junto à comunidade do Chapéu Mangueira conjuga universos distintos que pareciam cada vez mais isolados: morro e asfalto; “arte erudita” e “arte popular”.¹⁰⁰ Contudo, é interessante lembrar que desde os anos 1960, o artista Hélio Oiticica também freqüentava a favela da Mangueira, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Nessa época produziu os Parangolés¹⁰¹ e pediu que os sambistas da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira os apresentassem na exposição coletiva Opinião-65¹⁰² no MAM-RJ. Foi proibido. Mas também foi muito aplaudido no mesmo dia, quando, depois do impedimento de entrar no Museu, levou os passistas para dançar vestidos com os Parangolés nos jardins. Neste mesmo museu, a artista Celeida Tostes quase foi impedida de instalar seu Muro anos depois.

Em épocas diferentes, mas talvez movidos pela mesma curiosidade, tanto Hélio como Celeida, cada um ao seu modo, foram tragados pela

100 No início dos anos 1960, “tanto o sertão nordestino, quanto as favelas e subúrbios das metrópoles ganharam a atenção de jovens dramaturgos, cineastas, pintores, poetas, cantores e compositores. E houve uma revitalização do samba e da música nordestina. O show Opinião, o filme Cinco Vezes Favela e o restaurante Zicartola foram marcos da aproximação da juventude da Zona Sul carioca com a cultura do morro”. Vianna, Letícia, 2001, p. 79.

101 Obras de arte vestíveis e coloridas, feitas de algodão ou náilon, que, usadas sobre o corpo em movimento, parecem flutuar no ar.

102 Exposição organizada pelo galerista Jean Boghici e pelo jornalista e *marchand* Ceres Franco no MAM-RJ em 1965. A mostra, que integrava as comemorações do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, reunia 29 artistas, 13 europeus e 16 brasileiros, que procuravam estabelecer um contraponto entre a produção nacional e a estrangeira. Sobre arte brasileira dos anos 1960, ver Duarte, 1998.

cultura popular. Coincidentemente os dois chegaram às comunidades para uma visita em função dos preparativos do carnaval. Para além das coincidências, o motivo desta comparação é explicitar que a presença destes artistas da chamada norma culta em comunidades populares é comumente uma via de mão dupla. Ambos, Hélio e Celeida, atuaram como mediadores culturais¹⁰³ nessas comunidades, mas também tiveram seus trabalhos modificados e enriquecidos por esse convívio. O encontro de Celeida com D. Augustinha e as demais mulheres que formaram o Grupo de Arte possibilitou levar a cabo um projeto de recuperação de memória das migrantes, que promoveu sua auto-estima ao resgatar saberes artísticos ancestrais. Esse processo hoje seria chamado de inclusão social e recuperação de cidadania. Celeida Tostes foi uma espécie de precursora dos projetos sociais, com um tipo de atuação que só anos depois foi legitimado com o trabalho desenvolvido pelas ONGs.

Já a parceria com o Sr. Coracy possibilitou à sua obra agigantar-se. Aparentemente a artista confirmou essa possibilidade quando de seu trabalho em "O Muro" e, depois, na "Uzina Barravento". Para concretizá-lo era necessário uma equipe ou o trabalho em mutirão: conseguiu ambos no Chapéu Mangueira. A comunidade entrou na vida de Celeida Tostes para ficar. Apesar de a artista ser, em um primeiro momento, o elemento motriz para a realização de um trabalho pioneiro social, foi no Chapéu Mangueira que ela encontrou os colaboradores essenciais para o desenvolvimento de seu trabalho durante toda a sua carreira.

103 O conceito de mediador cultural foi desenvolvido por Gilberto Velho e diz respeito ao "papel desempenhado por indivíduos que são intérpretes e transitam entre diferentes segmentos e domínios culturais". Velho, 1994, p. 81.

As buscas e as contribuições pretendidas com este trabalho se baseiam na síntese dos dois capítulos apresentados: quem era Celeida Tostes e como era o seu trabalho com a comunidade do Morro do Chapéu Mangueira. De forma alguma os dois assuntos se esgotam aqui; contudo, tenho a pretensão de, com esta pesquisa e com os produtos por ela disponibilizados, possibilitar a mim ou a outro pesquisador dar continuidade à investigação da vida e da obra desta importante personagem da história da arte brasileira.

Uma das principais propostas foi recuperar e divulgar a rica trajetória de uma artista bastante reconhecida no seu meio de trabalho, mas pouco conhecida do público, mesmo para os admiradores das artes visuais. Para isso, as fontes por mim construídas serão imediatamente disponibilizadas ao público por intermédio da Biblioteca Amadeu Amaral do CNFCP. O vídeo, entendido como instrumento de expressivo alcance de público, também será divulgado em festivais e em instituições de cultura de todo o Brasil.

As minhas dificuldades em iniciar um trabalho no Morro do Chapéu Mangueira, que foram catapultadas diretamente do meu caderno de campo para a introdução desta dissertação, acabaram por se confundir com o próprio objetivo do segundo capítulo desta pesquisa. Afinal, o que se busca responder com o levantamento do trabalho de Celeida Tostes no Morro do Chapéu Mangueira? A resposta passa pela busca da gênese do trabalho social nas favelas, pela utilização da arte como ferramenta de transformação social, pelo papel do mediador cultural, pela reafirmação da identidade cultural dos migrantes da região rural para os centros urbanos, pelo encontro da arte erudita com a arte popular, pela antropofagia etc. Ou seja, se fosse possível fazer um filme que reproduzisse, passo a passo, todas as nuances vividas por Celeida

Tostes ao longo dos 14 anos do projeto no Chapéu Mangueira, gastaríamos os mesmos 14 anos para assisti-lo.¹⁰⁴

O relato da experiência no Chapéu Mangueira foi organizado de forma cronológica, mas que, ao mesmo tempo, traçasse um paralelo com os eventos mais significativos dos depoimentos dos entrevistados. O tombo de Celeida na chegada ao Morro foi bastante explorado, porque se tornou um marco tanto para os moradores do Chapéu Mangueira, como para as pessoas de fora da comunidade. Para os primeiros, parece representar uma aceitação incondicional do lugar e de suas adversidades; para os segundos, além da coragem de entrar num mundo desconhecido – para ela e para eles, os entrevistados –, também consiste na capacidade de transmutação de um suposto mal, o tombo, em um bem: o projeto.

Nas entrevistas com os moradores da comunidade, ficou evidenciado que tudo o que acontece na comunidade é associado à história de sua origem, das lutas comunitárias e dos mutirões. A chegada de Celeida ao Chapéu, assim como a de outros projetos e melhorias, seria sempre decorrente deste passado de orgulho. A forma como a artista conduziu a implantação do projeto também foi importante para os entrevistados da comunidade, que inclusive chegaram a revelar, entre dentes, que nenhum projeto similar teria ido adiante por falta de empenho de seus propositores. Para os entrevistados de fora do Morro, o que ficou mais marcado foi o entusiasmo e o envolvimento da artista com uma comunidade tão diversa de seu meio social. Além da história do tombo, há um anedotário de que Celeida creditava a uma imensa delicadeza o fato de as pessoas do Chapéu Mangueira irem buscá-la e levá-la na entrada da comunidade. Nem de longe passava pela cabeça da artista

104 Alberti, 2004, p. 13.

que aquilo era um tipo de escolta informal, comumente usada pelos moradores com os visitantes, de modo a prevenir dos perigos locais.

A entrevista de história oral permite ao entrevistador reviver o passado por meio da experiência do entrevistado.¹⁰⁵ Este exercício de memória também o torna cúmplice da construção de um novo sentido para esse mesmo passado. Ficou patente que, no Chapéu Mangueira, qualquer exercício de pesquisa ou recuperação da memória se torna agente de retroalimentação do processo deflagrado por Celeida há alguns anos. Como um exemplo bastante recente, podemos citar a minha busca por informações para auxiliar a divulgação de uma exposição retrospectiva da artista em 2003, que levou, quase que naturalmente, ao desenvolvimento de um novo projeto de cerâmica, financiado pelo Fundo Angela Borba.

Mas este fenômeno de renascimento pode ser detectado desde o início do projeto: quando não se tinha lugar para trabalhar com o barro, a gravadora Ana Carolina dava aula de xilogravura embaixo dos lampiões; quando as mulheres estavam pouco motivadas com o retorno financeiro do projeto, formou-se o Clube da Memória, de onde saíram lindas bonecas para as exposições; quando novamente o Grupo da Arte começou a enfraquecer, as artistas se fundiram com o Grupo da Saúde e juntos colocaram de pé o Galpão de Arte. O espaço do Galpão também foi um facilitador para a execução de iniciativas isoladas, como aulas de bijuterias, papel machê etc. Mesmo o pesquisador mais isento se torna coadjuvante da história que Celeida Tostes iniciou no Chapéu Mangueira. Uma história que fica se repetindo continuamente com as novas pessoas que se configuram como as “celeidinhas” da vez.

105 Alberti, 2004, p. 15.

Em sua entrevista, o crítico de arte Marcus Lontra afirma que quando se decide escrever ou fazer um filme sobre Celeida, está-se criando uma obra da própria artista. Que quando incorporamos conhecimentos, técnicas e saberes desenvolvidos por ela, estamos continuando a fazer uma obra de Celeida Tostes. Que o trabalho da artista consistiu em ver a arte como instrumento de inclusão: social e cultural, na mais alta potencialidade do ser humano. Minha tendência é a de concordar com o crítico de arte e arriscar que Celeida era uma artista tão à frente de seu tempo, que nos deixou, independente de cenário ou contexto, uma obra a ser terminada. Para roubar um termo caro à arte contemporânea, um *work in progress* que permite a todos conhecer a riqueza de seu processo artístico, intimamente ligado à sua postura diante da vida.

Para finalizar, quero reafirmar a riqueza que é entrevistar pessoas. Cada vez que ligava a câmera, um novo mundo se descortinava à minha frente, e novamente me via às voltas com as dores e delícias do fascínio do vivido.¹⁰⁶ Espero com as entrevistas ter alcançado parte de minha intenção de constituir fontes históricas sobre Celeida Tostes. Espero que, ao devolver aos entrevistados os relatos e resíduos de ações desencadeados por esta pesquisa, os ajude a manter acesa a chama que Celeida Tostes acendeu pelos lugares onde passou.

106 Sobre o fascínio do vivido, ver Alberti, 2004, p. 13-31.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, V. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Instituto de Documentação, Ed. FGV, 1990.
- _____; FERNANDES, Tânia Maria; FERREIRA, Marieta de Moraes. (org.) *História oral, desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz/CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- _____. SARMENTO, Carlos Eduardo; ROCHA, Dora. *Mário Henrique Simonsen – um homem e seu tempo: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.
- _____. *Manual de história oral*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.
- _____. *Ouvir contar, textos em história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.
- ANDERSON, Benedict. Introdução. In: *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ARANTES, A. A. *O que é cultura popular*. 14.ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOAS, Franz. *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 6.ed., Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BURGOS, Marcelo. Dos parques proletários às políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- CAMARGO, Aspásia. História oral e política. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *História oral e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Diadorim/Finep, 1994.
- _____. Apresentação. In: ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

- CARVALHO, José Murilo. Prefácio. In: PANDOLFI, Dulce Chaves e GRYNSPAN, Mário (org.). *A favela fala: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.
- COSTA, Célia Maria Leite; PANDOLFI, Dulce Chaves; SERVIN, Kenneth. *O bispo de Volta Redonda: memórias de Dom Waldyr Calheiros*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.
- D'ARAÚJO, Maria Celina. Ouvindo os militares: imagens de um poder que se foi. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Entre-vistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1994.
- Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 60 – Transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. (org.). *Entre-vistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1994-A.
- _____. (org.). *História oral e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Diadorim/Finep, 1994-B.
- _____. História, tempo presente e história oral. *Topoi. Revista de História*. Rio de Janeiro, (5). Set. 2002.
- _____; AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 6.ed., 2005.
- _____, FERNANDES; Tânia Maria e ALBERTI, Verena. (orgs.). *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2000.
- _____ & SARMENTO, Carlos Eduardo. *Mario Covas: a ação conforme a pregação: uma revolução ética em São Paulo*. São Paulo: Ed. Fundação Mario Covas, 2003.
- FRANK, Robert. Questões para as fontes do presente. In: CHAUVEAU, Agnès e TÉTART, Philippe. *Questões para a história do presente*. Bauru: EDUSC, 1999.
- FROTA, Lélia Coelho. *Revista Módulo*, jan./fev./1987.
- HOBBSAWM, Eric J. A produção em massa das tradições: Europa, 1870 a 1914. In: HOBBSAWN, Eric J. e RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1997.
- _____. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric J. e RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1997.

- _____. O presente como história. In: HOBBSAWM, Eric J. *Sobre história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários – Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1991.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura – um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.
- LEMOS, Maria Teresa Toribio Brittes e MORAES, Nilson Alves. *Memória e construções de identidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- _____. *Memória, identidade e rerepresentações*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- LEOPOLDI, Maria Antonieta. Introdução. In: *Memórias do desenvolvimento: Lucas Lopes – depoimento*. Rio de Janeiro: C.M.E.B., 1991.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- MATTAR, Denise. *Lygia Pape – Intrinsecamente anarquista*. Série Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura do Rio, 2003.
- MEDINA, C. A. *Entrevista – O diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1986.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). *(Re)introduzindo a história oral no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1996.
- _____. *Manual de história oral*. 2.ed., São Paulo, Loyola, 1998.
- MONTENEGRO, A. T. *História oral e memória*. São Paulo: Contexto, 1994.
- MOTTA, Marly. Em nome da independência, da neutralidade e da competência: os depoimentos de Octavio Gouvêa de Bulhões e de Denio Nogueira. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Entrevistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1994.
- _____. O relato biográfico como fonte para a história. *Vydia*. Santa Maria, 19 (34). Jul.-Dez. 2000.
- _____. & DANTAS, André. A Ordem dos Advogados do Brasil: entre a corporação e a instituição. In: BAETA, Hermann Assis (coord.). *A OAB na voz de seus presidentes*. Brasília: Ed. OAB, 2003.

- NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, n. 10, dezembro/1993.
- PANDOLFI, Dulce. *Camaradas e companheiros: memória e história do PCB*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Fundação Roberto Marinho, 1995.
- _____ e GRZYNSZPAN, Mário. Introdução. In: PANDOLFI, Dulce Chaves & GRZYNSZPAN, Mário (org.). *A favela fala: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- _____ e GRZYNSZPAN, Mário. Poder público e favelas: uma relação delicada. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.
- PEIXOTO, Clarice. *O jogo dos espelhos e das identidades: as observações comparada e compartilhada*. Revista Horizontes Antropológicos. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS Vol. 2 – Antropologia Visual, 1995.
- _____. Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam L. Moreira. *Desafios da imagem – Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.
- _____. *Envelhecimento e imagem: as fronteiras entre Paris e Rio de Janeiro*. São Paulo: Annablume, 2000.
- PINTO, Regina Célia. *Celeida de barro*. In: Arte & Ensaios, Revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ, 1º semestre, 1995.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, 5 (10), 1992.
- _____. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, 2 (3), 1989.
- PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.
- SANTANA, Marco Aurélio. Militância, repressão e silêncio: relato de uma experiência com a memória operária. *História oral*. Revista da Associação Brasileira de História Oral. São Paulo, (3), jun. 2000.
- SANTOS, J. F. *O que é pós-moderno*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. ANPOCS, vol. 13 n. 38, 1998.

- SILVA, Maria Lais Pereira da. *Favelas cariocas 1930-1964*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- SILVA, Luiz Antonio Machado da. A continuidade do “problema da favela”. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von (org.). *Os desafios contemporâneos da história oral – 1996*. Campinas: Centro de Memória – Unicamp, 1997.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- TOSTES, Celeida de Moraes. *A esmaltação em metal*. São Paulo: Ed. Pedagógica Universitária, 1974.
- _____. Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Comunidades da Periferia Urbana do Rio de Janeiro – Chamadas Favelas. *Revista do 30º Congresso Brasileiro de Cerâmica*, Rio de Janeiro, abril/1986.
- _____. O popular e o erudito: quando a arte é um ponto de encontro. Morro Chapéu Mangueira: sua vida, sua gente, sua arte. *Seminário Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro, 1988.
- _____. Memorial de Concurso para Titular de Cerâmica. Rio de Janeiro. Departamento de Desenho Industrial da Escola de Belas Artes – Centro de Letras e Artes da UFRJ, 1992.
- VALADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- _____. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina. (orgs.) *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de Otário!”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina. (orgs.) *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- VIANNA, Letícia. “O rei do meu baião – mediação e invenção musical”. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina. (orgs.) *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- VOLDMAN, Daniele. A invenção do depoimento oral. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.
- ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

Teses e dissertações

- INFANTE-CLEBER, Rosaly Salles. *Mulheres, memórias e imagens – artesãs do Chapéu Mangueira*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1994.
- PINTO, Regina Célia. *Quatro olhares à procura de um leitor, mulheres importantes, arte e identidade*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes/Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1994.
- RODRIGUES, Maria Regina. *Passagem pela semiotização da obra de Celeida Tostes*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.
- _____. *Obras em processo: interações comunicacionais no processo de criação de duas ceramistas brasileiras*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

Catálogos

- COSTA, Marcus de Lontra. *Arte do Fogo, do Sal e da Paixão – Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: CCBB, 2003.
- IMPÉRIO, Flávio. *Arquitetura de Terra*. Rio de Janeiro: Avenir Ed., 1982. 2ª capa.
- MATTAR, Denise. *O Olhar Modernista de JK*. São Paulo: FAAP, 2006.
- STAHL, Henri V. *21ª Bienal Internacional de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1991.
- TOSTES, Celeida e VARGAS, Carmem. *Morro do Chapéu Mangueira, sua gente, sua vida, sua arte*. Sala do Artista Popular, INFCP, 12/07 a 8/08/1983.

Jornais e revistas – em ordem cronológica

- Editorial. *Estado de Minas*, 4/3/1978.
- O Globo*, 13/8/1983.
- Artes Plásticas. *O Globo*, 10/06/1984.
- O Globo*. 13/06/84, s/indicação de seção ou autor.
- COSTA, Marcus de Lontra. Celeida Tostes. Galeria César Ache, Rio de Janeiro, *Isto é*, 4 fev. 1987.
- ROELS, Reynaldo. O barro em grande forma. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 18 jan. 1987. Revista de Domingo, p. 31.

CLEUSA, Maria. Uma usina de criação: Celeida Tostes inaugura mostra na festa de 15 anos da Escola de Artes Visuais. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 27 set. 1990.

LENCASTRE, Carla. Batatas e inutilidades, Celeida Tostes comemora em exposição, 35 anos de carreira. Rio de Janeiro, *O Globo*, 27 set. 1990.

HOMERO, Vilma. Um aniversário no Parque: a artista Celeida Tostes comemora 35 anos de carreira com exposição no Parque Lage. Rio de Janeiro, *Tribuna da Imprensa*, 28 set. 1990.

CELEIDA Tostes expõe no Parque Lage. Rio de Janeiro, *O Globo*, Ipanema, out. 1, 1990, p. 4.

CEZIMBRA, Márcia. Inaugurado novo espaço em Petrópolis. Rio de Janeiro, *O Globo*, 23 out. 1990, p. 4.

MORAIS, Frederico. Tomaselli na Saramenha, Projeto ABC no MAM, Celeida Tostes e Águila na Aktuell. Rio de Janeiro, *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1994.

MILLER, Paula. Celeida Tostes expõe sucatas e parcerias com mendigos. Rio de Janeiro, *O Globo*, 18 jan. 1994.

RIANI, Mônica. Celeida Tostes mostra esculturas feitas para o Paço: dimensões da mão feminina. Rio de Janeiro, *Tribuna da Imprensa*, 18 jan. 1994.

ALMEIDA, Miguel de. As complexas sugestões dos gestos primários. Rio de Janeiro. *O Globo*, 10 fev. 1994.

REIS, Paulo. Para celebrar a arte e a vida; Celeida Tostes ganha exposição dos amigos na Saramenha. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 20 maio, 1994.

RIANI, Mônica. Sob o signo do tridimensional: artistas homenageiam Celeida Tostes em Coletiva. Rio de Janeiro, *Tribuna da Imprensa*, 24 maio, 1994.

HARA, Hélio. Artistas homenageiam Celeida Tostes. Rio de Janeiro, *O Globo*, 31 maio, 1994.

REIS, Paulo. Uma arqueologia da modelagem: duas escultoras, Maiolino e Celeida Tostes exibem suas repetições-criações no Rio. Rio de Janeiro, *O Globo*, 31 maio, 1994.

ARQUEOLOGIA do cotidiano. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 11 out. 1994.

PARQUE ganha 49 esculturas. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*. 20 ago. 1995.

GERAÇÃO 80 perde sua mestra. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 4 jan. 1995.

MILLEN, Manya e Helio Hara. Criadora de sonhos de barro. Rio de Janeiro, *O Globo*, 4, jan. 1995.

MORAIS, Frederico de. Celeida Tostes; novos temas e técnicas na arte da cerâmica. Rio de Janeiro, *O Globo*, 18 jan. 1997, p. 8.

NAME, Daniela. A grande mãe, Rio de Janeiro, *O Globo*, 28/04/2003.

Sites

http://www2.uerj.br/~labore/pagina_rosto_imagem_p9.htm. p.3
Entrevista de Luiz Áquila, Caderno Cultural POLÊMICA IMAGEM, nº. 9, abril, maio, junho/2003.

<http://www.iis.com.br/~regvampi/museu/ensaios/ensaiosantigos/reginaa1.htm>. Regina Célia Pinto. *Imagens do Rio: Diário Mínimo* (Sobre duas rodas).

<http://www.prossiga.br/anisioteixeira>

Entrevistas realizadas:

1. Terezinha Eboli Benjamin e Alfredo Benjamin
2. Carmem Regina Vargas
3. Luiz Pizarro
4. Maria Augusta do Nascimento Silva – D. Augustinha
5. Maria Regina Rodrigues
6. Roselene Menezes
7. Coracy Ferreira da Silva
8. Luiz Áquila da Rocha Miranda
9. Mônica Barki
10. João Guerra
11. Marcus de Lontra Costa
12. Nelly Gutmacher
13. Jorge Emanuel
14. Lourenço Lúcio - Sabará
15. Maria Martins
16. Sueli de Lima
17. Lélia Coelho Frota
18. Suzane Worcman
19. Ana Carolina

Fitas cedidas para a pesquisa:

1. Entrevista com as mulheres do Morro do Chapéu Mangueira: Maria Martins de Lira, Maria de Fátima dos Santos Martins, Maria José Ramos, Henriqueta Ananias de Souza, Efigênia Maria da Cruz Fidelis, Maria Augusta do Nascimento Silva, Maria da Conceição Ferreira Pinto e D. Dionita. Morro do Chapéu Mangueira: sua gente, sua vida, sua arte. 1983. 1 fita cassete (90 min.): sonoro, mono, Basf LH90. Entrevista realizada em 13 de junho de 1983, no Morro do Chapéu Mangueira, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ. Org. Carmen Vargas. Acervo Museu do Folclore.
2. Entrevista com Celeida Tostes, realizada em 6 de março de 1983, com o título de "Estudo de cerâmica no bairro de Paciência", Rio de Janeiro. Acervo Museu do Folclore.
3. Entrevista com Celeida Tostes, realizada por Regina Célia Pinto, em maio de 1992, para sua dissertação de mestrado "Quatro Olhares à procura de um leitor, mulheres importantes, arte e identidade", Escola de Belas Artes da UFRJ, 1994. Cedida pela entrevistadora.
4. Entrevista com Celeida Tostes, cedida pelo artista plástico Jorge Emanuel. Sem data (possivelmente meados de 1990).

ANEXO I

QUADRO DE ENTREVISTADOS

	Nome do Entrevistado	Data, duração e local	Entrevistadores	Câmera
1.	Ana Carolina	Data: 15/07/2006 Duração: 20 min, 9 seg Local: Humaitá, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva	Raquel Silva
2.	Carmen Regina Vargas	Data: 24/01/2006 Duração: 47 min Local: Secretaria Estadual de Cultura, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva Izabel Ferreira	Nelson
3.	Coracy Ferreira da Silva	Data: 26/04/2006 Duração: 57 min Local: Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva Izabel Ferreira	Ivair Vila Real
4.	João Guerra	Data: 09/05/2006 Duração: 35 min, 32 seg Local: Ipanema, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva Izabel Ferreira	Izabel Ferreira
5.	Jorge Emanuel	Data: 19/05/2006 Duração: 62 min, 33 seg Local: Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva Isabel	Raquel Silva
6.	Lélia Coelho Frota	Data: 01/07/2006 Duração: 28 min Local: Leblon, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva	Raquel Silva
7.	Lourenço Lúcio - Sabará	Data: 30/05/2006 Duração: 44 min, 46 seg Local: Chapéu Mangueira, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva Izabel Ferreira	Izabel Ferreira
8.	Luiz Áquila da Rocha Miranda	Data: 07/05/2006 Duração: 78 min, 35 seg Local: Petrópolis, RJ	Raquel Silva Izabel Ferreira	Ivair Vila Real
9.	Luiz Pizarro	Data: 04/03/2006 Duração: 51 min Local: Ateliê do artista, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva Izabel Ferreira	Ivair Vila Real

10.	Marcus de Lontra Costa	Data: 19/05/2006 Duração: 50 min Local: Copacabana, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva	Raquel Silva
11.	Maria Augusta do Nascimento Silva – D. Augustinha	Data: 05/04/2006 Duração: 108 min Local: Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva Izabel Ferreira	Ivair Vila Real
12.	Maria Martins	Data: 15/06/2006 Duração: 13 min, 40 seg Local: Chapéu Mangueira, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva Izabel Ferreira	Izabel Ferreira
13.	Maria Regina Rodrigues	Data: 13/04/2006 Duração: 50 min Local: Campus UFES, Vitória, ES	Raquel Silva	Raquel Silva
14.	Mônica Barki	Data: 07/05/2006 Duração: 14 min, 35 seg Local: Petrópolis, RJ	Raquel Silva Izabel Ferreira	Ivair Vila Real
15.	Nelly Gutmacher	Data: 19/05/2006 Duração: 61 min Local: Leblon, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva	Raquel Silva
16.	Roselene Menezes	Data: 17/04/2006 Duração: 56 min Local: SESI Tijuca, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva	Ivair Vila Real
17.	Sueli de Lima	Data: 01/07/2006 Duração: 35 min, 10 seg Local: Cosme Velho, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva	Raquel Silva
18.	Suzane Worcman	Data: 03/07/2006 Duração: 52 min, 20 seg Local: Leblon, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva	Raquel Silva
19.	Terezinha Eboli Benjamin Alfredo Benjamin	Data: 24/05/2005 Duração: 123 min Local: Flamengo, Rio de Janeiro, RJ	Raquel Silva Izabel Ferreira	Ivair Vila Real

ANEXO II

SUMÁRIO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS

Entrevistado: ANA CAROLINA

Artista plástica e professora de gravura

Sumário

DVD: Como conheceu Celeida Tostes; Início do trabalho no Chapéu Mangueira; Como era feito o trabalho.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Raquel Silva

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 15/07/2006

Duração: 20 min, 09 seg

DVDs: 01

Páginas: 07

Entrevistado: CARMEN REGINA VARGAS

Historiadora, funcionária pública do estado do Rio de Janeiro

Sumário

DVD: Relação com a artista; Desenvolvimento da pesquisa e levantamento da memória dos migrantes do Morro do Chapéu Mangueira; Início do trabalho no Morro; Amizade com a artista; Projetos em comum e planos para o futuro.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva e Izabel Ferreira

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Nelson

Local: Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 24/01/2006

Duração: 47 min

DVD: 01

Páginas: 14

Entrevistado: CORACY FERREIRA DA SILVA

Funcionário público municipal aposentado e ex-assistente de Celeida Tostes

Sumário

DVD: Origens familiares; Participação no Chapéu Mangueira; Como conheceu Celeida Tostes; Primeiros trabalhos com a artista; Como eram os mutirões; O Muro. A Batata do Parque Lage; O processo de trabalho; Lembranças de Celeida Tostes.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva, Izabel Ferreira

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Ivair Vila Real (Macarrão)

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 26/04/2006

Duração: 57 min

DVDs: 01

Páginas: 17

Entrevistado: JOÃO GUERRA

Dentista, amigo de Celeida e integrante da Comissão de Saúde do Morro do Chapéu Mangueira nos anos 1980

Sumário

DVD: Como conheceu Celeida Tostes; Como começou seu trabalho no Chapéu Mangueira; A amizade com a artista; Trabalho desenvolvido por ambos na comunidade e a relação com a Associação de Moradores; A colcha de D. Efigência.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva, Izabel Ferreira

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Izabel Ferreira

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 09/05/2006

Duração: 35min, 32 seg.

DVDs: 01

Páginas: 10

Entrevistado: JORGE EMANUEL

Artista plástico, foi professor da EAV-Parque Lage nos anos 1980

Sumário

DVD: Como conheceu a artista Celeida Tostes; Sua relação como colegas na EAV-Parque Lage; Análise da obra da artista.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Raquel Silva

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 30/05/2006

Duração: 62 min, 33 seg

DVDs: 01

Páginas: 11

Entrevistado: LÉLIA COELHO FROTA

Crítica de arte

Sumário

DVD: Como conheceu Celeida Tostes; Relação com a artista; Qual a aparência de Celeida; Atualidade de sua obra.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Raquel Silva

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 01/07/2006

Duração: 28 min

DVDs: 01

Páginas: 08

Entrevistado: LOURENÇO LÚCIO - SABARÁ

Morador do Chapéu Mangueira, fez o enredo para o Bloco Aventureiros do Leme

Sumário

DVD: Participação no bloco carnavalesco Aventureiros do Leme; O que Celeida Tostes foi fazer no Morro do Chapéu Mangueira.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Izabel Ferreira

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 15/06/2006

Duração: 44 min, 46 seg

DVDs: 01

Páginas: 11

Entrevistado: LUIZ ÁQUILA DA ROCHA MIRANDA

Artista plástico, foi professor na EAV-Parque Lage

Sumário

DVD 1: Como e onde conheceu a artista Celeida Tostes; Relacionamento como colegas na EAV-Parque Lage; Análise da obra e da proposta artística de Celeida; Lembranças de histórias da artista; Participação na Bienal de São Paulo.

DVD 2: Trabalho com os índios Waurás; Sobre a doença.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva, Izabel Ferreira

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Ivair Vila Real (Macarrão)

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 07/05/2006

Duração: 78 min, 35 seg

DVDs: 02

Páginas: 22

Entrevistado: LUIZ PIZARRO

Artista plástico, dividiu ateliê com Celeida Tostes

Sumário

DVD: Início do relacionamento com a artista; Ateliê conjunto na Lapa; Processo de trabalho da artista; O Muro. Chapéu Mangueira.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva e Izabel Ferreira

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Ivair Vila Real (Macarrão)

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 04/03/2006

Duração: 51 min

DVDs: 01

Páginas: 13

Entrevistado: MARCUS DE LONTRA COSTA

Curador, foi diretor da EAV-Parque Lage nos anos 1980

Sumário

DVD: Como conheceu Celeida; Seu trabalho no Parque Lage; Análise crítica da obra da artista e sua inserção no cenário da arte contemporânea.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Raquel Silva

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 19/05/2006

Duração:

DVDs: 01

Páginas: 13

**Entrevistado: MARIA AUGUSTA DO NASCIMENTO SILVA
– D. Augustinha**

Artista plástica e coordenadora do Galpão de Arte do Chapéu Mangueira

Sumário

DVD 1: Como era a vida na Paraíba; A viagem para o Rio de Janeiro; A genealogia familiar; Como foi morar no Chapéu Mangueira; O namoro com Seu Coracy; A chegada de Celeida Tostes ao Chapéu Mangueira; O início dos trabalhos.

DVD 2: O projeto de cerâmica utilitária; O processo de trabalho; A composição do grupo; Obras realizadas; Associação de Moradores.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática / história de vida

Entrevistador(es): Raquel Silva e Izabel Ferreira

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Ivair Vila Real (Macarrão)

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 17/04/2006

Duração: 108 min

DVDs: 02

Páginas: 30

Entrevistado: MARIA MARTINS

Artista plástica e moradora do Chapéu Mangueira

Sumário

DVD: Lembranças da época em que fazia bonecas com o grupo de mulheres do Chapéu Mangueira.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Izabel Ferreira

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 15/06/2006

Duração: 13 min, 40 seg

DVDs: 01

Páginas: 05

Entrevistado: MARIA REGINA RODRIGUES

Professora Universitária da UFES, Vitória, ES

Sumário

DVD: Relação com a artista; Metodologia de trabalho da artista; Chapéu Mangueira; Dissertação de Mestrado sobre "Passagem" realizado sobre a obra de Celeida Tostes.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Raquel Silva

Local: Campus da UFES, Vitória, ES - Brasil

Data: 13/04/2006

Duração: 50 min

DVDs: 01

Páginas: 14

Entrevistado: MÔNICA BARKI

Artista plástica, foi aluna de Celeida Tostes na EAV-Parque Lage

Sumário

DVD: Como conheceu a artista Celeida Tostes; Como era ser sua aluna no Parque Lage; Influência dela em seu trabalho.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva, Izabel Ferreira

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Ivair Vila Real (Macarrão)

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 07/05/2006

Duração: 14 min, 35 seg

DVDs: 01

Páginas: 4

Entrevistado: NELLY GUTMACHER

Artista plástico e psicoterapeuta

Sumário

DVD: Como conheceu Celeida Tostes; Como era o trabalho de ambas no ateliê da artista no Parque Lage; A Passagem; Lembranças da artista e sua obra.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Raquel Silva

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 19/05/2006

Duração: 61 min

DVDs: 01

Páginas: 11

Entrevistado: ROSELENE MENEZES

Coordenadora de Projetos de Educação do Senai, Rio de Janeiro

Sumário

DVD: Atividades no Chapéu Mangueira; Encontro com a artista; Histórico da comunidade.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Ivair Vila Real (Macarrão)

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 17/04/2006

Duração: 56 min

DVDs: 01

Páginas: 17

Entrevistado: SUELI LIMA

Artista plástica, professora e arte-educadora, trabalhou no Projeto de Cerâmica do Chapéu Mangueira nos anos 1980

Sumário

DVD: Trabalho com Celeida Tostes na Escola de Artes Visuais do Parque Lage; Experiência em trabalho em favelas; Participação no projeto do Chapéu Mangueira com turmas infantis; Papel da Academia na produção de saber nas favelas e em projetos sociais; Como é o trabalho em favelas hoje.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática
Entrevistador(es): Raquel Silva
Levantamento de dados: Raquel Silva
Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva
Sumário: Raquel Silva
Câmera: Raquel Silva
Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Data: 01/07/2006
Duração: 35 min, 10 seg
DVDs: 01
Páginas: 10

Entrevistado: SUZANE WORCMAN

Pesquisadora e diretora da ONG *Brazil Foundation*, no Brasil

Sumário

DVD: Atividades da entrevistada na data da entrevista; Como conheceu Celeida Tostes; Projeto Arquitetura da Terra; Viagem de Celeida a Porto Rico; Trabalhos da artista com aspecto de gênero; Projeto no Chapéu Mangueira.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática
Entrevistador(es): Raquel Silva
Levantamento de dados: Raquel Silva
Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva
Sumário: Raquel Silva
Câmera: Raquel Silva
Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Data: 03/07/2006
Duração: 52 min, 20 seg
DVDs: 01
Páginas: 15

Entrevistado: TEREZINHA EBOLI BENJAMIN

Prima-irmã de Celeida Tostes

Sumário

DVD 1: Origens familiares; Inserção de Celeida Tostes na família; Lembranças da infância na Fazenda e da adolescência no Rio de Janeiro; Trabalho social no Morro do Chapéu Mangueira; Inserção política: Relacionamento com Alfredo Benjamin, Edwald Mourão e outros psicanalistas dos anos 1950; Relacionamento com os sobrinhos.

DVD 2: Relacionamentos e afetos; Os trabalhos realizados no Parque Lage, no Morro do Chapéu Mangueira, e na UFRJ; A doença e o sentimento em relação ao câncer e à morte.

Ficha Técnica

Tipo de entrevista: temática

Entrevistador(es): Raquel Silva e Izabel Ferreira

Levantamento de dados: Raquel Silva

Pesquisa e elaboração do roteiro: Raquel Silva

Sumário: Raquel Silva

Câmera: Ivair Vila Real (Macarrão)

Local: Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Data: 24/05/2005

Duração: 123 min

DVDs: 02

Páginas: 30