


Celeida Tostes e seu muro de resistência: acercamentos sobre metodologia de ensino de uma professora-artista

Celeida Tostes and her wall of resistance: approaches on teaching methodology of an educator-artist

Mariana Novaes*

 [0000-0001-6059-6916](https://orcid.org/0000-0001-6059-6916)

Resumo

Este texto é um acercamento de determinados procedimentos artísticos que envolvem o corpo desde a década de 1960 até a atualidade, tendo como balizadora a articulação entre processo criativo e ensino de arte. Para tanto, busca uma aproximação do projeto artístico da artista e professora Celeida Tostes, admitindo que suas proposições trazem elementos fundantes dos procedimentos que a arte brasileira atual apresenta. Suas ações no campo do ensino e no campo da arte, muitas das vezes indiscerníveis, constituem referência histórica como núcleo de resistência atravessador de vários contextos. Esta atualização, que se permite apontar para os trabalhos de Celeida Tostes e trazê-los à luz por um pensamento mais conciliador e menos excludente, se construiu com autores de áreas diversas além do pensamento da própria artista.

Palavras-chave

Celeida Tostes; arte relacional; práticas colaborativas

Abstract

This text is about certain artistic procedures involving the body from the sixties to the present, marked as a link between the creative process and art teaching. Thus, seek an update of the artistic project from artist and teacher Celeida Tostes, admitting that its propositions bring founding elements of the procedures that the actual brazilian art shows. Her actions in the teaching and art field, many times indiscernible, they constitute a historical reference as a core of resistance across different contexts. This update, which can point to the work of Celeida Tostes and bring them to a thought more conciliatory and less exclusive, was built with authors from others areas besides the artist's thinking

Keywords

Celeida Tostes; relational arts; collaborative practices

* Docente da Especialização em Pedagogias das Artes: linguagens artísticas e ação cultural da UFSB, Doutora em Artes pela UERJ.

A linha de pensamento proposta nas reflexões aqui realizadas considera que as relações sociais constituem importante meio para estabelecer a arte relacional no contexto brasileiro. Pressupondo o corpo como base existencial da cultura, se conclui que a arte relacional no Brasil guarda estrutura específica – o que leva a uma resultante atual. Ou seja, as tensões geradas na sociedade dos anos sessenta, sob um contexto social dado, resultaram em um modo de fazer arte e em rupturas nos processos vigentes no período – que ofereceram mudanças nos paradigmas representacionais e culminaram na arte relacional e procedimentos colaborativos que são realizados hoje com características e abordagens muito particulares. Tais características se dão, fundamentalmente, na transformação do artista em mediador e abordam o sistema de arte desde a relação interpessoal, a ponto de prescindir do objeto. Rompe-se, então, o paradigma, ou sistema tradicional, artista – espectador – obra.

A arte relacional centra seus procedimentos na participação ativa do espectador, na transformação deste em agente ou experimentador, entre outras denominações possíveis. Colocando o outro como sujeito ativo de sua experiência a arte inaugura, nos espaços institucionais, uma mudança paradigmática: abdica de um discurso fechado e autoral em favor de uma experiência corporal que coloca o outro em diálogo, ou em relação com, de maneira ativa. Analisando a trajetória da geração de artistas dos anos sessenta, observa-se que seu projeto transborda o espaço institucional e objetiva a inserção na cotidianidade. Como desdobramento deste projeto, a geração atuante entre os anos 1970 e 1980 diversifica metodologias e procedimentos coletivos.

No Brasil, desde os anos sessenta, a obra está como resultante de uma tensão promovida pelo artista para a experiência do seu espectador. Era um momento de liberação de posturas (quer fossem políticas ou artísticas) e este fato culminou, em seus procedimentos artísticos, na construção de propostas que levaram a experiências de diversidade tanto espectadores quanto criadores. Tal diversidade, base do paradigma artístico inaugurado pela Celeida Tostes, era reivindicada também pela luta social que buscava o fim do regime político-ditatorial. Como coloca Celso Favaretto: *“A posição crítica e a atuação cultural requeridas pelo momento faziam coincidir o político e a renovação da sensibilidade, a participação social e o deslocamento da arte”* (2008). Portanto, cabe dizer que a fundação deste novo paradigma artístico, interessado na diversidade da

experiência e fundamentado na corporalidade, é resultante da tensão experimentada pelo momento artístico, que era transpassado por um contexto sócio-político que afetava artistas e espectadores. Esta tensão atuou no processo criativo porque afetava diretamente a base existencial dos artistas. Aqui se evidencia o fato de que o artista, de modo geral, sente-se inserido no mundo como parte dele, no sentido emprestado de Merleau-Ponty, de o “*mundo ser feito do estofado mesmo do corpo*” (2004, p. 17); o mundo e o corpo do artista não estavam em dualidade, mas em consonância com seus projetos. Referindo-se ao processo de apreensão do mundo, Maurice Merleau-Ponty coloca o corpo como o agente principal de um sistema que leva à percepção de si à medida que se determina o mundo e as coincidências deste mundo no e pelo corpo. É por vir tensionando a experiência pessoal, através da mediação direta e não objetual nos procedimentos relacionais, que se pode entender que a particularidade hoje, no prescindir o objeto, remonta aos anos sessenta e trabalhos de artistas da geração 1980 como Celeida Tostes. Enquanto naqueles primeiros processos havia a preocupação dos artistas com a transgressão e a tensão dentro dos parâmetros da arte, atualmente o foco está na dinâmica do encontro, e na diluição da autoria. Nestes procedimentos, o artista prioriza uma mediação que coloque os participantes ativos em relação – com o espaço, com o Outro, com a realidade dada – e o produto final se dissolve, assim como a autoria única. Se a arte relacional, na década de sessenta, rompia paradigmas representacionais, valendo-se da ciência de que a relação com o corpo é definidora da situação pessoal, social e cultural dos espectadores, o que se coloca em prova, na arte atual, é resultado deste paulatino abandono do objeto. Com o desenrolar dos procedimentos artísticos, a presença atuante tomou lugar central na formação de sentido.

Afirma-se, portanto, segundo Nicolas Bourriaud (2006) a partir da década de noventa, um procedimento artístico constituído pela relação na cotidianidade. Isto é, também, resultante do contexto histórico, demanda da sociedade fragmentária atual, que sinaliza para a arte o desafio para um novo jogo: o espaço a ser ocupado já não pode ser o institucional e a arte ocupa o espaço público, resistindo (como transgredia nos anos sessenta) e atuando coletivamente. É imprescindível observar que Bourriaud torna claro que já não há dissociação, nos procedimentos relacionais, entre contratos sociais e contratos estéticos, ou seja, não se faz possível um projeto de arte autônomo, no sentido clássico da estética. Este espaço

concreto a que se refere o autor está na esfera da vida, da cotidianidade e não pode ser desvinculado de uma ética própria de um sistema engajado (em sentido amplo) de produção – entenda-se este como um sistema balizado pelos valores da esfera do cotidiano, que parta do espaço que ocupa, já não mais da arte autônoma e do espaço da instituição Arte. Portanto, a produção poética se localiza em um campo onde não há fundamento no espaço expositivo mas, sim, um sistema relacional que se origina na realidade vívida do grupo de participantes.

Os procedimentos relacionais de Celeida Tostes, assim como de outros contemporâneos a ela, passaram a ser centrais nas poéticas e modos de ser no mundo de vários artistas e isto reverbera, desdobrado, na atualidade.

As formas de representação atuais, que se desdobram entre arte, ensino e vida, nos procedimentos relacionais, advêm de processos iniciados nos anos 1960, mas que se subdividiram em categorias, ou formas de fazer, a partir dos anos subsequentes. Estas categorizações se fazem relevantes porque viabilizam a inserção de procedimentos específicos ao campo relacional de que se vem tratando. Entre estes procedimentos há mais interesse nos perpetrados por artistas cuja poética envolve características pedagógicas, implícita ou explicitamente.

No caso de Celeida Tostes, mais que explicitar ambas as características, há uma fusão ou indiscernibilidade, entre poética pessoal e metodologia de ensino. Em sua meticulosa investigação das potencialidades das materialidades utilizadas, Celeida transforma método de construção de poética em pedagogia. Sua metodologia investigativa vira processo, onde vários acontecimentos se sobrepõem em, muitas das vezes, períodos longos sob a mesma temática. Na maioria das sucessões de trabalhos o que ocorre, na verdade, é o desdobramento da pesquisa, cujo projeto final é obter o melhor possível de determinada materialidade. Inclusive abdicando, em alguns casos, do uso mais convencional dos materiais e formas de apresentação. Como no caso de O Muro, sucessão da pesquisa realizada para o trabalho anterior Aldeia, que foi sucedido por um segundo projeto de Muro e que, finalmente, foi sucedido por Mil Selos e a produção de cenários e figurinos para o longa-metragem Quilombo, do cineasta Cacá Diegues.

Tratando especificamente da argila como materialidade investigada e potencializada por Celeida Tostes, tanto como metodologia de ensino, quanto como poética pessoal, pode-se demonstrar que a investigação da materialidade enfatizava o processo, que por sua vez pretendia um produto final de resultado

plástico potencializado ao máximo. Por esta estrutura processual chega-se ao fato de a artista ter abdicado de finalizar o ciclo cerâmico na construção poética O Muro, ou seja, não queimando os tijolos de adobe que o constituíam. Apesar de inúmeros trabalhos pessoais e, também, experiências de salas de aula onde a queima em forno elétrico foi aplicada com total domínio técnico, especificamente na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em alguns casos Celeida Tostes abdicou da finalização com a queima, evidentemente como resultado de uma apurada investigação da materialidade que resultaria no desdobramento estético mais adequado – muitas das vezes sem a queima, o que provavelmente fez convulsionar alguns ceramistas e críticos mais tradicionalistas.

Nos processos artísticos O Muro e Mil Selos, à frente de uma oficina de queima rústica, ou seja, que finaliza o ciclo cerâmico levando as peças ao forno artesanal, alimentado por lenha, a artista realizou, com a assistência de uma equipe de quinze pessoas, milhares de peças. A extensa produção se deu na Oficina da Terra, montada em Xerém para a realização dos cenários e figurinos do longa-metragem Quilombo.

Portanto, o que se pretende destacar é a indiscernibilidade entre artista e educadora em arte, a ênfase no processo investigativo que leva a desdobramentos estéticos potentes e, muitas das vezes, libertadores e revolucionários, tanto no aspecto pessoal quanto no concernente à arte e seus procedimentos.

E, finalmente, o caráter eminentemente relacional que constitui os processos de Celeida Tostes, que efetiva a adesão a uma temporalidade específica (PELBART, 1993) para seus procedimentos coletivos. A ceramista, com inerente domínio do fogo, que ousou abdicar do mesmo para viabilizar processos de ensino em arte e poética pessoal, em procedimentos coletivos, relacionais, que chegaram a envolver milhares de pessoas em uma única proposição, ou ênfase, em determinado tema/materialidade investigativo. Como destaca Mauro Costa, após acompanhar um curso oferecido por Celeida Tostes:

Em termos “pedagógicos”, vejo uma familiaridade evidente entre as práticas de Celeida e as reflexões e práticas de Lygia Clark. Suas aulas nesse curso eram “proposições” como as que Lygia desenvolveu na Sorbonne - no sentido de dar elementos abertos à possibilidades de exploração sensorial-afetiva livre. Uma diferença importante é que ela não abandonava a preocupação com um resultado plástico ao final da

experiência. A experiência não é um percurso vivido pelo aluno-artista, um embarcar nos seus devires, visando à socialização-verbalização da experiência, ao final. Ela tem outro endereço: processos de experimentação que resultem ou façam estender possibilidades plásticas, embora funcionando inteiramente fora dos joguinhos de composição da plástica mais conhecida, essencialmente “visual” (COSTA, 1994, p.123).

Para a ênfase no colaborativo, investigativo e eminentemente plástico, a artista se cercou de pessoas em contextos muito diferentes e utilizou metodologias muito variadas. A maneira como ela especifica o processo criativo que constituiu o trabalho *Gesto Arcaico*, apresentado na 21ª Bienal, demonstra ênfase no colaborativo e preocupação com a metodologia investigativa:

GESTO ARCAICO, nome que encontrei para a ação reflexa da mão quando recebe em seu bojo o barro macio, é o trabalho que apresento na 21ª Bienal Internacional de São Paulo. Foi feito de mutirão. Sem referência de classe, centenas de mãos se identificaram no gesto. Só um aperto, um toque, um amassado. Não há nenhuma intenção de forma, mas cada olho com sua história irá construir um objeto, uma referência. O trabalho realizou-se no presídio Frei Caneca no Rio de Janeiro, no Morro do Chapéu Mangueira, comunidade chamada favela, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Parque Lage, no Museu de Arte Moderna do Rio, com gente que passava, com doutores da COPPE da UFRJ, com empregadas domésticas, com meninos de rua. Foram gastas quatro toneladas e meia de barro, terra de diversas procedências do Estado do Rio de Janeiro, óxidos de metais, materiais diversos. A apresentação do trabalho, com 20 mil amassadinhos dispostos em três painéis de seis metros por três, e uma roda vermelha no chão, ao centro, confrontam o ato de construção do objeto e a construção da técnica na referência do olhar. Nos milhares de amassadinhos, a mão da criança de um ano se encontra com a mão do presidiário (TOSTES *apud* COSTA; SILVA, 2014, p. 168).

Celeida teve uma produção extensa, legada de forma muito fragmentada e de difícil organização na atualidade. Após um início de carreira como professora de gravura, vindo de uma formação tradicional, passou por Universidades nos Estados Unidos, onde teve contato com a cultura indígena/xamânica que, como ela mesma comentou em diversas ocasiões, a levou para uma ruptura com

o formalismo estético e a realizar um rito de passagem, com a argila – matéria que passou a nortear sua poética. Pode-se dizer que a artista transformou sua metodologia de ensino, inicialmente formalista, em proposições colaborativas, à medida que passou a enfatizar o processo de investigação/relação com as materialidades tendo como busca final um produto estético, mas desdobrado e complexo, também para sua poética pessoal. Como ela destaca:

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 (TOSTES, 1988, p. 61).

Pensar a metodologia desenvolvida por Celeida demanda compreender que o fluxo estabelecido entre o interior e pessoal afeta e é afetado pelo contexto, de forma ampla. Como comenta a pesquisadora Katia Gorini:

Essas intermediações entre a arte e as relações socioculturais revelaram indícios de sua experiência de vida e atuação política através de suas obras. Como reflexo, trouxe novas possibilidades artísticas rompendo os limites do uso da técnica da produção cerâmica como uma produção artesanal. Isto é, serviu-se do barro e da cerâmica como expressão artística contemporânea, valorizando todo o processo de conhecimento adquirido ao longo de sua trajetória diretamente envolvida com as questões que residem nas artes plásticas, educação e ação comunitária popular. Com isso, o processo de trabalho de Celeida, considerando-a uma artista engajada em projetos artísticos e sociais, resulta em uma produção dominada de realidade. Sua obra vai para além do reflexo no objeto, considerando o trânsito de seus projetos entre as fronteiras da cultura popular e erudita (GORINI, *apud* COSTA; SILVA, 2014, p. 207).

A coletivização dos procedimentos, muitas das vezes gerando atravessamentos de estratos sociais, em um momento de abertura política, onde a tendência intimista do ateliê solitário de artista dava lugar para os encontros na esfera pública, sempre teve um caráter de grandiosidade – envolvia muita gente e ocupava muito espaço e, principalmente, gerava produtos de complexidade ímpar.

A magnitude dos processos, a temporalidade assumida e a multiplicidade envolvida na construção da poética/metodologia de ensino de Celeida vão ao encontro das especificidades concernentes à categoria de arte relacional com ênfase em processos colaborativos advinda das complexificações dos processos relacionais iniciados nos anos 1960.

Existia em Celeida uma indiscernibilidade entre a artista e a professora e tratar de sua metodologia de ensino significa falar de sua poética, e vice-versa. A metodologia de ensino trouxe especificidades sobre a temporalidade, a materialidade utilizada como dispositivo para uma arqueologia interior e pessoal que devem ser compreendidos como constitutivos, também, da poética pessoal da artista. Portanto, para aprofundar sobre sua poética pessoal, foi escolhido um trabalho, entre a vasta produção relacional da artista, que encerra características que atravessam tanto as instâncias do ensino, quanto da poética pessoal, como, também, demonstra a firmeza com que podia trabalhar em *Kairós* (PELBART, 1993) tensionando a esfera pública e a instituição arte. A obra *O Muro*, segundo a curadora Daniela Name, constituiu:

uma obra que pode sintetizar todos os embates que a artista vai travar na fase final de sua carreira. Se por um lado ela enraíza as relações com a comunidade do Chapéu Mangueira e com seus alunos no Parque Lage, por outro, enfrenta a incompreensão das instituições (NAME, *apud* COSTA; SILVA, 2014, p. 72).

O Muro foi um projeto selecionado pelo V Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1982, e deveria ser exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Consistia de uma parede de 16 metros de largura, feita de tijolos de uma categoria de adobe (mistura de barro com capim, palha e estrume de boi). Para realizá-lo, em junho de 1982, Celeida Tostes espalhou cartazes por toda a cidade, chamando voluntários que ajudassem na construção do trabalho.

Nos dias 12 e 13 daquele mês, um fim de semana, seus alunos do Parque Lage se juntaram aos integrantes de sua oficina no Chapéu Mangueira¹, curiosos,

¹ Esta oficina não será aprofundada, pois demandaria um artigo só para si. Trata-se de outro espaço relacional, de criação e ensino coletivo, instaurada por Tostes e moradores no Chapéu Mangueira, em um barracão desta comunidade.

amigos dos amigos etc. Em sua dissertação, Raquel Silva (2006) conta que cerca de 100 pessoas participaram da elaboração do trabalho, e que o mutirão foi coordenado pelo Sr. Coracy, marido de dona Augustinha, grande liderança entre as mulheres do Chapéu Mangueira. Apesar de ter recebido o Prêmio Gustavo Capanema pelo conjunto de sua obra, concedido pelo júri do V Salão Nacional de Artes Plásticas, Celeida Tostes quase não conseguiu mostrar o trabalho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) – onde foi realizada a exposição daquele salão. Como já mencionado, aquele contexto apresentou resistência a uma possível receptividade do conjunto de sua obra, que resulta, entre outras questões, na pouca pesquisa referente à artista até a atualidade. Segundo Raquel Silva (2014), Tostes e seus assistentes-parceiros transportaram os tijolos de adobe, que, juntos, pesavam 12 toneladas, em um caminhão até a porta do Museu. A mostra seria aberta às 18h. Ao meio-dia, ao se deparar com O Muro já montado, o então diretor do Museu, Manoel do Nascimento Brito, alegou que era um desrespeito a artista instalar “um muro de bosta em frente ao meu museu”². A obra terminou do lado de fora do museu, integrado à exposição, após a intervenção de críticos e artistas.

Alguns autores também atribuem outras possibilidades de atuação para a figura do artista. Muitos entendem que a posição do artista que se coloca em favor de inclusão social o faz ao apontar para uma demanda a ser trabalhada coletivamente, que pode ou não ser um incômodo comunitário, e que atravessada por eixos diversos são colocados para dialogar com o campo da arte. José Luiz Kinceler (2007) ressalta como a arte, então, se relaciona com os acontecimentos ao seu redor:

O trabalho de arte já não tem mais a ver com a representação [...] [mas sim] na esfera do acontecimento, da presença: nunca mais na esfera da representação. [...] O artista como produtor é, a) um gerador de narrativas de reconhecimento mútuo; b) um indutor de situações intensificadas de encontro e socialização de experiências; e c) um produtor de mediações para seu intercâmbio na esfera pública. (KINCELER, 2007, p. 1409).

² Citado por Raquel Silva em sua dissertação, a partir de entrevistas realizadas para o trabalho.

Seguindo pelo raciocínio de Kinceler, o papel do artista é o de um articulador para a instauração de um espaço diferenciado, onde o contato tenha a potência de transformação da realidade. Pode-se ressaltar que é extremamente difícil afirmar com precisão a eficácia desta transformação. Elas podem se dar em escalas do micropolítico ou mesmo se efetivarem em uma larga escala de tempo. Celeida, nos procedimentos que envolviam vasto número de participantes em espaços diversos, encerrava este atravessamento de eixos e contextos. Como coloca o crítico de arte Marcus Costa:

Para Celeida Tostes, criar, experimentar, ensinar e aprender fazem parte de um jogo de interpretar e compartilhar o mundo. Por isso a sua sala de aula/ateliê na Escola de Artes Visuais do Parque Lage era um grande laboratório experimental, um terreno alquímico, local da ação, síntese de todo seu desafio de integrar a ação artística com a experiência da vida cotidiana em permanente exercício de criação e liberdade. Era fundamental para a artista “um compromisso com o fato social, com a inquietação, com as questões do homem nas reflexões do seu tempo, com a questão da arte como manifestação humana, como parte do mundo.” Essa instigante fusão entre artista e mestra acabou por definir a personalidade de uma inquieta e eficiente personagem que orientava e provocava esteticamente seus alunos e companheiros de trabalho ao mesmo tempo que deles exigia grande disciplina técnica e clareza conceitual (COSTA, *apud* COSTA; SILVA, 2014, p. 102).

Em 1983, Celeida Tostes foi convidada para expor na 17^a Bienal Internacional de São Paulo. Para tanto, propôs um trabalho decorrente de sua pesquisa para O Muro. Um novo muro seria realizado em etapas: na primeira, os detentos de uma penitenciária em São José do Rio Preto fariam tijolos na olaria do presídio; na segunda, presos em regime semiaberto construiriam um muro nos jardins em frente à Bienal, no Parque do Ibirapuera; a terceira parte do muro seria construída dentro do prédio de exposições - projeto de Oscar Niemeyer.

Para a artista as três partes do trabalho formavam um único muro e ela pretendia que o trabalho fosse deixando vestígios de seu caminho até a Bienal, com tijolos marcando o trajeto de São José do Rio Preto até o Ibirapuera. A obra incluía também outro circuito: uma urna levaria para o pavilhão mensagens dos presos do interior de São Paulo. O público leria esses recados e poderia

respondê-los, também por escrito, depositando as mensagens em outra urna. No último dia da Bienal as duas urnas seriam abertas, expondo os dois lados de um mesmo muro. A artista previa que, ao fim da Bienal, os tijolos fossem doados para a comunidade mais próxima ao Ibirapuera. Além disso, como ia contar com a ajuda do sistema penitenciário de São Paulo para realizar a obra, dispunha-se a dar como contrapartida a montagem de oficinas de cerâmica em presídios femininos. Era, portanto, um projeto relacional, de arte pública e com forte inserção na paisagem.

Ao receber o projeto enviado diretamente pela artista, a Bienal – naquela edição sob a curadoria de Walter Zanini – simplesmente desconvidou-a e nada aconteceu. Sobre esta problemática de recepção e recusa da Bienal de efetivar o trabalho o artista Luiz Aquila observa:

O pessoal da Bienal não aceitou a proposta. Era tudo muito novo, já havia os Parangolés do Hélio [Oiticica], mas essas coisas todas eram circunstâncias. Os Parangolés se davam no morro. Quando vinham [para o espaço formal], não era o morro inteiro que vinha junto. Mas, no caso da Celeida, a proposta é que os presos fossem montar o muro na Bienal. Isso é que assustou a turma. Ou seja: a ideia de os presos construírem um muro que ao mesmo tempo é um desmuro, porque é o muro que foi liberto. Ninguém entendeu nada. Parece tão simples, mas os cartolas e os burocratas das artes não aceitaram (AQUILA, apud COSTA; SILVA, 2014, p. 19).

Infere-se, no caso de Celeida, em sua poética e em sua metodologia de ensino, que este lugar inesperado, novo para cada subjetividade envolvida e de afirmação das diferenças como algo profícuo, constitui o cerne motivacional da artista.

A atualidade traz questões complexas ao contexto da arte relacional, às formas de criar em coletivo nos mais diversos sistemas empreendidos por artistas que enfatizam a interação, à medida que as relações sociais se complexificam e afetam as subjetividades. Nos procedimentos relacionais atuais, respeitar as diferenças, como o discurso contemporâneo acentuou nas últimas décadas, já não consegue dar conta das necessidades de representação em arte. Neste sentido, o processo criativo se expande a formas relacionais que acentuam o convívio, o encontro, o diálogo e a participação como atitudes legítimas. Isto significa conviver sob lógicas que promovam a instalação de outros paradigmas existenciais, livres de uma normatização hermética para a subjetivação (FOUCAULT, 2006).

Não basta respeitar as diferenças e seguir distanciado das formas complexas de subjetivação. Esta fórmula o Capital Mundial Integrado já realiza por meio de seu aparato técnico-científico-midiático, pelo qual o desejo é manipulado. O necessário, então, é entrar em estado de contaminação com nano-local (SOUZA, 2006), abrir-se a conviver trocando experiências num espaço dialógico que pode ser estabelecido por estratégias relacionais de arte.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.

COSTA, Mauro José Sá Rego. **O Artista na sala de aulas: outras perspectivas para a educação artística**. 1994. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

GORINI, Katia. Celeidianas: metodologias para os devaneios da condição manipulante. In: COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspetiva, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

KINCELER, José Luiz. Vinho Saber: uma proposta de arte relacional em sua forma complexa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16., 2007, Florianópolis. **Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas**. Florianópolis: ANPAP, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **A prisão e a ágora**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

TOSTES, Celeida de Moraes. O popular e o erudito: quando a arte é um ponto de encontro. Morro Chapéu Mangureira: sua vida, sua gente, sua arte. **Seminário folclore e cultura popular**. Rio de Janeiro, 1988.

Submetido em março de 2020 e aprovado em maio de 2020.

Como citar:

NOVAES, Mariana. Celeida Tostes e seu muro de resistência: acercamentos sobre metodologia de ensino de uma professora-artista. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 211-223, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.15>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>