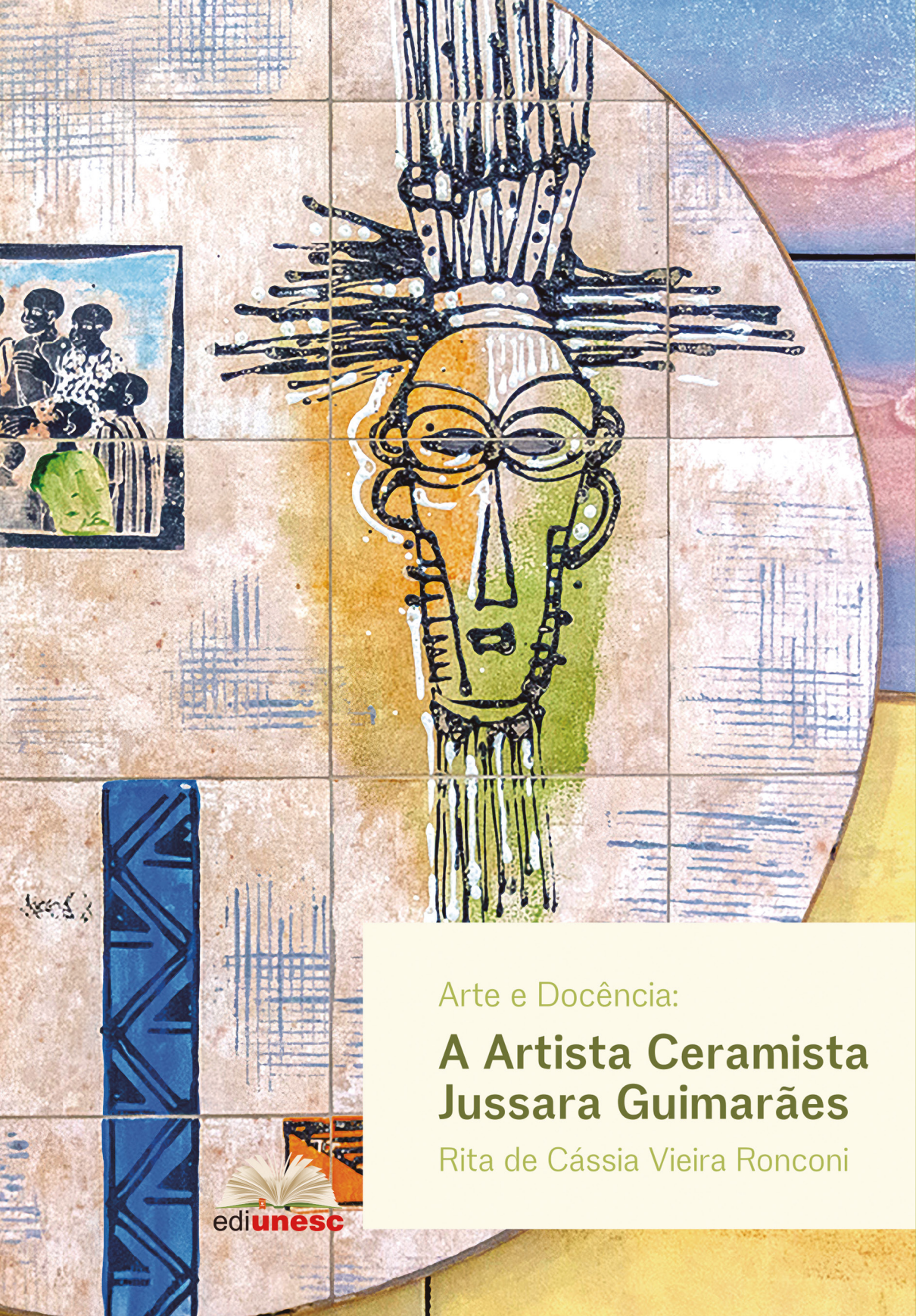


Arte e Docência:

A Artista Ceramista Jussara Guimarães

Rita de Cássia Vieira Ronconi

ediunesc

2026©Copyright UNESC – Universidade do Extremo Sul Catarinense

Av. Universitária, 1105 – Bairro Universitário – C.P. 3167 – 88806-000

Criciúma – SC

Fone: +55 (48) 3431-2718

Vice-Reitora

Gisele Silveira Coelho Lopes

Conselho Editorial

Dimas de Oliveira Estevam (Presidente)

Adriano Michael Bernardin

Angela Cristina Di Palma Back

Cinara Ludvig Gonçalves

Juliano Bitencourt Campos

Marco Antonio da Silva

Marcos Aurélio Maeyama

Merisandra Côrtes de Mattos Garcia

Rafael Rodrigo Mueller

Reginaldo de Souza Vieira

Ricardo Luiz de Bittencourt

Richarles Souza de Carvalho

Vilson Menegon Bristot

Arte e Docência:

A Artista Ceramista Jussara Guimarães

Rita de Cássia Vieira Ronconi

Criciúma
UNESC
2026

Editora da UNESC
Editor-Chefe: Dimas de Oliveira Estevam

Equipe técnica
Produção executiva
José Luiz Ronconi
Edição de texto
Rafaela Cechinel Fieira
Revisão ortográfica
Maria Eduarda Antonio Bittencourt
Diagramação e Capa
Julian Onofre Macedo

As ideias, imagens e demais informações apresentadas nesta obra são de inteira responsabilidade de sua autora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

R769a Ronconi, Rita de Cássia Vieira.
Arte e docência [recurso eletrônico] : a artista ceramista Jussara Guimarães / Rita de Cássia Vieira Ronconi. – Criciúma, SC: Ediunesc, 2026.
232 p. : il.

Modo de acesso: <https://www.unesc.net/Portal/capa/index/300/5886/>
ISBN: 978-65-82826-30-6

1. Guimarães, Jussara Miranda, 1948-2011. 2. Trabalhos em cerâmica. 3. Ceramistas – Biografia. 4. Arte cerâmica. 5. Professoras universitárias. I. Título.

CDD – 22. ed. 927.38

Bibliotecária Eliziane de Lucca Alosilla – CRB 14/1101
Biblioteca Central Prof. Eurico Back – UNESC

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, arquivada ou transmitida, por qualquer meio ou forma, sem prévia permissão por escrito da Editora da Unesc.

“O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade).”

Beatriz Sarlo

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos e a todas que contribuíram e ainda contribuem para a construção da minha identidade e do meu lugar no mundo.

À minha mãe, em primeiro lugar, pois sem ela eu não seria possível. Obrigada, vida da minha vida! A ausência de meu pai me ensinou que as escolhas têm consequências e como saber o que devemos escolher.

À minha avó materna Doralice, cujo maior orgulho era ver seus netos e, principalmente, suas netas estudando e formando-se. Foi ela quem legou a toda a família o gosto pelo saber, o amor ao estudo e a reverência aos professores.

À minha tia Helena, minha inspiração, minha segunda mãe. Obrigada pelo amor e pelo amparo vida afora.

Ao meu esposo José, corresponsável na minha decisão de fazer o mestrado aos 50 anos. Obrigada pelo incentivo, pela parceria, pela paciência e pelo amor neste projeto e ao longo da vida partilhada.

Aos meus filhos João, que repetidamente me dizia "*És capaz, aproveite o tempo e tempo te será concedido*"; Elza, minha menina companheira, pelo seu imenso existir; e Enzo, meu artista, menino sol que ilumina meus dias.

Agradeço ao ceramista Vilmar Kestering pela disposição e generosidade para dividir informações comigo, possibilitando-me saber minúcias sobre a vida de Jussara, o que só foi possível por intermédio de sua voz.

Gratidão ao artista plástico Edi Balod por receber-me e tão prontamente me contar suas vivências como artista, professor e amigo de Jussara.

Gratidão aos artistas ceramistas Simone Milak e César Pereira pela disposição e por seus corações generosos. Por meio de suas vozes foi possível alcançar a presença de Jussara em suas artes e em suas vidas.

Gratidão a Ítalo Qualisoni e a Blanca Brites, amigos e colegas de graduação, que se dispuseram a conversar comigo e contar o que se lembravam de Jussara.

Gratidão aos meus colegas e amigos de grupo de estudos, Rodrigo, Giseli, Cíntia e Suzane; às amigas terapeutas Jô e Deise, que sempre me amparam; e aos amigos Cida, João Marino e Margarida. Vocês acompanharam a minha jornada, incentivaram-me e torceram por mim.

Agradeço a todo o Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE); à querida Vanessa, sempre muito gentil; e, em especial, aos professores André, Alex, Antônio, Giani, Giovana, Gladir, Rafael e Vidalcir, que me possibilitaram conhecer novos autores e novas teorias, os quais foram fundamentais para abrir horizontes e assim amparar minha caminhada como pesquisadora iniciante.

Agradeço aos membros da banca examinadora, professores doutores Carmem Zeli de Vargas Gil e Ismael Gonçalves Alves. Muito obrigada por aceitarem acompanhar e avaliar o meu trabalho.

Por fim, esta obra não teria sido possível sem o apoio da minha orientadora, a professora doutora Marli de Oliveira Costa (Lili), com sua sabedoria, generosidade, assertividade e inspiração, transmitidas ao longo desta pesquisa. Obrigada por suas palavras de motivação; pelo respeito ao meu tempo de superação das limitações; e pela exigência, sempre com doçura e suavidade, que permitiram nascer, ampliar e potencializar a argumentação do tema do trabalho. Muito obrigada, querida e imensa Lili! És gigante!

Acrescento, neste momento, na condição de autora, minha gratidão à equipe que participou do Projeto para o Prêmio Elizabete Anderle, por meio do qual foi possível a publicação deste livro: o proponente, produtor e fotógrafo Zé Ronconi; a assessora de imprensa jornalista Flávia Bortolotto; a editora de texto literário Rafaela Cechinel Fieira; a revisora ortográfica Maria Eduarda Antonio Bittencourt; o designer gráfico e diagramador Julian Onofre Macedo.

Agradeço à EDIUNESC e à sua equipe, na pessoa de Ana Paula Locatelli, que tão prontamente acolheu a publicação do livro. Fico imensamente honrada em ter o trabalho publicado pelo selo dessa grande editora.

Agradeço à professora, doutora Giani Rabelo, que, ao prefaciar o livro, me emocionou fortemente e me lembrou, mais uma vez, de que, por meio da história, podemos trazer para a visibilidade a trajetória das mulheres, sair do silêncio e nos lembrar de quem somos; dizer da nossa sensibilidade, da nossa potência e da nossa presença constante, construindo os fazeres, os lugares, as instituições e as vidas! Muito obrigada!

E, por fim, agradeço a Deus, a imensa força viva que impulsiona toda a existência no universo. Muito obrigada! Coragem é dar cada passo!

PREFÁCIO

Há livros que nascem de uma inquietação. Outros, de um encontro. O teu livro, Rita, nasce de ambos: da inquietação de compreender uma trajetória singular e do encontro com uma mulher cuja vida, marcada pela arte, pelo ensino e pela criação, não poderia permanecer dispersa apenas nas lembranças de familiares, amigos, alunos ou nas marcas silenciosas de suas obras.

Ao longo da leitura, torna-se evidente que não se trata apenas da história de Jussara. Em muitos momentos, também se entrevê a tua própria trajetória, a tua sensibilidade e o teu compromisso com a memória. Escolher narrar uma vida é, de certo modo, deixar-se transformar por ela. E foi isso que aconteceu contigo. Há uma implicação afetiva e intelectual que atravessa cada página, evidenciando que esta pesquisa não nasceu apenas do interesse acadêmico, mas de um encontro capaz de mobilizar escuta, cuidado e responsabilidade. Talvez por isso a narrativa seja tão viva: enquanto reconstróis a trajetória de Jussara, também revelas algo de ti mesma – da pesquisadora, da educadora e da mulher que compreendeu que preservar uma memória é, antes de tudo, um gesto de compromisso com o outro e com o teu tempo.

Ao ler estas páginas, lembrei-me de Michelle Perrot, quando afirma que escrever a história das mulheres significa, antes de tudo, retirá-las do silêncio. Durante muito tempo, elas permaneceram à margem das grandes narrativas históricas, como se suas vidas interessassem apenas ao espaço privado ou ocupassem um lugar secundário na história. No entanto, seus rastros sobreviveram em fotografias, cartas, objetos, documentos, obras e memórias. Coube a ti, neste caso, reunir esses vestígios e lhes atribuir novos sentidos. Foi exatamente esse desafio que assumiste ao escolher contar a história de Jussara Guimarães.

Mais do que escrever a biografia de uma artista reconhecida por nós, teu trabalho restitui visibilidade a uma mulher que construiu, de forma vibrante, seu próprio caminho em um campo historicamente ocupado por homens. Jussara fez da cerâmica não apenas uma linguagem artística, mas também uma forma de expressão, de pesquisa, de ensino e de existência.

À medida que avançava na leitura, percebia que Jussara deixava de ser apenas objeto da pesquisa para tornar-se presença. Isso ocorre porque tua escrita não se limita a organizar acontecimentos em sequência cronológica. Ela articula documentos, fotografias, entrevistas, arquivos pessoais e memórias, permitindo que diferentes vozes dialoguem entre si. O resultado é uma narrativa que ultrapassa a reconstrução de uma trajetória individual para corroborar os contextos, as relações e os afetos que lhe conferem significado.

Outro aspecto que merece destaque é a forma como apresentas Jussara em sua inteireza. Em nenhum momento separas a artista da professora, nem a ceramista da mulher inquieta que permaneceu aprendendo ao longo de toda a sua vida. Essa escolha evidencia que criação artística e docência não constituem experiências paralelas, mas dimensões profundamente entrelaçadas. Em sua trajetória, ensinar também é criar; criar também é uma forma de ensinar.

Ao acompanhar a tua narrativa, compreendemos que Jussara também ajuda a contar a história de Criciúma e de todos e todas que vivem neste pequeno fragmento do planeta. A cidade deixa de ser apenas cenário para tornar-se espaço de pertencimento, de vidas que pulsam, de produção cultural e de reconhecimento. As obras que nela permanecem, os alunos e as alunas que formou, os artistas e as artistas que inspirou e os vínculos que construiu fazem com que sua história ultrapasse a esfera individual e passe a integrar a memória coletiva da região.

A solidez da pesquisa também merece ser ressaltada. O diálogo com a História Cultural, a História Oral e os estudos da memória confere densidade à análise, sem comprometer a fluidez da escrita. Percebe-se o amadurecimento de uma investigação construída no diálogo entre orientanda e orientadora, em um processo marcado pela escuta, pelo rigor metodológico e pela sensibilidade diante das fontes. Dessa interlocução nasce uma narrativa potente, capaz de articular refinamento historiográfico e delicadeza na escrita, sem perder de vista que toda biografia é, igualmente, uma interpretação do tempo, da memória e das experiências humanas.

Chamou-me particularmente a atenção a maneira como conduzes a relação entre memória e história ao longo de toda a obra. Como nos ensinam Pierre Nora e Alessandro Portelli, memória e história são dimensões distintas, mas profundamente imbricadas. A memória é viva, seletiva, afetiva; a história problematiza, contextualiza e interpreta essas lembranças. Em teu trabalho, essa tensão é tratada com equilíbrio e sensibilidade. As narrativas de vida não são tomadas como reconstituições literais do passado nem reduzidas à esfera da subjetividade.

Talvez resida aí a maior contribuição deste livro. Ao escrever a vida de Jussara Guimarães, tu fazes muito mais do que registrar uma biografia. Preservas um patrimônio cultural, contribuis para ampliar a presença das mulheres na história da arte e da educação e demonstras que as trajetórias individuais também constituem a história de uma comunidade.

Ao final da leitura, fica a convicção de que o teu trabalho ultrapassa os limites da investigação acadêmica. Com rigor, sensibilidade e compromisso ético, tornaste-te a guardiã da história de Jussara, preservando sua memória e assegurando que sua trajetória continue a

ecoar para as gerações futuras, não apenas como lembrança, mas como testemunho, resistência e legado.

Obrigada, Rita, por reunir os fragmentos dessa história com rigor, sensibilidade e compromisso historiográfico. Ao fazê-lo, ofereces não apenas uma homenagem a Jussara, mas também um convite para que continuemos a tornar visíveis tantas outras mulheres cujas vidas ajudaram a construir nossas instituições, nossas cidades e nossa cultura, embora nem sempre tenham ocupado o lugar que lhes cabia na narrativa histórica.

Tenho certeza de que os leitores e as leitoras chegarão ao final desta obra conhecendo melhor a artista, admirando a professora e reconhecendo, sobretudo, a mulher que fez da criação um modo de existir e de transformar o mundo ao seu redor.

Assim, Jussara permanece entre nós, pela força de sua arte, de seu ensino e de sua memória.

Desejo uma ótima leitura!

Prof.ª Dra. Giani Rabelo (UNESC/PPGE/GRUPEHME)

Agosto de 2026

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....15

1 A PESQUISADORA DIANTE DE UM ARQUIVO PESSOAL.....27

ARQUIVOS E ACERVOS.....27

ARQUIVO COMO LUGAR DE MEMÓRIAS.....31

USO DOS ARQUIVOS NA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO 32

O ARQUIVO DE JUSSARA: "MEMÓRIAS DE PAPEL".....33

2 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA ARTISTA: DA INFÂNCIA À VINDA PARA CRICIÚMA.....45

NA TENTATIVA DE ORGANIZAÇÃO DE UMA BIOGRAFIA.....45

A FAMÍLIA E A INFÂNCIA.....49

OS PRIMEIROS ANOS DE ESCOLA E O DESPERTAR PELA ARTE CERÂMICA.....69

A ESCOLHA DA CARREIRA PROFISSIONAL.....74

SEU PRIMEIRO CASAMENTO E OUTRAS TRANSFORMAÇÕES...85

3 A CONSOLIDAÇÃO DA ARTISTA: CRICIÚMA E A CERAMISTA JUSSARA.....90

A CIDADE QUE RECEBE JUSSARA.....91

Criciúma: da chegada dos imigrantes até os anos de 1970...91

Criciúma da metade da década de 1970 a 1980: consolidação da identidade étnica da cidade.....99

JUSSARA EM CRICIÚMA: A CIDADE QUE ELA ESCOLHE.....101

Os artistas amigos e suas ações nas artes e cultura da cidade.....104

Três obras de Jussara em espaços da cidade.....110

Os painéis no memorial Dino Gorini.....110

O painel no terminal central da cidade.....112
A cruz na igreja de São Paulo Apóstolo.....117
CONSOLIDANDO A VIDA EM CRICIÚMA: CASAMENTO, *ATELIERS* E EMPRESA.....119
Do primeiro *atelier* à circulação do trabalho de Jussara...126
A casa-*atelier*.....133
Empresa *Pachamama* - Studio *Pachamama*.....139
4 JUSSARA, ARTISTA E PROFESSORA.....145
A ARTE CERÂMICA DE JUSSARA.....145
Alguns aspectos da história da arte cerâmica.....146
Jussara ceramista.....151
Modelagem e secagem.....158
Pinturas com engobes e esmaltação.....159
Fornos e técnicas de queima: destaque ao Raku.....163
JUSSARA PROFESSORA UNIVERSITÁRIA.....171
De FUCRI à UNESC.....171
De desenho e plástica a artes visuais.....173
O legado de Jussara na arte e atuação de dois ceramistas.....179
Jussara e Simone: "Era uma curiosidade... conhecer a casa de Jussara!".....179
"Tinha uns caquinhos de azulejo, ela fazia provinha de tons de esmalte". Jussara e Cezinha 192
Quando Jussara partiu!.....*208*
Jussara para César é.....*209*
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....211
REFERÊNCIAS.....216

INTRODUÇÃO

O presente livro, resultado da dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGE, apresenta o trabalho da Professora Jussara Miranda Guimarães, envolvendo sua história de vida e sua trajetória enquanto artista plástica ceramista e professora do curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC.

Escolher escrever este texto não foi uma decisão neutra, pois, muitas vezes, está interligada à história de pesquisadores(as). Em concordância com esse pensamento, apoio-me no estudo desenvolvido por Augusto Nibaldo Silva Triviños, que afirma não existir uma neutralidade incondicional de pesquisadores(as) na delimitação de sua pesquisa, pois, inclusive, a escolha do tema revela os seus valores e define suas perspectivas.

O tema desta pesquisa começou a ser delineado no ano de 2016 em razão do meu ingresso no curso de Pós-Graduação de Especialização em Teoria e História da Arte na UNESC e de meu envolvimento com a arte cerâmica. Fiz parte de um grupo de alunos de cerâmica no *atelier* da artista ceramista Simone Milak, entre 2016 e 2018, a qual foi funcionária, pupila e aluna de Jussara.

O curso de Especialização me proporcionou refletir sobre as artes, em especial a arte cerâmica, e sobre a pesquisa, o ensino e as experiências das mulheres na arte como artistas. O tempo passado no *atelier*, onde o nome de Jussara era sempre citado, levou-me a pensar se havia e de que forma poderia estar presente um legado de Jussara no fazer artístico de Simone.

Percebi, então, uma oportunidade de desenvolvimento de uma pesquisa sobre Jussara Miranda Guimarães, pois observei não haver estudos dedicados à sua arte, a seu legado artístico e educa-

cional. Particularmente, eu a conhecia como artista e estive em sua casa-*atelier* uma única vez. Ainda hoje, não consigo recordar o motivo que me levou até lá, mas foi uma visita que ficou registrada como algo extraordinário. Anos depois, quando Jussara já não estava mais entre nós, sua figura emergiu como possibilidade de pesquisa.

Jussara veio de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, para Criciúma, SC, após uma reviravolta pessoal em sua vida, em 1975, a fim de lecionar no curso de Desenho e Plástica na então Fundação Educacional de Criciúma – FUCRI[1], onde permaneceu por 36 anos como professora, ou seja, até 2011, ano de seu falecimento.

Este estudo apresenta dois lugares de fala. O primeiro, o meu enquanto pesquisadora. Sou arquiteta, formada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 1992. Minha atividade profissional lida, a todo momento, com detalhes, com o olhar estético e, principalmente, com pessoas. Durante minha trajetória profissional, realizei centenas de projetos arquitetônicos e execução de obras para um amplo leque de clientes, desde indivíduos, famílias, pessoas com necessi-

---

[1]A Fundação Educacional de Criciúma (FUCRI) foi criada em 1968, a partir dos movimentos da sociedade civil organizada, que buscava oportunizar ensino superior para a região. Até então, o ensino superior era buscado principalmente nas capitais dos estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul ou o sonho da formação superior se esvaía diante das impossibilidades. Foi criada pelo poder público municipal por meio da Lei nº 697, de 22 de junho de 1968, mas em razão de impossibilidades financeiras para manter as Escolas Superiores ela se transformou em comunitária. Alguns anos depois, as Escolas Superiores se uniram, formando a União das Faculdades de Criciúma (UNIFACRI). Em 17 de junho de 1997, o Conselho Estadual de Educação (CEE) aprovou a transformação da FUCRI em Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). A primeira unidade de ensino das Escolas Superiores foi a Faculdade de Ciências e Educação (FACIECRI), por meio da Resolução nº 5/69, que iniciou seu funcionamento nas dependências do Colégio Madre Tereza Michel, com os cursos de Matemática, Desenho e Plástica, Ciências e Pedagogia. Em 1973, iniciaram-se os trabalhos para a implantação da Escola Superior de Ciências Contábeis e Administração (ESCCA); em 1974, da Escola Superior de Educação Física e Desporto (ESEDE); em 1975, da Escola Superior de Tecnologia (ESTEC). A FUCRI permanece como mantenedora da UNESC (Bitencourt, 2011).

dades especiais, organizações não governamentais, empresas grandes e pequenas, até trabalhos de projetos de obras públicas destinados a todas as pessoas, ou seja, sem um cliente específico, os quais envolveram planejamentos mais abrangentes. Essa amplitude e variedade de clientes e suas diferentes necessidades me proporcionaram desenvolver um olhar atento para poder perceber "além" do que me diziam desejar. Com o tempo, aprendi a "ler" nos corpos, nos gestos e nas falas aquilo que eles não me diziam com exatidão. Essa capacidade foi fundamental para este estudo e reflete em minha escrita.

O segundo lugar de fala é o Mestrado em Educação. Nesse sentido, o estudo apresenta a importância da artista como professora e educadora na Universidade e em outros espaços, como o seu próprio *atelier*. Assim, trouxe comigo a seguinte questão: Qual a trajetória da ceramista Jussara Miranda Guimarães enquanto artista e professora universitária?

A partir do problema, estabeleci como objetivo compreender a formação e a atuação de Jussara Guimarães como professora universitária e artista ceramista, percorrendo os caminhos que a constituíram, identificando como seu trabalho e sua concepção de arte cerâmica circularam e tiveram continuidade.

Os demais objetivos que orientam este trabalho se desenharam como um percurso de descoberta: buscar, no arquivo pessoal de Jussara, indícios que permitiriam entrever os contornos de sua vida pessoal e profissional; trazer à luz sua contribuição para a arte e a cultura de Criciúma e região; apresentar fragmentos de sua produção artística e dos caminhos por onde essa arte circulou; evidenciar sua atuação como professora universitária, bem como as possíveis influências deixadas por esse exercício formativo no fazer artístico de uma ex-aluna e de um ex-aluno.

Para desenvolver uma "operação historiográfica", termo utilizado por Michel De Certeau, é preciso compreender as relações entre lugar, prática e produção textual, isto é, a combinação de um lugar social, de práticas científicas e de uma escrita, tornando o gesto de ligar as ideias aos lugares precisamente o gesto do historiador.

É nesse horizonte que esta pesquisa se inscreve no campo da história cultural, entendida como um território do saber atravessado pela noção de cultura. Amparo-me, aqui, nas reflexões de Peter Burke, que aponta como a história cultural alargou temas, perspectivas e abordagens, abrindo espaço para outras narrativas. Ao fazê-lo, passou a acolher novos sujeitos, suas vozes e seus modos de vida, permitindo que histórias antes marginais ganhassem forma, sentido e visibilidade.

Nesse percurso, recordo que, em suas origens, a história da educação foi marcada pela tradição historiográfica positivista e pela História das Ideias; mais adiante, atravessou um momento de proximidade com o marxismo; e, atualmente, encontra-se cada vez mais afinada com os pressupostos da Nova História. Assim, no cenário contemporâneo, a história cultural imprime sua força sobre as investigações em história da educação, orientando novos modos de olhar, narrar e compreender os processos educativos. Diante disso, apoio-me em Felgueiras, que, em sua obra, ressalta a importância da constituição e da preservação de fontes e acervos ligados à história da educação.

Jussara trabalhou como professora na Universidade; por seu *atelier* passaram muitos aprendizes, e em sua trajetória esteve em constante aprendizagem. Como abordo um pouco desses processos, este estudo tem a história da educação como campo de investigação. Entendo que as trocas de saberes atuam como mediadores culturais. Desse modo, este estudo compreende que a educação é atravessada por vários conceitos independentes daqueles considerados especificamente para os processos de ensino-aprendizagem.

Como trabalhei com a história de vida de uma artista ceramista, os conceitos de arte e de cerâmica não podem ficar fora da pesquisa. Trabalho com a história de vida de uma pessoa por meio de seu arquivo pessoal e da história oral narrada por seus parentes e amigos. Então os conceitos de memória e de arquivo também são imprescindíveis neste estudo.

O que diferencia os humanos dos demais seres vivos é, dentre outras coisas, a sua capacidade de criar. Para definir tal capacidade, Ostrower (2003, p. 8) afirma que criar é como formar: "É poder dar uma forma a algo novo". E, no ato de criar, estão compreendidas outras competências que se estabelecem por meio da mente humana: relacionar, ordenar, configurar e significar.

De maneira geral, as criações em arte envolvem intelecto, sensibilidade e intuição. Artistas são impulsionados por motivações que podem provir do cotidiano, de leituras, de estímulos visuais, ou mesmo de um som. Cotidianamente, buscam a si próprios. E, nessa constante busca, experimentam e criam suas obras, "Ensaiando e experimentando com diversos materiais e técnicas, seguem determinados caminhos – sempre à procura de formas de identificação" (Ostrower, 1990, p. 7).

Das experiências, criam-se possibilidades, pois, conforme nos lembra Ostrower (1990, p. 7), "Todos os conteúdos expressivos na arte, quer sejam de obras figurativas ou abstratas, são conteúdos essencialmente vivenciais e existenciais".

O trabalho na arte cerâmica envolve o contato da(o) artista com a matéria. A argila e outros materiais são incorporados, buscando-se, nessa relação artista-matéria, a expressão artística. Além disso, há também a importância e a necessidade de se conhecer bem as técnicas, as ferramentas e os limites impostos por elas. Salles (2014) nos diz que a arte é influenciada pelos sentimentos, pelas percepções e pelas experiências vividas pela(o) artista. Para este autor (2014, p. 34), ela

> [...] está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente.

A empiria do estudo se constitui pelo arquivo de Jussara, por entrevistas realizadas com seu esposo, alguns amigos, uma ex-aluna, um ex-aluno e por alguns depoimentos complementares de pessoas que conviveram com ela. Desse modo, a memória é uma das categorias usadas para compreender as narrativas. Os sujeitos narram suas lembranças a partir do tempo presente, assim as memórias que são sempre incompletas são fragmentos de momentos significativos. Elas relatam episódios globais que servem como suportes para alinhavar minúcias de particularidades de vivências coletivas, mas é sempre o sujeito quem se lembra e conta a sua lembrança.

O conceito de memória está relacionado à história. Então, nesse sentido, volto o olhar a Pierre Nora, que considera as diferenças entre história e memória. O historiador (1993) afirma que a memória não é estanque em si mesma, modifica-se, é múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, por sua vez, é sempre uma reconstrução problemática sobre algo que não existe mais, pertence a todos e a ninguém, tornando-a apta ao universal. Por meio das lembranças das pessoas entrevistadas, foi possível perceber subjetividades da vida de Jussara.

Além dos depoimentos sobre a vida da artista e o seu trabalho, pude contar com seu arquivo pessoal, que me foi confiado por seu esposo Vilmar Kestering. O arquivo estava guardado em caixas que continham documentos avulsos, isto é, sem encadernações. As fotografias também estavam avulsas ou colocadas em pequenos álbuns, desses que recebemos em lojas de fotografias quando atualmente enviamos imagens para imprimir, com exceção de um álbum montado pela artis-

ta em uma pasta de capa preta com plásticos, a qual, particularmente, chamou-me a atenção. Assim sendo, cumpre estabelecer o conceito de arquivo e sua diferença em relação a acervo e à coleção.

De acordo com Gonçalves (2006), a palavra acervo designa um conjunto de bens e, nesse sentido, está próxima do sentido geral da palavra patrimônio. Por acervo costuma-se entender um conjunto de documentos, peças ou obras reunidas e abrigadas (custodiadas) por instituições como museus, bibliotecas, arquivos e centros de documentação, ou ainda existentes em coleções particulares.

Existem dois tipos de acervo: aquele reunido em função da vontade exclusiva de quem o reúne e aquele reunido em função das diversas atividades realizadas por quem o reúne. Os materiais que compõem uma coleção podem ser os mais variados possíveis, mas todas as coleções têm em comum a "[...] vontade de colecionar [...]" (Cunha, 2008, p. 113). Uma coleção espelha uma dada preocupação, uma "[...] mania, uma obsessão, um hobby" (Cunha, 2008, p. 113).

Diferentemente da coleção, o arquivo registra e espelha a história da entidade, da pessoa física ou da pessoa jurídica que o reuniu. Philippe Artières (1998), ao analisar as práticas de arquivamento do eu, destaca que nelas existe uma intenção autobiográfica.

O arquivo de Jussara guarda parcialidades do vivido. Muito embora o guardado não seja a totalidade, os fragmentos constituem-se em um suporte de memória, permitindo discutir e analisar a importância de suas contribuições para a educação e a arte cerâmica.

Entre os documentos, como foi citado, encontram-se as fotografias. Algumas dessas imagens fotográficas permitiram identificar detalhes de sua vida pessoal, bem como de sua produção como artista e professora. Kossoy (1989) compreende a fotografia para além da ideia do momento congelado, envolvendo as intencionalidades, os cenários

e a temporalidade de sua fabricação. Já Didi-Huberman (1998, p. 35) a compreende como "[...] aquilo que também nos olha".

Quanto ao uso das fontes orais como procedimento metodológico nas pesquisas das Ciências Sociais, das quais a história é parte, levo em conta que se tem registro de seu uso a partir do final do século XIX por meio de diversos estudos sobre as sociedades tradicionais realizados pelo norte-americano Lewis Henry Morgan (1818-1881), o alemão Franz Boas (1858-1942) e o polonês Bronislaw Malinovski[2] (1884-1942).

Dessa forma, o século das luzes consolidou não só a história como disciplina e o historiador como profissão, mas também a escritura como detentora exclusiva da fidelidade necessária aos registros históricos, em detrimento da oralidade, "[...] expulsando a memória em favor do fato" (Ferreira, 1998, p. 1). Certeau (2008) diria que nossa sociedade amparada pela ciência se tornou, desde então, escriturística. Até esse momento, os períodos estudados eram a idade antiga e medieval, e os interesses se voltavam quase que exclusivamente para os acontecimentos políticos. Para os historiadores, até então, as fontes orais não eram consideradas documentos fidedignos nem tampouco a história cotidiana era considerada história.

A escolha da história oral como metodologia de pesquisa foi necessária para completar e esclarecer algumas informações contidas no arquivo de Jussara. Certeau (2008, p. 258), a esse respeito, defende que "Sem que se saiba como, sem a voz do outro, não se poderia dizer isto".

Trabalhar com história oral é sempre interpretar, transformar o outro em outro eu. A folha em branco não é um palimpsesto, que pode ser raspado para dar lugar a outro. A história oral não tem um texto

---

[2]Respectivamente, os estudos sobre costumes e sistemas de parentesco com o povo Iroquês (1851), a expedição ao Ártico (1883) para coletar informações sobre os esquimós, e os estudos sobre costumes, leis e tradições tribais em Trobriand, Nova Guiné.

próprio, ela só se diz quando o intérprete escreve, aí ela se instala na página e estabelece um lugar. Certeau (2008, p. 249) elucida que esse procedimento "Cria e define ao mesmo tempo aquilo que a economia escriturística situa fora de si".

História de vida ou biografia? Dois gêneros distintos que têm em comum o fato de serem baseados na sequência de vida individual e como distinção a forma como a trajetória individual é apresentada. De acordo com Pereira (2000, p. 118, grifos meus), "A história de vida [...] é o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, com a intermediação de um pesquisador", ao passo que "[...] a biografia se define como a história de um indivíduo redigida por outro" (Pereira, 2000, p. 118, grifos meus). Assim, fazendo essa distinção entre biografia e história de vida, entendo que meu estudo utiliza o conceito de história de vida no momento em que registro elementos da história de vida de Jussara, mesmo sendo passados por terceiros.

A construção de um trabalho de campo é uma experiência singular que escapa às racionalidades dos manuais de metodologia. Os instrumentos adotados só ganham sentido quando articulados à problemática de estudo. Existe uma relação dialética permanente entre a realidade encontrada no trabalho de campo e o referencial adotado para interrogar, assim como entre o conjunto de preocupações e procedimentos norteadores da prática da pesquisa empírica e da produção de dados. Zago (2003, p. 294) destaca que "A regra é respeitar princípios éticos e de objetividade [...], bem como garantir as condições que favoreçam uma melhor aproximação da realidade social estudada".

Outro recurso utilizado é a pesquisa documental, que é bastante similar à pesquisa bibliográfica. Embora ambas utilizem o documento como objeto de investigação, cabe dizer que a principal diferença está na natureza das fontes: a pesquisa bibliográfica remete às contri-

buições de diferentes autores sobre o tema, atentando para as fontes secundárias, enquanto a pesquisa documental recorre a materiais que ainda não receberam tratamento analítico, ou seja, fontes primárias, como relatórios, cartas, gravações, fotografias, entre outros.

Buscando justificar a importância do uso de documentos em pesquisa, André Cellard (2008) salienta que os documentos acrescentam a dimensão tempo à contextualização histórica e sociocultural. Quando utilizamos documentos objetivando extrair deles informações, nós o fazemos usando técnicas apropriadas para seu manuseio e análise; seguimos etapas e procedimentos; organizamos informações a serem categorizadas e posteriormente analisadas. Cabe esclarecer, ainda, o que é documento. De acordo com Apolinário (2011, p. 52), é todo "[...] suporte que contenha informação registrada, formando uma unidade, que possa servir para consulta, estudo ou prova. Inclui impressos, manuscritos, registros audiovisuais e sonoros, imagens, entre outros".

Além disso, Jacques Le Goff (1996, p. 10-11), em sua concepção de documento como monumento, esclarece que "[...] o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder". Dessa forma, o documento não é algo pronto nem neutro, "[...] é o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuam a viver" (Le Goff, 1996, p. 11).

Para fins de desenvolver os propósitos desta pesquisa, o texto está organizado em quatro capítulos. No primeiro, intitulado "A pesquisadora diante de um arquivo pessoal", apresento a forma como lidei com o acervo pessoal de Jussara Guimarães para reconstruir pistas de sua trajetória de vida, compreendendo sua atuação como professora da FUCRI/UNESC e artista ceramista em Criciúma, Santa Catarina.

Apresento um pouco do uso de acervos pessoais em trabalhos acadêmicos no Brasil, bem como a sua definição e a diferenciação entre arquivo e acervo – o arquivo como lugar de memória individual e coletiva –, o uso dos arquivos na história da educação, chegando ao arquivo de Jussara, a suas "memórias de papel". Aponto, nesse capítulo, também o uso da metodologia de história oral como forma de aproximar os "não ditos" dos documentos de seu acervo pessoal.

No segundo capítulo, "O processo de construção da artista: da infância à vinda para Criciúma", trabalho com o arquivo pessoal de Jussara cotejado com as entrevistas realizadas com seu esposo. Por meio dessas informações, pude traçar seu percurso desde o nascimento, em 30 de janeiro de 1948, passando por sua infância, família e lugares onde morou e estudou até a sua chegada a Criciúma, em março de 1975, bem como analisar suas reflexões acerca do trabalho como artista ceramista.

No terceiro capítulo, "A consolidação da artista: Criciúma e a ceramista Jussara", também utilizo o arquivo de Jussara, os depoimentos de seu esposo e do artista Edi Balod. Sigo a partir de sua chegada a Criciúma, pois nesta cidade ela construiu sua *casa-atelier* e uma empresa de produção de peças cerâmicas, sem nunca abandonar a pesquisa e a busca por novos conhecimentos em cerâmica. Ou seja, nesta cidade, Jussara Guimarães se consolidou como artista reconhecida em âmbito regional. Por conseguinte, apresento Criciúma, focalizando alguns aspectos econômicos e culturais associados à imigração europeia e às atividades carboníferas, pois esses aspectos implicaram em construções identitárias da cidade. Jussara contribuiu para a materialização dessas identidades por meio de painéis cerâmicos que lhe foram encomendados e colocados em locais públicos.

No quarto capítulo, "Jussara, artista e professora", busco evidenciar, em um primeiro momento, algumas das características da arte

cerâmica de Jussara e, posteriormente, apresentar a artista como professora de um curso em formação na década de 1970 e consolidado nas décadas seguintes. Apresento também o legado de Jussara na voz de uma ex-aluna, Simone Milak, e de um ex-aluno, César Pereira de Medeiros. Entendo que na atuação desses dois artistas encontra-se a influência da arte cerâmica desenvolvida por Jussara. César e Simone trabalharam no *atelier* da artista em momentos diferentes, mas ambos tiveram uma dupla convivência com ela, foram alunos na Universidade e trabalharam no *atelier*.

Acredito que este estudo oferece modos de compreender a contribuição de Jussara Guimarães não apenas para Criciúma, mas para os municípios do entorno que enviam até os dias de hoje alunos e alunas para a UNESC. Destaco a importância deste registro da sua trajetória, exaltando o diferencial em seu trabalho artístico, que o torna expressão do momento da sociedade na qual ela viveu e, principalmente, posicionando-o como vanguarda das proposições artísticas, estéticas e éticas dessa mesma sociedade.

1 A PESQUISADORA DIANTE DE UM ARQUIVO PESSOAL

Neste capítulo, apresento a forma como lidei com o acervo pessoal de Jussara Guimarães para reconstruir pistas de sua trajetória de vida, compreendendo sua atuação como professora da FUCRI/UNESC e artista ceramista em Criciúma, Santa Catarina. O capítulo apresenta um pouco do uso de acervos pessoais em trabalhos acadêmicos no Brasil, bem como a sua definição e a diferenciação entre arquivo e acervo – o arquivo como lugar de memória individual e também coletiva –, o uso dos arquivos na história da educação, chegando ao arquivo de Jussara, a suas "memórias de papel".

ARQUIVOS E ACERVOS

No Brasil, até a década de 1970, eram escassos os trabalhos acadêmicos realizados com "arquivos pessoais". O domínio da escola positivista a partir do século XIX fez com que fossem reconhecidos como arquivos somente os conjuntos de documentos de natureza pública, produzidos e acumulados por instituições públicas, em museus e bibliotecas. Embora os conjuntos de documentos pessoais existam há séculos, permaneceram inexplorados.

A valorização dos arquivos pessoais como "fonte de pesquisa" se deu junto com o avanço da historiografia e, mais precisamente, a partir da metade do século XX. A Escola dos Annales[3] renovou o conceito de documento, incorporando e ampliando a variedade de fontes quantitativamente, mas principalmente de modo qualitativo para pesquisas e documentos que antes eram desconsiderados (Assis, 2009). Assis (2009, p. 43) aponta os avanços que colaboraram para a valorização dos arquivos pessoais e que ocorrem em um contexto de renovação da prática historiográfica, no qual ocorre uma redefinição e alargamento nos conceitos de documento/monumento e as temáticas de pesquisa se voltam à vida privada, história do cotidiano, gênero, marginais, representações, cultura material e, por fim, descoberta do indivíduo.

Os pesquisadores, segundo Silva e Silva (2013), reconhecem que o indivíduo como sujeito histórico é um ser complexo e que, portanto, para compreendê-lo, é necessária uma investigação que envolva a multiplicidade de documentos que ele mesmo produz, pois tudo o que é originado pelos humanos serve de base para o conhecimento histórico.

A busca por novos objetos a partir do final da década de 1930 renovou para a pesquisa histórica as temáticas investigadas. E a partir

---

[3]Foi um movimento de renovação da historiografia iniciado na França em 1929, com a fundação da revista Annales d'Histoire Économique et Sociale, por Marc Bloch e Lucien Febvre. A primeira geração dos Annales, entre 1929 até 1949, empreendida por Bloch e Febvre defendia que toda vivência humana é portadora de uma história. Partindo dessa ideia é que os Annales construíram o sentido de "História Total". A segunda geração foi dirigida por Fernand Braudel, entre 1946 até 1968. A terceira geração, de 1968 a 1989, foi representada por Jacques Le Goff. São desse período as abordagens que conhecemos como "Nova História" ou "História Cultural". Na quarta geração, no dizer de Roger Chartier, a história foi vivenciando uma crise de identidade desde os anos de 1930, que foi se transformando ao longo do tempo, e isso levou os Annales a novos rumos. Em 1994, passou a chamar-se Annales, Histoire, Sciences Sociales (Burke, 1992).

dos anos de 1980 a memória, como fenômeno social, passou a ser objeto de interesse dos historiadores e das ciências sociais. Assim, surgiram os estudos ligados à história cultural, cujo interesse voltou-se para a alteridade. De acordo com Chartier (1994), a emergência do sujeito nas ciências sociais e o interesse pela memória tiveram uma explosão nesse momento.

No Brasil, a partir dos anos de 1970, por causa da valorização da memória, vários centros de documentação[4] foram criados devido ao aumento de pesquisas em arquivos pessoais no País.

A diferença entre arquivo público e arquivo privado se faz necessária para o entendimento conceitual de arquivo pessoal. A Lei Federal nº 8.159/91, chamada "Lei de arquivo", dispõe sobre a política nacional de arquivos, conceituando e estabelecendo a diferença entre arquivo público e arquivo privado (Brasil, 1991). Existe ainda uma legislação específica para considerar um arquivo privado como de interesse público e social, o Decreto nº 4.073/02 (Brasil, 2002). Por esse decreto, o titular do acervo que tenha falecido poderá ter o seu arquivo pessoal armazenado em espaço nas instituições custodiadoras de acervos, dependendo da avaliação do valor de sua personalidade para a sociedade.

[4] Nos anos de 1970, foram criados o Centro de Documentação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas – Unicamp (1971), o Centro de Memória Social Brasileira do Conjunto Universitário Cândido Mendes (1972) e o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas – FGV (1973) (Moreira, 1990).

A lei assim define os arquivos:

> Art. 7º - Os arquivos públicos são os conjuntos de documentos produzidos e recebidos, no exercício de suas atividades, por órgãos públicos de âmbito federal, estadual, do Distrito Federal e municipal em decorrência de suas funções administrativas, legislativas e judiciárias. [...]
> Art. 11º - Consideram-se arquivos privados os conjuntos de documentos produzidos ou recebidos por pessoas físicas ou jurídicas, em decorrência de suas atividades (Brasil, 1991).

Por essa lei, os arquivos são definidos a partir de seu lugar de produção. E são considerados arquivos privados tanto os arquivos institucionais como os pessoais, sem considerar suas especificidades.

Os arquivos pessoais são interpretados como arquivos privados, considerando-se as características que os distinguem dos demais. Uma definição mais abrangente para arquivos pessoais e que contempla questões referentes às diferentes tipologias e zonas de penumbra[5] é proposta por Silveira (2013, p. 140). Segundo a autora, esses arquivos são constituídos por um indivíduo a partir de suas atividades pessoais e profissionais, podendo também resultar do hábito de colecionar materiais de interesse próprio. Eles podem incluir tanto documentos em papel quanto outros tipos de materiais.

O conceito afirma o caráter privado na constituição de um arquivo pessoal. É o indivíduo que acumula materiais durante sua vida, de acordo com os seus critérios, e é ele quem decidirá as seleções, quais

[5] De acordo com Camargo e Goulart (2007), a zona de penumbra abrange todos aqueles documentos oriundos do espaço doméstico, das relações afetivas, das devoções, dos hábitos e das preferências. Os denominados "egodocumentos" e/ou "não diplomáticos" são os principais exemplos. Por conterem as características íntimas e específicas da vida dos titulares dos arquivos pessoais, como as suas correspondências e os diários, por exemplo, esses documentos se aproximam do caráter autobiográfico.

documentos permanecerão, quais que irão compor o seu arquivo e quais serão descartados. O arquivo tornar-se-á público de acordo com o valor que ele receberá posteriormente, pois, a princípio, não foi gerado para fins culturais ou de pesquisa.

ARQUIVO COMO LUGAR DE MEMÓRIAS

Independentemente da posse, ou seja, a quem pertença, um arquivo pessoal poderá conter informações e outros materiais que representam não só a memória individual, mas também a memória coletiva. O acervo de um arquivo pessoal representa não só as características de seu titular, mas a dos grupos que integrava, da sociedade e da época em que viveu.

A leitura de um arquivo privado, de acordo com Vidal (2007, p. 6), "[...] permite o acesso à sensibilidade de um período, para entender de forma mais aguda como se articula uma vida pessoal com os acontecimentos mais gerais". Ao discutir a relação entre memória individual e coletiva, Tognoli e Barros (2011) destacam que o arquivo pessoal constitui uma das formas mais concretas dessa conexão. Segundo os autores, os documentos reunidos nesse tipo de arquivo refletem o universo particular de um indivíduo, mas não se limitam a ele: estão vinculados também aos contextos sociais, políticos ou artísticos dos quais essa pessoa fez parte.

Nesse sentido, o sujeito que produz o arquivo é, ao mesmo tempo, influenciado pelos discursos e saberes de sua época e agente na produção desses mesmos discursos. Assim, o arquivo pessoal não apenas registra uma trajetória individual, mas também evidencia as interações entre experiências pessoais e dinâmicas coletivas, funcionan-

do como um ponto de encontro entre memória individual e memória social.

Os mesmos autores afirmam, ainda, que a transformação de arquivos de uma memória individual em memória coletiva se denomina "legado", pois esses arquivos podem influenciar os membros do grupo ao qual o indivíduo pertencia. Santos (1987), nesse sentido, argumenta que os arquivos pessoais, mesmo não sendo criados para fins históricos e culturais, adquirem valor testemunhal com significado social e cultural.

USO DOS ARQUIVOS NA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

A partir da concepção da nova história cultural, com o interesse por quase toda a atividade humana, entendendo que a realidade é social e culturalmente construída, também a História da Educação passou cada vez mais a incorporar os instrumentos da história cultural. Lima e Fonseca e Veiga (2003, p. 60-61) lembram que a área também foi atingida pelos mesmos movimentos que orientaram as mudanças epistemológicas na historiografia de uma forma geral.

A educação passou, cada vez mais, a ser entendida como um elemento que não é um fenômeno isolado da sociedade. E como fenômeno social ela não pode ser entendida sem a colaboração das demais áreas do conhecimento.

Nesse cenário, percebe-se então a importância da constituição e da preservação de fontes e acervos. Tal ação, no dizer de Felgueiras (2011, p. 81), torna de interesse da História da Educação diversos documentos, no sentido de que essas fontes tragam traços de "[...] elementos que podem ajudar a reconstituir as vivências escolares e as finalidades

do ensino e da aprendizagem, assim como a vida docente de uma dada região". Desse modo, o presente trabalho reconhece no arquivo construído por Jussara Guimarães elementos que contribuem para a compreensão de suas atividades enquanto artista e enquanto professa da UNESC.

O ARQUIVO DE JUSSARA: "MEMÓRIAS DE PAPEL"

Meu contato com a história de vida de Jussara iniciou com a primeira entrevista realizada em 2019, em uma terça-feira de abril, dia 30, com seu esposo Vilmar Kestering. Ele era torneiro mecânico e tornou-se, por meio dela, ceramista. Fui até a casa onde ele reside, o segundo e definitivo lar do casal por 28 anos. Antes disso, fiz contato por telefone, explicando do que se tratava e agendei a visita. Levei algumas perguntas amplas para nortear a entrevista, pois a ideia era fazer poucas perguntas, utilizando a técnica de entrevista semiestruturada, deixando espaço para a rememoração e a fala espontânea. A escolha do tipo de entrevista empregada não é neutra e delineia-se a partir das necessidades. Desse modo, cada pesquisa produz uma construção particular do objeto e muitas vezes requer adaptações dos instrumentos. Assim ocorreu nesta pesquisa.

Vilmar recebeu-me amigavelmente, porém, inicialmente, mostrou-se reservado e de fala contida, sendo necessário ajustar as perguntas para que a fala pudesse fluir. Zago (2003, p. 294) aponta que nos trabalhos com história oral "A regra é respeitar princípios éticos e de objetividade na pesquisa, bem como garantir as condições que favoreçam uma melhor aproximação da realidade social estudada".

Dessa forma, busquei me aproximar e ir conquistando a confiança de Vilmar. Para conhecer a vida privada de Jussara, acreditava

que usaria apenas os testemunhos de seu esposo e alguns amigos ou amigas. No entanto, fui surpreendida pela existência de um acervo pessoal construído e guardado por ela.

Ao final da primeira entrevista, Vilmar entregou-me uma grande sacola cheia de álbuns de fotografias e o compromisso de procurar outras "coisas", visto que, na entrevista, perguntei sobre a existência de outros materiais além das fotografias. Levei a sacola para casa desconfiada de que minha escrita seria ampliada. Alguns dias depois, ele me enviou uma mensagem eletrônica dizendo que tinha uma "caixa com muitas coisas".

Depois de ter recolhido o acervo, "a caixa com muitas coisas", juntei às fotografias e comecei a retirar os materiais da caixa e a observá-los com atenção. Um material diversificado se apresentou: fotografias, que iam da vida pessoal, passando pelos familiares e amigos, seus animais de estimação e o entorno de sua casa até os cursos que ministrou ou participou, viagens e exposições suas ou de amigos e as suas obras em diversos momentos. Muitos recortes de jornais, sendo a maioria de Criciúma. Neles aparecem publicadas entrevistas, notas de divulgação ou fotos de suas obras. Uma das revistas Buenos Aires com uma entrevista sobre sua cerâmica. Fórmulas, desenhos, planos de cursos, certificados de cursos relacionados à arte cerâmica ou à docência, convites para exposições que ela realizou e convites de exposições de seus amigos. Cartões postais, comprovantes, convites para formaturas, cartas, placas de homenagens que recebeu, certificados de cursos, participações em bancas de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) etc.

Nesse acervo, estavam papéis de toda ordem, alguns deles com mais de 50 anos, outros mais novos, não obstante nenhum com menos de 10 anos. Não eram visitados há muito tempo. Observando-os dessa forma, fica difícil identificar seu valor. Eles estavam guardados e, nessa

condição, pouco diziam. Viviam na condição de esquecimento e consistiam em um amontoado, um empilhamento indistinto, só poderiam dizer algo quando visitados e averiguados.

Vilmar, em nossa conversa, recordou-se deles ao ser indagado, porque se recordou daquela que um dia existiu, produziu-os e também os guardou: Jussara. Agora, em minhas mãos, esses papéis movimentam-se para cumprir outra missão, diferente talvez da intenção para a qual foram guardados: relatarem a história de vida, a trajetória da artista ceramista e professora Jussara Miranda Guimarães.

Esse arquivo por si só pode ser considerado raridade no dizer de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013). A raridade que documenta a vida da artista e professora. O que chegou às minhas mãos é aquilo que restou, o pouco que sobrou e escapou da passagem do tempo e da destruição que ele opera nos movimentos do desfazer-se executado por ela ou por outros depois dela.

Para o professor Albuquerque Júnior (2013), é preciso organizar os papéis, separá-los por assunto e semelhanças, colocá-los sob a condição de documentos e agrupá-los em um único conjunto com o estatuto de arquivo. A partir desse encontro, foi preciso organizá-lo para perceber o movimento da trajetória de vida de Jussara.

Após manusear os inúmeros papéis, separando-os, agrupando-os, destaquei quatro deles como muito importantes ou raros. O primeiro se refere a seus dois painéis públicos, o do Memorial Dino Gorini e o do Terminal Urbano Central. O segundo retrata a Cruz da Igreja de São Paulo Apóstolo, do bairro Michel, em Criciúma. O terceiro é um manuscrito sobre o curso de Educação Artística da então FUCRI, hoje UNESC. E o quarto e último é a monografia escrita por ela como requisito de conclusão da Pós-Graduação em Arte-Educação. Esses quatro documentos simbolizam a trajetória de Jussara. Nos pai-

néis, a forma como a artista percebeu e traduziu por meio de sua arte os movimentos identitários da cidade e como, através deles, colaborou no sentido da afirmação de uma identidade étnica para Criciúma. Em relação à cruz, observei e pensei em uma espécie de síntese de seu percurso formativo, que nunca cessou. Ela utilizou nessa obra muitas técnicas aprendidas ao longo do tempo em muitos cursos. E o grande valor que essa obra alcançou, vindo a ser tombada como patrimônio cultural da cidade. Considero o manuscrito uma síntese importante do percurso do curso de Artes Visuais e da instituição UNESC. Ele resume parcialidades da história do curso de Educação Artística/Artes Visuais e da instituição FUCRI/ UNESC. Nele pude perceber as dificuldades encontradas para que esse curso se desenvolvesse e conseguisse se afirmar. Como olhamos para o passado a partir do presente, é neste presente que se encontra hoje o curso de Artes Visuais e a UNESC como conquista e orgulho coletivos. Na monografia, que foi composta a partir da prática, observei uma síntese de seu conhecimento e o domínio de sua arte. Descobri, dessa forma, pedaços de um passado com elos no presente. São raros não pelo ineditismo, mas porque trazem em sua materialidade o tempo, o testemunho de um tempo, fragmentos do passado.

Os documentos, apesar da racionalidade com que nós pesquisadores somos instruídos a abordá-los, tocam-nos, mexem conosco. Impossível para mim revirá-los sem que minha sensibilidade fosse atingida. Saliento que compactuo com os autores que colocam não ser somente pela racionalidade que fazemos nossas escolhas, nossa seleção daquilo que consideramos relevante para a pesquisa, mas também pela emoção que nos causam. Albuquerque Junior (2013) explica que, ao acessarmos documentos, nossa memória é acionada, entrelaçando razão, emoção e imaginação, ou seja, somos por inteiro, e por inteiro somos afetados.

Os acontecimentos estão no tempo e assim também os documentos são datados, pertencendo a uma temporalidade e intencionalidade, pois são, no dizer de Certeau (2008), artefatos, produtos de fabricação desde a sua primeira feitura até as intervenções sofridas ao longo do tempo.

O acervo de Jussara possui 1.518 itens. Aborda mil facetas de sua vida. Possibilita várias pesquisas que podem envolver sua vida pessoal, de artista, de professora ou as temáticas da vida pública. Por isso a necessidade das escolhas pertinentes dos documentos para a pesquisa que realizei. Além disso, estou ciente de que eles podem ser usados em outras análises e interpretações.

Compreendo que um arquivo pode ser um campo que se abre a inúmeras decifrações e análises. Uma das primeiras percepções que tive foi em relação às formas de escrita encontradas no acervo de Jussara: os papéis manuscritos, os mimeografados, os papéis datilografados, os redigidos em computador. Impossível não perceber as mudanças nas formas e nos suportes da escrita. Percebi, dessa forma, que uma das tarefas de quem pesquisa não é apenas a leitura das escritas, mas a sua decifração.

Como coloquei, documentos são artefatos. Sua fabricação possui representações. Presentes estão os afetos, os sentimentos, as emoções, aquilo que na sua feitura estava no plano do inconsciente daquela que os gerou. Ao serem manuseados, novamente são visitados por outros sentimentos. Pela imaginação, podemos viajar a outros tempos e acontecimentos, a outras cidades. Por meio de nossa sensibilidade e capacidade imaginativa, vislumbramos poder sentir e interpretar rostos, corpos e sentimentos.

Ao revirar o material, a primeira indagação que me ocorreu foi: por que guardamos coisas? Por que ela guardou esse material? De uma

vida inteira, somente algumas coisas foram guardadas, selecionadas a partir do próprio critério, para mim desconhecido. Critério esse que provavelmente se modificou ao longo do tempo, pois algumas coisas podem ter sido retiradas por terem perdido o significado, a importância; outras podem ter surgido devido a novos aprendizados. E assim esses "guardados" foram sofrendo revisões contínuas.

Para o historiador francês Philippe Artières (1998), quase tudo na vida em algum momento passa por algum tipo de registro, em suportes variados e segundo técnicas diferentes que variam de acordo com os diversos elementos os quais compõem a vida de todo dia, mas guardamos apenas uma parte ínfima daquilo que registramos. Fazemos isso porque somos induzidas/os pela praticidade, porque do dia a dia retemos apenas alguns elementos e porque fazemos triagens em nossos papéis. Classificamos coisas, separamos, guardamos, dispensamos conforme critérios imediatos e que nem sempre são os mesmos, sendo essas classificações ainda temporárias, muitas vezes mal acabamos de impor uma ordem e ela já se mostra obsoleta, já não serve mais.

Analisar a seleção que ficou é debruçar-se sobre algo íntimo, individual e ao mesmo tempo o somatório constitutivo do cotidiano de Jussara, ainda que de forma fragmentária. Desarrumar o arquivo para "arrumá-lo", pensar sobre essa prática, no dizer de Artières (1998, p. 2), "[...] é em suma falar de uma coisa comum, perseguir esse infraordinário, desentocá-lo e dar-lhe sentido e talvez entender um pouco melhor quem somos nós". Nesse caso, quem foi Jussara. Michel de Certeau (2008, p. 39), em sua magistral "A invenção do cotidiano", assim escreveu:

> Muitos trabalhos [...] dedicam-se a estudar seja as representações seja os comportamentos de uma sociedade. Graças ao conhecimento desses objetos sociais, parece possível e necessário balizar o uso que deles fazem os grupos ou os indivíduos.

Neste estudo, o arquivo de Jussara, como objeto de pesquisa, não esteve imune à passagem do tempo, ou seja, não está congelado, pois muitas indagações me assaltaram ao revirá-lo. Em seu arquivo, Jussara organizou sua vida de forma gráfica, constituiu, no dizer de Mignot e Cunha (2006), uma *memória de papel*. Guardou as recordações dos familiares e dos amigos e as coisas que a apresentam e representam publicamente como artista e/ou professora. Ao selecionar o que guardar, teve uma intenção. Philippe Artières (1998) afirma que o sujeito se arquiva para preservar a memória, para dar testemunho dos acontecimentos, para imortalizar experiências, para ter a identidade reconhecida, para controlar a vida. Em suma, no seu próprio dizer (1998, p. 3), "Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor a imagem social à imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência".

Ao observar o arquivo, percebi que Jussara estava preocupada com sua memória, com a imagem que deixaria de si mesma. Realizou um processo de seleção, uma "limpeza cirúrgica", restando aquilo que ela julgou representá-la, pois não encontrei nenhum documento contendo um deslize sequer. Há apenas um documento que não foi produzido por ela onde estão registradas observações descrevendo individualmente, de forma jocosa, um grupo de pessoas por ocasião de uma visita. Fora esse documento, nada encontrei que revele deslizes, contrariedades ou reveses.

Recorri, então, à oralidade, às entrevistas com algumas pessoas que conviveram com ela, para alcançar vozes que pudessem dizer dela

para além da memória programada e da possível ficção. A história oral é uma metodologia de pesquisa que utiliza a entrevista como instrumento de construção dos documentos. Cumpre estabelecer algumas definições: "A primeira delas utiliza a denominação história oral e trabalha prioritariamente com os depoimentos orais como instrumentos para preencher as lacunas deixadas pelas fontes escritas" (Ferreira, 1998, p. 7).

Quanto ao uso da entrevista, Maria Cecília de Souza Minayo (2000, p. 57) coloca que "[...] é o procedimento mais usual no trabalho de campo. Através dela, o pesquisador busca obter informes contidos na fala dos atores sociais". Sendo cada pesquisa uma construção particular do objeto científico, a elas também correspondem usos distintos de entrevistas.

Entendo que a entrevista se configura como a interação entre dois propósitos: ser uma comunicação verbal que reforça a importância da linguagem, ou da oralidade e de seus significados, e ser um meio de coleta de dados tanto objetivos quanto subjetivos. Ressalto a importância da subjetividade, pois ela está ligada aos valores, às atitudes e às opiniões em detrimento dos dados objetivos.

Não posso deixar de pensar nas seleções deste arquivo: os discursos selecionados também silenciam, as memórias são escolhidas para fazer lembrar e fazer esquecer, os escritos são escolhidos para inscrever e visibilizar, mas também para apagar. Essas escolhas ao mesmo tempo constroem e ocultam os contextos e acontecimentos.

Assim, entendo que os documentos muito mais do que serem da ordem da revelação, também são da ordem da ocultação, talvez do disfarce. Documentos não só constatam, mas também contrastam. Informam, mas também deformam. Não aparecem despidos e puros, mas já se apresentam com suas camadas de sentidos e significados. Em

resumo, como bem colocado pelo professor Albuquerque Junior (2013, p. 19, grifo meu),

> O documento tem uma história de sua própria constituição, enquanto tal, que interfere nos sentidos que ele possa oferecer [...] documento não é dado, documento não é achado, **documento é fabricado, criado, inventado**.

Percebendo esta seleção como parte constitutiva da vida de Jussara e como restos, restos das vivências, experiências, emoções, relações, eu me perguntei: que sentido fazem? E se fazem, que sentido é esse? É único e absoluto? Está inscrito nesses papéis, pode ser descoberto, apreendido, revelado, entendido? O sentido também é produzido e, neste caso, produzido por mim enquanto pesquisadora quando, ao encontrar os documentos, analisei-os utilizando conceitos, mas também minha forma de pensar, de perceber, de sentir, de julgar.

O fazer sentido é uma atribuição dada por nós, pesquisadores e pesquisadoras, no presente. Ocorre em uma relação nem sempre pacífica com o passado, mas a partir do presente. E por mais consciência ao dar o "sentido primeiro" que Jussara tenha tido ao guardar esses documentos, esse sentido não poderá ser alcançado por mim nem por qualquer outra pessoa que venha a pesquisar seu arquivo, porque o sentido não pode ser recuperado, o que ele pode ser é construído, atribuído. Entendo, assim como Albuquerque Júnior (2013), que a construção do sentido se dá no encontro entre quem investiga e os documentos. Mediada pela racionalidade e pela emoção desse encontro nasce uma terceira coisa, um terceiro elemento, a invenção se dá nesse preciso momento. O sentido não está pronto e à espera, ele constituir-se-á a partir desse contato, será atribuído, inventado. Os documentos guardam apenas possibilidades, aguardam novos sentidos, são uma promessa,

um vir a ser. O sentido é um permanente devir, com possibilidades e limites que se alteram conforme o tempo e as circunstâncias. Mudam como mudam as relações sociais, as tecnologias, as culturas, as ideologias, a história.

E o silêncio? Entre as escolhas que Jussara fez está o silêncio, perceptível pela linearidade e pelas tipologias de documentos guardados. Há um silêncio sobre sua intimidade, suas dúvidas, seus percalços e descaminhos, suas contrariedades. O silêncio também diz muito. Aponta para uma pessoa que tinha clareza sobre os significados que podem ser atribuídos àquilo que guardamos. Ela guardou de si aquilo que julgou representá-la.

Compreendo que o arquivo de Jussara é um lugar da memória pessoal em suas relações com a família e os amigos, mas também da memória coletiva por meio da presença de sua arte em inúmeros espaços públicos e da professora que iniciou sua trajetória quando a então FUCRI, hoje UNESC, contava apenas com sete anos de existência, portanto, participou da construção e testemunhou a transformação da instituição de educação superior que é uma conquista para toda a região sul do estado de Santa Catarina.

O arquivo se apresenta como uma possibilidade de pesquisa. A interpretação, ou seja, o sentido atribuído por mim está repleto do meu próprio mundo. Estou implicada ao atribuir sentidos ao que vejo e leio. Minha interpretação é diversa e plural, porque assim são minhas atitudes e expectativas e, certamente, nesta idade, a interpretação é diversa do que teria sido quando mais jovem e do que poderá ser quando estiver mais velha. Portanto, o tempo está implicado. Sobre isso, Certeau (2008) diz que a atividade da leitura é uma prática criadora, uma atividade produtora de significados de modo algum redutíveis às intenções de seus autores, antes, é uma bricolagem em que o leitor soma ao que

lê aquilo que ele é, a forma como compreende e atribui significado àquilo que recebe embora para aqueles que produzem os textos – e, neste caso, à academia a quem me reporto – o "leitor", o "receptor" e o "pesquisador" deveriam ser submetidos a um sentido único, a uma compreensão correta, a uma leitura autorizada. Entender, aproximar a leitura, portanto, é considerar em conjunto a liberdade irrevogável dos leitores e as restrições que tentam impedi-lo.

Essa diferença também se dá em função dos usos possíveis ou elegíveis dos textos e materiais. Nesse momento, a interpretação se dirige à sua trajetória como artista ceramista e como professora. Apoiando esse pensamento, Albuquerque Júnior (2013, p. 25) diz que o arquivo serve para "criar versões e imagens do passado" e "servir aos homens do presente, às perguntas, problemas, questões, dores e angústias do presente".

O arquivo foi constituído, nasceu tanto das operações de acúmulo e guarda, descarte e destruição de documentos feitos por Jussara e/ou outros como das operações por mim realizadas de seleção, separação, ordenamento, classificação, nomeação, formação de conjuntos de documentos e acondicionamento provisório. Pois, à luz de Albuquerque Junior (2013), um arquivo é tão fabricado quanto as narrativas que se utilizam dele.

O arquivo de Jussara, mesmo estando desordenado, não deixa de ser uma autobiografia, ou seja, a intenção é autobiográfica. Através dessa seleção, ela se apresenta, fala de si talvez da forma como gostaria de ser lembrada.

Na escrita sobre Jussara, de antemão está colocada a "impossibilidade" de ela própria narrar a sua história (Jussara já não se encontra entre nós). Assim, ainda que ela esteja presente na escrita de seus recortes narrativos, apropriei-me deles para mostrar a história dela, é

um discurso sobre o outro. A isso Certeau (2007) chamou "fabricação". Essa fabricação, esse fazer historiográfico, é apresentada por ele como uma operação que se dá em três movimentos: o primeiro, um lugar, que eu diria ser a história de vida de Jussara, e é ela quem norteia o discurso, definindo o que pode e o que não pode ser dito; o segundo, os procedimentos de análise das falas e dos documentos, que trazem a marca do tempo em que foram produzidos; e terceiro, a produção de um texto, que resulta da união entre o lugar de fala, a organização e análise dos dados e as teorias necessárias para dar suporte às reflexões. Tudo isso passando da "desordem" à "ordem" para tornar-se finalmente um texto inteligível, para lermos, por fim, o percurso de sua fabricação.

Assim, por meio das seleções que Jussara realizou de sua vida pessoal e profissional pude construir as narrativas que seguem nos próximos capítulos. Procurei observar o cuidado que ela teve ao guardar alguns papeis. Do mesmo modo, fui cuidadosa em registrar nesse estudo questões que não comprometam a imagem que ela fez de si mesma, pois, sendo uma pessoa pública e lidando com uma história muito presente, procurei realizar algumas indagações que poderão resultar em outros estudos.

2 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA ARTISTA: DA INFÂNCIA À VINDA PARA CRICIÚMA

Este capítulo foi construído por meio do arquivo pessoal de Jussara, cotejado com as entrevistas realizadas com seu esposo. Por meio dessas informações, pude traçar seu percurso desde o nascimento, em 30 de janeiro de 1948, passando por sua infância, família e lugares onde morou e estudou, até a sua chegada a Criciúma em março de 1975.

NA TENTATIVA DE ORGANIZAÇÃO DE UMA BIOGRAFIA

Como apontei no capítulo anterior, Jussara Guimarães teve o cuidado de "arquivar a própria vida", para recuperar o título do artigo do historiador Philippe Artières (1998) sobre práticas do arquivamento do "eu". Esse "arquivamento de si" possui documentos e entrevistas oferecidas pela artista falando de si. Posso dizer que, ao escrever a história de vida e a biografia de Jussara, utilizei também a sua própria autobiografia.

Bourdieu (1999) *apud* Montagner (2007, p. 251-252, grifos no original) nos fala que, a respeito das biografias, não existe uma sequência

cronológica dos fatos e acontecimentos da vida de alguém, pois eventos biográficos não seguem uma linearidade. Os acontecimentos de uma vida, completa Bourdieu, se conectam a partir de uma cadeia de inter-relações, realizada a posteriori pelo individuo ou pesquisador quando produz uma narrativa.

Portanto, um indivíduo, ao narrar-se, ou um biógrafo, ao narrá-lo, incorrerá em uma criação artificial de sentido ao constituir a vida como um todo coerente, como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva, um projeto. Diria Bourdieu (2006) que a noção sartriana de "projeto original" explicita o que está implícito nos "já", "desde então", "desde pequeno" etc., comuns nas biografias, ou nos "sempre", comuns nas histórias de vida. Seria a noção de vida organizada em formato de história, que transcorre segundo uma ordem cronológica que também é lógica, com um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida e de razão de ser, até o seu fim último.

Pensando na forma como Jussara arquivou-se, e mesmo que a cronologia não tenha sido a sua preocupação, certamente ocorreu estabelecer uma coerência para sua existência, como no exemplo abaixo, retirado de uma matéria realizada pelo Jornal da Manhã (Guimarães, 2000, p. 4):

> Na minha família existia uma predisposição para as artes. O meu pai era desenhista, o meu avô chegou a desenhar moedas e cédulas numa determinada época, e era desenhista da revista O Globo. Eu era a que melhor desenhava então as capas dos trabalhos era sempre eu quem fazia. [...] Eu tinha que fazer uma coisa que gostava. Acho que não importa a profissão. A pessoa se destaca onde quer que esteja se ela faz com amor aquilo a que ela se propõe. [...].

A narrativa de Jussara, seguindo a análise de Bourdieu (2006), poderia estar baseada, mesmo que parcialmente, na preocupação em dar um sentido para as suas escolhas, de tornar-se razoável, construir uma lógica retrospectiva e ao mesmo tempo prospectiva, estabelecendo uma coerência e uma constância, demonstrando as relações entendidas em termos de causa e efeito, do efeito percebido reportado à causa eficiente em suas etapas de desenvolvimento, projetando-as para serem percebidas como uma sucessão de fatos. Poderia ser essa uma intenção de tornar-se o sujeito e o objeto de sua própria vida, a ideóloga de si mesma, selecionando em função de uma intenção global – a forma como gostaria de ser lembrada – fatos e acontecimentos significativos – estabelecendo entre eles as conexões para lhes dar coerência. É ao mesmo tempo um arquivamento de si que guarda narrativas de si, da forma como gostaria de ser lembrada.

Ao problematizar a ideia de narrativa de vida, Bourdieu (2006) chama atenção para os limites dessa forma de construção. Para o autor, ao transformar a vida em uma história – organizada como uma sequência coerente de acontecimentos com sentido e direção – corre-se o risco de aderir a uma espécie de "ilusão narrativa". Trata-se, portanto, de uma construção influenciada por convenções, especialmente literárias, que tendem a organizar a vida como se ela seguisse um percurso linear e significativo.

Eis o motivo pelo qual não podemos produzir histórias de vida como um relato linear, porque a vida real não é linear, é descontínua. A trajetória de Jussara foi formada por elementos que se justapõem sem razão, únicos e difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo imprevisto, fora de propósito, de forma aleatória, mas no conjunto servem ao propósito de produzir um discurso sobre si, mecanismo social que favorece ou autoriza a experiência da vida como uma unidade, uma totalidade.

O professor Jonaedson Carino (1999) defende a validade da biografia associada à educação sob o pressuposto de sua instrumentalidade educativa, podendo ser pensada no contexto de uma pedagogia do exemplo. As narrativas de vida mantêm sua validade, visto que estão em evidência há 2000 anos. A gênese da forma de relato denominada biografia está na antiguidade. É a Damaskios, no século V a.C. que se atribui a cunhagem da palavra biografia (de bios, vida e gráphein, escrever, descrever, desenhar). A narrativa de trajetórias individuais permanece, portanto, suscitando interesse, sejam quais forem, as formas ou intenções que motivam sua elaboração. Partindo desse princípio, biografar seria então descrever a trajetória "[...] única de um ser único, original e irrepetível, é traçar-lhe a identidade refletida em atos e palavras, é cunhar-lhe a vida pelo testemunho de outrem, é interpretá-lo, reconstruí-lo, quase sempre revivê-lo" (Carino, 1999, p. 2).

E o que se denomina instrumentalidade educativa estaria no fato de que, de acordo com Carino (1999), não se biografa em vão. Toda biografia tem uma finalidade, seja ela exaltar, criticar, demolir, descobrir, renegar, apologizar, reabilitar, santificar, dessacralizar. Portanto, apoiada nessas definições, defendo que escrever sobre a trajetória de vida de Jussara Miranda Guimarães tem, dentre tantas finalidades elencadas, a de descobri-la e reabilitá-la, colocando em evidência seu trajeto formativo, tanto para o exercício da docência quanto para a sua prática artística, pois acredito que é nesse trajeto que reside sua exemplaridade e sua potência educativa, destacando a formação como necessidade ao longo da vida e não como "algo dado", autodidatismo, ou genialidade criativa, capazes de conferir ou garantir sucesso no desempenho de sua carreira docente ou artística.

Algumas reportagens em recortes de jornais que foram encontradas em seu arquivo mostram a Jussara artista ceramista atuante,

participando de cursos e exposições ou como a professora da FUCRI, mais tarde UNESC. Para os amigos e o esposo era a Ju, Jujuca, Juju.

Há muitas Jussaras. Há a Jussara inscrita em papéis, há a Jussara recordada pelo esposo e pelos amigos na oralidade das entrevistas, há a Jussara apresentada (e guardada) por ela mesma ao escrever, conceder entrevistas, preencher formulários e currículos. Apresentar Jussara desde a infância se faz necessário para compreendê-la a partir de seu contexto familiar e do lugar de onde vem para que possamos nos aproximar dela e pensar sobre os laços e influências familiares que a constituíram enquanto sujeito, bem como para entender de que forma as influências da família e as suas primeiras observações/impressões – que ela guardou – a marcaram e influenciaram sua vida e sua arte.

Narrar a vida de Jussara a partir de sua família envolve também a compreensão, mesmo que de forma abreviada, do modo como os processos culturais se cruzam e interagem, pois as pessoas compartilham crenças e valores, repassadas nas famílias.

A FAMÍLIA E A INFÂNCIA

A família de Jussara é de Porto Alegre/RS, assim contou Vilmar Kestering, esposo da artista, o que se confirma por meio da leitura dos recortes de jornais nos quais ela declarou isso e da cópia de seu registro de nascimento, encontrados em seu arquivo. Ela nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, no dia 30 de janeiro de 1948. O assento de seu nascimento foi lavrado no dia 04 de fevereiro desse mesmo ano.[6]

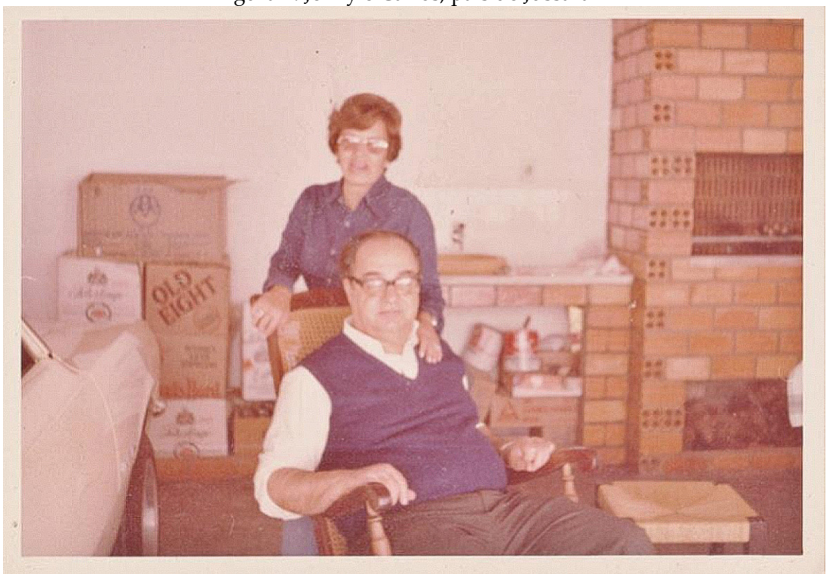
Os pais, Jenny Miranda Guimarães e Carlos Mendes Guimarães, de acordo com uma resposta enviada por Vilmar à uma pergunta complementar, nasceram em 1917 e 1918, respectivamente. Tinham,

portanto, 30 e 31 anos quando Jussara nasceu. Dona Jenny era dona de casa, e seu Carlos era médico pediatra. A família morava, nessa época, em um edifício na esquina da rua Ramiro Barcelos com a avenida Independência, no bairro Moinhos de Vento[7], zona nobre de Porto Alegre/RS. Quatro anos depois de Jussara ter nascido, tiveram mais uma filha, Nara Miranda Guimarães. De acordo com Vilmar, os pais de Jussara divorciaram-se entre 1978-1980. A mãe faleceu em 1983, e o pai em 1995. Na imagem, os pais de Jussara foram fotografados, de acordo com Vilmar, em sua casa de praia em Tramandaí/RS.

[6] De acordo com a cópia datada de 21 de agosto de 1968, que certifica o assento de nascimento, constante à folha 221v., do livro A-65, sob o número 42.952, passa a existir Jussara Miranda Guimarães.

[7] O bairro Moinhos de Vento tem suas origens na segunda metade do século XVIII. A avenida Independência, seu eixo principal, era um caminho surgido espontaneamente como uma das saídas para a Aldeia dos Anjos (atual cidade de Gravataí). O bairro começou a tornar-se local preferido para residência da classe média porto-alegrense no início do século, sobretudo a avenida Independência. Ainda hoje, mantém-se como um bairro tradicional, com antigos moradores ainda ali residindo, oriundos das famílias que se instalaram em seus primeiros tempos (História dos bairros de Porto Alegre. [A pesquisa é do Centro de Pesquisa Histórica vinculada à Coordenação de Memória Cultural da Secretaria Municipal de Cultura] (Companhia de Processamento de Dados de Porto Alegre, s.d.).

Figura 1: Jenny e Carlos, pais de Jussara



Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

O casal Jenny e Carlos ocupa o centro da fotografia, aparentam entre 50 ou 60 anos. Ela, uma senhora magrinha, não muito alta; ele, um pouco corpulento. Carlos está sentado no que parece ser uma cadeira de balanço de madeira com detalhes torneados e palhinha Rattan indiana. Esse estilo de mobiliário, combinando madeira e palhinha, era moda na década de 1970 e era chamado "colonial". Dizer dos materiais do mobiliário é dizer dos usos e costumes dessa época, pensando que os materiais importados já estavam chegando ao país e que a família, ao possuir uma cadeira no estilo da época, mostra que eles estavam inseridos em uma classe social com possibilidades econômicas de adquirir esses bens ou de apreciá-los.

O lugar onde estão é "um pouco de tudo", misto de garagem, depósito e churrasqueira. A churrasqueira e o balcão da pia são feitos de tijolos de quatro furos à vista, sem acabamento. O restante do ambiente é rebocado e pintado e parece, pela cor, que o chão não tem

piso, somente cimentado. Essa organização, muito utilizada nas casas de praia para aproveitar os ambientes – pois essas casas são utilizadas por um curto período –, acaba por "improvisar" o ambiente de reuniões familiares ou de amigos em torno da comida. A cada reunião, os arranjos de organização são feitos e desfeitos.

Essa casa, com esses arranjos espaciais mais improvisados, certamente era diferente do apartamento da avenida Independência do qual o artista Edison Paegle Balod se lembra, o qual teve acesso algumas vezes: "[...] *eles moravam na Independência, uma praça que tem lá. E eu fiz algumas exposições em Porto Alegre e eu ficava na casa dela, mesmo ela não estando lá. O apartamento era enorme, móveis fantásticos!* [...]" (Balod, 2020).

Chama a atenção, no canto esquerdo, o perfil lateral de um carro que Vilmar afirmou ser um modelo Maverick da marca Ford, que pertencia à família de Jussara. Esse modelo de carro foi lançado em 1973 e era objeto de desejo de muitas pessoas, mas poucas tinham recursos financeiros para adquiri-lo. Nessa época, poucas famílias possuíam carro.

A fotografia, aliada às lembranças de Vilmar e Edi, mostra que a família tinha bons recursos financeiros, pois além do apartamento em um bairro considerado "nobre" de Porto Alegre, possuía casa de praia e automóvel (um bem ainda bastante raro no País). A fotografia mostra-se um precioso documento histórico capaz de revelar usos, costumes, consumos, representações, formas de organização dos espaços e até mesmo nossa relação com a natureza. Roland Barthes (2015) nos que a fotografia não rememora o passado. Para o autor francês, o gesto que ela produz não é o restituir o que foi abolido, mas de atestar de que aquilo existiu. Barthes compreende a fotografia como algo que fala da certeza *daquilo que foi.*

No retrato abaixo está Nara, única irmã de Jussara, aos 29 anos, fotografada de forma amadora, em uma pose descontraída. A data no canto direito revela que é abril de 1981. E sei a sua idade por uma informação complementar de Vilmar sobre a diferença de idade entre as irmãs.

Figura 2 - Nara Miranda Guimarães, com 29 anos



Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

Nara, nessa data, ainda não era casada. Interpreto a fotografia a partir de minhas próprias imagens mentais, e para isso me amparo em Kossoy (2002, p. 46) quando diz que a "[...] imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado". Para Kossoy, este "mundo representado" é fixo, em seu sentido documental, mas moldável de acordo com nossas fantasias. Por causa disso, Kossoy aponta que a fotografia seria capaz de ultrapassar, na mente do receptor, o fato que representa.

Nara e a família moravam em Porto Alegre. Vilmar, em resposta a uma pergunta complementar, disse que o relacionamento das irmãs era muito bom. Contou-me que se viam com frequência. Nara vinha visitá-los, e eles, em suas idas a Porto Alegre, também o faziam.

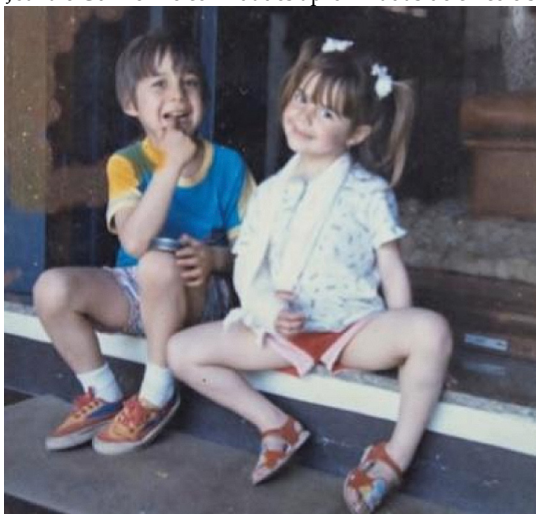
Nas fotografias que Jussara guardou, ela aparece em vários acontecimentos.

Nara era formada em Direito e não exercia a profissão porque, de acordo com Vilmar, o marido achava que não precisava. Teve dois filhos, Guilherme Guimarães Justo, nascido em 1983, e Joana Guimarães Justo, nascida em 1985. Aos 44 anos, Nara teve esclerose múltipla e faleceu em 2001, com 49 anos, ficando a guarda dos filhos – que na data de sua morte tinham 16 e 18 anos – com seu esposo, Luiz José Justo.

Nas entrevistas, Vilmar declarou que como ele e Jussara não tiveram filhos, os sobrinhos acabaram se tornando filhos do coração. Vinham visitá-los sempre, desde crianças, a fim de passar as férias, e ficavam por longos períodos. Afirmou Vilmar que "[...] na hora de ir embora, era sempre uma choradeira, não queriam ir". Os sobrinhos Joana e Guilherme (foto) moram em Porto Alegre, atualmente eles e Vilmar se visitam pouco, mas conversam sempre pelo celular e *WhatsApp*, contou-me Vilmar.

> [...] eles vinham... ficavam uma semana aqui, daí não queriam ir embora, né... a maninha [Joana] ficou cinco anos na Inglaterra... e o Guilherme trabalha na Gerdau. Os dois já casaram... A Joana tem uma menina agora, nasceu faz dois meses. O Guilherme não, ainda não! É casado, mas ela... [refere-se à esposa do Guilherme], como ela trabalha em hospital, e ela [Fê] (Fernanda) tá fazendo uns cursos, daí ela disse que agora não é o momento de ter filho! (Kestering, entrevista 1, 2019, acréscimos meus).

Figura 3 - Joana e Guilherme com idades aproximadas de cinco e sete anos



Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

Apresentar as fotografias de sua família, ainda que poucas, serve para evidenciar o lugar dos pais, da irmã e dos sobrinhos em sua vida.

Nas lembranças de Vilmar, aparecem algumas histórias sobre a família. As lembranças ajudam a compor e a ampliar o quadro familiar. São elas que nos aproximam dos sujeitos e das relações que existiram entre seus membros, dos embates e das contradições. A palavra pode retratar um quadro vivo, que não é alcançado pelos documentos escritos ou pelas fotografias. Quando um sujeito fala contando o vivido ou o herdado, ele nos faz aproximar pela imaginação do quadro que ele pinta.

Vilmar contou que, da renda dos bens imóveis da mãe de Jussara, "[...] herdeira de ricos fazendeiros [...]", provinha grande parte do sustento da família, e que seu pai, apesar de ser médico pediatra, exerceu a profissão fazendo dela muito mais uma fonte de doação do que de sobrevivência. Em uma nas entrevistas, contou sobre esse fato, juntamente com outro no qual o pai de Jussara teria sido ouvido por

um maestro italiano, que propôs levá-lo para a Europa para estudar canto lírico, convite ao qual o pai de seu Carlos se opôs. A família lhe impôs a formação em medicina. Vilmar contou assim sobre esses episódios:

> [...] A história é assim: Aí ele uma vez estava numa festa e... Ele foi e cantou! E um... tinha um italiano que era empresário, convidou ele pra ir pra Milão pra estudar canto. O pai disse: não senhor! Tu vai ser médico! [...] Tu vai ser médico! Porque o teu sogro tem dinheiro também e tu vai... Ele falou... ah! vocês querem que eu seja médico? Eu vou ser médico! Agora eu só vou trabalhar de graça! Ele se formou médico pediatra, ele dava consulta de graça pras crianças, ele ia nas favelas aonde que tinha... ele não ganhou dinheiro! O consultório dele era... tinha eu acho que três por três, um sofá todo rasgado que nem... [faz um gesto de descarte] ele não ganhou dinheiro [bate na mesa] na medicina (Kestering, 2019, entrevista 2, acréscimos meus).

A narrativa "O consultório dele era... tinha eu acho que três por três, um sofá todo rasgado que nem... [...]" parece contradizer o modelo social aparente na fotografia dos pais de Jussara, ficando evidente que eles pertenciam ao grupo social com bom poder aquisitivo. É possível que essa seja uma "declaração de rebeldia juvenil" ou uma espécie de "bravata de afirmação", que segue sendo repetida, mas, que na prática se realiza de outra forma. E vamos contando, recontando, sem refletir sobre o que é real e o que é imaginário.

Infiro que para residir no bairro Independência pode, de um lado, ter sido garantido dinheiro vindo dos bens herdados do sogro, por outro, ter sido resultado da atividade de médico, que também contribuía para mantê-los nesse lugar social. Atento ainda para o fato de o avô de Jussara estar vivo até ela contar com a idade de 14 anos, então sua mãe só se tornou herdeira depois desse tempo.

A narrativa "[...] fazendo desta muito mais uma fonte de doação do que de sobrevivência [...]" pode significar uma espécie de capital simbólico, que, de acordo com Piccin (2015, p.309, grifos no original), "[...] retrata a expressão de um habitus desinteressado que não encontra limitações objetivas para orientar de forma inconsciente as práticas [...]".

De acordo com Piccin (2015, p.309), esse comportamento "desinteressado interessado" resume as condições objetivas de um estilo de vida independente das remunerações advindas das profissões, assim como estrutura as relações baseadas no acúmulo de capital simbólico, ambos característicos das elites estancieiras. Mas é espantoso que esse "desinteresse" apareça na figura do pai de Jussara – visto que era a sua mãe a filha de estancieiros, não seu pai. Em síntese, com base em Bourdieu (2002 *apud* Piccin, 2015), pode-se compreender que determinadas disposições sociais, como no caso dos estancieiros, são incorporadas como habitus a partir de suas condições econômicas. Entre essas disposições, destaca-se a valorização de um comportamento aparentemente desinteressado em relação às questões materiais e mundanas. Tal postura, como elabora Bourdieu, está longe de ser simples indiferença, insinua-se como signo de honra e distinção. Trata-se de um desinteresse que, paradoxalmente, carrega intenção – um modo sutil de afirmar distância da necessidade e, nesse afastamento encenado, converter-se em capital simbólico.

Na narrativa de Vilmar sobre a família de Jussara apareceu também um conflito de gerações. O sonho do filho em ser cantor lírico e a imposição familiar pela medicina, o embate entre o novo, incerto, e a tradição como algo determinado, o correto a ser feito.

> [...] A história é assim: Aí ele uma vez estava numa festa e... Ele foi e cantou! E um... tinha um italiano que era empresário, convidou ele pra ir pra Milão, pra estudar canto. O pai disse: não senhor! Tu vai ser médico! [...] Tu vai ser médico! Porque o teu sogro tem dinheiro também e tu vai... (Kestering, entrevista 2, 2019).

Nesse pequeno trecho, aparece o poder da família, a condição de obediência, a formação como a possibilidade de ser digno de casar-se com uma moça filha de pessoas ricas – o avô materno de Jussara era estancieiro/fazendeiro.

Piccin (2015, p. 306, 309), a respeito dos investimentos em capital cultural e escolar nas famílias de estancieiros gaúchos a partir de 1930, diz que, "os investimentos em capital cultural e escolar se enquadravam em uma estratégia de ascensão do grupo familiar e de seus membros".

Assim, mesmo que o pai de Jussara não seja um filho de estancieiro, faço uso dessas reflexões para pensar que as representações não são estanques em uma classe social. Ao fazer uso de suas formas de representação, as classes acabam por desenvolver uma espécie de modelo a ser seguido; uma forma de legitimidade que as alimenta e mantém seu poder e que acaba por transformar-se no modelo social de sucesso ou de aceitação a ser seguido.

A lembrança de Vilmar se deu a partir de uma memória de segunda geração, construída a partir da relação com o outro, memória herdada provavelmente das histórias familiares que Jussara contava. Vilmar não conhecia o pai de Jussara nessa época, não estava presente nesse acontecimento, mas assimilou essa lembrança pela memória de Jussara.

Essa é uma rememoração contada pelo ouvir contar. No ensaio que inspira essa reflexão, O Narrador, Walter Benjamin (1987, p. 201) expõe que "O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes". A narrativa, como diz Benjamin (1987), não é uma informação ou um relatório, com suas formas duras e precisas, antes é uma forma artesanal de comunicação, é tecida de modo diferente a cada vez que é contada, resguardando o fio condutor principal, ao qual vão sendo acrescentados novos detalhes e sutilezas a cada vez que é ouvida e recontada. E quem ouve contar contará de forma diferente, mergulhando na história a sua própria história, deixando nela sua marca particular, seus vestígios.

Quando iniciamos a primeira entrevista, Vilmar estava reservado e reticente, como alguém que seleciona o que vai dizer. A história sobre o pai da Jussara foi uma das primeiras histórias que ele contou. Sobre o embaraço que aconteceu e pode acontecer com qualquer narrador, Benjamim (1987) nos diz que são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.

A formação em Medicina foi e ainda é uma forma de buscar a elevação do status social, uma espécie de passaporte "garantido" para o sucesso, vista por boa parte do corpo social como uma forma de status social, de enriquecimento e estabilidade. No passado, ainda estava fortemente atrelada à ideia de "dom", de talento e aptidão, assim como outras escolhas profissionais. Essa foi a família na qual Jussara nasceu, da qual recebeu o capital simbólico e cultural na forma de relações, valores familiares e de educação, e onde desenvolveu seu gosto pela arte.

Somos sujeitos implicados no mundo a partir da infância, e é nela que começamos a nos moldar e a sermos moldados, que fundamos nossas primeiras experiências, muitas das quais levamos pela vida afora.

> As lições mais lindas obtive sob forma de brincadeira no carinhoso contato com minha mãe. Juntas, acompanhávamos o "carreiro" das formigas, aprendendo com elas, o que foi fundamental nas minhas relações humanas pela vida afora (Jussara, 2011, *blog* Studio Pachamama).

Nessa narrativa, que se encontra ainda hoje em seu *blog*[8], Jussara escreveu sobre si a partir de uma lembrança de infância, uma brincadeira, para dizer algo que ela considerou fundamental, que contribuiu para ser o que ela se tornou, uma espécie de exemplo fundado na convivência, poderia dizer uma transmissão, um aprender observando e um fazer imitando. Contou isso de forma a parecer um legado, uma herança ligada à mãe e a terra não por algo grande, mas por algo ínfimo – acompanhar seres diminutos, incansáveis, trilhadores, construtores coletivos. Essa declaração, a pensar nas inúmeras vezes que apareceu, soa como o capital simbólico que Jussara não só recebeu, mas que queria legar.

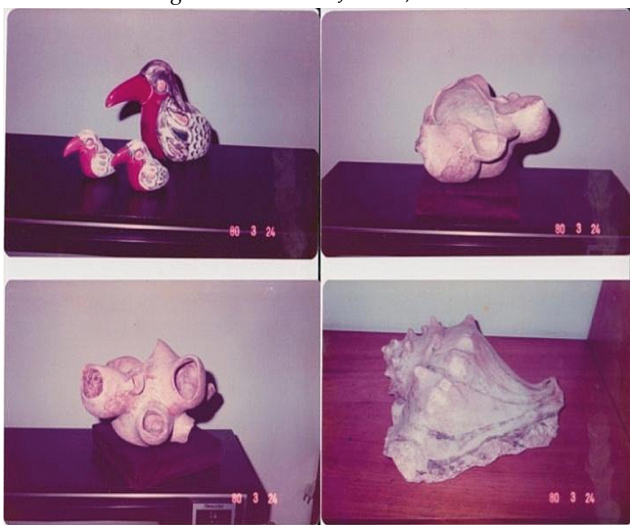
Levou isso para a vida, colocou essa brincadeira como o aprendizado inicial sobre relações humanas. Fundou essa lembrança evocando a presença materna em sua infância como a atestar ou amparar a sua veracidade. Nunca saberemos se essa lembrança é real ou imaginada, se ela aconteceu ou é uma construção. Bachelard (1979) fala sobre a possibilidade de conhecimento por meio do devaneio, ou das imagens poéticas por ele evocadas, é discuta por Bechelard (1979) que afirma que é através delas que a infância permanece viva em nós. Para o autor, "Habitar oniricamente a casa natal é mais do que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos".

---

[8] O *blog* Studio Pachamama foi criado em 2011 com o objetivo de divulgar a linha de peças cerâmicas que Jussara, Vilmar e o ceramista César Pereira estavam produzindo. Também de ser um espaço de divulgação de eventos, exposições suas e de outros artistas. A "Jussara Cerâmica Artesanal" também passou a se chamar Studio Pachamama.

A imagem a seguir, composta por quatro fotografias agrupadas, mostra a presença da natureza na obra de Jussara, o resultado do que ela observava que se traduzia na sua cerâmica. Na primeira fotografia, da esquerda para a direita, estão os bichos dos quais Jussara tanto gostava e que ela seguiu moldando nos anos que se seguiram, retornando a eles muitas vezes. Na segunda e na terceira, as obras compostas por casulos. E na quarta fotografia aparece uma peça que lembra uma concha do mar. O mar, a praia, as conchas, as estrelas e os seres marinhos, segundo Vilmar, eram as coisas que ela mais gostava. Referências marinhas aparecem em alguns de seus painéis, como o do terminal central de ônibus em Criciúma. As imagens são de 24 de março de 1980, dois anos após Jussara ter aberto seu primeiro *atelier*.

Figura 4 - Obras de Jussara, 1980



Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

As imagens que seguem continuam servindo para conhecermos o meio no qual Jussara cresceu. Na próxima fotografia está Jussara ainda criança. Guardou-se para si! E agora podemos reconstrui-la, visitá-la no passado por meio dessa imagem. Não podemos visitá-la da mesma forma, só podemos ver a fotografia que se apresenta à nossa frente e que nos olha, provocando ver nela elementos para poder dizê-la. E ainda que essa seja uma pseudonarrativa, pois o que Jussara guardou dá realce a tudo o que foi positivo na vida, com uma sistemática supressão do que foi sofrimento. No dizer de Kossoy (1989, p. 101), a fotografia constitui-se em uma "[...] fonte inesgotável de informação e emoção [...], uma possibilidade inconteste de descoberta e interpretação da vida histórica".

Figura 5 - Jussara com idade entre cinco e seis anos



Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

A menina entre três ou quatros anos posou para ser fotografada. Laço de fita no cabelo de corte infantil cuidadosamente arrumado. O tecido do vestido é uma espécie de renda brocada, com a barra e a gola plissadas, trabalho engenhoso das hábeis mãos que o fizeram. O vestido revela que a família tinha boas condições financeiras, ou fez um esforço parecendo assim ser. De acordo com Monica Tonding Kern (2010), as roupas, enquanto significantes, guardam sentidos caros à sociedade, como a delicadeza enquanto traço de personalidade inerente às meninas, representado por signos como o tecido da vestimenta – rendas, babados, laços, bordados, nervuras. Essa composição, junto com os laços no cabelo e outros adereços, concorria para a construção de um texto que fixava características essenciais às meninas.

Essa fotografia não aconteceu em um acaso, parece que os detalhes foram cuidadosamente pensados, revelando, assim, uma intenção. Igualmente os gestos, pernas cruzadas, as mãos levemente pousadas, o rosto posicionado em meia face, o dorso ligeiramente inclinado e o sorriso destacado pela luz estrategicamente posicionada, que também foi pensada de forma a criar efeitos de luz e sombra, valorizando os traços. Jussara nasceu em um tempo e em um grupo social para o qual a vida das crianças é digna de valorização. Os retratos das crianças em idades específicas são pistas dessa nova visão acerca da vida das crianças. Assim, também se pode supor que sua educação foi também cuidada, como poderemos refletir mais adiante.

Poderia o objetivo ser somente eternizar esse momento da infância? Ainda que fosse, a fotografia traz a marca do seu tempo, possibilitando uma interpretação através de sua leitura. Kossoy (1989, p. 69) diz que "Uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida".

A imagem registra e pertence ao seu momento histórico. Vemos o ontem a partir de hoje. E assim como quem narra, narra a partir do presente; quem vê uma fotografia também a vê a partir do presente. E o que vejo? Vejo o que me olha! O filósofo Georges Didi-Huberman (1998, p. 29) afirma que "[...] o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois, ou seja, o que vemos vive em nossos olhos pelo que nos olha". Vejo o que está me olhando em resposta: a idade da criança, o corte de cabelo, o penteado, as fitas, os tecidos que compõem o vestido. Faço um inventário a partir daquilo que está à minha frente, daquilo que vejo, mas que também me olha. Inventariar os tecidos, as fitas, o corte de cabelo, as joias é também dizer das maneiras e dos valores dessa época juntamente com as técnicas de produção e reprodução de imagens que ali estão colocados. Voltamos a Didi-Huberman (1998, p. 1), que afirma que o que vemos só vive em nossos olhos pelo que nos olha, eis paradoxo das imagens.

No Brasil, de acordo Mary Del Priore (2000), a infância passou a ser reconhecida entre os séculos XVI e XVIII quando começaram a surgir as preocupações educativas que se traduziam em cuidados de ordem psicológica e pedagógica. Para a autora, as mudanças ocorreram não só com os cuidados relacionados ao comportamento, mas também com o "aspecto exterior", ou seja, a maneira de as crianças se vestirem também passou por transformações. De acordo com Alison Lurie (1997), a moda das meninas no século XVIII era de composição romântica, cheia de babados, assemelhando-se às vestimentas dos contos de fadas.

Nos anos da infância de Jussara, era editada na cidade de Porto Alegre a Revista do Globo (1929-1967). Ela narrou em uma entrevista para o Jornal da Manhã de 05 de maio de 2000 que seu avô trabalhara nessa revista como desenhista, onde fazia as capas e algumas charges

– seu esposo informou que esse era o avô paterno de Jussara, Marçal Mendes Guimarães. De acordo com Kern (2010), a revista que acompanhou os gaúchos e faz parte da história do Estado não tinha cunho político-partidário, era destinada ao público em geral, onde até mesmo as crianças tinham espaço. Tornou-se, nas quatro décadas em que funcionou, uma das mais importantes fontes de cultura sul-rio-grandense. Um grande veículo de difusão da cultura de massa, que chegou a ter a segunda maior tiragem do País no período que divulgava literatura e arte, acontecimentos políticos, humor, cinema, esportes e moda.

Para estabelecer um paralelo com as publicações da revista, utilizo a fotografia da figura 6, a seguir, publicada por ela, na qual é possível perceber semelhanças com a fotografia da figura 5 quanto às roupas e aos cabelos e gestos, ressaltando que as fotografias são representações do passado. As imagens revelam e reforçam a ideia de que o vestuário também se constitui em distinção social. Conforme Roland Barthes (2005, p. 279), "[...] é uma imagem mais ou menos padronizada de condutas coletivas previsíveis". Assim como as vestimentas, as fotografias são elaboradas de forma a produzir e reproduzir as práticas sociais do momento e do grupo ao qual pertence. Nesse sentido, quando tratamos de indumentária, a fotografia, enquanto documento, pode, através da interpretação do pesquisador, apresentar pistas do passado.

Figura 6 - Imagem da Revista do Globo



Fonte: Revista do Globo, 19/08/1955, n.p.

Abaixo outra cena, outros detalhes, pois a fotografia é um testemunho do tempo em que foi congelada. O ano é 1955, indicado pela vela acesa sobre o bolo com aparência de confecção caseira, talvez elaborado pela mãe. Cheguei a essa data observando o número da vela que está sobre o bolo somado à sua data de nascimento.

Figura 7 - Jussara aos sete anos em sua festa de aniversário



Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

Ao observá-la, percebi uma prática social inscrita, a comemoração do aniversário de uma criança. Na mesa, toalha, vaso com flores, pratos com guloseimas e refrigerantes ou outra bebida em garrafas pequenas de vidro. Sobre a utilização das fotografias como documentos para a compreensão do passado, Kossoy (1980, p. 9, grifos no original) assim assevera:

> As fotografias do passado – que consideramos como *objetos-imagens* – constituem-se em fontes e, portanto, em um dos nossos pontos de partida para a compreensão do processo que as gerou em seus itens estruturais e em sua significação histórica e social.

As duas fotografias são registros com motivações diferentes, mas em uma e na outra o tempo histórico está retratado, pois nelas está registrada uma forma de representação social na qual a criança aparece de forma valorizada. A diferença entre elas está no fato de que a primeira foi uma fotografia produzida, organizada de forma intencional, levando em conta tanto o ator social aparente, a criança, como o/os ator/es sociais não aparentes, pais/família, juntamente com a técnica de produção de imagem, equipamento, luzes disponíveis na época e, é claro, o olhar do fotógrafo. Todos esses elementos estão presentes na fotografia e a configuram como marca do seu tempo. Mesmo que esse não seja o enfoque da pesquisa, ao observar as fotografias da infância de Jussara, percebi o processo histórico inscrito nas práticas, ou seja, as práticas constituem-no, e foi dessas práticas, desse grupo social, que Jussara veio. Em uma das entrevistas realizadas com Vilmar, ele relatou algumas lembranças da infância de Jussara. Ou seja,

> Ela era muito mimada, porque o avô da Jussara era fazendeiro e a mãe da Jussara... ah... era filha de fazendeiro e casou com um... que não tinha muita poswse. Mas era um cara muito, muito legal! E ele gostava de cantar, ele era tenor (Kestering, entrevista 2, 2019).

Vilmar embaralhou, alternou a fala sobre Jussara, não falou especificamente dela, mas misturou o pai e o avô e seus modos de vida na mesma lembrança. Iniciou falando de uma criança mimada e logo a lembrança se embaraçou. Vilmar sobrepôs personagens e acontecimentos. Ele falou do avô fazendeiro, da mãe de Jussara como filha de fazendeiro e do gosto do pai de Jussara pela música. A lembrança foi rápida e fugidia.

Ele narrou a partir de lembranças que não são suas, que podem ter ficado para ele como algo simbólico, uma memória que se transferiu e que de tanto ouvir contar, ou por ter ela um "sabor" particular, tornou-a sua: "Ela era muito mimada"! Quem teria dito isso? Jussara? Se fosse ela, seria uma memória de ouvir contar. Pois é pouco provável que "ser mimada" seja um discurso construído por ela sobre si mesma. Seus pais? É possível.

Essas são as pessoas às quais essa lembrança poderia ter pertencido, mas não Vilmar. É uma lembrança um pouco vaga, que flutua sobre os acontecimentos e transfere-se de um sujeito a outro. Dizer que Jussara era "mimada" significa dizer que ela fazia parte de um grupo social onde a criança era valorizada. A lembrança sobrevive na memória daqueles que ouvem e contam o que ouvem.

Apoio-me em Nora (1993, p. 9) quando diz,

> Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais e flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras e projeções.

Da infância, além dessas duas fotografias, e algumas matérias realizadas pelos jornais de Criciúma, Jussara guardou pouco. Não sei se pouco havia ou se pouco selecionou para guardar. Mas foi a partir

de sua infância que o gosto pela arte foi sendo construído, desde os primeiros contatos com a "lama grudenta", como ela contou na entrevista para o Jornal da Manhã, em comemoração aos seus 25 anos em Criciúma.

OS PRIMEIROS ANOS DE ESCOLA E O DESPERTAR PELA ARTE CERÂMICA

Figura 8 - Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho



Fonte: Mapio.net (s.d.)

Jussara, em seus primeiros anos de formação escolar, frequentou o Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho, um colégio tradicional, fundado em 1905, mantido pela Associação de Educação Franciscana da Penitência e Caridade Cristã – AEFRAN-PCC, que ficava na rua Ramiro Barcelos, mesma rua onde ela residia com sua família.

Dos primeiros anos de escola, ela guardou somente os históricos escolares, e nas muitas matérias em que figurou nos jornais também não fez nenhuma menção a essa etapa inicial da vida de formação. Igualmente sobre a universidade, com exceção de uma atividade ligada à confecção de um painel (figura 16), do qual ela guardou um recorte de jornal com a matéria publicada. Mas encontrei várias referências

aos *ateliers* e/ou cursos relacionados à cerâmica. Dessa forma, percebi que ela, desde esse momento da vida, iniciou o "arquivamento de si", no dizer de Philippe Artières (1998), e através das lacunas percebi que em algum momento fez seleções. A cerâmica chegou bem cedo em sua vida. Jussara, em uma entrevista realizada para a Revista *Nueva Ceramica* (1195), de Buenos Aires, contou como começou:

> Nasci na cidade de Porto Alegre (estado do Rio Grande do Sul). Ali comecei com a arte cerâmica em 1962, com quatorze anos. Alguns anos antes havia se estabelecido em Porto Alegre um ceramista italiano, Valter Scarpelli. Trouxe um trabalho e uma técnica que ainda reconheço como muito boas. Frequentei seu *atelier* por quatro anos nos quais considero que só desenvolvi habilidade manual, já que Scarpelli estimulava a cópia.
> Jamais nos explicou o que era um vidrado cerâmico nem fez qualquer comentário, sobre a necessidade de se desenvolver uma linguagem e uma técnica próprias na cerâmica (Nueva Ceramica, 1995, p. 34, tradução minha).

Pelo depoimento de Jussara se entende que ela começou no *atelier* de Valter Scarpelli, porém figura em seu arquivo um certificado com a frequência em um curso de Cerâmica no Instituto de Artes Decorativas, registrado na Secretaria de Educação e Cultura do Ensino Técnico, sendo ele, portanto, seu primeiro curso. Ela ingressou no *atelier* de Valter Scarpelli no ano de 1963 e nele permaneceu até 1967.

A frequência nesse *atelier* foi exposta por ela em algumas entrevistas e está registrada em seus *curriculuns*, mas embora ela tenha guardado muitos certificados, não guardou ou não existiu o certificado relativo à frequência nesse *atelier*. Na entrevista ela revela que Valter, apesar de ter uma boa técnica, estimulava a cópia e não o desenvolvimento de uma linguagem ou de técnicas próprias.

Parece que essa percepção se deu a partir do tempo presente, do tempo em que Jussara concedeu a entrevista. É possível que explicações sobre determinadas técnicas ou sobre o desenvolvimento de linguagem e técnicas próprias não fizessem parte do ensino naquela época. Portanto, olhar o passado a partir do presente é estar ciente do deslocamento temporal com tudo o que ele carrega consigo, mudanças na percepção, nas necessidades técnicas, nos valores sociais. Mas importa pensar que a cerâmica foi "adentrando" a vida de Jussara e que 1962 foi o ano do início de seu caminho de artista ceramista.

Em matéria especial do Jornal da Manhã, ela declarou que seu gosto pela arte tinha a ver com sua educação familiar.

Figura 9 - Jornal da Manhã, 05/05/2000



Jussara Guimarães, 53 anos, está comemorando 25 anos de arte. O fato de gostar de arte vem de longe. O avô de Jussara era desenhista. Trabalhava na revista do Globo, em Porto Alegre, onde fazia as capas e algumas charges. Também fazia parte do clube de Gravura. O pai ganhou alguns concursos de desenho e também era tenor, mas acabou fazendo Medicina. "O pai queria que eu fizesse Medicina. Quando passei no vestibular para artes, meus pais ficaram arrasados", conta Jussara. Depois, aceitaram a idéia.

Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

Ao relatar sobre si ela evidenciou a afinidade de sua família com a arte, contando que o pai desenhava, era tenor e venceu concursos de desenho, e que o avô trabalhou para a revista do Globo[9] e fez

parte do Clube de Gravura[10] de Porto Alegre. Ela registrou esses fatos possivelmente pela importância que tiveram. O primeiro como veículo de comunicação, e o segundo como espaço de produção de arte gravurista à sua época. Essas relações fazem parte do capital cultural de sua família e dela, que vai além do capital monetário, pois está ligado à capacidade de estabelecer vínculos e, através deles, uma rede de relações que acaba por somar-se a esse capital, alimentando-o e sustentando-o.

Dizer das ligações de seus familiares com esses lugares parece atestar que o "gosto pela arte" era muito mais que fruição, eram elas os próprios artistas. Dessa forma, Jussara ampara sua decisão pela arte em um gosto que veio de longe, em uma identidade familiar.

Refletindo sobre as declarações, pareceu-me contraditório que ela apoiasse seu discurso com relação ao gosto pela arte na família, pois mesmo amparando-se no gosto "herdado", falou da decepção dos pais quando ela passou no vestibular para Artes. Mas também ficou evidente que apesar da contradição em relação à escolha pelas artes, o ambiente familiar favorecia esse gosto. Essa contradição poderia ser de outra ordem e não estar diretamente relacionada com a escolha das

---

[9] A revista do Globo circulou entre 1929 e 1967 e foi a mais importante revista de variedades gaúchas, no Rio Grande do Sul, entre a primeira e o início da segunda metade do século XX. Os assuntos tratados eram os mais diversos – música, teatro, moda política, artes visuais, cinema literatura. Era um meio de divulgação importante dos autores e das obras editadas pela Livraria O Globo.

[10] O Clube de Gravura de Porto Alegre – CGPA (1949-1956) foi fundado por Vasco Prado (1914-1998) e Carlos Scliar (1920-2001) em 1950. Outros artistas como Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves e Glauco Rodrigues também fizeram parte do grupo. Embora ele tenha sido de menor dimensão e situado em questões locais, foi fundado nos moldes do Taller de Grafica Popular (TGP) mexicano. O clube de gravura concentrou-se na "Campanha pela Paz", no "Banimento da Bomba Atômica", na "divulgação de temas políticos" e espaço de articulação para os artistas na Revista Horizonte, que circulou em Porto Alegre entre 1951 e 1954. Era um espaço de produção artística que se inspirava na arte realista e expressionista, tinha intenção de divulgar o popular, combatendo o abstracionismo internacional e nacional. Buscavam retratar a cultura regional e as realidades locais. O clube, através da gravura, buscava se afirmar como possibilidade artística fora dos grandes centros representados por Rio e São Paulo, lutando pela popularização da arte como meio de conscientização política.

artes. Na lembrança de Jussara, foi em sua infância que ocorreram seus primeiros contatos com a terra. Em seu *blog* e em uma entrevista, encontrei narrativas que se complementam sobre os primeiros contatos com a cerâmica:

> Acredito, porém, que o primeiro contato físico que tive com a argila foi ainda muito anterior, quando pequena corria pela plantação de arroz, deixando meus pés pretos pelo contato lúdico com aquela "lama grudenta", marcando minha vida de forma definitiva (Jussara, 2011, *blog* Studio Pachamama).

Jussara falou da infância, fundou a sua cerâmica nessa memória da infância, procurando buscar sua identidade de ceramista na liberdade e na comunhão com a terra materna ancestral, na "lama grudenta" que a marcou para sempre. Essa "imagem" forma um quadro bastante nítido, que Jussara carregou pela vida afora, o qual foi evocado em várias oportunidades. Para ajudar a pensar essa imagem, Bachelard (2006, p. 130) expõe que "As imagens visuais são tão nítidas, formam com tanta naturalidade quadros que resumem a vida, que têm um privilégio de fácil evocação nas nossas lembranças de infância".

Percebi, por essas lembranças, que Jussara ligou a cerâmica a uma memória ancestral, à própria terra, e o gosto pela arte disse ser uma "herança" familiar. E mais uma vez posso trazer a reflexão sobre o capital simbólico herdado, de acordo com Grijó (1998). Mas o passado não é um relato, porque ao relatarmos perdemos a substância que anima o momento. A lembrança da infância narrada por Jussara é uma força viva, tem tamanho, poder que a acompanha por toda a vida. Ainda me apoio em Bachelard (2006, p. 93, 100) e em seus escritos sobre as memórias de infância para externar que quando sonhando na solidão, somos transportados aos tempos da primeira vida. Para o au-

tor, a história da infância não é psiquicamente datada, isso é algo que colocamos a posteriori, que vêm de fora – do tempo em que se conta.

Viajar pelas lembranças da infância, trazendo à tona o passado, pode ser um processo de construção da identidade e uma forma de resistência. A família, a infância e as lembranças de seus primeiros contatos com a argila me trouxeram até aqui. Apresento, na sequência, seus primeiros contatos para a construção de seu conhecimento no ramo artístico.

A ESCOLHA DA CARREIRA PROFISSIONAL

Na escolha da graduação, Jussara optou pelas Artes Plásticas. Passou em quarto lugar no vestibular em 1967, para o curso de Escultura, com duração de cinco anos, no Instituto de Artes[11] (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Vilmar expôs uma lembrança da escolha de Jussara pela arte:

> Olha a Jussara... a vida dela sempre foi cerâmica, e é só que os pais queriam que... O pai era médico, e a mãe era filha de fazendeiro, aí queriam que ela fizesse medicina, que não fizesse nada de curso de artes. Mas ela insistiu tanto que [faz um gesto indicando que ela seguiu] se formou em escultura em Porto Alegre e depois veio pra cá (Kestering, 2019, entrevista 1, acréscimos meus).

[11] O IA foi fundado em 22 de abril de 1908, sob o nome de "Instituto de Bellas Artes", por iniciativa de um grupo de intelectuais e artistas liderado por Olinto de Oliveira. O Instituto de Artes da UFRGS é uma das mais tradicionais escolas de artes do Brasil (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015).

Ela contou sobre sua escolha ao Jornal da Manhã no dia 27 de abril de 2000 (p.4): "[...] Eu tinha que fazer uma coisa que eu gostava. Acho que não importa a profissão. A pessoa se destaca onde quer que esteja se ela faz com amor aquilo a que se propõe. Foi um curso de cinco anos".

Mas sua família desejava outra formação: "O pai queria que fizesse medicina. Quando passei no vestibular para artes, meus pais ficaram arrasados". Depois aceitaram a ideia (Guimarães, 2000b, p. 6).

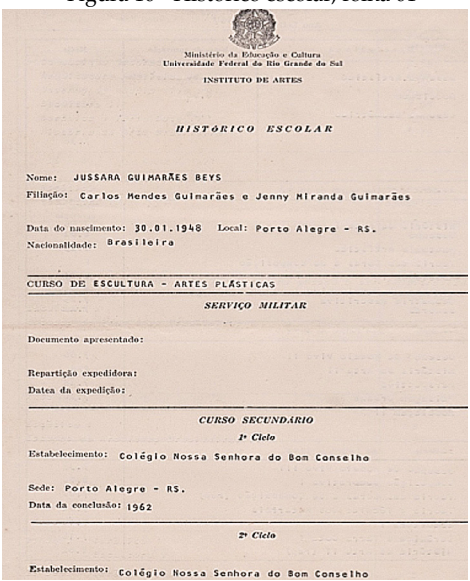
Eram os anos de 1970 e é possível refletir, por meio do segundo recorte, que o desejo dos pais pela graduação em Medicina poderia estar ligado à preocupação com o futuro da filha, com sua capacidade de sustentar-se, com a visibilidade social ou com a oferta de trabalho. A formação em Artes Plásticas era pouco apoiada, concorriam para isso o preconceito e o desprezo da sociedade pelo trabalho manual, reforçado pela longa espera de um artista por reconhecimento. De acordo com Bourdieu (1996a, p. 259): "O valor da obra de arte não é artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como um fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista".

Conforme o histórico escolar a seguir, quando Jussara ingressou, o curso era anual e as avaliações eram por nota, sendo a mínima exigida 7,00. As notas de Jussara iam de 7,00 a 8,81. Em 1971, cancelou o curso, mas retornou em 1972. Blanca Brites, colega de Jussara no curso de escultura, lembra que

> O motivo de Jussara ter paralisado o curso em 1971, foi por um sério problema de saúde, e que eram problemas frequentes. Também conta que era a aluna favorita da professora Marianita Linck, que Jussara relata ser sua grande mestra e amiga (Brites, 2020[12]).

Em 1971, o curso passou a ser semestralizado, e o sistema de notas foi substituído por conceitos. Então foi possível ver que seus conceitos oscilavam entre C e A. Também estão registradas as suas reprovações por falta aos exames, ou falta de frequência e de média, ou por causa do conceito E, que também é de reprovação. Formou-se em 12 de dezembro de 1973.

Figura 10 - Histórico escolar, folha 01



Ministério da Educação e Cultura
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
INSTITUTO DE ARTES

HISTÓRICO ESCOLAR

Nome: JUSSARA GUIMARÃES BEYS
Filiação: Carlos Mendes Guimarães e Jenny Miranda Guimarães
Data do nascimento: 30.01.1948 Local: Porto Alegre - RS.
Nacionalidade: Brasileira

CURSO DE ESCULTURA - ARTES PLÁSTICAS

SERVIÇO MILITAR

Documento apresentado:
Repartição expedidora:
Datea da expedição:

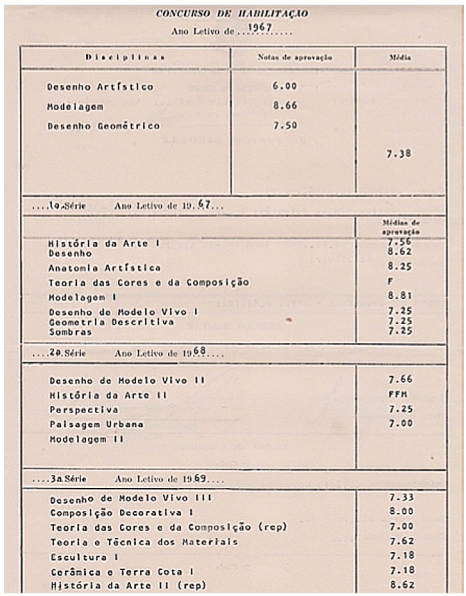
CURSO SECUNDÁRIO
1º Ciclo
Estabelecimento: Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho
Sede: Porto Alegre - RS.
Data da conclusão: 1962

2º Ciclo
Estabelecimento: Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho

Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

[12] Depoimento de Blanca Brites colhido por contato telefônico (maio/2020). Ela foi colega de Jussara na graduação.

Figura 11 - Histórico escolar, folha 02



CONCURSO DE HABILITAÇÃO

Ano Letivo de ....1967.....

Disciplinas	Notas de aprovação	Média
Desenho Artístico	6.00	
Modelagem	8.66	
Desenho Geométrico	7.50	
		7.38

....1o.Série Ano Letivo de 19.67...

	Médias de aprovação
História da Arte I	7.56
Desenho	8.62
Anatomia Artística	8.25
Teoria das Cores e da Composição	F
Modelagem I	8.81
Desenho de Modelo Vivo I	7.25
Geometria Descritiva	7.25
Sombras	7.25

....2o.Série Ano Letivo de 1968....

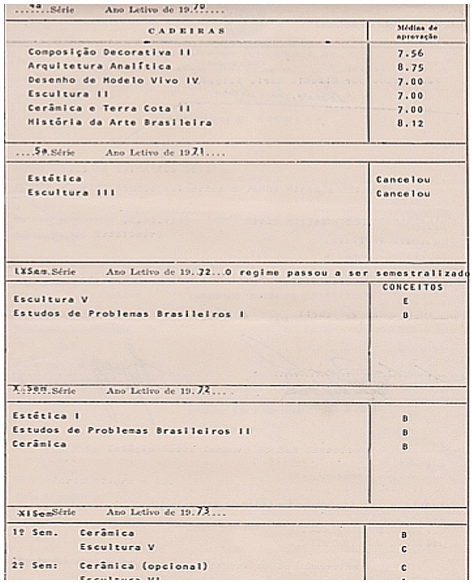
Desenho de Modelo Vivo II	7.66
História da Arte II	FFM
Perspectiva	7.25
Paisagem Urbana	7.00
Modelagem II	

....3a.Série Ano Letivo de 1969....

Desenho de Modelo Vivo III	7.33
Composição Decorativa I	8.00
Teoria das Cores e da Composição (rep)	7.00
Teoria e Técnica dos Materiais	7.62
Escultura I	7.18
Cerâmica e Terra Cota I	7.18
História da Arte II (rep)	8.62

Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

Figura 12 - Histórico escolar, folha 03



.....4o.Série Ano Letivo de 19.70.....

CADEIRAS	Médias de aprovação
Composição Decorativa II	7.56
Arquitetura Analítica	8.75
Desenho de Modelo Vivo IV	7.00
Escultura II	7.00
Cerâmica e Terra Cota II	7.00
História da Arte Brasileira	8.12

....5o.Série Ano Letivo de 1971....

Estética	Cancelou
Escultura III	Cancelou

IXSem.Série Ano Letivo de 19.72...O regime passou a ser semestralizado

	CONCEITOS
Escultura V	E
Estudos de Problemas Brasileiros I	B

Xo.Sem.Série Ano Letivo de 19.72....

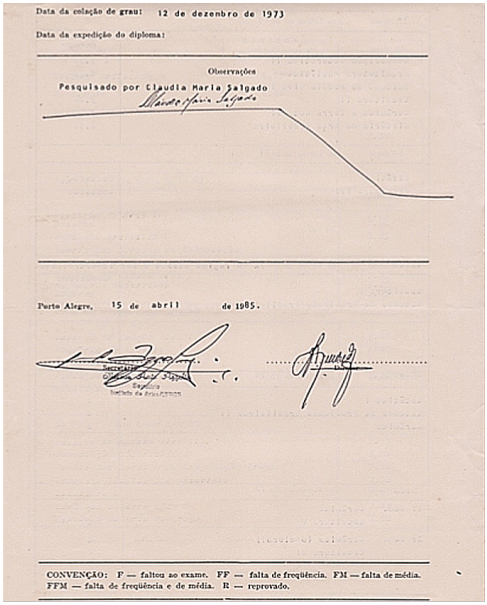
Estética I	B
Estudos de Problemas Brasileiros II	B
Cerâmica	B

XISem.Série Ano Letivo de 19.73....

1º Sem.	Cerâmica	B
	Escultura V	C
2º Sem:	Cerâmica (opcional)	C

Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

Figura 13 - Histórico escolar, folha 04



Data da colação de grau: 12 de dezembro de 1973

Data da expedição do diploma:

Observações

Pesquisado por Claudia Maria Salgado

Porto Alegre, 15 de abril de 1985.

CONVENÇÃO: F — faltou ao exame. FF — falta de freqüência. FM — falta de média. FFM — falta de freqüência e de média. R — reprovado.

Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

De sua trajetória no curso de graduação, destaco três questões: a transformação do curso de anual para semestral, a passagem de notas numéricas para conceitos e o fato de ela ter cancelado o curso em 1971. Para responder ao primeiro e ao segundo destaques pude recorrer à legislação Federal. Mas, para o terceiro, a única pessoa capaz de respondê-lo com certeza não está mais aqui. Neste momento, sinto o limite do que os papéis ou mesmo a história oral podem me dizer. Estou diante de algo insondável, que ficará sem resposta real, sujeito apenas a aproximações.

Outra questão a ser refletida é que durante seus estudos era uma aluna comum, suas notas não foram todas máximas. Ela era uma aprendiz e foi se apropriando da arte até se tornar a artista respeitada e reconhecida em Criciúma e Santa Catarina.

Figura 14 - Diploma de Graduação em Escultura (Artes Plásticas)



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

O Reitor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo presente o termo de colação de grau no Curso de Escultura (Artes Plásticas), conferido no dia 12 de dezembro de 1973 a

Jussara Guimarães Reys

filha de Carlos Mendes Guimarães e de Jenny Miranda Guimarães, nascida a 20 de janeiro de 1949, natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em virtude de conclusão do respectivo curso a 12 de dezembro de 1973 e, usando da atribuição que lhe confere o Artigo 9º, parágrafo 3º do Decreto-Lei nº 252, de 28 de fevereiro de 1967, mandou passar-lhe o presente diploma de

Graduado em Escultura

para que possa gozar de todos os direitos e prerrogativas concedidos a este Título pelas leis da República, o qual é assinado pelo Reitor da Universidade, Diretor do Instituto de Artes e pelo Titulado.

Porto Alegre, 15 de outubro de 1974.

REITOR DIRETOR

TITULADO

Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

Jussara contou que apesar ter feito o curso de Cerâmica e ter frequentado o *atelier* de Valter Scarpelli durante quatro anos, só aprimorou sua técnica quando ingressou na faculdade ao conhecer a grande mestra e amiga Marianita Linck. Em seu *blog*, ela narrou assim:

> Entretanto, foi somente quando ingressei na Escola de Artes da UFRGS que realmente tive a real dimensão da cerâmica, ao conhecer a grande mestra e amiga Marianita Linck[13] professora de gerações de ceramistas no Rio Grande do Sul. Com ela experimentei o prazer de fazer pesquisa.
> Só a partir de 1967, quando ingressei na Escola de Arte da Universidade do Rio Grande do Sul, come-

[13] Maria Annita Tollens Linck ou Marianita Linck nasceu em Porto Alegre em 1945. Formou-se em artes plásticas pelo Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Seus primeiros contatos com a cerâmica, sua principal fonte de pesquisa, ocorreu nos ateliês de Luise Endtes e Wilbur Olmedo. Integrou o corpo docente da Escola de Artes, hoje Instituto de Artes, permanecendo até sua aposentadoria em 1991. Foi responsável pela criação e habilitação em cerâmica no Curso de Artes Plásticas da UFRGS, que se concretizou em 1983. Desenvolveu amplas pesquisas sobre vidrados comerciais e as aplicações em cerâmica. Maria Annita foi mestra de grandes ceramistas do Rio Grande do Sul (Berger, 2001).

> cei a ver-me impulsionada para a investigação, atividade que até hoje é o norte do meu trabalho. Nisto foi de fundamental importância uma professora de cerâmica, grande mestra e amiga, Marianita Linck (Jussara, 2011, *blog* Studio Pachamama).

Marianita apareceu na narrativa de Vilmar também:

> Marianita vinha sempre, a gente teve muito contato. Ela tem acho que noventa anos! Eu poderia ver se eu consigo um contato com ela, porque depois que a Jussara faleceu eu não tive mais contato com ela (Kestering, entrevista 2, 2019).

Figura 15 - Marianita Linck, professora de Jussara na graduação



Fonte: Galeria Tina Zapolli (2017)

Vilmar recordou a proximidade e o laço de amizade entre elas, que permaneceram por toda a vida de Jussara. E sobre a ausência, "depois que a Jussara faleceu eu não tive mais contato com ela" (Kestering, entrevista 2, 2019). As narrativas alcançam minúcias que de outra forma não apareceriam, é o sujeito que narra sua vida estando envolvido nela, nas ações que executa, no que percebe, como sente, o que fala, o que relembra, relembra o vivido, mas narra a partir do presente.

A imagem a seguir mostra um recorte guardado por Jussara. Essa foi a única materialidade encontrada dos anos de graduação. É também o mais antigo documento arquivado.

Figura 16 - Recorte de jornal. Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 12/06/1970



12/6/70 ZERO HORA

REITORIA RECEBERÁ ESCULTURA FEITA PELA ESCOLA DE ARTES

Quinze alunos do Curso de Pintura da Escola de Artes, sob a orientação da professora Sônia Ebling, estão preparando um painel com três metros quadrados, especialmente para a Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O trabalho está sendo executado em seis partes, sem o auxílio de fôrmas, e já estão aparecendo pessoas interessadas em obras idênticas para ornamentação de residências. O painel destinado à UFRGS foi extraído do projeto do aluno Ítalo Qualisoni, destacado dentre cinco trabalhos apresentados no início do curso, cada um dêles um metro quadrado. O grupo de alunos que trabalha no projeto é composto por Ubirajara Lacava, Maria Tereza Fontana, Berenice Dias, Denise Isernhard, Jussara Guimarães, Eva Oliveira, Italo Qualisoni, Blanca Brittes, Alenir Ávila, Maria Emirta Vera, Nara Rejane Einhoff, Sandra Mariante, Vera Lúcia Charuk, Lúcia Lopes e Tânia Albuquerque.

Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

Esse painel foi um trabalho do curso de Escultura em Cimento, realizado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (EBA/UFRGS), em 1970, ministrado pela artista plástica Sônia Ebling[14]. O painel, como diz a notícia, era destinado à Reitoria da UFRGS. O projeto executado foi do aluno Italo Qualisoni e foi o escolhido dentre cinco apresentados no início do curso. Participaram do curso 15 alunos, dentre eles Jussara Miranda Guimarães, Ubirajara Lacava, Maria Tereza Fontana, Berenice Dias, Denise Isernhard, Eva Oliveira, Italo Qualisoni, Blanca Brittes, Alenir Ávila, Maria Emirta Vera, Nara

[14] Sonia Ebling (1918-2006) foi escultora, pintora e professora. Formou-se na Escola de Belas Artes do Rio Grande do Sul e do Rio de Janeiro entre 1944 e 1951. Em 1955, recebeu o prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. De 1956 a 1959, viajou por vários países da Europa, estudando com Zadkine em Paris. Residiu nessa cidade entre 1959 e 1968 e recebeu uma bolsa de estudo da Fundação Calouste Gulbenkian. De volta ao Brasil, executou o relevo para o Palácio dos Arcos, do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília DF. Em 1970, ministrou o curso de extensão em cimento na Escola de Belas Artes da UFRGS, citado acima. Seis anos depois, foi convidada para lecionar escultura nessa mesma universidade (Escritório de Arte, 2020).

Rejane Einhoft, Sandra Mariante, Vera Lúcia Charak, Lúcia Lopes e Flávia Albuquerque da Escola de Artes.

O painel foi executado em seis partes de um metro cada uma, sem auxílio de formas, medindo no final três metros quadrados. Esse foi o primeiro trabalho artístico arquivado por Jussara. Ela guardou o recorte de jornal com a notícia e o certificado de participação. Procurou deliberadamente arquivar-se. O fato de o painel estar destinado à Reitoria revela, por um lado, que o par, obra e professora eram importantes. Nesse tempo, Sônia Ebling já havia viajado e estudado na Europa e realizado o "relevo para o Palácio do Itamaraty". E, por outro, a tradição em receber obras de arte, a exemplo dos muitos painéis e murais[15] de artistas/professores existentes em vários prédios da UFRGS. Conversei por telefone com Italo Qualisoni, ele seguiu a carreira de artista, participando da Mostra de Arte Sesquicentenário e Brasil Plástica – 72 e da XII Bienal Internacional de São Paulo, em 1973, dentre outras. Italo, por telefone[16], informou-me que

> O painel não foi instalado e que não sabe onde "foi parar". Disse que ficou chateado pelo fato de o painel não ter ido para o lugar de destino, já que na universidade existem muitos painéis de alunos e professores, alguns deles bastante famosos como os painéis de Aldo Locatelli e João Fahrion (Qualisoni, 2020).

A respeito de sua primeira exposição, que realizou ainda na faculdade, ela relatou em uma entrevista para o Jornal da Manhã, em 27

---

[15] De acordo com Bohmgahren (2013), existem muitos murais na instituição. Sendo os murais do oitavo andar do IA-UFRGS (salas 81, 82, vestíbulo e bar), murais da Reitoria (pavimento térreo, segundo pavimento), da Faculdade de Direito e do Arquivo do IA-UFRGS, todos estão registrados nos documentos de tombamento do conjunto de prédios históricos da UFRGS.

[16] O depoimento se deu em maio de 2020.

de abril de 2000 (Guimarães, 2000, p. 5), que "A primeira exposição que fiz quando ainda estava no Belas Artes, no quarto ano, foi o máximo. No final roubaram duas peças que eu tinha feito, o que pra mim foi a glória".

Jussara graduou-se em Escultura e tornou-se artista ceramista. Quando iniciou seu trabalho, sua arte era comercializada como artesanato. Com o tempo e a experiência, foi realizando exposições, ministrando cursos, firmando-se como artista. Cabe então apresentar uma breve situação histórica para perceber as diferenças e similitudes entre arte e artesanato, ainda que as fronteiras entre ambos sejam pouco precisas. Freitag (2015, p. 108-109) elabora que artistas e artesões possuem características em comum na realização do trabalho criativo. Para ela, as semelhantes se encontram nas experiências estéticas vivências durante a infância, a partir da qual ambos desenvolvem habilidades estéticas e manuais e começam a ter seus primeiros contatos com ferramentas e matérias-primas, bem como a familiaridade com a imagens e o imaginário coletivo, que costumam usar como referência para criação de seus objetos.

De acordo com Ian Chilvers (2011), no Renascimento, o pintor, arquiteto e pensador Giorgio Vassari (1511-1574) estabelece a distinção entre arte e artesanato, artistas e artesãos. Um artista seria aquele dotado de capacidades específicas que o diferenciam de seus contemporâneos e assim a atividade artística seria o fruto de um trabalho reflexivo individual, que confere superioridade ao seu criador. Essa definição liga-se ao estabelecimento das "grandes artes" baseadas no intelecto: desenho, escultura, pintura, arquitetura, e das "artes aplicadas", associadas à destreza manual, consideradas "inferiores", que estariam associadas ao artesanato. A cerâmica tem sido classificada ora como artesanato, quando utilitária, ora como cerâmica artística, quando elaborada com pesquisa e comunicadora de algum conceito. A cerâmica é uma expressão de arte no campo das artes visuais.

Freitag (2015, p. 113) também diz que "[...] o conceito de arte tal como o conhecemos atualmente foi uma invenção da modernidade, mais especificamente a partir do renascimento". No Renascimento se forja o conceito de que a elaboração de um trabalho artístico exigia do artista um "talento inato" ou uma grande habilidade para expressar, através das formas e cores, objetos belos, sem um fim utilitário mais do que o de provocar prazer estético. A beleza torna-se a finalidade nas artes plásticas e o principal propósito dos artistas. Assim se estabelece a divisão entre o trabalho do artesão e do artista.

De acordo com Ilana Seltzer Goldstein (2014), o artesão passou a ser visto como aquele que se limita às regras e possui habilidades e as noções de talento. Dom e beleza foram conceitos adotados para aludir ao trabalho de um artista.

Desde a arte moderna, especialmente a partir de Duchamp da arte conceitual e muitas obras de arte contemporânea, a habilidade técnica e manual foi evitada em muitas produções artísticas (Michaud, 2007).

Segundo Goldstein (2014), a arte moderna foi construída sobre três pilares fundamentais: a obra de arte precisa ser única e original; não pode ter motivações econômicas, utilitárias ou religiosas; a autoria da obra deve ser reconhecida por seus pares, pela crítica e pelas instituições de arte. Essas três ideias-base usadas para identificar e distinguir um objeto como arte ou outra coisa "[...] são contingentes e associados especificamente à produção artística moderna euro americana" (Goldstein, 2014, p. 04) que, ao mesmo tempo, tornaram-se universais e normativas.

A família de Jussara pertencia a Classe Média de Porto Alegre. Ela teve acesso a uma educação que referenciava a classe social a qual fazia parte e por vários motivos agregou a arte ao seu repertório de conhecimento. Portanto, Jussara de certo modo, foi privilegiada ao poder optar por uma carreira de artista apesar de alguns percalços.

Para dar continuidade à exposição da trajetória da vida privada e pública de Jussara, seguem mais alguns aspectos de seus estudos e de seu casamento com Paulo Beys.

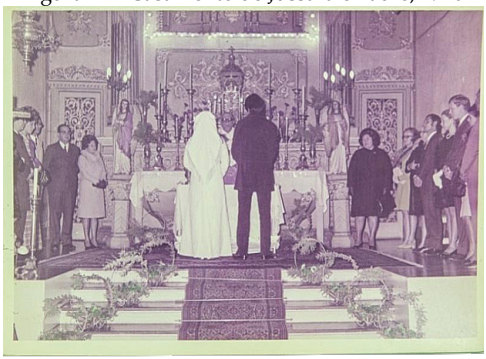
SEU PRIMEIRO CASAMENTO E OUTRAS TRANSFORMAÇÕES

Jussara casou-se em 1970, aos 22 anos, com Paulo Roberto Beys, que, de acordo com Vilmar, era publicitário e dono de uma agência de publicidade em Porto Alegre. Encontrei a data em uma reportagem que estava em seu arquivo e a idade deduzi por ela. O nome do esposo foi informado por Vilmar em uma das entrevistas. O ano do casamento corresponde ao ano de cancelamento de seu curso. É possível que o casamento tenha motivado o cancelamento, assim como a saúde, conforme contou com Blanca Brites.

A aluna Jussara retornou aos estudos em 1972 e concluiu o curso. Mas, ainda observando seus quatro curriculuns vitae, vejo registrado em três deles que ela seguiu trabalhando com o marido no setor de criação e produção da "Firma", no dizer de Vilmar, Paulo Beys Produções, entre 1971 e 1974. O período corresponde ao tempo em que estiveram casados.

A data provável de seu primeiro curriculum é 1991, e mesmo já estando separada ela registrou esse trabalho. Considero que tinha algum significado, além de servir para preencher um currículo com uma atividade, pois o registro permaneceu migrando pelos *curriculuns* subsequentes. Ela suprimiu o registro desse trabalho apenas em seu último curriculum, datado de 26/07/1999, 25 anos depois de sua separação, quando já era uma artista consagrada.

Figura 17 - Casamento de Jussara e Paulo, 1970



Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

Figura 18 - Casamento de Jussara, 1970



Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

As fotografias registram a celebração de seu casamento em 1970. A fotografia 17 mostra a cerimônia tradicional da igreja católica, conduzida pelo padre, com os noivos em frente ao altar, pais e testemunhas nos lugares determinados.

A estação certamente não é o verão, sugere pelas vestimentas ser uma meia estação tendendo para o inverno. A mãe da noiva e as outras mulheres estão de tailleur ou vestido na altura dos joelhos; os homens

estão de terno. Vestimentas tradicionais para esse tipo de cerimônia, a vestimenta dos homens pouco mudou ao longo do tempo quanto ao "modelo", visto que o terno continua sendo o traje usado nas cerimônias formais. A decoração é discreta, assim como as roupas dos convidados, que nos leva a pensar em uma época em que a teatralização e a produção de um grande espetáculo ainda não existiam.

Os noivos, obviamente, são o centro da cerimônia. A noiva, por tradição, está de vestido branco. Mas ao comparar as fotografias, observei que o vestido visto de costas na fotografia 17, longo e sóbrio, revela ser, na fotografia 18, uma espécie de capa que encobre o verdadeiro vestido, bastante curto e que pode ser percebido pela fenda que se abre. O vestido curto camuflado pela capa indicia a época em que viviam. A década de 1970 foi a década da rebeldia e da afirmação da individualidade, que começou impulsionada pela força da cultura jovem, pelos Beatles, Woodstock, Hendrix, etc. Uma moça, filha de uma família tradicional, casando-se de minivestido? Seria uma rebeldia?

O vestido não era um "romântico artesanal", característico do movimento hippie da década anterior; é um vestido sóbrio, desprovido de detalhes, de acordo com esse tempo. Na cabeça não há um véu, mas um lenço com franjas características do movimento jovem da década. Por baixo do lenço, os cabelos estão soltos, e na testa um "pega rapaz", penteado também desse tempo. O noivo não veste terno nem fraque; veste uma espécie de jaquetão 7/8 de um tecido de aparência pesada. O cabelo tem corte e comprimento, característicos do período. Corte cheio, na altura do pescoço; franja cortina preservando as costeletas, na onda beatlemania, estilo moptop – hoje revisitado é chamado estilo "retrô". Essa cerimônia é uma expressão cultural que exterioriza os costumes e fatos sociais que são desse grupo. Essas imagens são fragmentos de cenários e personagens, documentos para a história.

O interior da igreja e seus detalhes indiciários abriram a possibilidade de identificação. Utilizando o recurso de acesso à internet, percorri as fotografias eletrônicas dos interiores das igrejas que foram aparecendo nas pesquisas e acabei por descobrir que a Igreja é Nossa Senhora da Conceição, localizada na avenida Independência, 930, Moinhos de Vento[17], o mesmo bairro onde a família residia e onde estava localizado o Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho, lugar onde Jussara concluiu seus primeiros anos de estudo. Foi por meio dessa fotografia, observando os detalhes das paredes da igreja, que empreendi uma pesquisa e descobri onde o casamento de Jussara e Paulo Beys tinha se realizado.

Analisando as fotografias do casamento, juntamente com as outras, foi possível ampliar o olhar e buscar mais informações capazes de subsidiar a construção em torno da família e do ambiente social que cercava Jussara para poder dizer que ela era filha de uma família e de um ambiente tradicionais, comuns à época. Então se, por um lado, as famílias estavam em ambientes e relações tradicionais, por outro, as "aberturas" já apareciam. Essa reflexão é corroborada também por uma declaração dela dizendo que sua criação foi "bastante rígida", mas foi de quem recebeu permissão e apoio para cursar uma faculdade com a qual, no princípio, não concordavam.

A fotografia é um testemunho de algo que se passou em um determinado tempo, e por mais documental que seja seu conteúdo, é sempre uma representação.

---

[17] O bairro Moinhos de Vento foi oficializado em dezembro de 1959 pela Lei nº 2.022. Atualmente, dispõe de um variado comércio e serviços, mesclando ares de bairro residencial e comercial. Nele se encontram muitos hospitais importantes não apenas para Porto Alegre (História dos bairros de Porto Alegre. [A pesquisa é do Centro de Pesquisa Histórica vinculada à Coordenação de Memória Cultural da Secretaria Municipal de Cultura] (Companhia de Processamento de Dados de Porto Alegre, s.d.).

Jussara separou-se em 1974 e pouco tempo depois, em março de 1975, ela se mudou para Criciúma.

Este capítulo teve por documentos de análise os depoimentos dos entrevistados, alguns registros guardados por Jussara e principalmente as fotografias. Como profissional de arquitetura me ative aos detalhes das imagens, buscando focar para além da visão panorâmica o que esses detalhes poderiam mostrar da vida que Jussara viveu em Porto Alegre. Uma vida, ao que parece tranquila, que lhe proporcionou espaço e tempo para ir se constituindo enquanto artista.

3 A CONSOLIDAÇÃO DA ARTISTA: CRICIÚMA E A CERAMISTA JUSSARA

Jussara veio para Criciúma a partir de uma reviravolta em sua vida particular e de um convite para lecionar na FUCRI. Naquela ocasião, não sabia o tempo que ficaria nesta cidade. Em Criciúma, conheceu seu segundo esposo, persistiu na arte cerâmica e permaneceu na Instituição de Ensino Superior até seu falecimento. Construiu sua casa-atelier e constituiu uma empresa de produção de peças cerâmicas, sem nunca abandonar a pesquisa e buscar por novos conhecimentos em cerâmica. Ou seja, nesta cidade Jussara Guimarães se consolidou como artista reconhecida em âmbito regional.

Por que Criciúma favoreceu a consolidação dessa artista ceramista? Quais processos sociais, econômicos e culturais estavam em curso quando a artista chegou à cidade? Para compreender esse emaranhado, busco, neste capítulo, apresentar a história de Criciúma, focalizando alguns aspectos econômicos e culturais associados à imigração europeia e às atividades carboníferas, pois esses aspectos implicarão em construções identitárias da cidade. Jussara irá contribuir na materialização dessas identidades por meio de painéis cerâmicos que lhe foram encomendados.

A CIDADE QUE RECEBE JUSSARA

Alguns estudos[18] sobre Criciúma mostram o processo de consolidação de uma identidade cultural na cidade em que prevalecia uma identidade econômica firmada nas relações carboníferas. Tal construção inicia timidamente na década de 1960, se fortalece nos anos de 1970 e consolida-se na década de 1980.

Para mostrar como essa identidade foi fortalecida quando Jussara chega a Criciúma e de que modo ela contribuiu para esse processo, é necessário revisitar alguns aspectos históricos de Criciúma de forma resumida.

Criciúma: da chegada dos imigrantes até os anos de 1970

De acordo com Marli de Oliveira Costa (1999), Dorval do Nascimento (2012) e outros pesquisadores, Criciúma recebeu, a partir de 1880, levas de imigrações europeias: italianos, poloneses e alemães, que fundaram o Núcleo São José de Cresciuma, tendo por data oficial 6 de janeiro de 1880.

Nas primeiras décadas do século XX, foram agregando a esses grupos os chamados "brasileiros", "luso-brasileiros" e afrodescendentes que vieram com o processo de migração interna principalmente da região de Laguna e Jaguaruna para o trabalho na mineração do carvão no início do século XX. Não se pode deixar de lembrar que o território criciumense era habitado por grupos indígenas Xokleng antes dessa ocupação, os quais foram completamente dizimados pelos imigrantes.

De 1880 a aproximadamente 1940, a economia de Criciúma era baseada na agricultura, nas fábricas rudimentares, como os engenhos e

[18] Costa, Marli de Oliveira (1999, 2003); Teixeira, José Paulo (1996); Nascimento, Dorval do (2012).

as atafonas, e um pequeno comércio. Em 1893, o carvão foi descoberto em um dos bairros da cidade e sua extração mais intensa iniciou em 1913. Mas somente na década de 1940 eclodiu como principal economia. A cidade, fundada sob o signo da colonização e do coronelismo, como bem expõe o sociólogo José Paulo Teixeira (1996, p. 52-53), se desenvolveu a partir do trabalho na terra (agricultura) e do trabalho do subsolo (mineração) por quase um século.

Nos primeiros anos de ocupação europeia, a vida social, religiosa e cultural girava em torno das relações de vizinhança e familiares. A Igreja Católica era o centro agregador onde se realizavam atividades sagradas e profanas, como as festas em honra aos padroeiros. Entre 1920 e 1960, a cidade de Criciúma foi transformada em suas múltiplas relações. O comércio se expandiu, foram criados hotéis e hospedarias, serviços de banco, transporte urbano, ferrovia, cinema, escolas, atendimento hospitalar, tratamento de água, vilas operárias mineiras, estádios e campos de futebol, etc. A maioria dessas estruturas estavam diretamente ligadas às atividades carboníferas. Essa relação foi tão forte que na década de 1940 a identidade associada à mineração se consolidou em dois ícones, um monumento e o título de Capital Brasileira do Carvão.

O Monumento ao Mineiro, oficialmente chamado "Monumento aos Homens do Carvão", de acordo com Costa (2003), foi inaugurado em 29 de dezembro de 1946. Era uma estátua de bronze em tamanho real sobre um alto pedestal de granito cercado de escadarias, representando um forte trabalhador desnudo, vestido somente com calças, usando um chapéu e portando seus únicos instrumentos de trabalho: a picareta e o gasômetro. O monumento, situado na única praça que existia na cidade na época, em frente à Igreja Matriz, trazia a inscrição fixada na base de granito: "Cresciuma aos homens do carvão 1913-1946". Na base também estavam três medalhões com o rosto dos

pioneiros Henrique Lage, Gonzaga de Campos e Paulo de Frontim (Nascimento, 2012).

A partir dos anos de 1950, outros ramos econômicos se estabeleceram na cidade. Um dos destaques é a indústria cerâmica, que contribuiu para que a economia de Criciúma se diversificasse e, alguns anos mais tarde, convertesse o sul do Estado em referência na produção de revestimentos cerâmicos[19]. Muitos empresários das cerâmicas eram também mineradores, como Henrique Lage[20], Diomício Freitas[21] e outros.

Entre o final da década de 1950 e início da década de 1970, emergiram discursos e visualizaram-se ações que, aos poucos, criaram outra identidade principal para a cidade. A indústria da mineração teve seu auge e passou por muitos processos, que envolveram desde o investimento do Governo Federal, alta taxas de mortalidade infantil devido às condições sanitárias, acidentes de trabalho, doenças dos trabalhadores mineiros, até a organização dos sindicatos e lutas por melhores condições de trabalho. De um lado, as problemáticas da

---

[19] Algumas das empresas cerâmicas que inauguraram no período. Segundo Alcides Goularti Filho (2005): 1946, Cerâmica Santa Catarina – CESACA; 153, Cerâmica Urussanga – CEUSA; 1954, Cerâmica Cocal Ltda., que seria a futura cerâmica Eliane; 1966, Cerâmica Criciúma S.A. – CECRISA.

[20] Henrique Lage (1881-1941) era do Rio de Janeiro/RJ, vindo de uma família que mantinha negócios nos setores salineiro, carbonífero e naval desde 1925, em estreita relação com os governos. Formado em engenharia naval nos Estados Unidos. Em 1908, seu irmão Antônio Martins Lage Filho tentou iniciar a exploração do carvão em Santa Catarina, não obtendo sucesso em função de embargos governamentais em torno da criação de impostos e da modificação no percurso da Estrada de Ferro Dona Tereza Cristina. Seus negócios estavam baseados no trinômio carvão, ferro e navio. A empresa ampliou suas atividades carboníferas, incorporando a Companhia Brasileira Carbonífera de Araranguá - C.B.C.A. em 1918 (até 1941, quando passou para outros) e também através do sistema ferroviário, portuário e de navegação (Campelo, 2005; Teixeira, 1996).

[21] Diomício Freitas (1911-1981) era de Orleans, SC. Iniciou no ramo carbonífero na década de 1940, com a Carbonífera Caeté Ltda., em Urussanga, em sociedade com Santos Guglielmi. Na década seguinte, adquiriram a Carbonífera Cocal, uniram as duas companhias, criando a Carbonífera Criciúma. No final da década de 1950, compraram a Carbonífera Metropolitana, detentora da maior reserva de carvão do Estado. Teve o controle acionário das rádios Eldorado de Criciúma, Difusora de Laguna e Araranguá, da TV Eldorado e do Grupo Cerâmico Cecrisa (Memória..., 2019; Teixeira, 1996).

indústria, e do outro, o enriquecimento de empresários externos e internos. Praticamente os mesmos empresários que investiram no carvão passaram a investir em outros ramos, como vestuário, calçado, alimentos e cerâmica.

Assim, em 06 de janeiro de 1966, foi inaugurado o Monumento ao Imigrante, localizado na rua Seis de Janeiro. O monumento é constituído por duas mós, sustentadas por três colunas revestidas de pequenas pastilhas cerâmicas 2x2, na cor branca. Ele é simples, mas, no dizer de Nascimento (2012), guarda uma relação muito próxima com o que se pensava da cidade à época, servindo como uma síntese para a cidade que se desejava[22]. As pedras, como diz na placa de inauguração, "[..] movidas com muito esforço e destinadas à primeira indústria de Criciúma [...]", atribuem aos imigrantes, dessa forma, o mérito pelo crescimento da cidade, que com "[...] grandes sacrifícios foram os impulsionadores do progresso", complementa o texto na placa. Em resumo, a alegoria inscrita no monumento é a de que os imigrantes foram os promotores da industrialização e do progresso de Criciúma.

Seis anos após a construção do Monumento ao Imigrante, em 1971, trocaram o local do Monumento ao Mineiro. A imagem "elevada sobre um pedestal", simbolizando o heroísmo do mineiro e de certa forma evocando junto o carvão como símbolo de progresso, "desceu". Deixou o lugar de grande visibilidade e foi "morar" na praça lateral, conjugada à Praça Nereu Ramos, chamada Etelvina da Luz, uma praça menor, que homenageia a esposa de Hercílio Luz, ex-governador de Santa Catarina. A praça é bastante "poluída" de informações e, em meio a outros equipamentos, o "novo" Monumento ao Mineiro passa quase despercebido (Costa, 2003).

---

[22] Uma cidade onde as marcas do carvão fossem desaparecendo.

O "novo" Monumento ao Mineiro é constituído de uma plataforma quadrada com uma fundação afastada das beiradas, dando a impressão de flutuar, elevada do chão uns 50 cm. Composto por duas "traves vazadas", que se cruzam em direções opostas. Segundo Costa (2003), a mais alta simboliza a galeria de uma mina; a mais baixa o carregador de carvão. Na trave que simboliza a galeria, de um lado, estão três medalhões com os rostos de Paulo de Frontim[23], Sebastião Toledo dos Santos e Giácomo Sônego[24] (os dois últimos não estavam no primeiro monumento, e o medalhão de Gonzaga de Campos não está nesse). Do outro lado da galeria está a estátua do mineiro, hoje sem picareta e sem gasômetro, pois o tempo, ou a depredação, levou os símbolos de seus instrumentos de trabalho. Na outra trave, em direção oposta, no carregador que está entrando na galeria, encontra-se o medalhão em bronze com o rosto de Henrique Laje, que foi retirado do outro monumento e para ali transportado. A inscrição sobre a galeria é "Criciúma aos homens do carvão 1913-1946".

Simbolicamente, nesse novo monumento, o trabalhador mineiro não é mais destaque, não está no alto de um pedestal, deixou de ser herói. Em 1971, o mineiro e o carvão já não representavam mais o progresso, no dizer de Costa (2003).

Ainda nessa década, em 1975, a Ferrovia Tereza Cristina, ligada principalmente às atividades carboníferas, mas que também transportava passageiros e atravessava o Centro de Criciúma, foi retirada para dar lugar à avenida Axial, posteriormente denominada avenida Cen-

---

[23] André Gustavo Paulo de Frontim (1860-1933) era de Petrópolis, RJ. Foi um dos fundadores da Companhia Brasileira Carbonífera de Araranguá – C.B.C.A. em 1917, que em função de dificuldades financeiras e limitações infraestruturais foi incorporada à Firma Lage & Irmãos em 1918. Foi engenheiro civil, professor e político (Fundação Getúlio Vargas, s.d.).

[24] Giácomo Sônego, nascido na Itália em 1860. É um dos muitos imigrantes que chegaram a Criciúma em 1880 em busca de melhores condições para viver (Nascimento, 2012).

tenário. A avenida foi aberta ocupando o lugar dos trilhos e cortava a cidade no sentido Leste-Oeste, ligando o bairro Próspera ao bairro Pinheirinho. A abertura da avenida levou junto os pobres – pessoas que chegavam à Criciúma para trabalhar e não tinham onde morar – que moravam nas margens da ferrovia. A retirada dos trilhos teve um valor simbólico no sentido de contribuir para a afirmação de uma Criciúma moderna, entendendo o moderno como oposição ao carbonífero. O gesto juntou-se a outros esforços no sentido de construir uma cidade moderna, sem a presença ou as marcas da cidade carbonífera, no dizer de Nascimento. (2012)

Na economia, o setor cerâmico prosperou e substituiu o carvão em importância econômica e simbólica. De acordo com Goularti Filho (2005), em 1973, a cidade ganhou o apelido de Cidade dos Azulejos, já não era mais a Cidade do Carvão. Então Jussara, a professora de arte cerâmica, foi acolhida por uma cidade na efervescência de um processo de abandono de uma identidade e de consolidação de outra.

Ainda na década de 1970, no governo de Algemiro Manique Barreto, foi editado o primeiro livro sobre Criciúma, intitulado Criciúma: Amor e Trabalho. O livro é dividido em duas partes, a primeira, escrita por José Pimentel[25] e Mário Belolli[26], "Criciúma – Amor: apontamentos para uma História de Criciúma", trata dos aspectos históricos, e a segunda, escrita por Hélio dos Santos Corrêa e Agostinho da Silva, intitulada "Criciúma – Trabalho", trata da estrutura urbana e econômica do município.

Na primeira parte, que é do interesse deste estudo, são apresentados os grupos étnicos como os mais importantes, além de alguns indivíduos e instituições. Os autores consideram nessa época como imigrantes os italianos, alemães e poloneses. São esses os grupos privilegiados na obra e é a partir deles que a cidade se organiza. Pimen-

tel defendia, desde 1955, a valorização desses grupos étnicos. Foi ele, por meio de seu jornal Tribuna Criciumense, quem promoveu a primeira campanha em torno da valorização da memória dos imigrantes, com a ideia da construção de um memorial que os homenageasse. Nascimento (2012, p. 125-126) expõe que "Os grupos são apresentados como ocupantes de áreas definidas da cidade, de tal forma que, mesmo espacialmente, a cidade se articula a partir da ocupação do espaço tornado urbano pelos imigrantes".

Essa narrativa far-se-á presente em uma das obras realizadas no governo de Altair Guidi[27] para a comemoração do Centenário da Imigração, anos depois, e será reiterada por um dos trabalhos de Jussara.

Jussara, aos poucos, foi estabelecendo relações de amizade e de trabalho com alguns dos empresários do setor cerâmico, profissionais liberais, colunistas, jornalistas e outros. Vilmar rememorou o seguinte:

> Para a Portinari [essa indústria cerâmica pertencia ao grupo Cecrisa, da família de Domício Freitas], a gente criou vários trabalhos.
> [...] Quem tem bastante peça nossa, é o Realdo Guglielmi [Carbonífera Metropolitana, da família de Santo Guglielmi].
> [...] Pra Eliane [da família de Maximiliano Gaidzinski], aquela peça lá oh [aponta para um par de peças que está exposto na parede lateral da varanda ao

[25] José Pimentel chegou a Criciúma em 1945. Foi presidente da Associação Comercial e Industrial de Criciúma – ACIC em 1945. Em 1955, fundou o jornal Tribuna Criciumense. Atuou na política, publicou livros, dentre eles, junto com Mário Belolli, um sobre Marcos Rovaris, primeiro prefeito de Criciúma (Nascimento, 2012).

[26] Mário Belolli é historiador e escritor criciumense (Costa, 1999).

[27] Altair Guidi (1937-2018), nasceu em Criciúma. Foi arquiteto, professor universitário e por duas vezes prefeito de Criciúma, 1977-1983 e 1989-1992. A obra do Parque Centenário foi realizada em sua primeira gestão (Memória..., 2020).

> lado da churrasqueira]. É Adão e Eva. Eles fizeram um pedido de trezentas peças, no início. Aí começou a sair tanto... daí pediram mais trezentas.
> Olha só isso de novembro até vinte e... eu trabalhei até dia vinte e quatro de dezembro pra entregar as peças. Aí fizeram mais quatrocentas. Aí fizeram mil e quinhentas peças! [...] E não sobrou uma!
> [...] É eles ligavam pra cá... e eles queriam presentear alguma coisa... Aí a gente levava dois, três modelos. [...] pra sê aprovado! Daí, quando era aprovado, eles chamavam lá e a gente entrava em negociação.
> É que tinha uma festa... sei lá, a Portinari dava muito brinde, muito, muito, muito, pra isso o Dilor, na época o Dilor. [...] Na época do Dilor ele era um cara sensacional, ele chamava lá ele dizia óh Vilmar eu quero... fala pra Jussara criar uma peça pra gente dar de brinde, porque eu vou viajar e eu quero dar lá pros cara lá. Daí a gente deu um prato que ali a gente fez umas... mas tudo queimado em queima Raku. Daí a gente fez a embalagem de madeira bonitinha tal! Saia caro, não era nada barato! E com alcinha de cordinha tal...tudo...E nós fizemos vários, vários, vários.
> E outra coisa, ele gostava de obra de arte! Gostava! Tanto que eu não sei o que foi feito das obras, que ela lá na casa dele... [no castelo] no castelo tinha um local que ela guardava as obras, não sei o que foi feito. E deve tá tudo... lá, porque não se ouve mais falar em nada!
> A gente fazia troféu pra tipo assim, para as colunistas sociais que elas faziam aqueles eventos e aí a gente fazia as peças.
> A Zuleide [colunista social Zuleide Hermann], a gente fez várias peças pra ela! Nós temos aquele, é o trofeuzinho que é dado de, de dois em dois anos, que é um barquinho, pela ACIC (Kestering, entrevista 2, 2019, acréscimos meus).

Desse modo, percebe-se a circulação de Jussara nesses espaços e como se davam essas relações. Percebe-se que existia uma demanda de trabalho bastante intensa e a valorização de sua arte pela elite criciumense. Elite com a qual manteve laços durante toda a sua presença

na cidade de Criciúma e que a contratou para algumas obras públicas e/ou particulares em locais de visibilidade de passantes.

Criciúma da metade da década de 1970 a 1980: consolidação da identidade étnica da cidade

Passada a década de 1970, especialmente a partir de 1977, tempo em que os preparativos para as comemorações do centenário de Criciúma se intensificaram, quase tudo o que era realizado remetia à comemoração dos 100 anos da cidade.

Costa (2003) elucida que, para compor a identidade associada às etnias formadoras da cidade, as autoridades governamentais da época trataram de elaborar registros escritos, lugares de memórias e uma festa celebrativa.

Assim, foi encomendado o livro Criciúma: 1880-1980 – A Semente Deu Bons Frutos, publicado em 1985, sob a coordenação de Otília Arns; a construção e a inauguração do Museu Histórico Geográfico Augusto Casagrande; a transferência da Prefeitura Municipal para um novo espaço, fora da área central, denominado Parque Centenário. O Parque é composto por um conjunto de edifícios (Paço Municipal Marcos Rovaris, Memorial Dino Gorini, Centro Cultural Santos Guglielmi – composto pelo Teatro Municipal Elias Angeloni e a Biblioteca Donatila Borba) e o Centro Esportivo Olavo Sartori).

E, para celebrar a nova identidade, uma festa. A Quermesse em honra a São José, no centro de Criciúma, foi famosa por muito tempo e, foi dessa festa que nasceu a ideia da "Quermesse de Tradição e Cultura", em 1980, transformada em Festa das Etnias nos anos de 1990.

Para esta narrativa, destaca-se no Parque Centenário, o Memorial Dino Gorini, composto pelo Monumento das Etnias formadoras da cida-

de, na parte superior, e, na parte inferior, um subterrâneo que homenageia os grupos étnicos com painéis de cerâmica. A parte superior é composta por cinco colunas de concreto que medem 50,00m; 34,00m; 26,50m; 18,00m e 11,00m e 06,50m. As colunas foram lidas pela população como representação das cinco etnias formadoras da cidade – italianos, poloneses, alemães, portugueses e afrodescendentes[28] –, embora o autor do projeto tenha colocado que as colunas representavam os dedos de uma mão que brota da terra.

Figura 19 - Monumento às Etnias



Fonte: Acervo Vilmar Kestering

De qualquer forma, ambos os discursos levam aos colonizadores. Esse duplo discurso aparece no nome do monumento, oficialmente chamado "Monumento da colonização", embora a população o tenha rebatizado como "Monumento às Etnias" (Costa, 2003; Nascimento, 2012).

[28] Embora o monumento simbolize cinco etnias, com o passar do tempo, outros grupos, como os árabes e os espanhóis, que fazem parte inclusive da Festa das Etnias, também reivindicaram seu espaço e sua representação simbólica.

No subterrâneo, abaixo dos pilares, existe uma sala de 502,00m², cuja proposta inicial era de que servisse para a exposição de peças etnográficas. Ali, Jussara compôs sua maior obra em painel cerâmico. Desse modo, em um processo de algumas décadas, a Capital Brasileira do Carvão, título recebido na década de 1940, foi substituída por Cidade das Etnias na década de 1980 (Nascimento, 2012).

Como foi visto, a cidade que acolheu Jussara na década de 1970 vivia o processo de diversificação econômica, tendo a indústria cerâmica como a principal e, por conseguinte, a substituição de uma identidade associada às atividades carboníferas por uma identidade associada à cultura dos grupos étnicos eleitos como formadores do município. Emergia a cidade das etnias.

JUSSARA EM CRICIÚMA: A CIDADE QUE ELA ESCOLHE

Figura 20 - Jussara - década de 1980



Fonte: Acervo Vilmar Kestering

Jussara veio para Criciúma em um momento de reviravolta de sua vida pessoal, após a sua separação em 1974, para recomeçar uma nova vida a partir de um convite para lecionar na FUCRI[29]. Chegou a esta cidade, ao que parece, sem saber se iria ficar: "Vim achando que iria ficar um ou dois anos e estou aqui até hoje" (Jornal do Dia, 27/04/2000, n.p.)[30]. Vilmar contou-me que

> Ela veio... ela se separou em Porto Alegre, ela era casada, né! Ela separou em Porto Alegre, e ela tinha uma amiga dela de Porto Alegre que trabalhava aqui [não lembra o nome da amiga][31] e na época elas precisavam de alguém pra dar escultura. A formação da Juju na verdade, em Porto Alegre foi de escultura. E ela veio pra cá pra trabalhar aqui na época. E daí na época também, depois que ela veio pra cá, ela também trouxe o Gilberto[32], que também era de Porto Alegre (Kestering, entrevista 2, 2019, acréscimos meus).

[29] Fundação Universitária de Criciúma, entidade com personalidade jurídica própria, com autonomia financeira, administrativa, didática e disciplinar, para organizar e manter estabelecimentos de Ensino Superior (Bitencourt, 2011).

[30] Esse recorte foi encontrado no arquivo de Jussara e não foi possível identificar a página.

[31] Por ocasião da entrevista, Vilmar não se recordou do nome da amiga que convidou Jussara para trabalhar em Criciúma. Tempos depois, perguntei novamente por mensagem eletrônica e ele respondeu informando que a amiga era Arlinda Nunes Volpato.

[32] Gilberto Thomé Pegoraro (1941-2007) era artista plástico formado pela Escola de Arte da UFGRS em 1968. Foi muito atuante nas décadas de 1980 e 1990. Trabalhou no Departamento Municipal de Cultura, antecessor da Fundação Cultural. Destacou-se pela criação dos primeiros cartazes alusivos às primeiras edições da Quermesse da Tradição e Cultura, após 1989 (Manique, 2007; Kestering, [entrevista 2], 2019).

Assim, em 1975, sua amiga Arlinda Nunes Volpato[33], que trabalhava na FUCRI, informou-lhe sobre a necessidade de professores para lecionar no curso de Desenho e Plástica[34]. Em março do mesmo ano, Jussara desembarcou na cidade. Nos primeiros tempos, aproximadamente um ano, ela morou em um hotel. Depois se mudou para um apartamento no Edifício Comasa, no centro da cidade, em companhia do amigo Gilberto Pegoraro[35]. Aos poucos, foi conhecendo pessoas e construindo novas experiências. Ela mesma contou como foram os primeiros anos:

> Os primeiros anos foram difíceis, não conseguia me adaptar. Ainda assim foram nos muito importantes. Consegui transformar os momentos de saudade numa busca interior que, a partir do autoconhecimento, me proporcionou uma maturidade artística. Mergulhei em todo tipo de livros, especialmente filosofia e estética, assim como em toda bibliografia que encontrei orientada para cerâmica.
> [...] Estava numa cidade onde a mineração de carvão e a indústria cerâmica de pisos e azulejos era muito forte, hoje somente a cerâmica se destaca, aliada a confecção. O poder econômico de grandes grupos solidificava-se a cada ano. Hoje Criciúma ocupa o 3º lugar mundial na produção de cerâmica de revestimentos e o 1º lugar no Brasil (Nueva Ceramica, 1995[36], p. 34, tradução minha).

---

[33] Arlinda Nunes Volpato é natural de Tubarão, SC. Formada pela Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ela e Jussara se conheceram na universidade, ficaram amigas. Arlinda trabalhou com Jussara no setor de design, na empresa de propaganda do primeiro esposo de Jussara. Arlinda veio para Criciúma para lecionar na FUCRI, em 1972, onde permaneceu até 1976 (Volpato, 2020 [depoimento da artista por telefone]).

[34] Denominação do curso de Artes Visuais nesse tempo.

[35] Gilberto Pegoraro veio de Porto Alegre por intermédio de Jussara, também para trabalhar no curso de Desenho e Plástica (Kestering, 2019; Balod, 2020).

[36] 1995 foi o ano de publicação dessa entrevista.

Outra cidade, outro trabalho, outros amigos e outras amigas por conhecer, novas relações em todos os sentidos se estabeleceram. Destaca-se a seguir algumas amizades relacionadas a produção artística em Criciúma.

Os artistas amigos e suas ações na arte e cultura da cidade

A partir de sua mudança, além de estabelecer-se em Criciúma de forma definitiva, Jussara foi formando laços de amizade bastante sólidos, que a acompanharam por toda a sua vida, como Gilberto Pegoraro e Edison Paegle Balod[36] – Edi Balod. Cito os dois, porque além de amigos, foram artistas companheiros em muitas obras e/ou exposições e também colegas de trabalho como docentes na FUCRI/UNESC. Porém, havia outros, como o Melo[37] e o Carlinhos[38], lembrados por Edi.

---

[36] Edison Paegle Balod – Artista plástico, professor, motociclista, jardineiro, sonhador, assim ele se descreve. Nasceu em Orleans em 24/01/1942. Graduado em Comunicação Social pela PUC/RS. Foi professor do curso de Artes Visuais da UNESC. Participou como jurado do 4º Salão Catarinense de Novos Artistas no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis/SC, em 1983. Junto com Jussara Guimarães, Vilmar Kestering e Gilberto Pegoraro, deu início à Feira de Arte e Artesanato aos sábados pela manhã no calçadão da Praça Nereu Ramos, em Criciúma/SC. Tem Especialização em Arte-Educação e História do Brasil pela FUCRI (Criciúma, SC). Em 1993, iniciou o Mestrado em História pela UNISINOS/RS, mas não conclui. Em 2006, recebeu a Medalha Cruz e Souza no Teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis/SC, cujo evento foi organizado pela Fundação Catarinense de Cultura.

[37] João Carlos Melo.

[38] Carlos Alberto de Araújo Ferreira nasceu em vassouras/rj em 1953. foi diretor de eventos da fundação cultural de criciúma. voluntário no projeto cultura acic. em 2005, criou o café concerto, evento que buscava revelar talentos culturais em criciúma. hoje, a iniciativa é conhecida como amigos do café concerto (TN Sul, 2018).

O artista plástico Edison Balod buscou em sua memória as lembranças de como ele e Jussara se conheceram e tornaram-se amigos logo nos primeiros anos de Jussara em Criciúma.

> Faz tanto tempo... Não sei se eu vou ter as lembranças necessárias... mas, eu lembro. Uma das primeiras vezes que eu... conheci a Jussara. Eu estava em Porto Alegre, estudando na PUC, então, vinha para Criciúma nos feriados, etc. e tal. Evidente que tinha uma legião de criciumenses morando, na época, em Porto Alegre, estudando, aquela coisa toda. E aí, no ônibus, um dia, por coincidência, nós sentamos, acredito, nas poltronas do ônibus lado a lado, e aí ela falou que estava dando aula na UNESC [FUCRI], contratada como ceramista, artista plástica e a gente veio conversando de Porto Alegre a Criciúma sem parar. Foi uma liga fantástica e a Jussara era muito bonita, ela tinha as feições muito bonitas, inteligente, crítica demais. E aí nós nos tornamos amigos, começamos a frequentar... Ela tinha um apartamento no Comasa, um apartamento todo arquitetado, muito bem montado né! E a gente ia pra lá, e aí foi como se desenvolveu toda essa amizade! (Balod, 2020, acréscimo meu).

Edi também se recordou das situações cotidianas de trabalho e de Jussara como figura que agregava pessoas ao redor de si:

> [...] então, tem assim... flashes, e situações. E a noite, antes das aulas dela, a gente conversava, batia papo... ah, organizávamos exposições, saídas, nós íamos pra beira da praia, em busca de pedaços de tronco [madeira] e ela usava pras artes dela e sempre numa sequência, ã... que a arte ela era a principal razão né... isso era o motivo de toda a atividade dela, claro, porque ela trabalhava na universidade e desenvolvia algumas questões (Balod, 2020, acréscimo meu).

Condensados em lembranças que escapam, que se dão em flashes, difíceis de segurar no pensamento para verbalizar de forma coerente estão o tempo em que conviveram, o cotidiano no qual aparecem o lazer, o trabalho, a admiração e a amizade que os uniu e a outros e que se manteve ao longo do tempo.

Jussara, Vilmar, Gilberto, Edi Balod e outros artistas e amigos, que mesmo sem ter intenção, formaram uma espécie de grupo de artistas intelectuais de uma primeira geração em Criciúma. Mas o artista Edi Balod, em sua entrevista, revelou pensar de outra maneira sobre a possibilidade desse grupo ter sido a primeira geração de artistas: "Eu não diria a primeira geração de Criciúma, talvez até possa ter sido, mas digo assim... [antes de nós havia] Berenice Gorini[39] né, com as pinturas dela retratando os mineiros, as minas do carvão" (Balod, 2020, acréscimos meus).

Edi destacou que, além de Berenice Gorini, havia também Bella Althof e Alenir Ávila como artistas com trabalhos anteriores a esse grupo, mas eram artistas isoladas, não tinham um trabalho em conjunto nem discussões práticas ou teóricas que levassem à realização de alguma obra em comum. Observo, portanto, que foi a partir da presença de Jussara e desse grupo de artistas que os movimentos em torno da arte passaram a acontecer em Criciúma.

---

[39] Berenice Valéria Gorini é natural de Nova Veneza/SC. Ficou bastante conhecida no Rio Grande do Sul, onde viveu grande parte de sua vida. A artista estudou pintura no Instituto de Artes, UFRGS/RS; cursou licenciatura em desenho na Faculdade de Filosofia da PUC; pintura na Academia de Belas Artes, em Roma; Tapeçaria na Universidade Federal de Santa Maria/RS; e escultura na Universidade Estadual do Colorado, nos EUA. A obra da artista resgatou de forma conceitual as técnicas de entrelaçamento, trançados e cestaria brasileiras, com a qual Gorini construiu vestes gigantescas do universo fantástico de fios de fibras vegetais, que, imbuídas da memória têxtil ancestral e nacional, criou ambiente místico pleno de magia de estética até então inédita na arte brasileira e sem nada a dever técnica e conceitualmente às grandes obras internacionais da Arte da Fibra (Neumaier, 2018).

Jussara, no dizer de Edi, "[...] era uma pessoa de grande ímpeto e carisma e quando metia uma coisa na cabeça ela conseguia". Essa energia foi capaz de convencer, em 1991, um grupo de empresários do setor cerâmico, por meio do Sindicato das Indústrias desse setor, a financiar a sua passagem para um curso na Hungria, no Estúdio Internacional de Cerâmica de Késcskemét. A notícia foi publicada na imprensa local e estadual (na seção cartas, Jornal não identificado, escrita por Clésio de Oliveira, e em matéria do Jornal Diário Catarinense do dia 01/10/1991, escrita por Nei Manique). O colunista noticiou a viagem, o financiamento da passagem e destacou que os conhecimentos adquiridos seriam repassados aos seus alunos do curso de Educação Artística da FUCRI. Outra matéria, de Paula Remísio, publicada no Jornal da Manhã do dia 19/08/1991 (p. 7), apresentou uma parceria com Sônia Britto, dona de uma loja de bijouterias. As peças desenvolvidas foram para a Hungria com Jussara em agosto de 1991.

Em seu arquivo, ela guardou vários documentos referentes a essa viagem. Desde os papéis relativos aos primeiros contatos, recibos, recortes de jornais com notícias de antes e depois do curso, fotografias, cadernos de anotações. O que pode evidenciar o significado desse curso em sua vida e em sua arte. Vilmar lembrou que a partir desse curso ela passou a ministrar cursos em muitas cidades:

> [...] quando ela veio da Hungria com aquelas técnicas, com aquelas coisas daí começou dar curso em tudo quanto é lugar! Sabe! Ela era muito respeitada em Florianópolis, respeitada em Porto Alegre, Curitiba. Porto Alegre então...sabe! As pessoas quando vinham pra cá ficavam enlouquecidas! (Kestering, 2019, entrevista 2).

Edi também se recordou de uma exposição que foi organizada por Jussara:

> Eles trouxeram gente da Argentina pra passar a temporada com eles, na casa deles... uma das artistas famosas de Buenos Aires, Villaverde... [Vilma Villaverde], que montou uma exposição aqui no Criciúma Clube, muito legal (Balod, 2020, acréscimos meus).

A exposição de Vilma Villaverde no Criciúma Clube recordada por Edi também foi lembrada por Vilmar:

> Bom...ela mandou uma carta dizendo que ela queria fazer uma exposição... Aí nós fomos falamos com o Dilor Freitas, com vários empresários e os caras disseram...não tem problema, pode mandar fazer o convite, coquetel, que a que a gente assume a exposição dela. E ela mandou as peças de lá, daí veio até Porto Alegre e de Porto Alegre a mãe da Jussara mandou pra cá! Bom, veio um monte de peça! Sei que olha... umas oitenta peça! E essa exposição foi feita no Criciúma Clube, e deu gente até... dizer chega! [gesticula indicando quantidade] E vendeu um monte! Vendeu muito! Eu acho que foi três ou quatro dias de exposição. Na época foi, bota assim oh... ela vendeu uns vinte mil dólar (Kestering, 2019, entrevista 2, acréscimos meus).

Como ficou evidente, Jussara e Vilmar eram pessoas que mantinham laços de amizade que podiam ser mobilizados. Como já mencionado, Jussara fez amizades com a elite local, empresários, comerciantes e profissionais liberais de expressão na cidade, que compravam suas obras e encomendavam painéis para alguns locais, bem como facilitaram o curso que ela realizou na Hungria. Jussara e sua arte circularam nesse grupo social, na elite hegemônica de Criciúma e região.

O arquivo de Jussara por meio das fotografias cotejadas pela lembrança de Vilmar revela seus nomes: Dilor Freitas e Realdo Guglielmi[40], ambos foram amigos e os maiores compradores das obras de arte de Jussara. De acordo com os depoimentos de Vilmar e Edi, eram apreciadores e colecionadores de obras de arte e foram seus maiores compradores.

Também outros amigos estão nas fotografias do arquivo: Jorge Henrique Fridyberg, engenheiro civil ligado à mineração e, na época, esposo da arquiteta Maria Inês Dutra Bay[41]; Vanderlei Margotti e Senilde Margotti; Porciúncula Gorini; Sérgio Zapelini; Carlinhos Ferreira – todos conviveram com Jussara e alguns momentos de suas vidas ficaram registrados nas fotografias arquivadas por ela, evidenciando que foram seus amigos "da vida toda". Eles frequentavam sua casa, saíam para jantar e divertir-se, viajavam juntos. Esses são alguns exemplos e não revelam a totalidade de relações e amigos de Jussara, mas expressam o grupo de pessoas por onde ela circulava e que admiravam suas obras.

Assim, envolvida com pessoas que possuíam influências na cidade, ela foi contratada como artista e, por meio de seu trabalho, interferiu na estética da cidade, construindo alguns painéis e outras obras.

---

[40] Manuel Dilor Freitas era dono das Carboníferas Metropolitana e Boa Vista, em Criciúma. Realdo Santos Guglielmi foi o proprietário da Carbonífera Nova Próspera (Realdo comprou as ações da Companhia Siderúrgica Nacional – CSN, que administrava a Cia. Próspera de Criciúma). Esses empresários são filhos de Domício Freitas e Santo Guglielmi, fundadores da Carbonífera Metropolitana, que operou entre 1945-1969, formando o grupo Freitas/Guglielmi.

[41] Maria Inês foi uma das primeiras arquitetas a atuar em Criciúma e, anos mais, tarde tornou-se também professora da UNESC, no curso de Engenharia de Agrimensura. Foi também cofundadora e coordenadora do curso de Arquitetura e Urbanismo dessa instituição. Seu escritório foi, por muitos anos, o primeiro emprego de muitos arquitetos recém-formados.

Alguns dos painéis reforçaram a identidade associada à "cidade das etnias", outras evocavam outros temas.

Três obras de Jussara em espaços da cidade

Em minha investigação, consegui identificar nove obras painéis que foram realizadas por quase toda a década de 1990. Estão distribuídas por Criciúma e outras cidades da região, em prédios públicos e privados e revelam a produção e o alcance da obra de Jussara, marcando-a como uma artista que conseguiu produzir e visibilizar sua arte cerâmica. Das quais destaquei três para as reflexões propostas neste trabalho: os painéis no memorial Dino Gorini, o painel do terminal central da cidade e a cruz da igreja São Paulo Apóstolo.

Os painéis no memorial Dino Gorini

O Monumento em homenagem às cinco etnias, na época identificadas como as formadoras da população de Criciúma, dispunha, no subsolo, como já foi mencionado, de um espaço para um Memorial com peças etnográficas. No entanto, esse espaço recebeu mais que isso. Jussara foi convidada para projetar e executar um conjunto de cinco painéis cerâmicos que evidenciassem, em linguagem artística, as etnias. Participaram dessa obra, junto com a artista, Vilmar Kestering e Gilberto Pegoraro. Os painéis foram encomendados em 1994 pelo poder público, na época o prefeito era Eduardo Moreira, e instalados em 1995. Vilmar contou o que se lembra da encomenda do painel: "Eles pediram pra criar um painel [o poder público], o que ela quisesse. Aí ela disse ah! Então vamos fazer e vamos colocar os nomes de algumas pessoas aí... então... [faz um gesto de junção]" (Kestering, entrevista 1, 2019, acréscimos meus).

Figura 21 - Painéis das Etnias. Memorial Dino Gorini, 1995



Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

Nessa obra, encontram-se alguns dos significados que estão presentes no Monumento das Etnias: identidade e valorização dos grupos étnicos. O conjunto é uma representação das cinco etnias tidas como formadoras de Criciúma, composto por cinco painéis medindo aproximadamente 25 metros quadrados cada um – segundo anotações de Jussara, utilizou como base peças cerâmicas vindas da indústria de pisos e azulejos. Cada painel está identificado pela denominação étnica e por imagens simbólicas de elementos relacionados a cada etnia. Todos trazem impressos fotografias, imagens de elementos simbólicos da cultura ou da religião. As etnias negra, alemã, lusa, polonesa, italiana, de maneira geral, estão representadas através de muitos elementos que os identificam, alguns maiores, outros menores. Cito alguns: máscaras

e grafismos tribais, orixás e santos, para os negros; o enxaimel e casais com trajes típicos para os alemães; a festa do divino, a caravela e o galo para os portugueses; flores, rendas e a águia branca para os poloneses; a mesa farta e a religiosidade para os italianos – estão fixadas sobre um fundo "neutro", com cores e texturas diferentes para cada grupo. Em todos os painéis foram colocados os patronímicos de famílias colonizadoras.

No dizer de Bronislaw Baczko (1985), para as famílias, a importância de ter seus patronímicos identificados poderia ser porque designam sua identidade, estabelecem a distribuição de papéis e posições sociais e ainda conjugam o imaginário particular com a sociedade e com a política, ressaltando, dessa forma, a importância que tem o controle do imaginário social, assegurando a esses grupos uma real influência sobre os comportamentos e as atividades individuais ou coletivas.

O painel no terminal central da cidade

Outro painel importante se encontra em um local de passagem, no Terminal Central da cidade, e também tenta representar a cidade de Criciúma. Esse painel foi encomendado em 1996 e instalado em 1997, de acordo com Vilmar. Composto por duas partes, cada parte mede, de acordo com as anotações de Jussara, 5,00m x 2,50m. Vilmar se lembrou do painel do Terminal Central em flashes, não conseguiu descrevê-lo totalmente:

> [...] Tem cinco etnias né! Tem assim aqueles circulares... [gesticula em forma de círculo indicando a forma presente no painel] e ali tem o carvão e tem a parte que é do mar... [gesticula em sentido horizontal que é o sentido das composições que aparecem]. [...] Ela gostava muito de coisas do mar, fundo do mar, ela adorava fazer esse tipo de trabalho! Foi uma encomenda da Prefeitura (Kestering, entrevista 1, 2019, acréscimos meus).

Quando entrei em contato para fazer algumas perguntas complementares sobre os painéis e outros assuntos, ele se lembrou do ano em que o painel foi encomendado e de quem o encomendou: "[...] foi pedido do Fábio Carpes, que era diretor da CODEPLA[42], daí trabalhamos com o carvão as folhas de fumo a cerâmica e as famílias colonizadoras" (Kestering, 2020 [informação por *WhatsApp*]).

Os "colonizadores" estão referenciados por meio de alguns símbolos culturais. Diferente do painel das etnias, nesse não estão os patronímicos nem mesmo os nomes das etnias. Vilmar disse que "Tinha muitas famílias que na época que a gente fez, até reclamaram que não tinha nome..." (Kestering, entrevista 1, 2019).

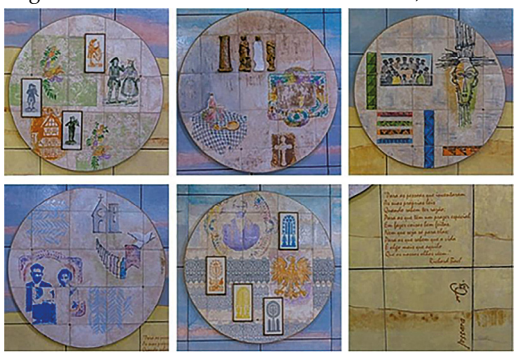
[42] Companhia de Desenvolvimento e Planejamento de Criciúma, criada em 1978 e extinta em 2009 (Criciúma, 1978). Mais informações disponíveis em: https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/criciuma/lei-complementar/2009/6/65/lei-complementar-n-65-2009-autoriza-o-poder-executivo-a-extinguir-a-companhia-de-desenvolvimento-economico-e-planejamento-urbano-codepla-e-da-outras-providencias.

Figura 22 - Painel Cerâmico da Galeria Subterrânea do Terminal Urbano Central em Criciúma, 1997



Fonte: Fotografia de José Luiz Ronconi (abr. 2019)

Figura 23 - Detalhes dos círculos das etnias, 1997



Fonte: Fotografia de José Luiz Ronconi (abr. 2019)

Jussara utilizou, para a composição desse painel, a mesma temática do painel das Etnias. Embora esse seja um painel de tamanho mais reduzido, é também uma representação figurativa que explora elementos da etnicidade. Porém, a artista ampliou a temática e acrescentou outros elementos presentes nas experiências vividas na cidade, incluindo, além das referências aos grupos étnicos, alusões à natureza, à agricultura, ao carvão e à indústria cerâmica, ou seja, tentou representar outros símbolos da cidade aos passantes.

A base do painel também é composta por peças cerâmicas vindas da indústria. O ambiente natural está representado pela presença da terra, do céu, do capim Criciúma – planta que era abundante, no passa-

do, na região, que hoje é o centro e que acabou por dar nome à cidade. A agricultura é destacada com plantas estilizadas em três círculos de tamanhos diferentes e ocupa na proporção do painel uma grande área. Observei que uma linha diagonal onde se encontra o leito de carvão em estado natural "divide" o espaço do painel em dois, fazendo pensar nos processos de formação e transformação da cidade.

Penso que, nesse painel, Jussara produziu uma síntese da história da cidade associada aos grupos étnicos, à agricultura e à mineração. Esse painel foi instalado em 1997, um ano após a inauguração do terminal[43].

A artista possibilitou uma leitura temporal, uma certa cronologia, associando natureza, agricultura, carvão, cerâmica e etnias. No painel estão presentes questões que foram eleitas pela artista para receberem visibilidades, o que leva a pensar nas invisibilidades, ou seja, nas cenas cotidianas que nele não foram representadas. Os passantes pelo Terminal Central podem perceber ou não, sentirem-se representados ou não na arte de Jussara.

Os trabalhadores do carvão não estão representados. Foi uma escolha da artista representar o mineral ainda no solo, mas tal escolha faz pensar que esses sujeitos estão invisibilizados na obra, uma vez que o carvão aparece sem menção à transformação ocorrida, positiva ou negativa, está "parado", "intocado". A escolha da artista reduziu o trabalho com o carvão apenas à sua condição de minério e invisibilizou as figuras dos trabalhadores. É como estivesse na condição de "vir a ser" – opera uma espécie de apagamento dos trabalhadores do car-

---

[43] O Terminal Central substituiu o Terminal Ângelo Guidi, construído em 1980 na antiga estação ferroviária da cidade. A alusão às etnias no espaço antes ocupado pelo conjunto que congregava a estação ferroviária representa também a substituição da identidade carbonífera pela identidade étnica.

vão. Uma agricultura "verde e brilhante", pelas cores e dimensões dos círculos onde está representada, adquire uma importância visual que remete à importância enquanto signo, mas que pode não ser a real. E igualmente os trabalhadores envolvidos na produção da terra também não estão representados. Os "sujeitos étnicos", ou etnias, estão representados de forma destacada, cada um em quadros individualmente compostos. Semelhante ao discurso criado para legitimá-los, no qual cada etnia tinha um "lugar", uma região específica na cidade. O painel poderá – acerca do imaginário e não dos processos históricos em si –, contribuir para afirmar e reforçar o discurso étnico sobre o qual a cidade se apoiou para refundar-se. Se o carvão foi um ciclo econômico que se encerrou sem cumprir suas promessas de futuro. A busca no passado étnico é vista como uma história de êxito capaz de positivar aquilo que Criciúma é, mesmo que pela parcialidade de seus habitantes.

Além desses dois painéis, Jussara produziu muito outros, guardou fotografias ou recortes de quase todos. Vilmar falou de alguns: para a recepção da Imobiliária Duda Imóveis, localizada na rua Getúlio Vargas, média 3,00m x 1,80m e foi feito em 1992; outro para o jardim da Igreja Matriz de Braço do Norte; para o Edifício Iceberg, para o hall do Edifício Centro Profissional que abriga a Câmara de Vereadores; para o hall do Edifício Residencial Zimbros, no Balneário Rincão. Este, de acordo com Vilmar, era seu painel favorito – lembrou ele bastante triste do painel que existia no gabinete do prefeito e que se perdeu devido ao incêndio ocorrido no prédio da Prefeitura em 2015.

Edi Balod também recordou do painel feito para a Concessionária Forauto: "Eu lembro que nós trabalhamos em conjunto para um painel que existe lá na sede da FORD [...] foi elaborado pelo Gi, pela Jussara, por mim e o Vilmar" (Balod, 2020).

Esse painel foi notícia no Jornal da Manhã do dia 23 de julho de 1991 (Integração..., 1991, p. 9), dia da inauguração da concessionária,

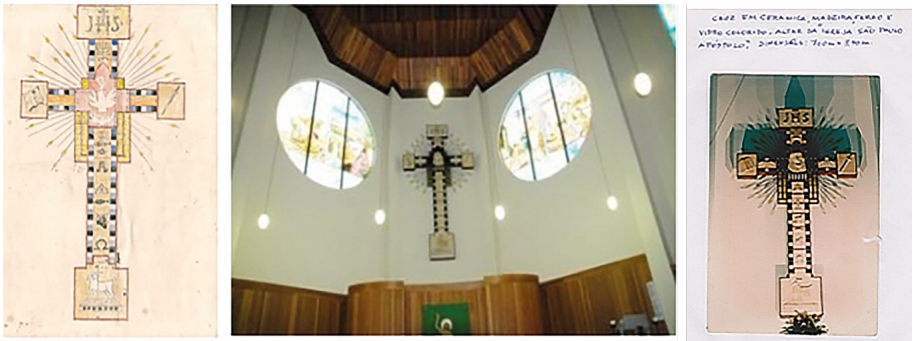
noticiada pela imprensa local como "[...] uma das mais modernas do país". O painel medindo 12,00 x 2,00 foi criado especialmente para a agência e trazia elementos como a cerâmica, a madeira e o ferro, que se interligavam buscando uma complementação com as bases históricas, revelando, ainda que subjetivamente, realidades socioeconômicas e culturais da região, assim dizia a matéria.

A cruz na igreja de São Paulo Apóstolo

Outra obra de Jussara que pode ser apreciada pelo público é a Cruz da Igreja de São Paulo Apóstolo, localizada no bairro Michel, em Criciúma. Essa obra foi projetada por Jussara e executada por ela, que fez a parte de cerâmica e vidro, e por Vilmar Kestering, que fez a parte de madeira e ferro.

Vilmar não conseguiu recordar com exatidão o ano em que a cruz foi feita, mas acredita ser entre 1994/1995. Essa é uma obra importante, pois, além da beleza plástica, é a única obra de arte tombada do município de Criciúma – pelo Decreto nº 240/AS/2004. Jussara arquivou muitos elementos relativos a esse trabalho, o desenho original, fotografias e recortes de jornais com notícias sobre a obra.

Figura 24 - Cruz da Igreja de
São Paulo Apóstolo[44]



Fonte: Acervo Vilmar Kestering. Sequência Projeto/Igreja/Fotografia

A cruz descrita por ela para o jornal Diário Catarinense do dia 11 de fevereiro de 1998 (p. 3) traz vários símbolos da igreja católica, como a uva, o peixe, a bíblia, e mede 6,00 x 3,70m. Em um texto publicado pelo Portal Engeplus com a colaboração da Fundação Cultural de Criciúma – FCC, outros elementos são descritos:

> E é a partir de elementos como o candelabro, o cordeiro, o livro, o ramo de palma, a cabeça de Jesus Cristo, a espada, os doze apóstolos, os símbolos da Eucaristia representados pelo peixe, as letras do alfabeto grego – alfa e ômega e as flechas em ferro e vidro que representa luz de Cristo, juntos compõem a obra da artista Jussara Guimarães que com características particulares, faz nos relembrar a fé cristã[45].

---

[44] Em sequência, da esquerda para a direita: desenho do projeto elaborado por Jussara guardado em seu arquivo, uma fotografia da cruz no local e uma fotografia do arquivo de Jussara.

[45] Cardoso, Ana Paula. **Homenagem hoje a Jussara Guimarães**. Engeplus. Criciúma, 24 de maio de 2011. Disponível em: http://www.engeplus.com.br/noticia/geral/2011/homenagem-hoje-a-jussara-guimaraes. Acesso em: 09 set. 2020.

Outras obras estão presentes nas residências dos seus admiradores, amigos e amigas, e eventualmente em alguns locais da UNESC. Pode-se afirmar que a cidade, enquanto local de circulação, recebeu um toque de arte nos lugares mencionados neste item. Criciúma recebeu Jussara, Jussara acolheu a cidade e nela formou uma família, um *atelier* e uma empresa.

CONSOLIDANDO A VIDA EM CRICIÚMA: CASAMENTO, *ATELIERS* E EMPRESA

Figura 25 - Jussara e Vilmar



Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

Dois anos e meio após a vinda para Criciúma, Jussara conheceu Vilmar Kestering, que viria a ser seu companheiro de vida e de arte. Sobre como se conheceram, ela mesma relatou em entrevista para a Revista *Nueva Ceramica*, 1995 (p. 36): "Em 1977, conheci Vilmar Kestering, grande companheiro e incentivador. Com ele passei a dividir a paixão pela cerâmica". E nas lembranças de Vilmar:

> Bom! Nossa história começou em setenta e oito. A Jussara dava aula na UNESC [nesse tempo ainda era FUCRI] e eu tinha uma charanga, e eu tocava nos barzinhos e um dia alguém falou que eles estavam querendo ir pra Bienal em São Paulo. [Jussara e os alunos do curso de Educação Artística.] Eles estavam querendo arrecadar dinheiro, então alguém falou pra ela que me conhecia, tal... que eu tinha essa charanga e foram lá conversar conosco. Nós éramos em nove [componentes da charanga] e foram lá conversar pra gente começar a trocar nos barzinhos com eles pra arrecadar fundos pra eles irem pra Bienal[46], e a nossa amizade começou daí! (Kestering, entrevista 1, 2019, acréscimos meus).

Nesse momento, Jussara morava no centro da cidade, no Edifício Comasa,[47] dividindo o apartamento com o amigo e colega de docência, Gilberto Pegoraro. Tempos depois, ela e Vilmar alugaram uma casa no bairro Operária Velha, atual bairro Santa Bárbara. Segundo Vilmar, quase em frente ao ainda existente Clube União Mineira, onde juntos passaram a dividir a vida.

Jussara não teve filhos, decisão partilhada com seu companheiro Vilmar. E assim ela seguiu a vida inteiramente dedicada à cerâmica e à docência. A artista contou em matérias realizadas pelo Jornal da Manhã, em diferentes datas, que as razões que a levaram a não ser

---

[46] A Bienal Internacional de Arte de São Paulo é uma exposição de arte de grandes proporções. É considerada um dos três principais eventos artísticos internacionais, junto com a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel. Responsável por projetar a obra de artistas desconhecidos e por refletir as tendências mais marcantes no cenário artístico global. Costuma acontecer no Pavilhão Ciccillo Matarazzo do Parque Ibirapuera, conhecido como Prédio da Bienal, o qual foi projetado por Oscar Niemeyer.

[47] Esse edifício foi o primeiro grande edifício da cidade (11 pavimentos), foi construído no início da década de 1970, quando se iniciou em Criciúma o processo de verticalização da cidade. Na época, destacava-se no contexto urbano pela horizontalidade das outras construções no entorno (Balthazar, 2001).

mãe passaram pelos conflitos sobre a criação, chegando até à questão profissional: "O meu lado profissional falou mais alto".

Jussara Guimarães também avalia que a liberdade total é uma companheira do casal (Schuster, 1998, p. 3).

> [...] Filhos! Não tenho. O que também foi uma decisão difícil, numa determinada época. Todos não têm os mesmos talentos para as mesmas coisas. Eu acho que não era uma pessoa talhada para ter filhos. O bom é que o Vilmar também não queria filhos (Guimarães, 2000a, p. 3).

A decisão de não ter filhos possibilitou que Jussara pudesse se dedicar inteiramente ao trabalho, seja na docência ou no desenvolvimento de sua arte. Edi Balod vivenciou essa fase e relatou, mesmo sem precisar datas, o que pode ser triangulado com os relatos de Vilmar e o material do arquivo.

> Depois... eu só não posso precisar datas, mas deixa eu me lembrar que ela começou a namorar o Vilmar, foi companheiro dela e eles alugaram uma casa no bairro Santa Bárbara [na época se chamava Operária Velha], aí montaram um ateliê de cerâmica e foi um período em que o artesanato catarinense ganhou uma representação muito forte, através de uns programas estaduais, do governo estadual, tinha um nome... e a Jussara e o Vilmar produziam umas pombinhas, uns bichinhos em cerâmica, o que dava um resultado financeiro, ela continuava na UNESC [FUCRI] sim, isso aí era... alguns deles eram feitos de cerâmica e outros feitos com engobe, que era uma pasta, que eles pesquisaram [era barbotina] (Balod, 2020, acréscimos meus).

Embora as lembranças não sejam lineares, sequenciais, ele recordou dos acontecimentos, amparado no presente e com referências situadas no presente. O bairro Santa Bárbara e a UNESC são referências do presente. Ecléa Bosi (2001, p. 55) aponta a memória como uma imagem construída pelo que temos a nossa disposição no momento. Sendo assim, o simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista.

Seu primeiro *atelier* chamou-se "Jussara Cerâmica Artesanal" – nome que permaneceu até 1997, como veremos mais adiante – e foi montado em sua casa, onde ela e seu esposo Vilmar passaram a produzir peças cerâmicas. Em suas lembranças, Vilmar não conseguiu precisar o ano, mas em três dos quatro curriculuns em seu arquivo está registrado o ano de 1978 como o ano de fundação do *atelier*. Para a Revista Nueva Ceramica, de Buenos Aires, Jussara contou um pouco sobre esse início e os primeiros anos em que ela e Vilmar precisaram

> [...] somar esforços para no final desta mesma década montarmos com muita dificuldade, um *atelier* de cerâmica onde durante os quatro primeiros anos ministrei aulas. Paralelo às aulas, tentávamos de todas as maneiras nos firmar com uma cerâmica artesanal (Nueva Ceramica, 1995, p. 36).

Figura 26 - Jussara modelando em seu primeiro *atelier*, anos 1980



Fonte: Acervo do Sr. Vilmar Kestering

Vilmar contou que a produção, que no início era pequena, só aumentou quando um montador veio ao *atelier* para montar um forno maior e indagou porque eles não trabalhavam com barbotina[48].

> Na época a gente tinha um forno muito pequeninho, e a gente decidiu comprar um forno maior. E esse fornecedor que ele era de Porto Alegre, ele veio a Criciúma pra montar o forno, e ele viu nosso trabalho que era tudo feito à mão. E aí ele falou tá, porque que vocês não fazem isso com forma de gesso e barbotina que dá uma produção maior? E aí eu mi interessei. Aí ele disse tá, tens uma pecinha, vai lá e comprar gesso que eu vou ti ensinar mais ou menos como se faz, e depois tu vai aprendendo. Então comprei o gesso, e ele pegou montou com barro tudo direitinho!
> [...] Botou a peça dentro e jogou um gesso em cima dessa peça. E como tava muito perto da hora d'ele viajar, que ele veio de ônibus, ele disse: óh Vilmar

[48] Barbotina é uma suspensão argilosa para enchimento de moldes ou colagens, ou seja, é argila líquida formada a partir de grânulos muito pequenos. Duas características devem ser observadas, a densidade e a viscosidade.

> agora tu só pega e bota sabão nessa parte aqui [faz o gesso com as mãos], dá uma raspadinha e tal, e joga o gesso e tu abre a forma tira a peça, e daí tu joga a barbotina dentro. Daí eu falei e barbotina ond'é que eu consigo? Na época, por aqui a gente não conseguia. Ele disse ah, Porto Alegre tem um cara que vende, que tem. Eu disse ah, então tá! Aí ele foi embora (Kestering, entrevista 2, 2019, acréscimos meus).

Figura 27 - Bichos moldados com barbotina
em moldes de gesso – década de 1980



Fonte: Fotografia de José Luiz Ronconi (abr. 2019)
Peças do acervo de Vilmar Kestering

As lembranças seguiram e Vilmar contou os percalços que acabaram por levá-los à pesquisa para resolver os erros e buscar uma solução possível para pôr em prática uma forma de produzir cerâmica por repetição, a qual aumentaria a produção, possibilitando que dessem conta dos pedidos que se ampliaram.

> No outro dia eu comprei mais gesso e fui fazer a outra parte, só que colou tudo, grudou tudo. Grudou... tive que quebrar, quebrei a peça, quebrei a forma, e daí eu comecei... pesquisar, pesquisar, e a gente foi fazendo sabe! E daí a gente começou a fazer forma. Até na época o Gilberto dizia: as formas são mais bonitas que as peças [sorri e se alegra com lembrança] (Kestering, entrevista 2, 2019, acréscimos meus).

Na lembrança de Vilmar vi como começaram e multiplicaram-se as produções das peças:

> É a gente porque, quando a gente começou, no início da produção em forma, a gente produzia umas trezentas, quatrocentas peças por mês. Porque até fazer forma secar e produzir. [faz gestos com as mãos indicando demora]. E depois a gente chegou a produzir quatro mil peças mês (Kestering, entrevista 2, 2019, acréscimos meus).

E foi por esse motivo que ele se interessou pelos moldes, fornos, queimas, etc. Como recordou Edi Balod:

> Ela, como uma pessoa criativa e o Vilmar, o companheiro dela, como assessor direto técnico, o cara... Vilmar não criava, mas produzia, eu lembro que nós trabalhamos em conjunto com um painel que existe lá na... sede da FORD, aquela agência de carros... [refere-se ao Painel da Forauto, já citado] (Balod, 2020, acréscimos meus).

No entanto, Jussara fez referência a Vilmar como artista autodidata:

> Ele acabou se interessando por artes e aprendeu com um senhor que montou um forno aqui em casa. No entanto, o início foi difícil. Ele conseguiu montar apenas a metade da peça. Errou muito, mas com o tempo foi aprendendo. Com um detalhe: tudo sozinho, sem a ajuda de Jussara. Hoje ele é um artista autodidata. A profissão de torneiro mecânico ficou no passado (Guimarães, 2000b, p. 6).

No material contido no arquivo, nas fotografias, nas propostas para cursos e nos *folders* de exposições, observei que Vilmar, mesmo

sem a formação acadêmica em Artes Plásticas, aparece sempre ao lado de Jussara participando de exposições ou dando cursos. Mas ele disse que "[...] não criava eu gostava era dessa parte, de molde, de queima, isso era tudo comigo!". Acabaram por se tornar quase seres simbióticos, onde um estava o outro também estava, o que um fazia o outro completava.

Do primeiro *atelier* à circulação do trabalho de Jussara

Passadas as primeiras dificuldades, os trabalhos de Jussara e Vilmar foram, aos poucos, sendo comercializados e valorizados. E ela mesma mencionou o sucesso das produções, em entrevista à revista Nueva Ceramica:

> Após muita luta sentimo-nos vitoriosos quando conseguimos manter uma produção mensal de 4.000 peças e um mostruário em torno de 40 modelos, auxiliados por 12 pessoas. [de acordo com Vilmar entre 1981/82, ainda no *atelier* do Bairro Operária Nova]. O mostruário era constantemente renovado com novas criações, atendendo pedidos do Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina, incluindo também a participação em feiras nacionais e internacionais (Nueva Ceramica, 1995, p. 36).

Nessa reportagem, observamos como os artistas comercializavam as peças nessa época. Além das feiras, citadas por Jussara, Vilmar evidenciou outro comprador e a participação da Fundação Catarinense do Trabalho – FUCAT:

> [...] tinha um vendedor em Porto Alegre, ele comprava toda a produção, tudo que a gente produzia,ele comprava. E podia produzir duas mil, três

> mil peças ele comprava tudo e vendia. Acho que nós trabalhamos uns cinco seis anos. Daí ele faleceu, era um senhorzinho... bem velhinho. E daí a mulher dele não quis mais vender artesanato, então daí paramos com ele. Aí começou, tentamos pegar mais alguns vendedores e tal, mas daí ficou bem complicado. E daí veio a história da FUCAT[49] (Kestering, entrevista 2, 2019).

A FUCAT era uma fundação ligada ao setor da Administração Pública do estado de Santa Catarina, criada em 1975. Nesse momento, havia três áreas consideradas como de sua responsabilidade: treinamento e desenvolvimento de recursos humanos, artesanato e mercado de trabalho. Cada uma dessas áreas era atendida por programas específicos. O artesanato era atendido pelo PROCARTE[50], vinculado ao Plano Nacional de Desenvolvimento do Artesanato – PNDA. Vilmar contou como era para ele a relação com a FUCAT:

---

[49] Em 1975, o Governo Federal definiu, através do II Plano Nacional de Desenvolvimento – PND, como prioritários o aperfeiçoamento da capacidade profissional, o aumento da renda e a melhoria da qualidade de vida dos brasileiros. Em Santa Catarina, no plano de governo de Antônio Carlos Konder Reis para o período 1975-1979 estavam enfatizados como um dos pontos prioritários da política de ação social a área de recursos humanos e especificamente a educação e o aprimoramento de mão de obra. Para viabilizar esse plano, foi criada a Fundação Catarinense do Trabalho – FUCAT (Lei n° 5.101/75, Art. 6º – DO 10.262, de 24/06/1975). Três eram as áreas de responsabilidade da fundação e seus respectivos programas: 1- treinamento e desenvolvimento de recursos humanos (PROMOSC, PROFAR, PRODEME E PROCAES), 2- artesanato (PROCARTE) e 3- mercado de trabalho (SINE). Atuava em todo o território de Santa Catarina através desses programas.

[50] O que nos interessa neste caso é o Programa Catarinense de Desenvolvimento do Artesanato – PROCARTE (criado pelo Decreto n° 10.012 de 21/12/1979), que tinha como metas: coordenar as iniciativas de promoção do artesão e a produção e comercialização do artesanato catarinense (Aguiar, 1984).

> A FUCAT era o seguinte: ela ia em Santa Catarina inteira, ia nas associações dos artesãos e olhava a produção, como é que era feito. E ela escolhia os artesãos que tinham mais condições de ter uma produçãozinha pra eles. E eles participavam de feiras no Brasil e fora do Brasil, não é! E a gente vendia muito, muito, muito pra eles.
> A Jussara tinha uma formação clássica né, o Gi também [Gilberto Pegoraro], só que em função dessas feiras que a gente fazia, nós começamos a produzir elementos artísticos eu diria, artesanais, de fácil acesso ao consumo público.
> Então criávamos, eu criava obras e pequenos entalhes e Jussara enveredou por esse caminho. Porque havia um programa estadual oficial que rendia muito! [PROCARTE/FUCAT, esclarecidos a seguir] (Kestering, entrevista 2, 2019, acréscimos meus).

Edi também lembrou como era desenvolvida a produção das peças e a relação com a FUCAT:

> Então, essa questão, ela criava as peças e aí reproduzia, através de técnicas, técnicas assim, extremamente elaboradas né, e de pesquisa, eu lembro que ela trouxe a Vilma [Vilma Villaverde], veio um outro camarada, argentino também, que ficou na casa deles, e ele veio pra ensinar, ele ensinou Vilmar e Jussara [sugiro ser Léo Tavella, mas ele não consegue se lembrar].
> Já havia uma compra automática né, digamos assim uma produção automática pra FUCAT... mas a FUCAT, organizava feiras e aí a gente levava um complemento. Teve uma feira em Balneário Camboriú foi fantástica! [é provável que a referência seja a FECARTE/82, esclarecida a seguir] (Balod, 2020, acréscimos meus).

De acordo com Valmir Gentil Aguiar (1984), a FUCAT, além seus programas de intermediação e treinamento de mão de obra, a partir de 1982, foi ampliando sua abrangência e passou a realizar a Feira Cata-

rinense do Artesanato – FECARTE/82, realizada em Balneário Camboriú. Também passou a participar de feiras de artesanato em algumas capitais do Brasil, provendo a venda do artesanato de Santa Catarina. Encontrei, registrado nos curriculuns de Jussara, a participação na FECARTE dos anos de 1979, 1980, 1981, 1983 e 1984.

Segundo Mara R. S. Muller e Gabriel C. de Souza (2019), em 1980, o PROCARTE, em parceria com a FUCAT e a Fundação Roberto Marinho, publicou o catálogo "O Poder das Mãos". O objetivo do catálogo, junto com outros materiais publicitários, era difundir a marca "Santa Catarina", divulgando a "arte e o artesanato catarinense". O catálogo, composto por imagens fotográficas e pequenos textos bilíngues, estava organizado separando as tipologias dos artesanatos pelas suas matérias-primas, barro, fios, fibras vegetais, madeiras, couro e outros. Porém Muller e Souza (2012) colocam que não existe no catálogo nenhuma informação sobre os produtores nem as regiões onde eram produzidos os artesanatos. Os organizadores do catálogo não qualificavam os artesãos como produtores de destaque, cuja identidade pudesse agregar valor ao produto vendido. Antes, pelo contrário, aparece como figura genérica proprietária dessa produção o estado de Santa Catarina. O programa, dessa forma, funcionou como uma promoção da marca Santa Catarina por meio do artesanato, divulgando a iniciativa governamental; no entanto, não serviu para fortalecer, valorizar ou mesmo divulgar os artesãos.

Vilmar confirmou a participação deles nesse catálogo, mas não se lembrou de como isso ocorreu: "Já faz tanto tempo, e foi tanta coisa", relata ele. Se para Jussara, nesse período, estar ligada à FUCAT e ter venda garantida, representou o retorno financeiro, ao fim o gesto pouco contribuiu para que seu nome ficasse conhecido e sua cerâmica fosse valorizada como arte.

Entende-se também que a cerâmica de Jussara, nessa época, era comercializada como artesanato, tanto pelo senhor de Porto Alegre, quanto depois pela FUCAT, ou nas exposições e feiras.

Quando Jussara chegou a Criciúma, em 1975, não havia na cidade nenhum espaço público ou privado dedicado à arte do qual se tenha conhecimento, nenhum museu, nem mesmo uma galeria de arte. Somente em 1980, quando das comemorações do centenário de imigração, é que foi inaugurado o Museu Augusto Casagrande. Em 1983, foi inaugurado o Centro Cultural Santos Guglielmi, do qual fazem parte o Teatro Municipal Elias Angeloni e a Biblioteca Donatila Borba/Galeria de Arte Octávia Búrigo Gaidzinski, cujo nome homenageia a artista plástica. Essa foi a primeira galeria municipal de arte de Criciúma, fundada pelo poder executivo para atender às deficiências de equipamentos culturais à época.

Somente em 1993 é que Criciúma passou a contar com a FCC, sediada no Centro Cultural Jorge Zanatta, antigo prédio do Departamento Nacional de Produção Mineral – DNPM. Nesse espaço, foi construída a primeira galeria de arte contemporânea do sul de Santa Catarina. Além desses espaços, existem algumas iniciativas privadas: A Galeria *Atelier* Helen Rampinelli (2011), A Estação da Arte Galeria (2019), A Casa Arte Ana Frida – espaço de arte do artista plástico Edi Balod (2012) e outros.

Para uma cidade que contava, em 2019, com uma população (estimativa do IBGE de 2019) de 215.186 habitantes e está cercada por outros municípios, fazendo com que ela funcione como uma cidade satélite, os espaços dedicados à arte ainda são poucos. Observei que, desde os anos de 1980, quando os primeiros movimentos de exposição de arte por iniciativa do grupo de artistas Jussara, Edi Balod, Gilberto Pegoraro, Vilmar e outros, até o tempo presente, o discurso com o pro-

pósito de "valorização" não mudou muito. Nos anos de 1980, a arte de Jussara começou a ir para a rua, conforme Edi nos conta em entrevista:

> Aí nós começamos a trabalhar no início de 80 a feirinha na praça, em frente ao Shopping Della, quando o Altair Guidi terminou o calçadão né, e nós fomos pra praça, com artesanato... no primeiro momento fomos criticados pelo lojistas, que diziam que nós estávamos atrapalhando o comércio deles... quando na verdade, nós estávamos atraindo pessoas pro centro. Foi dali que surgiu, hoje em dia, todo esse envolvimento de praça... porque nós somos os pioneiros...e a Jussara tinha uma referência muito boa, muito positiva em Porto Alegre também.
> Nós vínhamos pra praça final de ano, tinha aqueles quiosques né! Então a gente fazia exposições ali e vendia, vendia as coisas todas e seguia o ritmo né... a gente sempre puxando, bolando alguma coisa e a Jussara e Vilmar sempre nos dando, assim como o Gi, a sustentação (Balod, 2020).

Nesse tempo, Jussara dedicava-se tanto à cerâmica em seu *atelier* quanto à docência. Vilmar recordou que, por volta de 1981, não se lembrou com precisão, Jussara afastou-se da FUCRI. Ele contou que após o afastamento de Jussara, e ele também ter pedido demissão da empresa onde trabalhava – era torneiro mecânico na Carbonífera Próspera –, foram viajar, passando por muitos lugares, como Florianópolis, Blumenau, Curitiba. Em cada lugar, procuravam trabalho, verificando o que teriam, caso quisessem ficar. Mas resolveram deixar para pensar no retorno, se iriam procurar empregos ou produzir cerâmica. No retorno da viagem, Jussara decidiu:

> [...] Aí ela disse não! Vamos começar a produzir! Aí eu peguei emprego, por dois anos e meio por aí, até a gente começar a se equilibrar, pr'aí começar a produzir e vender. E depois foi só produzir, produzir, produzir, produzir! Isso aqui! [aponta para a casa] A gente comprou tudo com trabalho, trabalho de cerâmica (Kestering, entrevista 1, 2019, acréscimos meus).

Com o tempo, mesmo com uma produção numerosa e a comercialização garantida, a insatisfação apareceu e Jussara revelou, em entrevista, a ânsia por uma prática artística que a permitisse desenvolver a partir de suas subjetividades:

> Se por um lado isso nos trouxe um resultado econômico satisfatório, por outro fez crescer uma grande insatisfação por não encontrarmos tempo para a pesquisa e a criação de peças (únicas) comprometidas com nossas vivências e uma visão pessoal do mundo (Nueva Ceramica, 1995, p. 36).

Resultado do trabalho no primeiro *atelier*, somado ao exercício da profissão de Vilmar e da docência de Jussara entre os anos de 1984 e 1985, houve a aquisição de um terreno no bairro São Simão, em Criciúma, que na época, como contou Vilmar, era vazio, não existia nada ao redor, então eles foram os primeiros moradores. Nesse local, ergueram a *casa-atelier*[51].

[51] O termo foi atribuído por esta pesquisadora.

A *casa-atelier*

O *atelier* de um artista é seu lugar de criação, de pesquisa e introspecção. Nesse lugar, ficam guardadas suas ideias, sínteses das informações que coleta e desenvolve, acabando por transformar-se em "próprio", o lugar da ação criativa. É ali que o artista trabalha, organiza ideias, testa materiais, formas, possibilidades. Cada artista desenvolve seu próprio modo de criação e sua maneira de organizar o espaço, de guardar suas ferramentas, pincéis, equipamentos e de dispor suas peças.

O *atelier* revela os caminhos que cada artista percorre, suas pesquisas, sua subjetividade. Salles (2006, p. 54) comenta que cada artista escolhe seus instrumentos de trabalho e como acessá-los. Sendo assim, ter um espaço estritamente pessoal para criação é, também, uma forma de constituição da subjetividade do artista ao longo do processo de criação. O espaço se molda à vontade do artista em função das obras em construção. Tais movimentos de apropriação falam não só das obras, mas da construção do próprio sujeito.

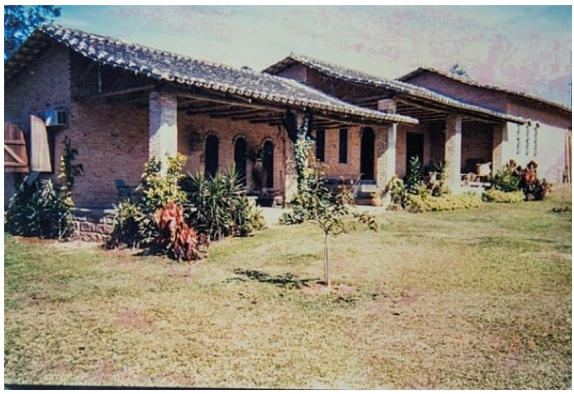
Percorrendo a rua de acesso, que se chama Avenida das Lagoas, observei, olhando o entorno, que os terrenos são grandes e os moradores são poucos, embora o bairro esteja em expansão - com a implantação de muitos condomínios, modificando o valor da terra, a densidade habitacional, o tipo de moradia e o cotidiano do bairro. Vilmar recorda o bairro e o terreno onde construíram a casa:

> [...] A gente tinha que sair de lá, a gente queria sair de lá [casa no bairro Santa Bárbara] E a gente começou a procurar um terreno, a gente passou aqui na frente, não tinha casa nenhuma aqui. [...] E aí a gente comprou um terreno aqui, e daí começou a construir e viemos pra cá. Nós viemos pra cá em oitenta e quatro, oitenta e cinco.
> [...] Tanto que a gente veio pra cá não tinha ninguém morando. Nós compramos aqui... na época tinha uma casa aqui [aponta a direção com a mão], uns lá em cima que começaram a construir e pararam. E a gente... não tinha água, não tinha energia, né. Daí tinha um açude ali do lado, aí puxava água do açude. E a gente veio em 85 pra cá, começamos a construir em 86, mas em 85 a gente veio pra cá... [...] Os caras estavam desmanchando dois fornos de olaria ali na Cidade Mineira, daí eu comprei os dois fornos. Eles são de demolição (Kestering, entrevista 2, 2019).

Ao entrar na residência, um grande terreno pouco inclinado se oferece sem portão. Na lateral esquerda, um lago, alguns bichos soltos andando pelo terreno. "[...] a gente tinha cinco cachorros, tinha vinte gansos, vinte marrecos, pavão, peru", contou Vilmar. Os bichos que Jussara amava e que também inspiravam sua cerâmica. Um grande gramado frontal precede a casa. "A Jussara era uma pessoa muito simples" é a tradução que seu companheiro fez dela. Ela mesma se percebeu assim: "Sou uma pessoa muito simples. Os amigos que eu tenho, eu prezo demais. Acho que a amizade é a coisa mais importante. Eu sou muito feliz porque eu faço exatamente o que gosto" (Guimarães, 2000, p. 5).

E essa simplicidade mostra-se materialmente através da casa de tijolos à vista que evoca o desprendimento. Pelo próprio material, certa verdade se impõe. O tijolo à vista é o que ele é, material ancestral, terra cozida em sua aparência nua e primitiva.

Figura 28 - *Casa-atelier* – o segundo e definitivo *atelier*



Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

Nessa *casa-atelier*, Jussara instalou seu lar definitivo e seu segundo *atelier*. O lugar não era somente seu espaço de viver e produzir, era também o espaço de receber os amigos, para os quais, conforme observei nas inúmeras fotografias de seu arquivo, a casa estava sempre aberta.

Figura 29 - Confraternização com amigos na *casa-atelier*



Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

Com o mesmo material com o qual ela moldava sua arte, moldou seu espaço de viver. Bachelard (1978, p. 200-201), em seus escritos sobre o espaço escolhido e composto para viver, argumenta que habitamos o espaço vital conforme as dialéticas da vida. Pois "a casa é nosso canto do mundo." Todo nosso universo, o nosso cosmos, está dentro da casa, conforme nos diz Bachelard, "Ela é corpo e alma".

Chegando mais perto, uma grande varanda que, pela extensão e amplitude, sugere ser também um espaço de convivência coletiva; espaço cercado de muitas plantas, de orquídeas, principalmente, e de peças cerâmicas. Jussara, em sua cerâmica, está ainda sobre as mesas, aparadores, chão e paredes. "Jussara era a cerâmica!", assim Vilmar a descreveu. Para refletir sobre o sentido dessa fala, Bachelard (1978, p.197) diz que "[...] as imagens da casa seguem dois sentidos: estão em nós como nós estamos nelas". A casa e o *atelier* de Jussara ainda não estão vazios, não prescindiram de sua presença, pois, de outra forma, como bem coloca Bachelard (1978), teriam se tornado lugares inimagináveis, impossíveis de percorrer com os olhos externos e de darem-se a ler com olhos internos, olhares que imaginam toda a vida e a atividade que se desenvolvia ali.

Figura 30 - Varanda da *casa-atelier*, lugar de encontros



Fonte: Fotografia de José Luiz Ronconi (abr. 2019)

Jussara ainda está sutilmente presente em sua *casa-atelier*. Recorro a Bachelard (1978, p. 196), que, a respeito dessa imagem, assim pondera: "Com a imagem da casa temos um verdadeiro princípio de integração psicológico. [...] Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo".

A casa tem dois meios níveis, aproveita o desnível natural do terreno e divide-se basicamente em três setores. Um de moradia, na parte mais baixa, composto por uma sala, copa e cozinha integradas, e uma suíte. Outro setor, onde estão os ambientes dedicados ao fazer cerâmico, e a grande varanda, que une e precede os dois espaços, é essa varanda que nos recebe e convida a ficar, respirar e, aos poucos, deixar o olhar passear pelas plantas, pelo chão, paredes, móveis e a perceber hoje, ainda que na sua ausência, um espaço permeado por sua presença.

Ao percorrer a casa, observei que a cerâmica ocupava mais espaço que sua própria vida pessoal, ou seja, o espaço físico destinado à cerâmica é muito maior que o espaço destinado à vida privada. Assim percebi o que significa, na fala de Vilmar, "Ela era a cerâmica!". Poderia dizer que dois terços da casa perfazem seu *atelier*, divididos entre sala para moldes, com sua grande mesa central, suas estantes dispostas ao longo das paredes, sala para modelagem, com uma grande mesa central, tanques, estantes de esmaltes e corantes, e o espaço externo onde se localizava o forno.

Depois da entrevista, Vilmar me convidou para percorrer a casa e ir até o *atelier*. No caminho, confidenciou emocionado, que ele estava como ela havia deixado há sete anos: "Tá tudo igualzinho". Ao passar pela porta, pude ver que o *atelier* estava inteiro, como se alguém ainda estivesse trabalhando ali. O espaço alargou-se e apareceu por inteiro, exigindo acuidade no olhar, calma para ser percebido em cada detalhe,

revelando, aos poucos, sua inteireza. Fui sendo, a cada passo, a cada olhar, invadida por ele. A cerâmica de Jussara, assim como na varanda da casa, estava por toda a parte: na grande mesa central, nas estantes, em bancadas, pelo chão.

Figura 31 - Vista parcial do *atelier* e da mesa onde Jussara trabalhava



Fonte: Fotografia de José Luiz Ronconi (abr. 2019)

Figura 32 - Vista parcial da parede do *atelier* – estante com peças



Fonte: Fotografia de José Luiz Ronconi (abr. 2019)

Vilmar andou junto, percorreu o *atelier*, tocou nas peças e falou sobre elas. Foi descrevendo o lento processo de desfazer-se das coisas de Jussara. Perguntei o que ela estava fazendo quando partiu, e ele explicou:

> É essas peças que tão lá em cima [indicou a direção no *atelier*]. Daí não deu tempo d'ela esmaltar, daí eu levei numa olaria aqui, e daí eu fiz uma queima que eles fazem lá, que é quase uma queima de segundo tiro, né. Daí ficam aqueles escuros na peça! (Kestering, entrevista 1, 2019, acréscimos meus).

Figura 33 - Últimas peças feitas por Jussara, 2011



Fonte: Fotografia de José Luiz Ronconi (abr. 2019)

Nesse lugar que ela escolheu para viver, receber seus amigos e desenvolver sua arte, foi também onde ela sonhou mais um projeto, uma empresa para a produção seriada de peças cerâmicas a partir de moldes de gesso.

Empresa *Pachamama* - Studio *Pachamama*

A Pachamama foi duas coisas. A primeira, o *atelier* de produção cerâmica de Jussara até 1997, que se chamava "Jussara Cerâmica Artesanal". A partir desse ano, foi transformado em uma empresa e passou a chamar-se "Pachamama Design em Cerâmica Jussara Cerâmica Artesanal Ltda". Além de Jussara e Vilmar, tinha mais dois sócios.

De acordo com Vilmar, a empresa funcionou de 1997 até 2005 (não se recordou exatamente do ano) na *casa-atelier*, mudando-se, depois, para o Distrito Industrial de Rio Maina, em Criciúma, onde funcionou até 2009, quando encerrou suas atividades. Jussara prosseguiu sempre com a cerâmica na *casa-atelier*, lugar onde sempre trabalhou. Ia poucas vezes à empresa. A Pachamama dedicava-se à fabricação de painéis de peças cerâmicas para revestimentos e peças de cerâmica artística para brindes e presentes, produzidos com a técnica de molde de gesso utilizando barbotina. Vilmar, ao lembrar-se dessa fase, ficou angustiado com as lembranças:

> A Pachamama foi uma coisa que eu até não gosto muito de falar, porque eu tive grandes problemas com um sócio,então... me deixa assim angustiado. [...] Mas, tem uma coisa legal até... [o olhar se perde, fica pensativo] Aí quando eu vi, até a parte finaceira tinha ido tudo pro pau, ele não pagava imposto, não pagava nada. [...] Era uma empresa, Pacha Mama era uma empresa... e daí aquela coisa me deixa... quando eu começo a falar... me deixa angustiado. [mostra-se um pouco chateado com as lembranças] (Kestering, entrevista 1, 2019, acréscimos meus).

Na primeira entrevista, Vilmar não conseguiu narrar suas lembranças sobre a Empresa Pachamama. Na segunda entrevista, voltei a tratar desse assunto mais uma vez. Ele falou que eles montaram a empresa a partir de uma oportunidade para a produção de painéis cerâmicos a serem exportados para os Estados Unidos. O trabalho era intermediado por uma Empresa Cerâmica de Criciúma:

> [...] a gente começou produzindo 500 painéis por mês e com a promessa de passar depois de cinco meses, de quatro meses, passar a produzir 5000 mil peça cada painel. Bom! Quarto mês... liga o diretor da Empresa pra mim e diz: Vilmar olha infelizmente deu tudo errado, o cara não quer mais... e porque não sei o que... Eu falei, como cara? A gente investiu pra uma produção e agora tu simplesmente tu mi diz, diz olha! (Kestering, entrevista 2, 2019).

Vilmar recordou que foi várias vezes à Empresa Cerâmica conversar com o presidente da empresa na época para fazer um contrato, e sempre era adiado por um motivo ou outro. Tiveram muitos problemas financeiros porque tinham feito investimentos para produzir os painéis. Nessa época, a Pachamama tinha 25 funcionários.

> [...] levamos uma...bomba! [balança a cabeça baixa, levanta a cabeça e tem os olhos marejados com a recordação, é algo muito forte, parece ainda doer muito] Tinha 25 funcionários na Pachamama, tu imagina isso? Tudo sem trabalho daí... ter que começar fazer tudo mais... [a fala se esvai, e mudo de assunto, ele ficou muito abalado] (Kestering, entrevista 2, 2019, acréscimos meus).

Figura 34 - Peças cerâmicas inspiradas em espécies da Mata Atlântica



Fonte: Fotografia de José Luiz Ronconi (abr. 2019)
Peças do acervo de Vilmar Kestering

As fotografias 34 e 35 ilustram o tipo de peças produzidas na empresa Pachamama; nesse caso, eram peças para painéis decorativos e para brindes ou presentes. Para a confecção dessas peças, eram utilizadas formas de gesso e barbotina.

Figura 35 - Peça cerâmica reproduzida com barbotina a partir de moldes de gesso – 1997/2003



Fonte: Fotografia de José Luiz Ronconi (abr. 2019)
Peças do acervo de Vilmar Kestering

Segundo Vilmar, o principal motivo do fechamento da Pachamama foi o acarretamento dívidas e processos trabalhistas. Sobre tais questões, esse estudo não se atentou e seria necessária uma investigação mais precisa.

O Studio Pachamama foi um espaço de arte criado em 2011 com o objetivo de divulgar a linha de peças cerâmicas que Jussara, Vilmar e o ceramista César Pereira estavam produzindo. Jussara havia feito uma coleção de pássaros, que seriam reproduzidos em moldes de gesso com barbotina. Luminárias feitas em torno de oleiro, torneadas por César Pereira. As peças seguiam um projeto feito por Jussara, nas

quais, depois, ela fazia as intervenções, tanto na forma como na decoração com esmaltes. Peças como pratos, troféus e objetos decorativos também faziam parte do portfólio do Studio Pachamama, que funcionava na *casa-atelier* e também tinha um blog como forma de comunicação, divulgação e interação. Esse foi o último projeto no qual Jussara esteve envolvida.

> A ideia de um estúdio cerâmico surge a partir de minha vivência misturando aulas de cerâmica e escultura na Universidade, mas principalmente pela experiência de vida em meu *atelier* há quase 30 anos. O espaço de arte "Studio Pachamama" vem da necessidade de, mais uma vez, de me reinventar. Hoje, tenho a consciência de que o conhecimento não nos pertence, que deve ser compartilhado, trocado, ensinado, através de cursos, workshops, conversas informais, bate-papos, encontros, reencontros com pessoas especiais que cruzei nesses 36 anos de vivências junto a amigos, alunos e ex-alunos. Exemplo disso, é o reencontro com ex-aluno, César Pereira, hoje jornalista, chargista, escritor, pesquisador e, como não podia deixar de ser, apaixonado por cerâmica (Jussara, 2011, *blog* Studio Pachamama).

Para mostrar como era a cidade que acolheu Jussara nos anos de 1970, apresentei um pouco da história de Criciúma, abordando sua ocupação por imigrantes europeus no século XIX, passando pelo período das atividades carboníferas, pela diversificação econômica e pela valorização étnica na comemoração de seu centenário.

Em sua trajetória, Jussara tornou-se uma artista conhecida, embora ela tenha declarado que "Nem sei se sou merecedora da credibilidade que tenho" (Werlich, 2000, p. 13).

Criciúma era uma cidade que à época de sua chegada não contava com nenhum Museu ou Galeria de Arte, público ou privado. Ela

não foi a primeira artista em Criciúma. Mas foi a partir de Jussara e do grupo de artistas formado principalmente por Gilberto Pegoraro, Edison Paegle Balod e Vilmar Kestering que as movimentações em torno da arte foram acontecendo.

Jussara declarou que não existia nenhum espaço cultural quando chegou a Criciúma: "Sou testemunha de um progresso cultural que se deve a todos os alunos de artes da UNESC que passaram a interagir com a sociedade e tornaram a arte uma necessidade e algo de valor nos dias de hoje" (Werlich, 2000, p. 13). Aos poucos, Criciúma passou a vivenciar eventos como Arte na Praça, feiras de artesanato, exposições e cursos de extensão desenvolvidos ora por Jussara ora pelo grupo.

4 JUSSARA, ARTISTA E PROFESSORA

Como já mencionado, Jussara veio para Criciúma para lecionar no curso de Desenho e Plástica da FACIECRI/FUCRI em 1975. Nessa cidade, consagrou-se como artista ceramista, casou-se novamente e construiu-se professora universitária.

Neste capítulo, busco evidenciar, em um primeiro momento, algumas das características da arte cerâmica de Jussara e, posteriormente, apresentar a artista como professora de um curso em formação na década de 1970 e consolidado nas décadas seguintes. Apresentar também o legado de Jussara na voz de uma ex-aluna e de um ex-aluno.

A ARTE CERÂMICA DE JUSSARA

Jussara foi construindo sua arte por meio das experiências e da frequência quase ininterrupta em cursos em torno da arte cerâmica. Como recordou Vilmar, "[...] ela amava o que fazia, era o que ela queria fazer e pronto! [...] a única coisa que ela queria é quando aparecia

um curso ela ia fazer! Isso ela fez a vida toda!" (Kestering, 2019, Entrevista 1).

A artista valorizava a formação continuada. Ao avaliar sua arte, ela inferiu que "Devido à grande quantidade de cursos que realizei, consegui chegar a uma expressão própria, que é fazer o meu trabalho com características relacionadas com a minha vivência" (Diário Catarinense - Sul, 14/11/1998, p. 3).

Para apresentar a concepção e a forma doe fazer cerâmica dela, utilizo sua monografia[52], algumas entrevistas para jornais que estavam em seu arquivo e as entrevistas realizadas com Vilmar e o artista plástico Edi Balod.

Porém, antes de abordar a arte cerâmica desenvolvida por ela, penso ser importante apresentar de forma sintética alguns aspectos históricos da cerâmica.

Alguns aspectos da história da arte cerâmica

Lalada Dalglishi (2006) escreve que a cerâmica, pela abundância da matéria-prima e a facilidade em moldá-la, é encontrada em todos os continentes, em diferentes períodos, umas mais antigas, outras menos. "É fato que as técnicas usadas na fabricação, decoração e queima da cerâmica foram praticamente as mesmas no decorrer da história" (Dalglishi, 2006, p. 21). Dalglishi nos conta que é possível observar, principalmente nas cerâmicas maia, inca, marajoara e Santarém, um grande virtuosismo técnico e estético.

---

[52] Guimarães, Jussara Miranda. **Raku:** uma comparação de dois procedimentos, técnica original e técnica atual. 1988. Monografia (Pós-Graduação) – Fundação Educacional de Criciúma, Criciúma, 1988.

Das culturas mencionadas por Dalglish, algumas desenvolveram uma cerâmica "refinada", outras permaneceram em estágios mais preliminares e continuaram a fazer uma cerâmica mais tosca. O sentido do tosco quer dizer uma cerâmica primária, ainda imitando ou mesmo utilizando frutos ou sementes como inspiração, ou até como forma, esclarece Dalglishi (2006).

Flávia L. de Almeida (2010) coloca que a cerâmica é uma das formas de aproximarmo-nos da história de nossos ancestrais. Segundo ela, a cerâmica é um dos poucos materiais que sobreviveram ao tempo – além das esculturas em pedra, desenhos e inscrições rupestres nas cavernas, ossos e outros objetos fósseis –, fornece, pelos indícios que guarda, além de sua própria materialidade, subsídios para que nos aproximemos dos lugares onde habitavam e dos seus modos de vida. Nesse sentido, de acordo com o que apresenta Miriam Gabbai (1987, p. 8),

> Em várias civilizações antigas havia o hábito de enterrar junto aos mortos seus objetos de uso pessoal e figuras guardiãs dos bons espíritos. Essa foi uma das razões que permitiram a maior conservação de objetos de cerâmica.

Segundo Gabbai (1987), a cerâmica aparece nas primeiras civilizações com finalidades simples, eram utilitárias ou "mágicas", ritualísticas. Palavra que vem do grego keramiké, derivada de kéramus, argila. Sua história começa com a descoberta do fogo, e é provável que a possibilidade de endurecer as peças utilizando o fogo tenha acontecido por acaso. Para além das finalidades ritualísticas ou utilitárias, os objetos encontrados ao redor do mundo têm um laço comum que os une: a busca pela beleza e perfeição, considerando que esses conceitos mudam conforme a época e as culturas – observadas pelos grafismos, literais ou abstratos, presentes nesses objetos.

Sobre o ofício de ceramista, Claude Levi-Strauss (1985), com base nos estudos de Paul Sebillot[53] (1895), expõe que em um primeiro momento se deve considerar que nas sociedades europeias tradicionais o ofício de ceramista costumava ser exercido por um grupo e não por indivíduos isolados, e muitas vezes pela família inteira, ou as oficinas, ou grupos de oficinas, instalavam-se fora das cidades próximas aos bancos de argila, necessários para a sua fabricação. Nesse caso, formavam uma pequena sociedade distinta da comunidade aldeã, e não desempenhavam uma função bem definida no meio dessa sociedade, como eram as funções como ferreiros, sapateiros, aonde se ia até eles. Mas no caso dos ceramistas, eram eles que levavam seus produtos para o mercado ou para as feiras. Assim, nas funções normais do dia a dia dessas comunidades, não havia contato direto com os ceramistas.

Em relação à cerâmica nas Américas, Levi-Strauss *apud* Almeida (2010) destaca que em toda a América, salvo em algumas comunidades tribais, a cerâmica era feita pelas mulheres. Na maioria das vezes, estava cercada de especificidades envolvendo cuidados e interdições, assim como faziam parte os inúmeros mitos sobre sua origem e função. Ao redor dos mitos sobre a origem, existiam muitos procedimentos para a coleta e o preparo do barro pelas mulheres. Nesses primórdios, eram as mulheres responsáveis pelos plantios e colheitas, pela geração e cuidado dos filhos e pela coleta do barro e feitura da cerâmica.

As primeiras sociedades tinham em comum o culto à divindade feminina ligada à natureza e à terra, chamada por muitos nomes – Grande Deusa, Mãe Terra ou Pachamama[54] – de acordo com cada lugar. Na América do Sul, era cultuada como Pachamama. Lalada Dal-

---

[53] Paul Sebillot foi um folclorista, pintor e escritor francês. Os estudos citados por Claude Levi-Strauss são do livro Legendes et curiosités des métiers, publicado originalmente em 1895.

[54] Termo de origem quéchua, que deu nome à divindade, em que mama refere-se à figura da maternidade e pacha abrange conceitos como o tempo, o espaço, a terra, o divino e o sagrado.

glishi (2006, p. 22) conta que a terra, de onde brota o alimento, passou a ser associada à fertilidade, da onde surge o culto às "deusas da fertilidade" em povos primitivos.

Essas deusas eram representadas, quase todas, roliças, com seios e nádegas protuberantes, deixando aparentes os aspectos ligados à maternidade. Foram encontradas em diferentes continentes, datadas de diferentes períodos, inclusive na América do Sul.

No Brasil, as pesquisas apontam que a cerâmica mais antiga se encontra na Bacia Amazônica, na Ilha de Marajó. A cerâmica Marajoara, de acordo com Denise Pahl Schaan (1996) está datada a partir de 400 a.C. até cerca de 100 a 200 anos antes da chegada dos europeus. A cerâmica Marajoara era altamente elaborada e possuía uma especialização artesanal que compreendia várias técnicas: raspagem, incisão, excisão e pintura. Mesmo desconhecendo o torno e operando com instrumentos rudimentares, os indígenas criaram uma cerâmica de valor, que dá a impressão de superação dos estágios primitivos da idade da pedra e do bronze.

Schaan (1996) coloca que nem os portugueses nem os africanos trazidos como escravos trouxeram a cerâmica como bagagem cultural como muitos acreditam. A cerâmica indígena, contudo, sofreu modificações com sua presença e com a instalação de olarias nos colégios, engenhos e fazendas jesuítas, onde se produziam tijolos, telhas e louças para o uso diário. A introdução do uso do torno parece ser a mais

---

A Pachamama está presente nas culturas dos Andes bolivianos e peruanos situados ao noroeste argentino e também no extremo norte do Chile, como herança da civilização Inca. Nessa crença, Pachamama está presente em meio aos homens não somente através do solo, ou da terra como geologia, mas em toda a totalidade que a terra pode representar, provendo a vida, o sustento, a assistência e tudo o que for necessário para manter o mundo em harmonia. Representa o sentido da vida, o nascimento, a fertilidade, a maternidade (We Mystic, 2020).

importante dessas influências, que se fixou na faixa litorânea nos engenhos, nos povoados, nas fazendas, tendo permanecido nas regiões interioranas as práticas manuais indígenas.

A cerâmica tal como se apresenta nos dias de hoje ressurgiu aliada a uma volta ao naturalismo. Material barato e abundante, o barro promove a reaproximação do homem com a natureza. Embora a motivação atual para a produção de cerâmica seja muito diferente daquela que movia os grupos indígenas das primeiras cerâmicas, essa breve explanação sobre a produção da cerâmica nas comunidades indígenas mostra que ela não começa com os portugueses em território brasileiro, mas que temos um legado indígena de técnicas elaboradas que passaram pela transformação dessa produção quando em contato com os portugueses ou africanos.

De acordo com Gabbai (1987, p. 9), "[...] durante toda a sua história a cerâmica foi considerada como arte, até que, no século XIX, na Europa ocidental o trabalho do ceramista foi substituído pela produção industrial". A industrialização deslocou o sentido de apreciação e os objetos feitos um a um foram perdendo o seu valor. A partir dos movimentos de contrarrevolução e da conscientização dos valores e tradições regionais é que a cerâmica foi redescoberta. Essas mudanças fizeram parte de um movimento mundial, que muito tem a ver com um intercâmbio entre Oriente e Ocidente. Em 1920, o ceramista inglês Bernard Leach voltou do Japão onde estudou a ideologia e os processos da cerâmica japonesa, estabelecendo a partir daí uma nova relação para a cerâmica no ocidente. Foi através de Leach que a técnica do Raku[55] tornou-se conhecida no ocidente. Leach foi estudado por Jussara em sua Monografia escrita em 1988.

---

[55] Técnica japonesa de queima de cerâmica utilizada inicialmente nas peças da cerimônia do chá, praticada desde o século XII. Os potes Raku remontam ao final do século XVI, em Kioto, quando

Por meio da escrita e das imagens que compõem a monografia, é possível apreender um pouco de sua maneira de conceber e fazer sua arte, obter uma síntese do seu fazer cerâmico e, de modo pormenorizado, no caso específico, da técnica do Raku.

Jussara ceramista

Jussara teve uma formação acadêmica clássica e buscou durante sua trajetória realizar muitos cursos. Desenvolveu uma arte cerâmica baseada na pesquisa e na experimentação com os materiais argilas, chamotes[56] e esmaltes, cruzando estes com os tipos de fornos e queimas aliados à sua forma preferida de modelar as suas peças. Ela modelava grande parte de suas peças manualmente, a partir da argila crua e utilizando a técnica de acordelado ou rolinhos – herança dos grupos ancestrais. Ela nunca trabalhou com torno, que aqui no Brasil é uma herança da imigração europeia.

---

o mestre do chá Sem-no-Rikyû (1522-1591) pediu ao ceramista Chôjirô (falecido em 1589) que fizesse tigelas de chá para a chanoyu (cerimônia do chá japonesa). Rikyû foi o mais famoso mestre de chá do seu tempo e vivenciava a cerimônia do chá com uma profunda dimensão espiritual. As tigelas de chá com vidrado negro e vermelho com queima Raku confeccionadas por Chôjirô, a primeira geração da dinastia Raku, no início dos anos de 1580, seguiam os preceitos da estética de Rikyû e continham sua idealização de austeridade, do inacabado e do significado não explícito. No Japão, a tradição Raku tem sido passada de pai para filho há mais de 400 anos, sem nenhuma instrução escrita. Cada geração tem que reinventar seu próprio trabalho. A inovação é a verdadeira tradição da dinastia RaKu (Laboratório de Cerâmica Artística a Distância, s.d.).

[56] Argila refratária (ou já queimada) moída em várias granulometrias. Tem por função aumentar a porosidade, a resistência, evitar o empenamento e o choque térmico quando colocada até 40%, aproximadamente, nas massas cerâmicas (Guimarães, 1988).

As raspagens, incisões[57], excisões[58] e pinturas que estão presentes em suas peças fazem parte do repertório técnico de herança indígena presente principalmente na cerâmica Marajoara, embora ela não tenha utilizado de modo explícito a pesquisa em torno da cerâmica dos grupos indígenas. Chama a atenção o fato de Jussara não ter utilizado o torno e preferir a modelagem manual. O torno aparece somente no início de 2011, quando começou a criar projetos de peças que seriam desenvolvidas no torno pelo ex-aluno e ceramista César Pereira.

Em entrevista realizada pelo Jornal da Manhã do dia 10 de junho de 1991 (p. 8), intitulada Jussara Guimarães: "não tenho medo de ser feliz", ela abriu a entrevista com o seguinte enunciado: "O meu trabalho é arte. Arte que tem gosto de barro e cheiro de terra molhada". É uma afirmação redundante e autorreferente à sua matéria-prima, mas não deixa de servir para pensar a dimensão metafórica – ela atribuía à sua arte "cheiro e gosto" –, trazia a sua arte para o universo dos sentidos.

Em outro trecho dessa mesma entrevista, ela disse que "[...] as peças que eu faço, eu gosto e curto na hora, mas eu sei que elas não são minhas. É como alguém que tem um filho, mas o cria para o mundo." – demonstrando também uma dimensão metafórica e sentimental que ela relacionava à maternidade, à concepção, à criação, à observação, à admiração e, por fim, a um desligamento.

Quanto à inspiração, ela disse nessa mesma entrevista à Paula Remísio que as formas estão dentro da gente, todos tem seu universo

---

[57] Técnica de decoração que utiliza um instrumento cortante formando sulcos mais ou menos profundos nas superfícies (História..., 2015).

[58] Técnica de decoração que consiste em retirar partes da superfície (História..., 2015).

simbólico, e mesmo que não coloquem em prática, é um exercício de "[...] observação das sombras, de trabalhar com a tridimensão; de uns tempos para cá eu consigo observar mesmo em objetos planos suas formas e volumes" (Remísio, 1991, p. 8). Sobre a criação ela afirmou:

> Crio a todo momento. Porque não é uma coisa de inspiração, como se diz, é preciso trabalhar. Não existe inspiração, sob o meu ponto de vista. O que se precisa é trabalho. Porque na continuação do trabalho é que se vai tendo um desenvolvimento (Guimarães, 2000, p. 5).

Assim, a arte como trabalho ocorre em seu cotidiano. Jussara contou ao jornal que ao assistir à televisão nunca conseguia se concentrar nos enredos dos filmes e dos programas, estava sempre distante, observando os fundos dos cenários, as sombras projetadas na tela e ia rabiscando. Os rabiscos viraram sonhos e depois peças que diariamente eram criadas em seu *atelier*, local não apenas para criação, mas onde dava acabamento às peças. Também contou que seu processo de criação exigia solidão, "[..] eu não consigo trabalhar acompanhada" (Remísio, 1991, p. 8).

Vilmar contou como era a relação de Jussara com sua matéria-prima, expressando o processo e a rotina da produção:

> As coisas iam nascendo... [...] Ela vinha... ela pensava e ia botando [a mão] ... na argila [gesticula com as mãos indicando o movimento do fazer]. Desenhava muito pouco, modelava direto. [...] O trabalho dela era com argila, né! [...] Ela sempre gostou de muita textura, mas cor ela sempre tentou fazer o mais rústico, mais mate, nada com brilho, nada, muita pátina que ela usava sabe!
> [...] É que na verdade a Jussara não acordava cedo. Tinha o hábito de dormir até tarde, porque a gente, toda noite saía. Então ela acordava, tomava o café

> dela e depois ela vinha pro *atelier*, e daí começava a criar as obras dela. E aí tinha o horário de almoço, a tarde ela voltava pro *atelier* e ficava até na hora de ir pra faculdade. E sempre criando, sempre criando coisa. Era uma rotina diária, ela adorava o *atelier*! [demonstra alegria no rosto] (Kestering, 2019, Entrevista 1, acréscimos meus).

Não consegui descobrir quanto tempo depois de sua chegada a Criciúma Jussara começou a trabalhar diretamente com a cerâmica. O que descobri é que dois anos depois ela abriu seu primeiro *atelier*. No início, modelava peças que em grande parte eram animais, de forma manual, depois os fazia em moldes de gesso. Passou pelas peças únicas, abstratas, entre as décadas de 1980 a 1990. Entre os anos de 1988 a 1993, principalmente, fez muitos troféus por encomenda, guardou reportagens ou fotografias de alguns, por meio das quais foi possível observar o uso de diferentes técnicas e materiais.

A década de 1990 foi a década dos painéis. Em alguns deles houve a participação dos artistas Edi Balod e Gilberto Pergoraro. Mas seu repertório foi ampliando e ao mesmo tempo mantendo e revisitando temas. Percebi na visita que fiz ao seu *atelier*, por ocasião da entrevista com Vilmar, que os animais – passarinhos, galinhas, etc. – ainda faziam parte de seu repertório quando faleceu em 2011 e que estavam sendo produzidos.

Em 1988, Jussara fez um curso de especialização em Arte-Educação na FUCRI e para concluir o curso elaborou uma monografia abordando a técnica de Raku. Essa técnica foi muito utilizada por ela como expressão e experimentação na sua arte cerâmica ao longo de sua trajetória artística. Nessa pesquisa, Jussara propôs demonstrar a possibilidade de resgatar a técnica do Raku como tradicionalmente era feita no

Japão, que chamou de técnica original. Repetiu formulações adaptadas por Bernard Leach, na Inglaterra, que ela denominou de técnica atual. Ela citou os artistas Maria do Barro, Vilma Villaverde, Jorge Fernandez Chiti e Nino Caruso, todos foram artistas com os quais ela fez pelo menos um curso em sua trajetória. Jussara revelou o que a pesquisa realizada para compor a monografia proporcionou a ela:

> As leituras, pesquisas e experiências proporcionaram possibilidades de chegar a algo novo, trabalhando e adaptando materiais com características e funções similares, produzidos pela indústria de materiais cerâmicos, isto é; esmaltes fritados, afastando o enorme risco no manuseio de matérias primas cruas utilizadas originalmente nesta técnica (Guimarães, 1988, p. 4).

Na escrita dessa pesquisa, Jussara fez um breve apanhado histórico e contou que a cerâmica Raku, no Japão, até bem pouco tempo era utilizada somente para a cerimônia do chá. Quando Leach a trouxe para o ocidente é que foi realizada com uma visão mais ampla e liberdades individuais de criação, sem, contudo, perder as características que lhe são inerentes.

Quatro elementos entram na experiência Raku: a argila, o esmalte, o fogo e a pessoa. Ela afirmou que "Sem dúvida alguma que o mais difícil de produzir desses quatro elementos é o artista-ceramista" (Guimarães, 1988, completar). Notei que na escrita desse trabalho ela não falou de imaginação, criação, produção estética ou obra a partir de si, não disse o que pensava diretamente e para exprimir seu pensamento usou citações.

Percebi, por meio dessas citações, assim como do material guardado em seu arquivo e das lembranças de Vilmar e Edi, que Jussara era

uma artista muito mais da ação do que da divagação, enquanto pensava, realizava. Vilmar lembrou que ela "não era muito de desenhar", de elaborar um projeto para depois executar. E contou que "[...] ela pegava a argila e já ia fazendo" (Kestering, entrevista 2, 2019). Revelava mais intimidade com a prática de sua arte do que com questões teóricas, e assim é possível que tenha utilizado as citações para exprimir o que considerava importante, por considerar que elas exprimiam e sintetizavam seu pensamento sobre criação e imaginação. Mas, quando tratou das argilas e outros materiais que compõem a sua arte, foi ela quem falou, revelando e ensinando com desenvoltura um saber acumulado por anos de estudos e prática. Ela disse que "[...] existe muita técnica que precisa ser aprendida para que seja possível se expressar" (Diário Catarinense, 11/02/1998, p. 3).

> É no contato com a argila, na hora de seu modelado que ela [Jussara escreve em terceira pessoa] considera o momento de maior integração do ser humano com o material escolhido como seu meio de expressão. É uma relação de amor entre o artista e a matéria (Diário Catarinense, 1988, p. 20, acréscimos meus).

Para a composição das argilas para Raku, Jussara Guimarães (1988, p. 17) afirmou que:

> As argilas empregadas para realizar as peças de Raku, devem estar compostas de tal forma a suportar mudanças bruscas de temperatura. Devem conter suficiente antiplásticos ou refratários para resistir a esse Shock [*sic*] térmico. Adiciona-se 30º a 40% de chamote. As pastas de Raku estão normalmente feitas com argila branca plástica.

Figura 36 - Cerâmica Raku, peça em argila vermelha, 1988



Fotografia: Experiências para a Pós-Graduação em Arte Educação
Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

Na peça acima, ela experimentou a argila vermelha composta para Raku, tendo na composição 80% e 20% de talco, acrescentando 30% de chamote sobre o volume da massa, obtendo excelentes resultados. Na monografia, citou as formulações do professor Chiti, de Vilma Villaverde e de Nino Caruso. Notei que Jussara trouxe para a sua pesquisa os artistas e professores com os quais já tinha feito cursos. Com Vilma Villaverde fez, em 1975, um curso de Modelado e Esmalte e, em 1986, um curso de Raku; e com Jorge Fernandez Chiti fez, em 1981, um curso de cerâmica artística.

Ela conseguia reproduzir o Raku da forma como Leach adaptou na Inglaterra, de acordo com os materiais que encontrou em Criciúma. Revelou que substituiu na formulação de Leach o chumbo branco por mínio, e que essa substituição não alterou as características do esmalte. Ressaltou ainda que fez essa substituição pela impossibilidade de

conseguir o material usado por Leach. A fórmula adaptada e usada por Jussara resultou em 66% de mínio, 30% de quartzo e 4% de caulim.

Modelagem e secagem

Chama a atenção na produção de Jussara o fato de ela não utilizar torno. Vilmar disse que ela nunca utilizou torno, sempre preferiu usar as mãos, pois o método proporcionava mais liberdade. Para tanto, utilizava várias técnicas: partir de um bloco de argila, placas, acordelado etc. Sempre levando em consideração a união entre as partes, cuidando para realizar peças com a mesma porcentagem de umidade, "[...] estas devem ser fortes, de espessura uniforme e suficientemente grossa" (Guimarães, 1988, p. 19).

Jussara usava para reprodução seriada os moldes de gesso que eram preenchidos com barbotina[59], mas nunca o torno, que é uma técnica de produção e reprodução mais rápida que o modelado à mão. Pois, para a artista, o contato direto com a argila no momento de "seu modelado" é o momento de "[...] maior integração do ser humano com o material escolhido [...]" para sua expressão. Trata-se de "[...] uma relação de amor entre o artista e a matéria" (Guimarães, 1998, p. 20).

No processo de secagem, a partir do "ponto de couro", costumava colocar as peças em cima do forno para acelerar a secagem. Com esse procedimento e a excelente argila que utilizava, obtinha ótimos resultados. Observei que Jussara destacou bastante as técnicas de produção e os cuidados que se deve ter em cada uma das etapas.

---

[59] Barbotina – suspensão argilosa para enchimento de moldes ou colagens, ou seja, é argila líquida formada a partir de grânulos muito pequenos. Duas características devem ser observadas: a densidade e a viscosidade.

Pintura com engobes[60] *e esmaltação*

Quando a peça chega ao "ponto de couro[61]", engobes de várias cores podem ser utilizados para recobri-la. Jussara salientou que no caso do Raku os ceramistas japoneses costumavam recobrir suas peças com um engobe muito rico em ferro, antes do biscoito[62], mas não discutiu os motivos de tal procedimento.

> A ciência e a arte do esmalte cerâmico se apoiam fundamentalmente no conhecimento dos materiais que formam o esmalte, assim escreveu Jussara. É importante dominar a linguagem do esmalte para explorá-lo em sua plenitude criativa, visto que apenas "[...] conhecendo as características das matérias primas e óxidos que temos a nosso dispor, é que poderemos criar um esmalte novo, próprio e original, que seja nossa expressão e não a de outra pessoa" (Guimarães, 1988, p. 23).

Ela disse que a camada de esmalte deve ser espessa para obter determinados efeitos. Ela utilizou a técnica de esmaltação com pincel por considerá-la mais sensível e acrescentou algumas gotas de CMC[63] (carboxi-metil-celulose) para facilitar a pincelada e evitar que o esmal-

---

[60] Palavra para denominar barro semilíquido. Podem ser coloridos com pigmentos cerâmicos e óxidos metálicos corantes. É uma das mais antigas técnicas de decoração. É uma camada de barro colorido distribuída na superfície da peça para mudar a sua cor ou decorá-la (Guimarães, 1988; Cecilia Akemi, 2015).

[61] O ponto de couro é também definido como consistência de sabão. Nesse momento ainda se pode aparar, cortar, adicionar partes e dar acabamento na peça com facilidade (Arte de Mão, s.d.).

[62] Biscoito é o nome dado à cerâmica sem esmaltar, geralmente porosa após a primeira queima (Guimarães, 1988).

[63] A CMC quimicamente é um sal parcial de sódio procedente de um éter carboximetílico de celulose (a celose é o principal polissacarídeo constituinte da madeira). É um produto não tóxico utilizado em larga escala na produção cerâmica desde 1947. Atualmente, é o ligante mais utilizado. Sua função é reter a água, comportando-se como adesivo (Guglielmi; Neves; Buoso, 2008).

te desgrudasse da peça no momento de colocá-la ou retirá-la do forno quente.

Todos os materiais para preparar um esmalte devem ser pesados secos, depois misturados com água e CMC e, a seguir, novamente peneirados. Se o esmalte se depositar no fundo, ela colocou que se deve acrescentar algumas gotas de vinagre, isso ajudará a mantê-lo em suspensão.

A quantidade de água oscila entre 40 e 50% em relação ao peso do esmalte seco. Um quilo de esmalte se mistura com 400 a 500cm³ de água. Os esmaltes dividem-se em dois grandes grupos, de acordo com o fundente utilizado, os plúmbicos, alcalinos e ainda os de ácido bórico. No manuscrito encontrado em seu arquivo, encontrei mais anotações sobre esmaltes:

> Para elevadas temperaturas é possível preparar esmaltes crus, sem fritas, utilizando substâncias insolúveis, baratas e atóxicas, como o quartzo, feldspato, carbonato de cálcio, óxido de zinco e alumina (mais de 1230°) (Jussara, pasta 03, materiais diversos).

Nesse mesmo manuscrito, ela anotou que existem quatro matérias-primas para esmaltes: refratários, fundentes, colorantes e opacificantes. Cada uma das matérias-primas está detalhada em suas funções.

> Refratários: elevam a temperatura de fusão dos esmaltes, são eles: quartzo, feldspato (o feldspato atua como refratário Sá a baixas temperaturas. Para altas temperaturas, por exemplo para esmaltes de porcelana, ele atua como fundente), alúmina, caulim e argila. A mais importante é a sílica presente no quartzo e també, no feldspato, o caulim e a argila. A sílica se acha presente em todos os esmaltes.
> Fundentes: diminuem a temperatura de fusão dos esmaltes ao combinar-se com as substâncias refratárias. Uma das mais importantes é o óxido de plomo

> "chumbo" (usado em forma de mínio, letargírio, carbonato de plomo, etc.). Quando é o único material fundente que se une à sílica, o esmalte se chama plúmbico. Também importantes como fundentes são os álcalis, que interagem como bórax (borato de sódio), ácido bórico, carbonato de sódio (soda solway), etc. São também muito usuais como fundentes o carbonato de cálcio e o óxido de zinco., etc. Os esmaltes cujo material fundente unido à sílica é um álcali, se denominam esmaltes alcalinos. Esta distinção entre esmaltes plúmbicos e alcalinos é importante pois um mesmo óxido colorante produz diferentes cores ou resultados se o usa para tingir esmaltes plúmbicos ou bem alcalinos.
> Colorantes: os esmaltes se colorem com óxidos metálicos (óxidos de cobre, cobalto, ferro, manganês, cromo, antimônio e níquel, mais importantes e usuais), ou com mesclas de óxidos (pigmentos). Estes óxidos produzem diferentes colorações, segundo que os esmaltes sejam plúmbicos ou alcalinos ou se estão presentes certos modificadores de cores.
> Opacificantes: produzem opacidade no seio do esmalte que, segundo a quantidade ou percentagem de opacificante incluído darão por resultado um esmalte translúcido, opaco, semimate, mate ou cristalino. Os melhores são: óxido de estanho, antimônio, titânio, zinco, carbonato de cálcio e zircônio (Jussara, pasta 03, materiais diversos).

Para o Raku, ela escreveu em sua monografia que o esmalte deve reunir algumas características como: baixo ponto de fusão, superfície lisa e brilhante, tendência ao craquelado, porosidade para absorver humo na redução, assimilação de grande variedade de cores e cor uniforme e intensa em contraste com a pasta. Todos esses fatores estão sujeitos ao tipo de atmosfera a qual estejam submetidos, assim, duas peças idênticas que tenham sido esmaltadas iguais, resultarão diferentes se uma foi submetida a uma atmosfera redutora e a outra oxidante:

> Em atmosfera oxidante o esmalte funde livre de carbono e, ao ser colocado na água ou ao ar livre se consegue que tenha grande quantidade de oxigênio em torno, o qual permite uma fusão total com as reações de cores que precisam desse oxigênio para realizar-se. Ao contrário, na atmosfera redutora, existe grande quantidade de monóxido de carbono, o qual influi para realizar verdadeiras transmutações. Assim vemos que, esmaltes brancos em atmosfera oxidante ao passar à atmosfera redutora dão cinzas e negros, por ficar depositado o monóxido de carbono (Guimarães, 1988, p. 24).

A artista escreveu que no Raku realizado no Japão primitivamente eram usados os esmaltes plúmbicos. Esses esmaltes apresentam intensa e ampla gama de cores, como o azul de cobalto e o verde de cobre, que são de fácil fusão e craquelam pouco. Apresentou como desvantagem a cor com aspecto "sujo" e a alta toxidade. Já os do grupo alcalino não têm problema de fusão, têm um bom craquelado, não são tóxicos, apresentam uma ampla gama de cores, são comumente usados os óxidos de potássio, de sódio e de lítio. Os esmaltes que têm boro como fundente são muito solúveis em água, com isso são pouco estáveis e a solução é usar fritas para estabilizá-lo. Revelou que o esmalte transmitido pelo mestre japonês Ogata Kenzan para Leach era composto de 61% de chumbo branco, 18% de frita 21% de sílica impura, temperatura de maturação, oxidado, 750°C, pesado seco.

> O chumbo sozinho, não formará um esmalte, porém fará mais fluido esmalte e pigmento. A frita sozinha produzirá um esmalte leitoso e espesso. A sílica não se funde por si só, porém, combinada com o chumbo se converte em um esmalte com brilho e translúcido (Leach *apud* Guimarães, 1988, p. 25).

Conclui, dessa forma, que a porcentagem desses materiais pode variar consideravelmente de acordo com o gosto e dentro dos seus limites de fusibilidade relacionados entre si.

Para sua pesquisa, ela criou cinco fórmulas de esmaltes. Vilmar informou que ela seguiu usando essas fórmulas depois em suas peças. Utilizando esmalte transparente alcalino (CMF – 142) e o mate acetinado (CMF 005), propondo acréscimos de óxidos de estanho, óxido de zinco, óxido de titânio e quartzo, variando as misturas com os esmaltes, misturados (CMF – 142 + CMF – 005) ou puros e as proporções dos óxidos entre 5, 10 e 20%.

Propôs também uma fórmula misturando esmalte alcalino e mate acetinado na proporção 40% e 60%, sem acrescentar nenhum óxido. O resultado das misturas a partir do esmalte transparente alcalino resultou, em sua grande maioria, em esmaltes brancos, brilhantes ou mais duros, acrescidos de reflexos prateados, craquelados, a depender do tipo e da quantidade de cada material, concluiu ela.

Igualmente criou também cinco fórmulas de esmalte, utilizando o esmalte transparente plúmbico (CMF – 1787) e o mate acetinado (CMF 005), os óxidos utilizados e as proporções foram os mesmos. A temperatura de queima necessária é de 840°C. O resultado foi, na grande maioria, um esmalte creme ou bege, brilhante, semitransparente, acrescido de reflexos para o dourado, craquelado, a depender do tipo e da quantidade de cada material.

Fornos e técnicas de queima: destaque ao Raku

Jussara trabalhava com vários tipos de fornos: forno elétrico, forno a gás, fornos primitivos alternativos em queimas de Raku, coque

e combustíveis orgânicos, buscando efeitos ricos e texturas naturais. Utilizava, na maior parte da sua produção, a eletricidade pela facilidade e pela intimidade que mantinha com o forno, no dizer dela. As dimensões do forno são determinadas pela necessidade funcional, um pouco maiores que a dimensão da peça a ser queimada.

No caso do Raku, para que se obtenha a cerâmica, é necessário que o forno alcance temperatura de mais de 1.000°C para que os esmaltes se fundam adequadamente. Na cerâmica esmaltada e no Raku são feitas duas queimas. Ela explicitou que na primeira queima ela tem o cuidado de manter a porta do forno aberta para que a temperatura suba vagarosamente até alcançar 380°C. Essa temperatura é o ponto crítico dessa primeira queima. Após essa temperatura, a água molecular desaparece, então fecha a porta do forno e deixa que ele alcance a temperatura ideal de 950°C.

Na queima dos esmaltes de Raku ela salientou que ao elevar a temperatura começam a aparecer borbulhas e pontinhos. Gradualmente, a superfície começa a emparelhar, desaparecem os pontos e o vidrado começa a fluir. Este se transforma em uma massa brilhante semelhante a uma superfície úmida. Quando isso acontece, está a ponto de fundir totalmente. Quando se decide que o esmalte está pronto, é quando começa a pós-cocção[64] – essa é uma decisão baseada no gosto e na experiência do artista. Na pós-cocção existem duas possibilidades: a redução e a oxidação.

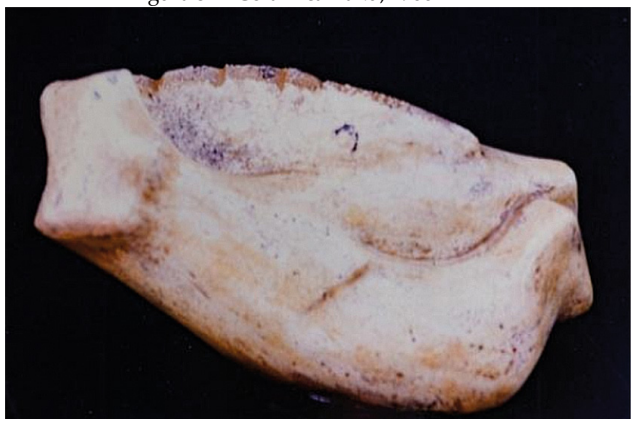
Na redução, coloca-se a peça em um recipiente com serragem, papel, folhas, tecidos, etc. Na oxidação, procede-se da mesma forma, a

[64] É a etapa na qual a cerâmica ultrapassou os 600° de calor e começam as alterações químicas. Nesse ponto, a molécula alterada deixa de ser argila e já apresenta um endurecimento permanente. É nessa etapa que se decide pela redução ou pela oxidação.

diferença é que se introduz a peça em água ou deixa-a esfriar ao ar livre, assim o oxigênio da água ou do ar acaba por oxidar a peça. O tempo de redução varia entre 20 a 25 minutos. O tempo de oxidação se dá até que a peça esfrie totalmente. Muitas vezes, as peças são reduzidas e logo oxidadas, sem perder o aspecto adquirido durante a redução. Por isso o esmalte para Raku deve ser preparado para ambos.

A seguir, apresento algumas peças com a aplicação de esmaltes que ela criou e as descrições dos resultados obtidos em cada peça após a queima.

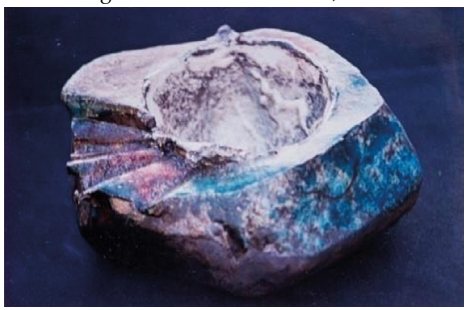
Figura 37 - Cerâmica Raku, 1988



Fotografia componente das experiências para a Pós-Graduação em Arte Educação
Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

Na peça acima, a esmaltação é composta por 66% de mínio, 30% de quartzo e 4% de caulim; foi esmaltada e queimada a 780°C. Ao alcançar a temperatura, foi retirada do forno com o auxílio de tenazes e colocada na serragem em recipiente fechado para que se processasse a redução durante aproximadamente 20 minutos. Após esse procedimento, foi resfriada na água, deixando aparecer uma bonita e rica cor creme claro (Guimarães, 1988, p. 26-27).

Figura 38 - Cerâmica Raku, 1988

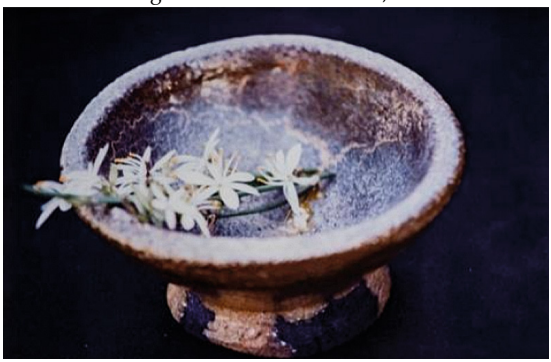


Fotografia componente das experiências para a Pós-Graduação em Arte Educação
Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

Na peça acima, a esmaltação é composta por 47% de frita sódica, 27% de borosilicato, 10% de carbonato de lítio, 6% de caulim, 14% de sílica e 5% de carbonato de cálcio. A temperatura de queima de 720°-820°C. É um esmalte que resulta em uma superfície mate e, segundo a temperatura, translúcida e transparente.

Ela relatou em seu texto que a impossibilidade de conseguir a frita sódica no comércio fez com que fabricasse de forma artesanal sua própria frita, a partir de cinzas do caule de bananeira (rica em sódio e potássio), obtendo um belíssimo esmalte com aspecto rústico de coloração azul turquesa com reflexos acobreados provocados pela redução.

Figura 39 - Cerâmica Raku, 1988



Fotografia componente das experiências para a Pós-Graduação em Arte Educação
Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

Na peça anterior, a esmaltação é composta por: 80% de frita plúmbica, 20% de borax, 5% de bentonita, 6% de caulim, 14% de sílica e 5% de carbonato de cálcio. A temperatura de queima foi de 780°C. O escuro no interior do pote é resultado do alto percentual de chumbo na formulação. É uma base transparente e brilhante. Misturando 5% de carbonato de cobre, obtém-se também turquesa e lustres de cobre em redução. Semelhante ao resultado anterior, porém menos rústico.

Além das experiências citadas, a partir do seu conhecimento da função e dos percentuais dos principais opacificantes usados na composição dos esmaltes, Jussara propôs algumas fórmulas com esmaltes fritados, sendo esses materiais menos tóxicos e mais facilmente encontrados no comércio de materiais cerâmicos. Escolheu o CMF 142 (transparente alcalino), o CMF 1787 (transparente plúmbico) e o CMF 005 (mate acetinado), indicando a temperatura de queima de 920°C.

Na peça a seguir, a esmaltação é composta por: 100g de CMF 142 e 10g de óxido de estanho. Jussara denominou essa fórmula J.A.[65]– 1. Resulta em um esmalte branco brilhante craquelado. A escultura geométrica possui detalhes em óxido de cobre passado a pincel diretamente sobre o biscoito antes de esmaltar.

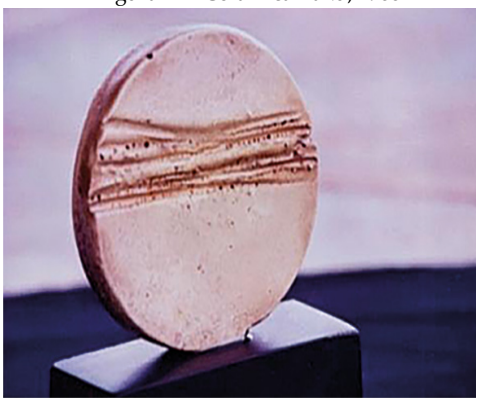
[65] Perguntei a Vilmar o que eram essas letras, ele me respondeu que J.A. era Jussara Alcalino, acompanhadas dos números.

Figura 40 - Cerâmica Raku, 1988



Fotografia componente das experiências para a Pós-Graduação em Arte Educação
Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

Figura 41 - Cerâmica Raku, 1988



Fotografia componente das experiências para a Pós-Graduação em Arte Educação
Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

Na peça acima, foram utilizados 100g de esmalte transparente plúmbico (CMF 1787), 20g de quartzo e 20g de óxido de titânio. A temperatura de queima foi de 840°C. O resultado é um bege mate mais escuro com cristalização na superfície, determinado pelo alto percen-

tual de opacificantes. Essa fórmula Jussara denominou J.P.[66] – 5. Para tornar as fórmulas mate, aumenta-se o percentual de opacificantes.

Além dos esmaltes formulados, ela ainda realizou a queima de redução com esmaltes comerciais coloridos. Os esmaltes coloridos à base de corantes minerais, em sua grande maioria, não se modificaram após a queima; os que continham altos percentuais de óxidos metálicos produziram efeitos interessantes, mas ela não disse quais.

Ela também experimentou materiais texturizantes de esmaltes. A peça abaixo foi esmaltada com um esmalte branco comercial (CMF-40.007) composto com chamote. Conseguindo um efeito áspero e de tonalidade prateada e, ainda com o esmalte vermelho da série RY6 (80% de RY6-856 e 20% de RY6-819), queimada a 940°C.

Figura 42 - Cerâmica Raku, 1988



Fotografia componente das experiências para a Pós-Graduação em Arte Educação
Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

[66] Perguntei a Vilmar o que eram essas letras, ele me respondeu que J.P. era Jussara Plúmbico, acompanhadas dos números.

Observei que Jussara destacou bastante as técnicas de produção e os cuidados que se deve ter em cada uma das etapas. Percebi também que ela se expressou com mais liberdade, demonstrando sua experiência e domínio quando escreveu sobre as técnicas do que quando escreveu sobre as etapas mais subjetivas da produção (Guimarães, 1988).

A artista colocou que no Raku os resultados nem sempre são aqueles que se espera obter, e aí está contida toda a beleza da improvisação, que é a própria natureza da técnica. Ela possibilitou criar novas soluções no momento em que se extrai a peça do forno. Mas disse ela que, apesar dessas possibilidades, há também a necessidade de prever com certa precisão o resultado da queima. E para isso é preciso anotar os materiais utilizados na esmaltação das peças, esmaltes, óxidos, tipo e tempo de oxidação e da redução etc. (Guimarães, 1988).

Ela afirmou que ao longo de seu trabalho com cerâmica nenhuma outra técnica lhe proporcionou tanta oportunidade de aprender e reafirmar conceitos e conhecimentos adquiridos como o Raku. Ela disse ser indescritível a emoção experimentada ao tomar entre as mãos uma peça, resultado do trabalho do fogo, do ar, dos efeitos de redução fora do forno e da sua própria intuição. Acreditou ter alcançado sua máxima expressão técnica e artística ao integrar-se de forma tão plena com os quatro elementos da natureza: terra, fogo, água e ar. Foi, acima de tudo, um encontro com ela mesma (Guimarães, 1988).

Três anos depois, em agosto de 1991, ela foi para a Hungria, trazendo de lá outros aprendizados. A "máxima expressão" considerada por ela nesse momento da pesquisa e escrita da monografia já não era a mesma, foi ampliada.

Paralelamente ao seu trabalho como artista ceramista, ela atuava no Ensino Superior de Criciúma.

JUSSARA PROFESSORA UNIVERSITÁRIA

A FUCRI foi criada em 1968. Sete anos após sua fundação, Jussara veio lecionar em um de seus cursos. Ela iniciou em março de 1975, atuando como professora da FACIECRI, no curso de Desenho e Plástica, e trabalhou na Instituição até o dia de seu falecimento em 2011. Acompanhou as várias transformações pelas quais passou a Instituição, incluindo o seu processo de transformação em Universidade – a UNESC –, assim como as transformações do curso de Desenho e Plástica em curso de Educação Artística e, atualmente, Artes Visuais.

Para discorrer sobre esse tema, apresento, em um primeiro momento, um pouco do processo de criação e consolidação da primeira instituição de ensino superior no extremo sul catarinense, bem como sua transformação em Universidade. Na sequência, mostro alguns aspectos do Curso em que a artista atuou e apresento, por fim, testemunhos de uma ex-aluna e de um ex-aluno acerca da contribuição de Jussara na atuação deles como ceramistas.

De FUCRI à UNESC

De acordo com João Batista Bitencourt (2011), a Lei nº 697/68, que instituiu a FUCRI, foi sancionada no dia 22 de junho de 1968 – quatro dias depois de ter sido aprovada na Câmara Legislativa –, por ocasião da realização do Primeiro Seminário de Estudos Pró-Implantação do Ensino Universitário no Sul Catarinense. Esse momento se transformou no ápice da luta travada por toda a década para implementar o Ensino Superior em Criciúma. Foram instaladas na ocasião quatro comissões para estudar questões referentes às viabilidades. Sendo elas "Interiorização do ensino universitário", as "Faculdades que se im-

plantariam imediatamente na região", os "Recursos econômicos e financeiros para a instalação de faculdade de Ensino Superior na região sul catarinense" e a "Futura universidade da região sul".

Bitencourt (2011) coloca que a constituição da primeira Escola Superior e a abertura dos primeiros cursos demonstra que o intento inicial era de montar faculdades voltadas para a formação de profissionais da educação para atuarem no primeiro e no segundo graus do ensino regular nas escolas da cidade e região, visando contribuir para a melhoria do ensino e responder à necessidade da comunidade em Criciúma e na região. Nos anos subsequentes, outras escolas vieram.[67]

A perspectiva de novas escolas e o início da construção do campus universitário somou-se a outros ideais e ao saldo das realizações dessa década.

A FUCRI foi constituída em 1968 como uma entidade de personalidade jurídica, com autonomia financeira, administrativa, didática e disciplinar, criada para organizar e manter estabelecimentos de Ensino Superior. Seria a mantenedora das primeiras escolas superiores de Criciúma e futuramente continuaria como mantenedora da UNESC.

Essas eram as condições gerais encontradas por Jussara quando chegou a Criciúma em 1975 para lecionar na FACIECRI/ FUCRI. Ela

---

[67] Em 1974, teve início a Escola de Educação Física e Desporto – ESEDE. Além desse curso, só existiam mais dois em Santa Catarina, localizados em Florianópolis e Joinville. Em março de 1975, foi autorizado o funcionamento da Escola Superior de Tecnologia – ESTEC, que oferecia o curso de Engenharia de Agrimensura. Na época só existiam mais quatro cursos nesses moldes, um na Bahia, um em Minas Gerais e dois em São Paulo. Também em 1975 foi autorizada a funcionar a Escola Superior de Ciências Contábeis e Administração – ESCCA. Dessa forma, a FUCRI começava definitivamente a ampliar a oferta de cursos. Essas Escolas Superiores constituíram a União das Faculdades de Criciúma – UNIFACRI/FUCRI. E de acordo com Angélica Neumaier (2018), em 17 de junho de 1997, o Conselho Estadual de Educação – CEE aprovou a transformação da UNIFACRI/FUCRI em UNESC/FUCRI, tornando-se comunitária, sem fins lucrativos. No último levantamento correspondente a 2018/2, a UNESC contava com 9.970 alunos matriculados nos 42 cursos de graduação, 32 cursos de especialização, 07 mestrados e 05 doutorados.

lecionou no curso de Desenho e Plástica, que passaria por transformações a partir de 1981.

De desenho e plástica a artes visuais

Bitencourt (2011), em seu estudo, afirma que o curso de Desenho e Plástica, que havia fechado por falta de demanda no final da década de 1970, abriu vagas para o vestibular no segundo semestre de 1980 anunciando que os formandos do "novo curso" poderiam trabalhar como docentes, em escritórios de arquitetura, na indústria cerâmica e têxtil como desenhistas, em empresas de decoração etc. O curso permaneceu como Desenho e Plástica até 1981 e, entre 1970 e 1981, formou 133 estudantes. De acordo com Jussara, a partir de 1981, o curso foi transformado em Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas, visando à formação polivalente nas várias linguagens como música, teatro e artes plásticas.

Sobre a transformação do curso de Desenho e Plástica em curso de Educação Artística, encontrei no arquivo de Jussara um manuscrito no qual ela registrou o seguinte:

> Atendendo a antigo anseio da Comunidade Acadêmica e à imperiosa necessidade das redes pública e particular do sul de S/C, pela obrigatoriedade da disciplina de "Educação Artística", determinada pela Lei 5692 e ainda outro imperativo que era a consciência como Faculdade de Educação na formação do professor de Educação artística como agente dinamizador do processo escolar (Jussara, manuscrito de seu arquivo).

Foi baseado nisso que, em 14 de janeiro de 1981, de acordo com o manuscrito de Jussara, a FUCRI solicitou ao Conselho Estadual de Educação – CEE de Santa Catarina a transformação do curso de De-

senho e Plástica para licenciatura plena em Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas e Desenho[68]. A nomenclatura perdurou até 1999 e, ao longo dessas quase duas décadas, o curso formou 483 alunos.

O curso, nessa época, tinha entrada anual e funcionava no período noturno com 50 vagas. O perfil dos alunos que vinham de 17 municípios do sul do Estado, à época, era composto por 92% advindos da área urbana e 8% da área rural, com 82% que trabalhavam e 18% que não trabalhavam. Vinham a partir dos cursos de segundo grau existentes em Criciúma e em outros municípios da região, em percentuais de 46% do magistério, 5% de edificações, 4% auxiliar administrativo, 5% do científico, 5% do supletivo e de outros cursos vinham os 35% restantes (Jussara, manuscrito de seu arquivo).

Em 1999, a resolução no 19/99 do Conselho Universitário – CONSU criou o curso de Artes Visuais, bacharelado e licenciatura, com

---

[68] O processo foi examinado pelo CEE e recebeu o parecer nº 260/83. Nesse parecer, alguns professores receberam a aprovação como professores responsáveis por disciplina; outros, como auxiliares; e ainda alguns tiveram que ser substituídos. O CEE, ainda no mesmo parecer, solicitou à FUCRI que tomasse duas providências: a primeira, a homologação do ato de transformação no Ministério da Educação; e a segunda, a substituição dos professores não aceitos por outros com melhor titulação.

A primeira providência foi logo tomada, entretanto, sem cumprir a segunda exigência, e somente no primeiro semestre de 1985, a FUCRI encaminhou novos nomes, devido à grande dificuldade que teve em conseguir professores com o parecer do CEE e do Conselho Federal de Educação – CFE.

Foi somente contando com a colaboração de outras instituições congêneres em Santa Catarina que isso se tornou possível. Os professores assumiram o compromisso de reger provisoriamente as disciplinas do Curso de Educação Artística até que a situação ficasse estabilizada com a aprovação, pelo CFE, em 07 de novembro de 1986, dos professores e de suas respectivas disciplinas. Após encaminhar o currículo ao Ministério da Educação, o curso foi finalmente homologado com o nome de Curso de Educação Artística, licenciatura plena com habilitação em Artes Plásticas em seis semestres. A habilitação em Desenho permaneceu na época em estudo, pois para a sua implantação necessitava de mais dois semestres [Manuscrito encontrado no arquivo de Jussara].

duração mínima de quatro anos, sendo progressivamente desativado o curso de Educação Artística/habilitação em Artes Plásticas. Nos três primeiros anos de funcionamento do curso, as disciplinas eram comuns à licenciatura e ao bacharelado e, no último ano, o estudante deveria fazer a escolha por uma das habilitações. No final do ano de 2004, a opção por uma das duas habilitações já poderia ser feita desde o início do curso. O bacharelado tem por objetivo formar profissionais habilitados para a produção, a pesquisa e a crítica das Artes Visuais, e a licenciatura tem por objetivo formar profissionais para o ensino, fomentando a produção, a pesquisa e a crítica em Artes Visuais. Até o ano de 2019, foram documentados 290 formandos no curso de bacharelado e 445 no de que licenciatura.

Quanto às disciplinas lecionadas por Jussara, as referências mais antigas que encontrei em seu arquivo são dois planos de cursos. Um com data de abril/1975 para a disciplina de Educação Artística, cujo título era Curso de Iniciação à Cerâmica Artística, com duração de 64 horas, ministrado nas dependências do Colégio Marista e outro, com data de julho/1975, para a disciplina de Materiais Expressivos, com o título de Curso de Complementação de Materiais Expressivos, carga horária de 28 horas/aula, ministrado no Bloco D da FACIECRI. Não é possível ter certeza, mas cruzando as informações contidas em seus curriculuns com as declarações dadas em algumas entrevistas, é possível que essas tenham sido suas primeiras disciplinas ao iniciar sua trajetória docente. Consta também no arquivo um contrato de trabalho datado de 02 de maio de 1986. Nesse caso, também não foi possível saber se esse foi o único contrato que existiu entre ela e a instituição.

Um alagamento no setor do denominado na época "arquivo morto" da instituição comprometeu boa parte da história dos cursos, então não consegui os documentos que conteriam informações sobre

as disciplinas que foram lecionadas por Jussara. Em seus curriculuns, encontrei as informações sobre algumas atividades e disciplinas desempenhas por Jussara. No curso de Desenho e Plástica, de 1975 a 198, lecionou a disciplina de Educação Artística e Materiais Expressivos. Já no curso de Educação Artística - habilitação em Artes Plásticas – FACIECRI/UNIFACRI, de 1981 a 1999, lecionou as disciplinas de Formas de Expressão e Comunicação Artística - Plástica I, II, III, e IV, além disso, foi coordenadora do departamento de 1994 a 1997. A partir de 1999, na então UNESC, lecionou Plástica e Escultura e Cerâmica tanto para a licenciatura quanto bacharelado em Artes Visuais.

No mesmo manuscrito no qual ela narra um pouco do percurso histórico da transformação do Curso, também está registrado que inúmeras atividades em Arte-Educação seriam promovidas com o objetivo de integração entre os alunos e comunidade. Foi idealizado um Happening, integrando as disciplinas de materiais expressivos, plástica e folclore, disciplinas lecionadas pelos amigos artistas Gilberto, Jussara e Edi, respectivamente, no qual aconteceria um desfile de máscaras, sensibilização com argila, composição com argilas de diversas cores utilizadas para doces e bolos e a apresentação do boi de mamão.

Outras atividades, como uma escultura de grande porte para o Bloco da Administração, com a participação dos alunos da VII fase em concurso interno e premiação por parte da direção; no folclore a apresentação do boi de mamão por solicitação de Escolas e Centros Comunitários nos bairros durante os festejos juninos; exposições de alunos do curso no final do ano; excursões para a Bienal, Salão Universitário SC, Salão de Artes Visuais RS; participação dos alunos no Salão Universitário com premiação; nas Artes Cênicas, diversas atividades no Teatro Municipal Elias Angeloni e em festas da região; na prática de ensino, estágio supervisionado nas Escolas de 1º e 2º graus, Projeto Ar-

terapia no Hospital Psiquiátrico Rio Maina envolvendo artes plásticas, cênicas e música; semana cultural de Araranguá em 1987, planejamento, organização e execução por solicitação do secretário de cultura; na pintura, a pintura de muros e tapumes por ocasião dos jogos abertos com projeto. Essas atividades demonstram o dinamismo do curso à época, permeado por sonhos e realizações na intenção de crescer e integrar suas ações com a comunidade.

Bitencourt (2011) destaca algumas ações dos cursos da FACIECRI na década de 1980, como concursos de poesia, lançamentos de livros artesanais, feiras de arte e artesanato – mencionadas no capítulo 2 –, mostras de folclore e saraus realizados com grande frequência. Diz Bitencourt (2011, p. 107):

> Essas atividades, segundo o artista plástico e agitador cultural Edi Balod, [...] constituíam uma maneira de os acadêmicos demonstrarem de forma prática os conhecimentos adquiridos em sala de aula, divulgarem seus trabalhos, e travarem um contato mais direto com a comunidade, estimulando o gosto pela literatura e valorizando a cultura local.

Outra recordação guardada em seu arquivo é um recorte de jornal reproduzindo uma carta do professor Círio Simon[69] por ocasião da realização da I Semana de Arte, destacando "[...] a força de mostrar o que são as preocupações de quem se dedica no seu dia a dia à mais positiva das afirmações da vida humana, a Arte" (Página três, 07/12/1989).

---

[69] O professor Círio Simon é graduado em Artes Plásticas pela UFRGS (1962), mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1986) e doutor em História do Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2002). Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil, atuando principalmente nos seguintes temas: escola democrática, arte no RS, profissionalização estudante arte, escultura - conceito - ensino e aprendizagem em arte.

Simon comentou ainda a participação ativa dos alunos nas oficinas e palestras e o caminho decidido pela FUCRI de transformar-se em universidade, alicerçado no que ele chamou de núcleo triparte, presente na logomarca da instituição, simbolicamente significando o ensino, a pesquisa e a extensão, procurando com a realização da semana de arte mostrar a pesquisa e fazer a extensão.

Das inúmeras turmas que passaram por Jussara, encontrei um recorte de uma matéria do Informativo da FUCRI, com data de 04/05/1989, de uma visita realizada nos laboratórios da Cerâmica Eliane, nas unidades I, III e de refratários, com os alunos da quinta fase do curso (24 alunos). Ali está escrito que os alunos foram recebidos pelo funcionário de relações públicas da empresa, viram um vídeo institucional e tiveram uma palestra sobre as características técnicas dos azulejos e pisos. Jussara, como professora, buscava dessa forma ampliar o conhecimento de seus alunos e integrá-los ao sistema de produção industrial da cerâmica. Nesse período, o curso estava voltado para a formação de profissionais capazes de atuar na indústria cerâmica.

Das dificuldades enfrentadas pelo Curso, desde a falta de professores até as instalações inadequadas ou inexistentes, hoje só encontramos as lembranças e os registros, como o manuscrito encontrado em seu arquivo.

O curso de Artes Visuais atualmente possui uma infraestrutura composta de, além das salas de aula, *ateliers* de pintura e pesquisa, desenho cerâmico, cerâmica e escultura, serigrafia e gravura, além de estúdio de fotografia, laboratórios de informática, sala de teatro e salas ambientadas para aulas de Percepção e Desenho, Ilustração, Fundamentos da Linguagem Visual e Composição.

Em 2012, o Curso, em homenagem a três de seus ex-professores, concedeu seus nomes a três dos seus *ateliers*: o *Atelier* de Pintura rece-

beu o nome da Professora Maria Milaneze Just; o *Atelier* de Gravura e Serigrafia recebeu o nome do Professor Gilberto Thomé Pegoraro (*in memoriam*); e o *Atelier* de Escultura e Cerâmica recebeu o nome da Professora Jussara Miranda Guimarães (*in memoriam*).

O legado de Jussara na arte e atuação de dois ceramistas

Jussara foi professora da UNESC e do Curso de Artes Visuais durante 36 anos. Nesse tempo, muitos alunos e alunas passaram pelo curso e por ela em suas trajetórias formativas. Dentre esses inúmeros ex-alunos e ex-alunas, escolhi dois para perceber por suas lembranças o que de Jussara ficou no fazer artístico desses artistas. A primeira é a artista ceramista Simone Milak, que foi sua aluna e também trabalhou em seu *atelier* e depois na empresa Pachamama. E o artista ceramista, chargista, desenhista e jornalista César Pereira, que foi aluno do curso e estava trabalhando com Jussara em seu *atelier* quando ela faleceu.

Jussara e Simone: "Era uma curiosidade... conhecer a casa da Jussara!"

> Acho que memória são coisas que a gente viveu, mas que de alguma forma continuam com a gente, que fazem parte da nossa construção como indivíduo. Pra mim, memória são essas coisas que te constroem como indivíduo (Milak, entrevista 2, 2019).

A memória é a matéria-prima da história oral, é por meio dela que Simone teceu suas lembranças e contou de sua relação com Jussara. A transcrição de algumas lembranças dessa artista nos leva a perceber como ocorreram essas relações e experiências. E de que forma Jussara influenciou a arte de Simone. Entrevistei a artista ceramista em duas ocasiões nas quais ela se lembrou e contou, dentre outras coisas,

como aconteceram os primeiros contatos com Jussara e as primeiras experiências com a cerâmica, a escolha do curso de Artes Visuais para sua graduação e da arte cerâmica como forma de expressão e trabalho. Simone possui graduação em Artes Visuais, foi aluna de Jussara e trabalhou no *atelier* "Pachamama Design em Cerâmica Jussara Cerâmica Artesanal Ltda", que era na *casa-atelier* e depois na Empresa Pachamama da qual Jussara era sócia.

A artista ceramista Simone Milak Natal Guimarães é natural de Criciúma/SC, nasceu em 02/02/1980 e habita desde que nasceu no bairro São Simão, uma região com características rurais onde os terrenos são grandes e a natureza ainda está muito presente. Esse bairro também foi escolhido por Jussara para construir sua *casa-atelier*, seu lar definitivo e segundo *atelier*. Simone e Jussara moravam a pouca distância uma da outra, perto de 350,00m entre os fundos das duas casas, andando por dentro dos terrenos. Quando Jussara se mudou para o bairro São Simão, entre os anos de 1984-1985, Simone tinha entre quatro e cinco anos. Os primeiros contatos com a artista se deram através da curiosidade de criança, e não exatamente com ela, mas com o mundo dela, com sua casa. Simone se lembrou assim:

> Vou contar outra memória: acho que tem na minha experiência com a Jussara e com a cerâmica, eu não consigo pensar só no momento em que eu comecei a trabalhar com ela, e aprender e ser apresentada à cerâmica, mas, antes disso vem uma memória... que é de quando, ainda na minha infância, num momento em que a minha tia prestava alguns serviços para ela [Jussara], eu e outros primos, nós íamos juntos até a casa dela [a casa da Jussara], porque era uma curiosidade... conhecer a casa da Jussara! (Milak, entrevista 2, 2019, acréscimos meus).

Se Simone guardou essa recordação, é porque lhe é significativa em relação a seus primeiros contatos com a ceramista e a arte cerâmica,

afinal, como diz Bosi (2001, p. 66), "Na lembrança fica o que significa". Simone teve uma infância ao ar livre, a natureza era o seu mundo e andar pela vizinhança fazia parte do cotidiano e das brincadeiras.

> Eu nasci aqui neste lugar, e por mais que a gente teve acesso a brinquedos, a tudo, porque nós tínhamos, mas os nossos brinquedos não eram pra brincar, eles ficavam lá na prateleirinha, guardados. A nossa brincadeira era na rua, era com fogo, era com chuva, era com coisas todas relacionadas com terra, com planta, até com argila tem uma memória (Milak, entrevista 2, 2019).

Uma lembrança bastante nítida que ela teve foi uma história contada por Jussara para ela e a irmã quando ainda crianças. A história de um pote, que ela considera ser o seu primeiro contato com a cerâmica:

> E tem uma coisa que sempre me vem assim na lembrança, que é um pote de barro que ela tinha, bem grande, no avarandado [refere-se à varanda da casa da Jussara]. E que ela contou pra mim e pra minha irmã que era um pote de ouro que ela tirou do final do arco-íris. Então, aquela imagem que a gente criou, do arco-íris[70] e o pote é uma coisa, que vem seguido na minha lembrança, e acredito que o primeiro contato com a cerâmica talvez foi naquele momento (Milak, entrevista 2, 2019, acréscimos meus).

Jussara transmitiu um saber de forma lúdica, utilizou uma lenda do folclore irlandês para transmitir um ensinamento; aquilo que Walter Benjamin chama de experiência e que diferencia da vivência (*erfahrun* e *erlebnis*). A experiência, estando ligada à memória e à narra-

---

[70] Na mitologia irlandesa, o arco-íris é um lugar secreto onde os duendes irlandeses escondiam um pote de ouro, que podia ser encontrado no final do arco-íris (Silva, 2008).

tiva, portanto coletiva, e a vivência, ligada à consciência, ou seja, à experiência individual. Os conceitos de experiência, memória e narratividade tão caros à filosofia de Benjamin, segundo ele mesmo se perdem nesta sociedade moderna. Mas quando Simone recontou a história que foi contada por Jussara e que tinha por objetivo transmitir um ensinamento, observei que a história narrada trazia o sentido literal do que Benjamim considera experiência – a arte do exemplo.

Outra lembrança tem relação com os moldes de gesso usados por Jussara para a reprodução de peças. Simone contou que nas andanças cotidianas de brincadeiras de criança ela e os primos circulavam pelos terrenos da vizinhança e que um dia acabaram por encontrar um local onde Jussara depositava os moldes de gesso que já não serviam mais para uso. Sabiam que os moldes provinham dela, e nas "artes" de criança, conforme ela contou, "[...] a gente pegava e achava que tava roubando" (Milak, entrevista 1, 2019). Essas explorações e descobertas, no dizer de Simone:

> [...] aquilo era um parque de diversões pra nós, porque cada vez que a gente passava por ali, que tinha molde de gesso novo, era uma briga entre os primos pra pegar um molde daquele. [...] A gente nem sabia como se usava o molde, mas eu sei que gente trazia esses moldes pra casa esperava chover, criar barro; não era nem um barro especial, mas aquele lodinho da chuva, e colocava dentro dos moldes pra tirar a forma, e eu acredito que essa foi a minha primeira experiência com cerâmica mesmo que de forma inconsciente, mesmo que uma coisa imaginativa de criança, uma coisa meio intuitiva, mas eu considero esse o meu primeiro contato (Milak, entrevista 2, 2019).

Nas brincadeiras de criança, como Simone recordou, os moldes de gesso descartados se tornavam um brinquedo que eles utilizavam,

reproduzindo em forma de brincadeira as ações de Jussara. Brincar era para Simone "[...] uma coisa imaginativa de criança, uma coisa meio intuitiva [...]", não era mera imitação, pois, como coloca Benjamim (1987), é justamente pela imaginação que o brinquedo se torna brinquedo. A respeito das brincadeiras, Benjamin (1987, p. 250) pontua que "O mundo perceptivo da criança está marcado pelos traços da geração anterior e se confronta com eles, o mesmo ocorre com suas brincadeiras". Essas são experiências de infância e aproximações com o mundo de Jussara que Simone guardou na memória. Devagar, no ritmo do crescimento de uma criança, esses dois mundos foram se aproximando.

Passaram-se vários anos, e por volta de 2003, Simone então com 23 anos, já casada e mãe, estava procurando emprego e ficou sabendo por intermédio de uma amiga que Jussara estava selecionando algumas moças para trabalhar com pintura em seu *atelier.* Ela disse que esse seria então o segundo momento de contato com a cerâmica, trabalhando nas pinturas de algumas peças:

> [...] ela prestava serviço pra indústria; na época pra cerâmica Portinari. E ela tinha uma linha de azulejos que era da flora brasileira. Então, eram quatro peças de dez por dez, com o tema da flora nativa, que era uma orquídea, um caeté, o ipê amarelo e a quaresmeira e tinha um outro listelinho que elas chamavam de espinho, que eram só uns espinhozinhos. E aí ela estava selecionando pessoas pra fazer essas pinturas. Era pintura de terceira queima que era uma técnica que ela utilizava bastante. E eu não sabia pintar nada, sempre gostei muito de coisas manuais, sempre tive habilidade, mas não sabia pintar (Milak, entrevista 2, 2019).

Dentre as moças selecionadas, apenas Simone permaneceu. Embora tímida e insegura, desafiou sua timidez e trabalhou com Jussara

na *casa-atelier* por um ano e meio ou dois anos. Depois, na empresa Pachamama, Simone trabalhou de 2003 a 2009, ano em que a empresa encerrou as atividades. Assim, passaram-se aproximadamente seis anos.

Na *casa-atelier*, o trabalho que ela fazia era restrito à pintura de azulejos de terceira queima. Mas Jussara, em alguns momentos, ensinava técnicas de modelagem quando não tinha peças para pintar. Ela ensinava as moças – nessa época, eram duas, Simone e Patrícia – a modelar. Mas o trabalho em si estava restrito à pintura de peças para terceira queima. Simone se lembrou de que nessa época esse era o trabalho que Jussara desenvolvia: "Eu não peguei nenhuma fase, nenhum momento em que ela estivesse trabalhando com outra coisa... com pesquisa, sabe!" (Milak, entrevista 2, 2019).

> Essas peças eram em relevo, então, o que a gente precisava fazer era pintar esse relevo, o desenho já era bem definido, por causa do relevo, então a gente só pincelava esse relevos. Era uma segunda queima e a gente fazia a pintura com pinceladas, que iria para a terceira queima. Era queimado se eu não me engano a uns oitocentos graus. Dependia do esmalte, sabe? Dependia do tipo do esmalte, dependia do forno; tinha umas variaçõezinhas (Milak, entrevista 2, 2019).

Simone considerou "essa etapa" – de pintura com esmalte em peças biscoitadas –, assim ela afirmou, um reencontro. E sobre o encontro com os moldes, "[...] aquela, pra mim aquela parte do molde, da brincadeira com o molde, daquela forma intuitiva, já foi um primeiro contato" (Milak, entrevista 2, 2019). Quando ela foi trabalhar no *atelier* de Jussara, sentiu que a cerâmica parecia que já fazia parte dela, sentia dessa forma, por isso considerou um reencontro. "Mas também não sei

se isso realmente tem algum fundamento, mas essa é a sensação que eu tenho" (Milak, entrevista 2, 2019).

Depois da etapa inicial de adaptação, a cerâmica despertou o interesse de Simone. Ela passou a participar das discussões quando as peças saíam do forno, ajudava a avaliar os motivos de não se ter chegado a determinados resultados que se desejava, "[...] e aí eles me deixavam participar também dessa discussão, de tentar decifrar o porquê que aquilo não chegou no resultado" (Milak, entrevista 2, 2019). Essa participação nas discussões avaliativas, Simone inferiu que poderiam estar ligadas ao fato de ela fazer a pintura, o que a capacitava para também opinar na discussão dos resultados. Percebi pela narrativa de Simone que mesmo nesse espaço de trabalho a Jussara professora ensinava. Simone não estava ali formalmente para aprender cerâmica, mas observei que por meio dessas relações ela foi, aos poucos, construindo seus saberes.

A etapa de pintura de peças na *casa-atelier* findou. Todas foram trabalhar na sede da empresa Pachamama, no distrito industrial de Rio Maina, em Criciúma, SC. Nesse lugar, Simone passou a trabalhar com moldes de gesso por aproximadamente dois anos. Depois trabalhou no *atelier* da empresa por mais dois anos, também desenvolvendo moldes de gesso a partir de 2005:

> [...] aí eu não tive mais contato nenhum com ela, então eu não sei o que ela estava produzindo no *atelier*. Ela não ficava na empresa ela só... às vezes criava umas coisas... e depois tinha uma outra pessoa que desenvolvia, às vezes a gente [Simone e Patrícia] também ajudava no desenvolvimento [das peças] (Milak, entrevista 2, 2019, acréscimos meus).

Simone se recordou que nesse momento a produção de Jussara estava voltada mais para a indústria e não para a pesquisa artística, não soube explicar exatamente o porquê, mas confirmou que Jussara ia pouco à empresa.

Dos anos em que Simone permaneceu trabalhando com Jussara, entre a *casa-atelier* e a empresa, cruzando as lembranças dela com as informações obtidas no arquivo de Jussara, observei que 2002 e 2003 foram atípicos. Nesses anos, ela não tem nenhum registro de exposição, de participação em curso ou mesmo uma publicação em jornais de alguma peça sua. Mas encontrei um movimento bastante importante, que foi a aprovação de um projeto para a criação de uma Oficina de Desenvolvimento Artístico de Cerâmica no Sindicato das Indústrias de Cerâmica – SINDCERAM. Esse projeto foi entregue pelo diretor do sindicato, Ademir Lemos, ao governador Luiz Henrique da Silveira, na data de 25 de outubro de 2003.

Tal projeto, de acordo com Vilmar, não saiu do papel. Mas mais tarde, em 2007, Jussara viria a participar da elaboração do curso técnico de cerâmica da SATC, que foi implantado e funcionou por aproximadamente seis anos.

Simone se lembrou também das conversas com Jussara, nas quais a artista revelava quem eram os artistas que ela admirava e que a inspiravam. Um deles era Gaudí, arquiteto catalão. Recordou-se Simone de um mosaico realizado para o Residencial Zimbros, localizado na Praia do Rincão, que foi inspirado na obra dele. Jussara também falava do ceramista Antônio Poteiro e do poeta chileno Pablo Neruda.

Nos anos em que Simone permaneceu trabalhando no *atelier*, afirmou não ter visto pessoalmente Jussara realizando pesquisa, não sabia como ela fazia, ou seja, não participou dos processos de criação de arte, pois sua função era trabalhar pintando peças prontas. Mas ob-

servava o trabalho de Jussara e percebia que para atingir aqueles resultados muita pesquisa e muito trabalho eram necessários: "[...] mas eu via que o trabalho dela era muito pesquisa! Porque era um trabalho bem singular, não era uma coisa que tu via em qualquer canto!" (Milak, entrevista 2, 2019).

Por meio desse relato, percebi que Simone observava a arte de Jussara, percebia que existia processo de criação, muito trabalho para que ela atingisse os resultados singulares que lhe eram inerentes.

Dessa forma, ela identificou e admitiu as similaridades que existem entre seu fazer artístico, que residem, segundo ela, na busca pelas possibilidades dentro da própria cerâmica, das argilas, dos esmaltes, das cores e inspirações. "Então acho que uma coisa assim, é isso, eu gosto dessa coisa da pesquisa e identificava isso no trabalho dela porque era um trabalho bem diferenciado" (Milak, entrevista 2, 2019).

Jussara preferia utilizar os materiais existentes na região, buscava e pesquisava esses materiais, desenvolvia e formulava suas próprias argilas e cores de acordo com a técnica de esmaltação ou de queima que desejava. Simone contou assim:

> Eu vi muito isso, quando ela produzia as cores, essa coisa dos esmaltes cerâmicos, assim de desenvolver as próprias cores, disso eu vi muito ela fazer. Então acho que isso tem um pouco assim no meu trabalho. Eu não gosto de usar esmaltes prontos, eu gosto de pegar as bases e desenvolver as minhas próprias cores, isso eu vi muito no trabalho dela (Milak, entrevista 2, 2019).

Outros aspectos trabalhados por Jussara, ligados à natureza como fonte de inspiração, também são trabalhados por Simone em sua arte. Jussara dizia que

> Com essa floresta amazônica e sua exuberância de flora e fauna, eu não sei porque os brasileiros ainda copiam os modelos italianos e espanhóis. É preciso criar valores e resgatar uma identidade própria, com inspiração na riqueza da fauna e flora brasileira (Remísio, 1991, p. 8).

Simone vê a presença de Jussara em seu trabalho com relação aos elementos da natureza. Era uma temática que ela trazia para a sua arte. A natureza como fonte de inspiração. Disse "[...] que os objetivos eram diferentes, mas o tema é bastante parecido mesmo" (Milak, entrevista 2, 2019).

> E eu acho que tem mais coisa! A questão do material, de estar buscando da região aquilo que tem, o que a região tem a oferecer. Essa questão da natureza que também era forte no trabalho dela, ela buscava muito! A própria coleção da flora, que eu comecei trabalhando com ela com pintura de terceira queima, estava a natureza ali presente, a flora nativa, então eu acho que isso é uma coisa que eu também trago pro meu trabalho claro que num outro ponto de vista, mas também tem no meu trabalho essa questão (Milak, entrevista 2, 2019).

Jussara "não era muito de desenhar", assim afirmou Vilmar. E Simone, assim como ela, também prefere não desenhar.

> Não é que eu tenho dificuldade, mas eu fico ansiosa e ao invés de colocar na escrita, eu já vou pra forma. Eu não consigo nem muito colocar no desenho, eu modelo direto sabe? Pra eu colocar no papel, desenhar no papel ou escrever no papel, perde, então eu já vou direto! (Milak, entrevista 2, 2019).

Simone considera que a influência mais marcante que teve de Jussara foi a produção de azulejos:

> Da produção da Jussara, eu acho que a coisa que mais ficou marcada em mim é essa coisa do azulejo, já viu como eu faço muito azulejo? Eu acho que tem isso. É que eu peguei essa fase que ela estava nessa produção pra Portinari, então eu pintei azulejos, então eu acho que fica. Não sei, acho que essa questão com o azulejo, ficou entranhada em mim! (Milak, entrevista 2, 2019)

Figura 43 - Azulejinhos 5x5 – Simone Milak



Fotografia de Simone Milak
Fonte: Acervo da artista Simone Milak

Figura 44 - Peças cerâmicas inspiradas em espécies da Mata Atlântica



Fotografia de José Luiz Ronconi (abr. 2019)
Fonte: Acervo de Vilmar Kestering

Em seu percurso formativo, Simone começou na arte cerâmica em um aprendizado não formal, trabalhando na *casa-atelier* e na empresa de Jussara. Em 2005, depois de dois anos trabalhando com Jussara, foi criado o curso Técnico em Cerâmica Artística artesanal na SATC. Simone foi da primeira turma do curso, que tinha a duração de dois anos. Segundo ela, essa foi uma forma de aperfeiçoar um pouco mais as técnicas cerâmicas, mas o curso era voltado para questões relacionadas à fabricação de objetos, não tinha uma relação com a arte. Ela relatou que fez o curso técnico por influência de Jussara: "Ela fez parte da elaboração desse curso, então vi um pouco falar desse curso antes dele ser lançado na SATC" (Milak, entrevista 2, 2019).

> O que me levou a fazer o curso técnico foi a Jussara. Porque ela participou da organização desse curso, então ela que disse "Vocês vão fazer" [disse para mim e as outras meninas que trabalhavam com ela]. Até no início a empresa [Pachamama] ajudou a pagar uma parte do curso. [...] eles me ajudaram com a metade do curso. Só que depois deu uns problemas financeiros na empresa e daí a Jussara mesmo disse que não seria mais possível, aí a gente teve que arcar com o restante do curso até finalizar (Milak, entrevista 2, 2019, acréscimos meus).

A empresa Pachamama chegou a subsidiar parcialmente o curso, depois iniciaram os problemas financeiros e não foi mais possível o subsídio. Simone terminou o curso e em 2009 saiu da empresa. Nesse mesmo ano, a Pachamama encerrou suas atividades. Por volta de 2009, Simone começou a ensaiar uma produção cerâmica. Começou, segundo ela, sem nada: "[...] eu não tinha forma, não tinha forno, não tinha nada, algumas coisas eu levei pra queimar em olaria de tijolos, então as minhas primeiras experiências foram assim" (Milak, entrevista 2, 2019). Com o dinheiro de sua saída da empresa, ela então comprou o seu pri-

meiro forno: "[...] foi o momento em que eu decidi 'é agora ou nunca', ou eu me dedico aquilo que eu gosto fazer, e que eu sei fazer, ou eu vou atrás de outra coisa, e esqueço tudo isso, deixo tudo isso pra trás" (Milak, entrevista 2, 2019).

A partir de 2010, iniciou sua produção independente, no início desenvolvendo objetos artesanais com o apoio do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE. Contou que acalentava o sonho de fazer o curso de Artes Visuais, que ainda não tinha sido possível por dificuldades financeiras. Surgiu, no ano de 2010, a oportunidade de bolsa de estudos na UNESC, então ela se inscreveu e ingressou na graduação em Artes Visuais.

Na universidade, Jussara foi professora de Simone até maio de 2011, na disciplina de Escultura e Cerâmica. Simone teve pouco tempo de convívio com ela enquanto professora em sala de aula e somente nessa disciplina. Mas também a considerou sua professora no próprio *atelier* quando ela ensinava técnicas de modelagem e técnicas de pintura. "Eu acho que eu tenho ela muito mais como professora, dentro do próprio *atelier*, do que na universidade, porque foi um período muito pequeno" (Milak, entrevista 2, 2019).

Simone explicou que Jussara não costumava falar sobre si ou sobre seu trabalho. Mas se recordou que antes de Jussara falecer, nas últimas vezes que foram juntas para a faculdade, (nesse tempo costumavam ir juntas duas vezes por semana, pois moravam perto), Jussara disse a ela

> "[...] não deixa o Cleber [esposo de Simone] te influenciar nesta questão de produção em série, faz aquilo que tu gosta [...]", não deixa o fulano te influenciar em relação a isso, faz aquilo que tu gosta, faz aquilo que é artístico, ela falou isso pra mim.

Simone se lembrou disso e deduziu que a decisão de Jussara pela produção em série, possivelmente também por questões financeiras, pode ter "afetado" a sua produção artística.

"Tem uma fala da Jussara que também me acompanha. Ela sempre dizia: 'tem que aproveitar o melhor dos dois mundos, você não pode ficar chorando pelo leite que derramou!'. Ela dizia isso, e eu trago isso comigo!" (Milak, entrevista 2, 2019).

Simone segue desenvolvendo sua arte, fazendo oficinas, principalmente com crianças, e participando de exposições, feiras e bienais de cerâmica.

"Tinha uns caquinhos de azulejo, ela fazia provinha de tons de esmalte": Jussara e Cezinha

O artista ceramista Antônio César de Medeiros Pereira é natural Jaguaruna /SC, nasceu em 12/06/1964. Casado, tem duas filhas e reside na Estrada Geral, em Rancho dos Bugres, município de Urussanga, SC. Cezinha, como é conhecido, possui graduação em Educação Artística pela FUCRI e Jornalismo pela Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. É artista plástico, ceramista, desenhista e chargista, em suma, é um multiartista. Foi aluno de Jussara e também trabalhou no *atelier* "Pachamama Design em Cerâmica Jussara Cerâmica Artesanal Ltda", na *casa-atelier*.

Fiz a entrevista com Cezinha no dia 14 de setembro de 2019, na qual ele se lembrou e narrou, dentre outras coisas, como ocorreram os primeiros contatos com a cerâmica, trabalhando ainda adolescente em indústria de pisos e azulejos, sua formação e o encontro com a Jussara professora do curso – "com quem aprendeu a ser metódico" –, seu trabalho como ceramista na Olaria das Artes e, finalmente, seu reencontro

com Jussara para a produção de cerâmica, que durou até o dia de seu falecimento.

Cezinha, como boa parte dos meninos de sua época, cresceu ao ar livre, solto, entre o não ter brinquedos industrializados e a liberdade de inventar seus próprios brinquedos. "Brinquedo de 'guri' era ter um estilingue, uma funda e para que ela funcionasse precisava de 'pelotas'". César não atirava com pedras, fabricava suas pelotas com barro e queimava-as na fornalha que era usada para a fabricação de farinha de mandioca tocada a boi, no engenho de seu pai. Essa foi uma experiência lúdica dos anos de "guri".

Ainda menino, aos 12 ou 13 anos, morava em Urussanga, ao lado da Cerâmica Ceusa, e nesse tempo, ainda sem muita tecnologia e tampouco cuidados ambientais, os resíduos do processo de preparação da argila eram depositados próximo da casa onde César morava com a família. Em sua curiosidade de criança, notava que aquele pó, quando chovia, formava uma espécie de massa, uma cola, que ele pegava e fazia bonecos. Gostava principalmente de fazer xícaras, mas não queimava as peças porque não tinha forno. Às vezes, faziam uma fogueira ou colocavam no fogão, mas "estourava tudo".

Em 1981, aos 16 anos, foi trabalhar na cerâmica Eliane, na produção com esmaltação. O local de trabalho era "debaixo do chão", em um túnel, no subsolo. César relatou que:

> [...] a alimentação das linhas das correias que fazem os véus de esmalte para passar nas peças, elas eram alimentadas debaixo de umas galerias e ali tinha os depósitos. A gente ficava cuidando e preparando o esmalte, o pessoal dava a formulação, então ele já vinha dos tanques dos moinhos através de um duto e aí e aí a gente alimentava esses outros tanques pequenos. Tinham os agitadores que tínhamos que cuidar, porque está sempre agitando, ele decanta (Pereira, 2019).

César, ao mesmo tempo que trabalhava, observava e aprendia. Essa é a mesma experiência de aprendizado que Simone teve, aprender fazendo e observando. Aprenderam primeiro em seus lugares de trabalho, espaços não formais de aprendizagem. Depois nos espaços formais de educação.

Depois da preparação dos esmaltes, César foi trabalhar na preparação de massa, mas como era um "serviço pesado", ele não aguentou. Recordou que esse era o que mais gostava, ou seja, "mexer com a argila", e as diversas argilas, a composição, o mecanismo de preparação. Suas lembranças são atualizadas, observando o quanto a indústria cerâmica desenvolveu sua tecnologia:

> [...] Isso em 81 perto de 82, fazem 40 anos. Veja só a evolução da nossa indústria cerâmica em menos de 40 anos. Imagine que mexer com argila, abastecer os fornos, era feito com elemento humano, não era na máquina. [...] Tinham as máquinas carregadeiras que colocavam os materiais, mas cada local tinham três ou quatro funcionários. A unidade dois da Eliane tinha 250 funcionários, hoje se você entrar lá deve ter uns 20! (Pereira, 2019).

Essa experiência rendeu um profundo conhecimento das matérias-primas e dos processos de fabricação, que são os mesmos da cerâmica artesanal. Então quando César passou a desenvolver a cerâmica artesanal, levou o conhecimento adquirido ao longo dos anos de trabalho na indústria cerâmica de pisos e azulejos.

Ele também trabalhou na parte de controle de processos, no laboratório. Esse era um lugar que estava muito ligado ao "pessoal dos fornos". Na "saída" dos fornos, eram separadas um percentual de peças para analisar e calcular através da observação dos defeitos, empenamentos, trincas, manchas etc., a quantidade de defeitos por fornada e corrigir os possíveis problemas. Desenvolveu uma precisão no olhar

para esse tipo de defeito superior aos equipamentos de medição existentes na época. "Então eu chegava em casa e ficava olhando o empenamento das coisas, das portas. Quase o filme do Carlitos", comentou ele (Pereira, 2019). "Então foi assim que eu passei todos os processos inclusive depois no controle de qualidade no final. Eu sempre digo que, a Eliane era uma outra universidade, porque você aprendia tudo" (Pereira, 2019).

Entre os 16 e os 21 anos, César aprendeu a desenhar. Em 1988, saiu da cerâmica Eliane e foi trabalhar na gráfica dessa mesma empresa. Nesse lugar, César trabalhou como arte-finalista. Segundo ele, essa profissão hoje está extinta. Ele tinha habilidade com desenhos em perspectiva, essa aptidão o levou para a gráfica, onde existiam outros profissionais que dominavam o desenho técnico, mas não a perspectiva, "[...] e não tinha computador na época, era tudo feito à mão, aí descobriram que eu fazia isso, só que eu não sabia o desenho técnico". Depois foi para a fábrica de refratários.

Entrou na graduação, no curso de Desenho e Plástica na FUCRI, em 1982/83, não se recordou ao certo, mas se lembrou de que quando se formou, em 1986, o curso se chamava Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas e Licenciatura Plena em Educação Artística e de que tinha aula aos sábados. "Foi ali que conheci a Jussara!".

Recordou-se também que foi aluno de Gilberto Pegoraro na primeira fase do curso, na disciplina de Materiais Expressivos, na qual trabalharam com argila, produziram algumas coisas, fizeram máscaras. Confessou que, quando entrou na faculdade,

> [...] eu era uma pessoa completamente diferente, no que eu trilhei, eu era, como vou dizer... Eu era da "pá virada". Eu era um cara que não tinha muito assim... ela [Jussara] me salvou! Se tu olhar as minhas notas, meu histórico escolar no ensino médio...

> são notas que você não acredita que é o mesmo cara. Tu vê isso já no primeiro semestre, eu já não tenho notas boas, porque eu era aquele... Mas daí eu já fui pegando o jeito. Do segundo semestre pra frente, eu não perdi um dia de aula. Foi uma coisa assim... foi muito intenso (Pereira, 2019, acréscimo meu).

César teve aula com Jussara no terceiro semestre, embora já a tivesse visto, sabia quem ela era. "Então já tinham pessoas que falavam de cerâmica, e eu me interessava por cerâmica, mas ficava na minha" (Pereira, 2019). Ele recordou que Jussara era diferente e chamava a atenção, ela não passava despercebida, e mesmo sem ter aula com ela, já conhecia a Jussara. "Porque todo mundo falava da Jussara, do Edi e do Gilberto" (Pereira, 2019). Ele recordou que no começo foi uma relação bem normal de aluno e professora, mas César era bastante inquieto e um pouco desligado e desorganizado com as coisas. E ela era muito séria naquilo que ela estava fazendo, então ficava zangada e não admitia quando ensinava, passava uma técnica, os alunos entendiam, mas não faziam o que ela tinha orientado. "Isso a deixava zangada, ela era muito exigente" (Pereira, 2019).

O artista se lembrou de que no começo Jussara insistia com ele, mas que ele fazia cerâmica brincando, não levava a sério. Porém, com o passar do tempo, ela foi falando sobre a cerâmica, as técnicas e os materiais, e então ele se deu conta de que ela sabia, ela conhecia. Assim, aos poucos, seu interesse nas aulas foi despertando, e Jussara foi ganhando sua atenção:

> [...] a cerâmica industrial e artística tem uma parte que não muda. Tem que cuidar da massa, preparar a massa, não pode ser qualquer argila, o esmalte, então quando ela começou a falar isso, aquilo começou a cair em mim... Opa! Ela conhece! (Pereira, 2019).

Ele comentou que algumas coisas não eram fáceis para ele, como, por exemplo,

> Tinha uns caquinhos de azulejo, ela fazia provinha de tons de esmalte, eu nunca conseguia organizar aquela coisa ali, eu tinha dificuldade. Ela dizia: "Ô guri!" Dava bronca, mas eu não conseguia organizar aquilo! (Pereira, 2019).

Quando iniciou o ensino de modelagem, ele ficou ainda mais interessado, pois isso o deixava livre e ele tinha então mais facilidade para aprender. "Ela dizia assim: 'a cerâmica tem uma tensão que é bacana, é arte, mas se não souber a técnica, tu não vai fazer nada'" (Pereira, 2019).

Lembrou-se de que essa fase foi bem traumática, mas ao mesmo tempo percebeu que ela tinha essa dupla preocupação de ensinar as técnicas e a utilização dos materiais e organizar as pesquisas que foram realizadas. Concluiu que a preocupação dela era a mesma do laboratório da Eliane, onde trabalhou. Era uma questão de metodologia para poder repetir a peça: "Ela tinha essa preocupação: 'Tu tem que fazer! Ficou linda a peça! Como é que tu vai fazer outra nesse estilo? Como é que tu vai saber fazer?'" (Pereira, 2019).

Ele confessou que depois foi trabalhando isso. E que hoje se percebe até "muito metódico nessas coisas".

> Fico fazendo testezinhos, às vezes eu fico trabalhando num tipo. Essas peças que eu fiz aqui [aponta para algumas peças], isso aqui tem provavelmente perto de uns cinco anos. Fui fazendo, fui brincando no forno, fui descobrindo onde dava os efeitos, vai colocando nas temperaturas, a queima, tudo certinho (Pereira, 2019, acréscimos meus).

César utiliza muitos aprendizados repassados por Jussara e por Vilmar. “Vamos tirar o chapéu, porque não pode falar de um sem o outro, eles estavam sempre juntos. Quando fala da Jussara, você já pensa nele coladinho”.

> O negócio dele [Vilmar] não era modelar, o negócio dele eram as técnicas de queima. O que eu aprendi com o Vilmar, meu Deus do céu! De vez em quando ele falava assim: “Cesar, tô a fim de mexer assim...”. Eu dizia “Tô dentro, vamos lá, não sei como, mas vamos lá!” (Pereira, 2019, acréscimo meu).

Entrevistei César na *casa-atelier*, onde ele está retomando o trabalho que ficou parado depois do falecimento de Jussara, em maio de 2011. “Eu vim para cá trabalhar e de certa forma dar continuidade no espaço dela”. Ainda emocionado pela presença e pela ausência de Jussara, falou com os olhos brilhando, saudosos e vivazes. Está retomando o *atelier* que foi dela, a sala onde ela trabalhava, para iniciar um novo caminho, agora trilhado por ele, acompanhado pela saudade, pelas lembranças, pelos ensinamentos.

> A Jussara foi a Jussara, a gente tem que caminhar, por outro caminho, mas é a mesma coisa, parece que a gente vai se encontrar... mas as lembranças que sempre se teve aqui, parece uma coisa presente, e eu me contento com isso! Ela teve o caminho dela, e ela era muito legal porque ela te surpreendia sempre, ela tinha isso! (Pereira, 2019).

Ele se recordou que quando a conheceu ela tinha um porte, ela era fina por natureza, tinha uma elegância, parecia que ela flutuava quando andava. Ele falava para os colegas que ela era “granfina!”. Era assim que ele a enxergava quando a via, mas ainda não a conhecia.

Mas ela era desbocada, falava besteira, brincava. Lamentou por não ter aproveitado tudo o que poderia. Não foi um aluno exemplar, "[...] porque também era uma idade que... a gente não consegue aproveitar tudo". Ainda assim, considera que foi "um tempo muito legal" (Pereira, 2019).

Cesinha formou-se em Educação Artística e por anos não teve mais contato com Jussara. Mudou-se para Porto Alegre, onde trabalhou com estamparia e pôde frequentar o *atelier* livre.

Quando retornou a Santa Catarina, trabalhou como professor de Educação Artística e cursou Jornalismo. Depois de sua formação em jornalismo, César foi morar em Morro da Fumaça. Montou um jornal no município e um dia foi fazer uma matéria no Sindicato das Indústrias Cerâmicas.

> Nessa época, o Ministério Público tinha ferrado com eles, com essa coisa de extração de argila, estavam morrendo [as olarias tradicionais que fabricavam tijolos]. Então eles fizeram um termo de ajuste de conduta e nesse termo eles tinham que dar aula de artesanato de cerâmica pras crianças, e aí fizeram lá, montaram meia boca, e a coisa foi saindo (Pereira, 2019).

Esse projeto, nascido do Termo de Ajuste de Conduta – TAC, mais tarde foi "batizado" como Olaria das Artes, nome sugerido por César. Ele contou como se deu esse projeto:

> Esse projeto que ficou chamado depois como Olaria das Artes, primeiro foi Escola de Artesanato e Cerâmica, bem rudimentar, sem muita técnica, porque não tinham mesmo. E o que aconteceu, eu fui pra lá, e como me dei bem no torno, foi uma coisa muito rápida, só que o SEBRAE veio com um projeto

> de criar uma linha de produção, daí a gente definiu o nome desse local que foi Olaria das Artes, até quem deu o nome foi eu. A gente fez uma escolha e botamos o nome de Olaria das Artes, ficou legal (Pereira, 2019).

Quando ele viu a possibilidade de fazer cerâmica, entusiasmou-se: "Eu vi aquilo ali, fui lá fazer já. No outro dia, eu estou ali, eu quero participar!". César já tinha, como diz ele, "uma boa base", só queria um espaço para fazer suas peças. E encontrou. Participavam da administração desse local, dentre outros, Joselito e Sergio Pagnan. Este tinha sido diretor de *marketing* na Eliane. "O Sergio disse: 'Tu vem aqui'. Eu fui, fiquei ali, só participando".

Recordou que foi fazer uma matéria para o seu jornal sobre uma capacitação em torno de oleiro, que estava sendo realizada pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE. Esse projeto adveio do TAC. Confessou que até aquele momento não achava o torno "uma coisa bacana", "gostava era de fazer minhas esculturas" (Pereira, 2019). Mas fez o curso e encantou-se com o torno, encantou-se com as novas possibilidades que poderiam nascer dessa forma de fazer cerâmica.

A Olaria das Artes foi se desenvolvendo, promoviam cursos gratuitos, participavam de feiras, foram, aos poucos, adquirindo visibilidade. Tinham um espaço físico grande onde acontecia a Olaria das Artes e onde era possível promover cursos também. Possuíam uma cooperativa de extração de argila, que foi viabilizada pelo TAC. Enfim, estavam caminhando bem. César, que tinha começado na Olaria apenas para ter um espaço para produzir suas peças, passou a ser voluntário e acabou sendo contratado como funcionário da Olaria.

Dessa forma, em 2004/2005, a FCC, por meio de Carlinhos Ferreira, quis promover um Salão de Cerâmica. Convidaram então algumas pessoas para uma reunião. No dia da reunião:

> Mas eu chego ali e quem eu encontro? A Jussara! E ela me reconheceu: "Guri! O que tu tá fazendo aí?" Fazia um tempão que a gente não se via e parecia que... Ela disse: "Quero conhecer e tal" (Pereira, 2019).

Várias reuniões foram feitas, o salão não se realizou, mas Jussara e César se reaproximaram. Ele se lembrou de que nessa época a empresa Pachamama não estava indo bem e de que chegou a levar o pessoal da Olaria das Artes para ajudar, para dar assistência na empresa Pachamama, a qual, segundo ele, tinha um produto interessante, mas estava com problemas. Da mesma forma, a Olaria das Artes estava com um problema no desenvolvimento dos esmaltes. César, então, convidou Jussara e Vilmar para irem à Olaria das Artes.

> Eu convidei eles [Jussara e Vilmar] pra ir pra lá [na Olaria das Artes]. Na empresa, eles já estavam fechando. A Jussara estava também numa época muito assim... acho que desiludida com essa história da empresa. Ela foi, e eu vim aqui [na *casa-atelier*] até conversei com ela... e disse: "A nossa dificuldade é essa..." [sobre a dificuldade da Olaria das Artes com os esmaltes] (Pereira, 2019, acréscimos meus).

Então foi marcada uma reunião com as pessoas da Olaria das Artes, e Jussara e Vilmar foram convidados para participar, para resolverem o problema do desenvolvimento do esmalte. Uma contradição interna, que César não soube explicar, fez com que Jussara fosse mal-recebida:

> "Chegamos lá na reunião... a Jussara levou todo um projetinho, a ideia nós já tínhamos mais ou menos acordado o que era. E lá no meio da reunião ele... e o cara disse: "Quem me garante que vocês não vão copiar nossas peças?" (Pereira, 2019).

Ele recordou que um clima de desconfiança tomou conta da reunião, sendo que Jussara, em estado de choque, saiu sem se despedir, visivelmente aborrecida. Depois da saída dela e de Vilmar, César discutiu com as pessoas: "Quebramos o pau, eu disse assim: 'O dia em que isso aqui virar nada, vocês podem ir atrás, aí a gente vai tentar fazer alguma coisa. Mas como está indo, vocês não vão a lugar nenhum!'" (Pereira, 2019).

César refletiu que as pessoas pensaram que ao levar Jussara e Vilmar, "Nós iríamos tentar tomar conta!". Assim que saiu da reunião, ele foi à casa de Jussara para se explicar, para dar uma satisfação do ocorrido, para dizer que ele também estava surpreso e que estava fora, não voltaria mais à Olaria das Artes. "Ela olhou pra mim e disse: 'Oh! Cesinha! Depois disso tudo, ainda vem aqui? O que tu tem pra me dizer?' Bem assim!"

Por essa época Jussara estava fazendo alguns pratos de cerâmica, um projeto que trouxe do curso da Hungria e que estava colocando em prática. Esses pratos eram feitos em torno de oleiro, por um senhor que estava na Olaria das Artes. E César então contou que dessa situação da reunião ela lamentou ter perdido o oleiro que fazia os pratos, além de nunca ter se sentido tão humilhada.

Diante dessa situação, César então disse a Jussara que ele faria os pratos:

> Eu disse assim, pelo oleiro não te preocupa, porque eu tenho um torno de oleiro em casa, eu venho aqui e faço os pratos pra ti. Ela disse: "Tudo bem". Sentamos, tomamos um café, a coisa se arrumou! Um belo dia, eu trago o torno pra cá, e comecei a fazer os pratinhos pra ela (Pereira, 2019).

Depois dessa confusão, na época, César não tinha mais o seu jornal, morava em Cocal do Sul e trabalhava em um jornal semanal, fazendo quatro matérias por semana e charges. Assim, ele considerou que fazer os pratos na *casa-atelier* seria bem tranquilo. Foi dessa forma que ele começou a ir diariamente para a *casa-atelier* e desenvolver outras coisas além dos pratos. "Comecei a vir, aí comecei a desenvolver um monte de coisa, luminárias... foi onde a gente começou a trabalhar. Trabalhei perto de uns três anos aqui" (Pereira, 2019).

> [...] No final, trabalhamos junto, e ela dizia assim: "Oh, Cesinha, eu não tenho dinheiro pra te pagar! O que tu tá fazendo aqui, o que tu quer?" Eu disse assim: "Vim te copiar". A gente brincava muito assim. Eu disse: "Eu tenho esse tempo e eu gosto. Se tu não quiseres, eu não venho mais". "Não! Adoro que tu venhas". Porque a gente ficava conversando também, horas e horas. Tinha dia em que a gente vinha pra cá e ficava discutindo alguma coisa, conversava (Pereira, 2019).

A parceria frutificou, participaram de rodadas de negócios em Florianópolis, levaram os passarinhos que Jussara sempre produziu. Comercializaram peças com uma loja em Porto Alegre e com a Artesanal Brasil de São Paulo. Nessa nova parceria, Vilmar se dedicou a fazer as formas, e seguiram trabalhando, produzindo peças, fizeram séries de luminárias, produziram painéis. "Isso aqui era lindo de se ver!". "Isso aí foi em 2010, pouco antes dela morrer, 2009 ou 2008. Quando

ela faleceu, eu estava aqui" (Pereira, 2019, Entrevista 1). César e Jussara acabaram por se tornar seres "simbióticos" no trabalho, ele se lembrou de que trabalhavam assim:

> A Jussara dizia: "Eu quero mais fininho". Eu respondia: "Jussara desenha aí". Ela dizia: "Não, tu vai fazendo, eu vou mandando!". Ela desenhava pouco, e ela já começava na massa. Então eu ficava no torno e ela dizia: "Cesinha, levanta ali, faz assim...". E aí depois eu fui pegando as manias dela, então quando ela dizia... eu já sabia! (Pereira, 2019).

Figura 45 - Peça torneada por César e pintada por Jussara, 2010



Fotografia de César Pereira
Fonte: Acervo do artista

Ele relatou que em algumas peças algumas partes eram dele e outras dela. Lembrou-se das luminárias que ele torneava até um ponto e entregava para Jussara terminar as intervenções. Durante a entrevista, estávamos na sala onde Jussara trabalhava, e César, olhando as peças que ainda estão sobre a mesa e nas estantes, foi falando sobre elas. Deixo na voz dele algumas dessas histórias:

> Eles faziam umas miniaturas também, umas coisinhas. Ela tinha essas coisas, essa aqui [vai apontando e mostrando uma pequena peça]. Só que depois ela passava engobe. Tudo que sobrava de argila, ela fazia essas coisinhas, tudo peça dela. Então assim, isso aqui, ela tinha uns pavão. Lógico, essa peça tinha um rabinho, então ela estava fazendo, essa é da última fase dela. Um dos últimos bichos que ela fez. [...] É uma argila branquinha, queima branca. Porque aqui, na realidade, ela fez um protótipo, depois o Vilmar fez o molde, daí tira e ela é clarinha. Barbotina, tirado tudo com barbotina. O Vilmar é o cara que mais entende.
> [...] Esse aqui [mostra um passarinho] tem uma história bacana, porque um dia ela chegou pra mim, ela estava naquele torninho ali, e ela: "Daí, Cesinha, o que tu achou?" E eu: "Gostei dessa tua galinha!" E virei as costas! Eu comecei a rir, era assim, sempre que tinha uma oportunidade de falar uma besteira. Era muito espontânea.
> [...] Às vezes, eu estava torneando alguma coisa, essas panelas aqui [me mostra as panelas]. Passamos um trabalho! Porque ela tinha uma ideia, ela fez até um desenho pra mim da panela. Acho que é essa, não, essa não tem o cabo, essa era a tampa, depois nós queimamos em outro forno, por isso ela ficou manchada. E dava muito trabalho fazer essa parte, muito complicado, quando eu consegui fazer. Nós ríamos muito com essa panela, porque a primeira vez que eu fiz uma, ela dizia que tava mais parecida com um pinico. Sempre tirando sarro, até que a gente achou a coisa, o jeito de fazer. Então eu, pra me vingar dela, eu fazia essas coisas também, mas era brincadeira (Pereira, 2019, acréscimos meus).

César contou que propôs reacender a *casa-atelier* e voltar a produzir. "Um dia nós estávamos lá no Edi Balod, e estávamos conversando, eu falei dessa ideia. O Edi: 'Vamos fazer!' Eu vim aqui, falei pro Vilmar, e ele: 'É só começar!'". Então, estão começando a movimentar a *casa-atelier* e pretendem fazer uma queima de Raku, uma fogueira,

alguma coisa: “No dia a gente vai fazer isso, pra de alguma forma pra homenagear a Jussara”.

> A gente está começando a trabalhar aqui, tem muita coisa pra fazer ainda, a gente está pensando em ir devagar. Mas a gente pensa no dia da abertura oficial. Vai ter um dia em que a gente vai dizer: “Não! tá legal!” A gente já arrumou tudo aqui e a gente vai abrir, e vai fazer isso.
> [...] O *atelier* da Jussara é uma coisa que eu já disse pro Vilmar. A gente vai fazer, não sabe no que vai dar, mas é um dia de cada vez! (Pereira, 2019).

César e Jussara criaram o blog Studio Pachamama. O espaço eletrônico foi criado para ser um espaço de divulgação e troca de experiências. César desenvolveu o blog ainda sem muita experiência, mas como eles não tinham muitos recursos financeiros, fizeram como puderam. “Na época, eu estava ali tentando fazer, aprendi a fazer e disse: ‘Vamos fazer!’ E ainda está até hoje” (Pereira, 2019).

Sobre possíveis influências de outros artistas no trabalho de Jussara, ele se recordou que Jussara falava da época da faculdade de Marianita Linck[71]. “E ela adorava, ela só falava da Linck”. Ele disse que percebia na arte de Jussara a influência da Linck. “E aí, tudo bem, aí se tu for olhar o trabalho da Linck, e ela tem uma relação muito interessante, guarda-se completamente diferente, mas tu observa coisas da Linck”. Assim como na sua arte ele disse existir a influência de Jussara:

[71] Maria Annita Tollens Linck ou Marianita Linck, foi professora de Jussara. Citada no capítulo 2.

> Então, assim... tem! É claro que eu também tenho essa influência dela muito forte. A gente busca isso, nunca é a gente! Essa parte que eu não consigo... é que vai dar a minha cara, mas vai ter alguma coisa dela, sempre tem (Pereira, 2019).

De repente, lembrou-se do quanto Jussara gostava da natureza e dos bichos e um lampejo trouxe a figura de Gilberto Pegoraro à sua lembrança:

> Porque a Jussara gostava muito de natureza, de bicho. Nossa! Aqui era impressionante! Ali abria... [aponta a janela na lateral da mesa de trabalho de Jussara, onde ele está sentado], agora tá meio emperradinha, mas abria, quase todos os dias abria ali, vinha um beija-flor aqui dentro. Fica perto de ti, tu fica paradinho, ele fica zunindo e sai (Pereira, 2019, acréscimos meus).

A memória é assim, uma lembrança puxa a outra, sem uma sequência lógica, as imagens que surgem enroscam-se umas nas outras e vão tecendo o fio da vida vivida e partilhada. Ao falar do beija-flor, na lembrança de César surge Gilberto Pegoraro. Ele se lembrou de que quando Gilberto faleceu, em 2009, "Jogaram as cinzas dele ali no calçadão, no jardim, na Nereu Ramos" (Pereira, 2019). Recordou que Jussara lhe disse que estava meio triste, porque, afinal de contas, perdeu um amigo. Essa é uma imagem-lembrança de um momento irreversível que é a partida de um amigo querido. E que no dizer de Ecléa Bosi (2001) é uma lembrança pontual. "Esta nos traz à tona momentos únicos, singulares não repetidos, irreversíveis, da vida. [...] A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada" (Bosi, 2001, p. 49).

As lembranças, por serem subjetivas, produzem em cada indivíduo significados diferentes. Essas são as lembranças individuais do artista ceramista Cesinha, que ao evocá-las as narra oferecendo o conteúdo de suas vivências, "[...] enquanto evoca, está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência" (Bosi, 2001, p. 44). César afirmou que Jussara veio para o *atelier* moldar uma peça em homenagem ao amigo.

> Ela veio pra cá modelar um passarinho em homenagem a ele, um bem-te-vi. Diz ela que tinha um bem-te-vi ali, veio vê-la. Veio ali, parou um tempinho e foi embora. E sempre tem bem-te-vi aqui. Então, assim, tem isso e ela se inspirava muito naturalmente, é isso. E o Gilberto gostava muito do bem-te-vi (Pereira, 2019).

Quando Jussara partiu!

Na rotina diária de trabalho César, chegava e saía muitas vezes sem se comunicar, pois a sala onde ela trabalhava tem uma entrada independente por fora da casa, além de poder ser acessada por dentro. Outras vezes vinha trabalhar e ficavam conversando a tarde inteira.

No último dia que trabalharam juntos, ele se lembrou de que tinham um pedido de passarinhos para entregar. Ele estava ajudando Vilmar com as formas e Jussara estava modelando um tijolo e disse que não ia mais trabalhar nesse dia, porque não estava se sentindo bem. "Eu vou sair, eu não estou me sentindo muito bem, vou dar uma descansadinha". "Nós brincamos: 'Só porque é a estrela da companhia, tá com coisa!'. Brincando sempre!" (Pereira, 2019).

Numa quarta-feira à tarde, Jussara perguntou se ele viria no outro dia. César estranhou, porque normalmente entrava e saía sem esse tipo de indagação, mas confirmou que viria o dia todo, inclusive, porque precisavam produzir. No outro dia de manhã, ele chegou por volta das oito horas da manhã. Ele recordou que era um dia de sol. "O sol estava nesse ponto aqui". E que a cor era amarela muito predominante. Nisso tudo ficou muito amarelo. Isso chamou a atenção, a ponto de ele fotografar. "Que legal! Bati a foto, tava uma luminosidade muito amarela, uma coisa diferente". Mas notou que estava tudo fechado, o carro não estava, tentou ligar para o Vilmar e dava fora de área. Pensou: "Decerto levou ela no médico, voltei pra casa, adiantei umas matérias que tinha que adiantar pro outro dia" (Pereira, 2019).

Voltou à tarde e nada, então começou a ficar preocupado. Por volta das quatro e meia da tarde, tentou ligar, e pouco tempo depois Vilmar retornou sua ligação dizendo que Jussara estava no hospital e que não estava bem. Vilmar disse: "Olha, a situação é grave, eles vão tentar fazer uma cirurgia, vamos rezar". Por volta das sete da noite, César recebeu a notícia do falecimento de Jussara por um orientando de Trabalho de Conclusão de Curso – TCC. "Ele ligou pra mim, ele que me deu a notícia". Era quinta-feira, dia 19 de maio de 2011.

Jussara para César é...

> Eu tenho a Jussara como uma referência nacional, ela e o Brenannd pra mim, eu ainda acho que ela... o Brenannd tem toda a história dele, é importante, e é fantástico a ideia que ele tem, mas ela não deve nada a ele. Ela está no mesmo nível desses caras! (Pereira, 2019).

O artista afirmou isso porque teve oportunidade de viajar. Fez muitas visitas técnicas pelo SEBRAE e conheceu muitos *ateliers* de cerâmica na Itália e na Espanha. Expressou-se dizendo que "Lá fora" eles estão muito desenvolvidos, mas que Jussara está acima deles. Ela tinha muita produção. "Não se importava muito com badalação. Ela queria ensinar, essa era a coisa dela, a vocação era ensinar" (Pereira, 2019).

> Ela era muito crítica. Não fazia uma exposição de qualquer jeito, com qualquer coisa. Ela tinha assim o padrão dela do que é bom. Era uma coisa muito além. Não era assim, fazer com duas conversas. Então ela estava muito acima. Mesmo ela não tendo esse reconhecimento, ela pra mim, ela está muito acima. Muito além! (Pereira, 2019).

Para ele, Jussara foi um espelho, uma artista de alto nível, embora não tenha o reconhecimento que merece. "Reconhecimento é outra história. Muito do reconhecimento dos artistas se constrói muito tempo depois da morte deles" (Pereira, 2019).

Este capítulo buscou mostrar o papel de uma artista que se colocou também como mestre de seu ofício em uma Universidade e em seu *atelier*. Para tanto contextualizou e apresentou um pouco da história da fundação da FUCRI/UNESC e do Curso de Artes em que lecionou desde que chegou a Criciúma. Para mostrar como também se colocava como eterna aprendiz e como a pesquisa fazia parte de seu fazer artístico, o capítulo evidencia seus estudos e sua forma de criar e materializar a cerâmica em suas mãos. Optei em apresentar seu legado na arte de dois ceramistas que foram aluna e aluno como maneira de evidenciar que sua arte continua embora recriada pelas subjetividades desses artistas. A presença da mestra talvez faça parte durante muito tempo em suas criações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo buscou responder ao questionamento: qual a trajetória da ceramista Jussara Miranda Guimarães enquanto artista e professora universitária? Para tanto, foi necessário revisitar sua história de vida por meio de dois suportes: seu arquivo pessoal e depoimentos orais de seu esposo, de amigos e amigas, de uma artista e de um artista que foram seus alunos.

Por meio da empiria construída a partir da análise dos documentos impressos e orais, cotejada e discutida com base em alguns referenciais teóricos citados durante o trabalho, foi possível compreender os processos de criação artística envolvendo a fabricação da cerâmica e sua circulação, bem como as relações educacionais entre Jussara, seus alunos e alunas e o local onde lecionou.

Quando decidimos por uma investigação, muitas vezes não conseguimos prever com exatidão o que encontraremos durante o processo. Isso ocorreu comigo. Ao decidir pesquisar a contribuição de Jussara Miranda Guimarães como artista ceramista e professora, delimitei a abordagem metodológica firmada principalmente na história oral. No

entanto, defrontei-me com um arquivo pessoal muito grande e que me demandou organização e compreensão do uso de arquivos pessoais em pesquisas.

Dessa forma, organizei o primeiro capítulo apresentando não apenas o conteúdo do arquivo de Jussara, mas também reflexões acerca do uso desses arquivos como algo presente na atualidade em diversos estudos, como os de história da educação, por exemplo. Levei 16 meses para realizar leituras e sistematizar o acervo de modo a conseguir abordá-lo por temáticas da história de vida da artista. Michel de Certeau (2007), em seu trabalho "A escrita da história", apresenta que os trabalhos de investigação histórica a partir de documentos necessitam de alguns passos, como organizar e selecionar agrupando os tipos de documentos e assuntos. Assim, precisei de muita meticulosidade para conseguir em meio a tantos documentos estabelecer critérios de organização e escolher o que traria para este estudo. Algo que foi muito difícil, pois tudo parecia muito importante abordar. Ao entender os limites de uma dissertação, justifico que muitas coisas não foram mencionadas e aguardam novos estudos. Ao lidar com documentações avulsas ou incompletas de alguma forma, necessitei voltar às entrevistas que havia feito com o esposo de Jussara, o artista Vilmar Kestering, e também localizar colegas de turma de graduação, alguns amigos e amigas que trouxeram depoimentos preciosos para que eu pudesse compreender partes da trajetória profissional e da vida da artista. A história oral, como metodologia, foi um recurso indispensável para a construção deste estudo.

No arquivo pessoal de Jussara Guimarães, encontrei recortes de jornais, fotografias e documentos oficiais que me ajudaram a construir o segundo capítulo, onde abordo a história de sua infância, sobre sua família, bem como trago o seu depoimento acerca do primeiro contato

com a cerâmica, sua escolha profissional no campo das artes plásticas e o início de sua carreira como ceramista. Nesse capítulo, consegui compreender o lugar social de Jussara em Porto Alegre, que contribuiu na construção de sua identidade enquanto artista. Alcançando, dessa forma, um dos objetivos específicos da pesquisa, que era identificar algumas pistas sobre sua vida pessoal que tivessem ajudado na sua construção enquanto ceramista.

Na sequência da análise do arquivo de Jussara, pude construir o terceiro capítulo deste estudo, que trata da vinda dela para Criciúma e sua participação efetiva na consolidação de uma identidade que estava sendo firmada na cidade. Além do arquivo, precisei revisitar a história desta cidade para compreender alguns processos relacionados à emergência do valor da indústria cerâmica e perceber, desse modo, o reconhecimento da artista na cidade e a importância da existência, em um Curso Superior, da disciplina de Cerâmica, no qual ela foi a primeira professora. Jussara chegou à cidade na década de 1970 e acompanhou o movimento de construção de outras identidades. Até então, vigorava a identidade relacionada às atividades carboníferas. Com o processo de diversificação econômica, no qual as cerâmicas tiveram um lugar de destaque, outros ramos econômicos e processos que envolveram aspectos culturais e disputas de grupos políticos, firmou-se uma identidade nos anos de 1980 vinculada à formação étnica da cidade. Jussara ajudou na materialização dessa identidade por meio de seus painéis cerâmicos em dois espaços públicos de Criciúma. Algo que merece ser retomado nestas considerações finais foi a constatação de que ela esteve presente como integrante de um grupo nos primeiros acontecimentos em torno da arte em Criciúma. Com esse grupo de artistas e amigos, ela iniciou as feirinhas de arte na Praça Nereu Ramos, enquanto durante várias noites discutiam e projetavam eventos.

No arquivo de Jussara, encontrei também papéis que trazem informações da construção de seus espaços particulares de produção cerâmica, seus *ateliers* situados nas moradias que habitou com seu esposo – com quem ela também dividiu a criação. Jussara não teve filhos humanos, mas gerou muita vida com as formas e cores que saiam de suas mãos e de seus fornos de queima cerâmica. Formas e cores que circularam em feiras e exposições por Santa Catarina. Além desses *ateliers*, ela e Vilmar Kestering também criaram uma empresa para produções em série. O capítulo três evidencia o início e o fim da empresa, apresentando também as dificuldades em conciliar a expressão livre da criação com as exigências dos pedidos que a empresa precisaria dar conta.

Por fim, no último capítulo, emerge entre papéis e testemunhos a Jussara professora de artes na UNESC, juntamente com a descrição de seu fazer artístico. Precisei, para compreender alguns aspectos inscritos em uma monografia estudada e escrita por ela, referendar a história da cerâmica e explicar termos comuns no mundo dos ceramistas. Jussara tinha preferência por um tipo de queima, que é uma técnica criada, a princípio, no Japão, o Raku. No entanto, ela também criou mesclas de esmaltes para decorar e criar efeitos singelos e únicos na arte que produziu. Sua arte foi ensinada na UNESC em 36 anos de carreira como professora. Para abordar sua atuação como professora, foi necessário revisitar, por meio de documentos em seu arquivo e depoimentos de entrevistados, a história da criação dessa instituição de ensino superior em 1968 e do curso em que ela atuou. O curso de Desenho e Plástica, em 1975, e o Curso de Artes Visuais, em 2011, quando ela faleceu. Jussara faleceu quando ainda atuava como professora. Ela era admirada por seus alunos e suas alunas. Decidi, nesse capítulo, apresentar dois deles: Simone Milak e César Pereira. Ambos vivem da arte que produzem, embora possam, pela graduação que tiveram, se-

guir carreira como professores. Decidi trazer suas vozes com o intuito de deixar inscrita a importância que Jussara teve em suas vidas.

Saliento que é impossível concluir reflexões sobre a trajetória profissional de Jussara, seja no campo da docência ou no campo da arte cerâmica, pois temática tão abrangente e ampla não cabe no espaço de apenas uma dissertação. Poderíamos também pensar na forma como sua obra tem sido visitada por escolares, daria um outro estudo com base na educação patrimonial feita por alguns professores e ou professoras de diferentes escolas do município de Criciúma ou vizinhos, mas precisei fazer escolhas diante de vasta contribuição de atuação da artista apresentada.

A trajetória artística de Jussara marcou Criciúma, pois a artista deixou um importante acervo artístico em diversos espaços públicos e privados da cidade e até de outros municípios. Além de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul, ela levou sua cerâmica – cerâmica brasileira – a outros lugares, como Chile e Hungria.

Jussara foi uma artista presente, produtiva, que se construiu ao longo do tempo e deixou sua marca na cidade de Criciúma e na UNESC.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Valmir Gentil. **A Perda de legitimidade e crise de identidade de organizações públicas:** um estudo de caso. 1984. Dissertação (Mestrado em Administração) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1984.

ALBERTI, Verena. **Indivíduo e biografia na história oral.** Rio de Janeiro: CPDOC, 2000.

ALBERTI, Verena. **O que documenta a fonte oral?** Possibilidades para além da construção do passado. Rio de Janeiro: CPDOC, 1996.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 7-28, jan./jun. 2013.

ALMEIDA, Domingos Cristóvão de; GUINDANI Joel Felipe; SÁ-SILVA, Jackson Ronie. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História e Ciências Sociais**, Rio Grande, ano I, n. 1, jul. 2009. Disponível em: https://www.rbhcs.com/rbhcs/article/view/6. Acesso em: 05/10/2019. Acesso em: 08 jul. 2019.

ALMEIDA, Flávia Leme. No princípio era a cerâmica: a volta às origens. *In*: ALMEIDA, Flávia Leme. **Mulheres recipientes:** recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: http://books.scielo.org/id/mqk8h/pdf/almeida-9788579831188-04.pdf. Acesso em: 08 jul. 2019.

APOLINÁRIO, Fabio. **Dicionário de metodologia científica:** um guia para a produção do conhecimento científico. Recurso on-line. São Paulo: Atlas, 2011.

ARTE DE MÃO. **Cerâmica artística.** Sem data de publicação. Disponível em: http://www.artedemao.com.br/art1.htm. Acesso em: 09 set. 2020.

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a Própria Vida.** Estudos históricos. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, 1998.

ASSIS, Ailton. **Um lampião dentro da mala.** O Arquivo Pessoal de Octávio Pacheco: memória e autobiografia. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São João Del Rei, São João Del Rei, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço.** São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BACZKO, Bronislaw. **Imaginação social.** Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

BALOD, Edison Paegle. Entrevista concedida a Rita de Cássia Vieira Ronconi, em 14 de janeiro de 2020, na cidade de Criciúma, SC.

BALTHAZAR, Luiz Fernando. **Criciúma**: memória e vida urbana. 2001. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. Educação e desenvolvimento cultural e artístico. **Educação e Realidade**, [*S.l.*], v. 20, n. 2, p. 9-17, jul./dez. 1995.

BARTHES, Roland. **Imagem e moda.** Inéditos. Vol. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGER, Rejane de Fátima Devicari. **Cerâmica no Rio Grande do Sul:** a trajetória de Tânia Resmini. 2001. 121 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2001. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/5201/BERGER%2C%20REJANE%20DE%20FATIMA%20DEVICARI.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 29 set. 2020.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BITENCOURT, João Batista. **UNESC**: a trajetória de uma universidade comunitária. Criciúma: Ed. UNESC, 2011.

BOHMGAHREN, Cíntia Neves. **A Modernidade nos murais de Aldo Locatelli e de João Fahrion na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o cinquentenário do Instituto de Belas Artes.** 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/103312/000936128.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 14 set. 2020.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização.** 2. ed. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1992.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 9. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (coord.). **Usos e abusos da história oral.** 8. ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. **A profissão do sociólogo:** preliminares epistemológicas. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. *In*: ORTIZ, Renato (org.). **Bourdieu Coleção Grandes Cientistas Sociais.** São Paulo: Ática, 1983. p. 46-81.

BOURDIEU, Pierre. **O poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas:** sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996b.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação.** Coleção Primeiros Passos 20. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

BRASIL. Decreto no 4.073, de 03 de janeiro de 2002. Regulamenta a Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 04 de janeiro de 2002. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/d4073.htm. Acesso em: 09 mar. 2020.

BRASIL. Lei no 8.159, de 08 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. **Diário Oficial da União.** Brasília, DF, 09 de janeiro de 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8159.htm. Acesso em: 09 mar. 2020.

BRITES, Blanca. Entrevista concedida a Rita de Cássia Vieira Ronconi, por telefone, em maio de 2020.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BURKE, Peter. **O que é história cultural.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BURKE, Peter. **A escrita da história:** novas perspectivas. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia**: a Escola dos Annales 1929-1989. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Contribuições para uma Abordagem Diplomática dos Arquivos Pessoais. **Estudos Históricos**, [*S.l.*], v. 21, p. 169-174, 1998.

CAMARGO, Ana; GOULART, Silvana. **Tempo e Circunstância**: a abordagem conceitual dos arquivos pessoais. São Paulo: Instituto Fernando Henrique, 2007.

CAMPELO, Carlos. A trajetória empresarial de Henrique Lage e as relações com o Estado (1918-1942). *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. **Anais**... Londrina: ANPUH, 2005.

CAMPOS, José Francisco Guelfi (org.). **Arquivos pessoais:** experiências e perspectivas. São Paulo: ARQ-SP, 2019.

CANABRAVA, Ilka. **As imagens do povo e o espaço vazio da arte-educação:** um estudo sobre Antônio Poteiro. 1982. 122 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1982.

CARDOSO, Ana Paula. Homenagem hoje a Jussara Guimarães. **Engeplus.** Criciúma, 24 de maio de 2011. Disponível em: http://www.engeplus.com.br/noticia/geral/2011/homenagem-hoje-a-jussara-guimaraes. Acesso em: 09 set. 2020.

CARINO, Jonaedson. A biografia e sua Instrumentalidade Educativa. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. XX, n.VI, p. 153-181, 1999.

CECILIA AKEMI – CA. **Guia básico de engobes.** 20 de setembro de 2015. Disponível em: https://www.ceciliaakemi.com.br/single-post/2015/09/20/Guia-b%C3%A1sico-de-engobes. Acesso em: 09 set. 2020.

CELLARD, André. A análise documental. *In*: POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULX, Lionel; LAPERRIÈRE, Anne; MAYER, Robert; PIRES, Álvaro (org.). **A pesquisa qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural.** Campinas, SP: Papirus Editora, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

CHARTIER, Roger. A história hoje. **Revista Estudos Históricos**, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 100-113, 1994.

CHILVERS, Ian. **Dicionário de arte.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COLONETTI, Ricardo Alves. Trajetória da Indústria de Revestimentos Cerâmicos do Sul Catarinense. **Cerâmica Industrial**, [*S.l.*], v. 21, n. 3, p. 21-25, maio/jun. 2016.

COSTA, Marli de Oliveira. **Artes de viver:** recriando e reinventando espaços - memórias das famílias da Vila Operária mineira Próspera Criciúma (1945/1961). 1999. 206 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

COSTA, Marli de Oliveira. As identidades e os monumentos: a experiência de Criciúma, SC. *In*: RAMPINELLI, Valmir José (org.). **História e poder**. Florianópolis: Editora Insular, 2003.

CRICIÚMA. Câmara Municipal de Criciúma. **Lei nº 1.414, de 27 de junho de 1978**. Cria a Companhia de Desenvolvimento e Planejamento de Criciúma – CODEPLA e revoga a Lei nº 1.059, de 20.02.74, que criou e Companhia de Urbanização e Desenvolvimento de Criciúma COUDECRI. Prefeitura Municipal de Criciúma, 27 de junho de 1978. Disponível em: https://www.camaracriciuma.sc.gov.br/documento/lei-no-1414-1978-1315. Acesso em: 09 set. 2020.

CUNHA, Maria Tereza Santos. Essa coisa de guardar... Homens de Letras e Arquivos Pessoais. **História da Educação**, Pelotas, v. 12, n. 25, p. 109-130, maio/ago. 2008.

CUNHA, Maria Tereza Santos. Do baú ao arquivo: escritas de si, escritas do outro. **CEDAP**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 45- 62, 2007.

CUNHA, Maria Tereza Santos; SOUZA, Flávia de Freitas. **Viver e escrever:** cadernos e escritas ordinárias de um professor catarinense (séc. XX). Florianópolis: Editora Insular, 2015.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca**: cerâmica popular no Vale do Jequitinhonha. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

DEL PRIORE, Mary. O cotidiano da criança livre no Brasil entre a colônia e o império. *In*: DEL PRIORE, Mary. **História das crianças no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2000.

DELGADO, Lucilia Neves de Almeida. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. **História Oral**, [*S.l.*], v. 6, p. 9-25, 2003.

DENSKI, Maria Dolores. **Tempos, Memórias**: narrativas da vida de Otília Delci Canella. 2011. 155 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

ERRANTE, Antoinette. Mas afinal, a memória é de quem? Histórias orais e modos de lembrar e contar. **História da Educação**, Pelotas, v. 8, p. 141-174, set. 2000.

ESCRITÓRIO DE ARTE.COM. **Sonia Eblig**. Atualizado em 2020. Disponível em: https://www.escritoriodearte.com/artista/sonia-ebling. Acesso em: 29 set. 2020.

FALCON, Francisco José Calazans. História cultural e história da educação. **Revista Brasileira de Educação**, [*S.l.*], v. 11, n. 32, maio/ago. 2006.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo.** São Paulo: EDUSP, 2009.

FELGUEIRAS, Margarida Louro. Herança educativa e museus: reflexões em torno das práticas de investigação, preservação e divulgação histórica. **Revista Brasileira de História da Educação**, [*S.l.*], v. 11, p. 67-92, 2011.

FELTRIN, Rodrigo Fabre. **Tempos e Espaços**: o patrimônio cultural como lugar de educação (Criciúma/SC 1996-2017). 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2019.

FERNANDES, Rogério. Cultura de escola: entre as coisas e as memórias. **Pro-Posições**, [*S.l.*], v. 16, n. I (46), jan./abr. 2005.

FERREIRA, Amauri Carlos; GROSSI, Yonne de Souza. Razão narrativa: significado e memória. **História Oral: Revista da Associação Brasileira de História Oral**, [*S.l.*], v. 4, n. 4, p. 24-37, jun., 2001.

FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **Entre-vistas**: abordagens e usos da história oral. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). História Oral: um inventário das diferenças. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 314-332, 2002.

FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tânia Maria (org.). **História oral:** desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. p. 31-45. Disponível em: http://books.scielo.org/id/2k2mb. Acesso em: 22 out. 2018.

FISCHER, Beatriz Daudt. As caixas de papéis de Nilse Lea: memórias e escritas de uma simples professora? **História da Educação**, Pelotas, n. 17, p. 69-80, abr. 2005.

FISCHER, Beatriz Daudt. Nem uma coisa, nem outra ou nenhumas. (Re) invenções e reminiscências escolares. *In*: FISCHER, Beatriz Daudt (org.). **Tempos de escola:** memórias. São Leopoldo: Oikos Editora, 2011.

FREITAG, Vanessa. Novas configurações do ofício artesanal no México: ser artesão-artista. **Visualidades**, [*S.l.*], v. 13, n. 2, p. 104-123, jul./dez. 2015.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS - FGV. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. **Paulo de Frontin**. Sem data de publicação. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/FRONTIN,%20%20Paulo% 20de.pdf. Acesso em: 08 set. 2020.

GABBAI, Miriam Birmann (org.). **Cerâmica**: arte da terra. São Paulo: Ed. Callis, 1987.

GALERIA TINA ZAPOLLI. **Cerâmica, um caminho de vida:** Marianita Linck. 09 de maio de 2017. Disponível em: http://brasilartegaleria.com.br/ceramica-um-caminho-de-vida-marianita-linck/. Acesso em: 25 ago. 2020.

GEERTZ, Clifford. **O saber local.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

GEERTZ, Clifford; WROBEL, Fanny. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.

GERHADT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). **Métodos de pesquisa.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças. *In*: HIHIJI, Rose Satiko Gitirana; SILVA, Adriana de Oliveira. **Bixiga em artes e ofícios**. São Paulo: Edusp, 2014. p. 5-15.

GOMES, Ângela de Castro. Arquivos pessoais, desafios e encantos. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, v. 45, n. 2, p. 22-25, jul./dez. 2009.

GONÇALVES, Janice. **Como classificar e ordenar documentos**. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998.

GONÇALVES, Janice. **Sombrios umbrais a transpor:** arquivos e historiografia em Santa Catarina. 2006. Dissertação (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GOULARTI FILHO, Alcides. Diversificação produtiva no sul de Santa Catarina: uma contribuição à história econômica regional. *In*: GOULARTI FILHO, Alcides (org.). **Ensaios sobre a economia sul catarinense II**. Criciúma: UNESC, 2005.

GOULARTI FILHO, Alcides; MORAES, Fábio Farias de. A Companhia Siderúrgica Nacional na formação do complexo carbonífero catarinense. *In*: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES EM HISTÓRIA ECONÔMICA – ABPHE. **Anais do VI Congresso Brasileiro de História Econômica e VII Conferência Internacional de História de Empresas.** Conservatória (RJ): ABPHE, 2005.

GRIJÓ, Luiz Alberto. **Origens sociais, estratégias de ascensão e recursos dos componentes da chamada "geração de 1907**". 1998. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

GUGLIELMI, Daniel; NEVES, Wenceslau Fernandes das; BUOSO, Alberto. Caracterização da Carboximetilcelulose Comercial. **Cerâmica Industrial,** [*S.l.*], v. 13, n. 5, p. 21-28, set./out. 2008. Disponível em: https://www.ceramicaindustrial.org.br/article/587657377f8c9d6e028b4749/pdf/ci-13-5-58765 7377f8c9d6e028b4749.pdf. Acesso em: 09 set. 2020.

GUIMARÃES, Jussara Miranda. **Raku**: uma comparação de dois procedimentos, técnica original e técnica atual. 1988. Monografia (Pós-Graduação) - Fundação Educacional de Criciúma, Criciúma,1988.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HISTÓRIA das Artes Visuais 1. Arte pré-histórica brasileira: a Cerâmica Marajoara. 2015. Disponível em: https://hav120151.wordpress.com/2015/04/08/arte-pre-historica-brasileira-a-ceramica-marajoara/. Acesso em: 09 set. 2020.

HISTÓRIA dos bairros de Porto Alegre. [A pesquisa é do Centro de Pesquisa Histórica vinculada à Coordenação de Memória Cultural da Secretaria Municipal de Cultura]. *In*: COMPANHIA DE PROCESSAMENTO DE DADOS DE PORTO ALEGRE - PROCEMPA, s.d. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf. Acesso em: 9 set. 2020.

JOUTHARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. *In*: ALBERTI, Verena; FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tânia Maria (org.). **História oral:** desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. p. 31-45. Disponível em: http://books.scielo.org/id/2k2mb. Acesso em 22 out. 2018.

KERN, Mônica Tonding; SCHEMES, Claudia; ARAÚJO, Denise Castilhos de. A moda infantil no século XX: representações imagéticas na revista do Globo (1929-67). **Diálogos**, Maringá, v. 14, n. 2, p. 399-427, 2010.

KESTERING, Vilmar. Entrevistas concedidas a Rita de Cássia Vieira Ronconi, em 30 de abril de 2019 e 07 de setembro de 2019, na cidade de Criciúma, SC.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

KOYAMA, Adriana Carvalho. Aproximações entre escolas e arquivos: sujeitos e discursos. *In*: PAIN, Elison Antônio; GUIMARÃES, Maria de Fátima (org.). **Educar em tempos e espaços que se cruzam.** Ruas, escolas, museus e arquivos. Florianópolis: Gráfica e Editora Copiart, 2017. p. 191-208.

LABORATÓRIO DE CERÂMICA ARTÍSTICA A DISTÂNCIA – LACAD. **Pátio queimas externas:** Raku. Sem data de publicação. Disponível em: http://www.ufrgs.br/lacad/patioraku.html. Acesso em: 09 set. 2020.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 25. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1986.

LARSSTUEN, Sergio Hugo. El placer de investigar y hacer arte. **Nueva Ceramica**, Argentina, ano 1, n. 6, p. 34-38, 1995.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. *In*: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1990. p. 535-550. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf. Acesso em: 16 jun. 2020.

LEVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Disponível em: https://farofafilosofica.com/2017/04/17/levi-strauss-bibliografia-em-pdf-18-livros-para-download/. Acesso em: 16 jun. 2020.

LIMA E FONSECA, Thaís Nívia de; VEIGA, Cynthia Greive. **História e Historiografia da Educação no Brasil.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LIMA, Sandra Cristina Fagundes. Arquivo pessoal como fonte para a história da educação. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: ANPUH, 2009.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso. **Pesquisa em educação:** abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986 [Temas básicos de educação e ensino].

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MANIQUE, Nei. Obituário: Morre artista plástico Gilberto Pegoraro. **Engeplus**, Criciúma, 06 de junho de 2007. Disponível em: http://www.engeplus.com.br/noticia/necrologia/2007/morre-artista-plastico-gilberto-pegoraro. Acesso em: 09 set. 2020.

MAPIO.NET. **Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho.** Sem data de Publicação. Disponível em: https://mapio.net/pic/p-4962442/. Acesso em: 15 jul. 2020.

MEMÓRIA POLÍTICA DE SANTA CATARINA. **Biografia Altair Guidi**. 2020. Disponível em: http://memoriapolitica.alesc.sc.gov.br/biografia/50-Altair_Guidi. Acesso em: 29 set. 2020.

MEMÓRIA POLÍTICA DE SANTA CATARINA. **Biografia Diomício Freitas.** 2019. Disponível em: http://memoriapolitica.alesc.sc.gov.br/biografia/1164-Diomicio_Freitas. Acesso em: 29 set. 2020.

MEMÓRIA POLÍTICA DE SANTA CATARINA. **Biografia Sebastião Netto Campos.** 2020. Disponível em: http://memoriapolitica.alesc.sc.gov.br/biografia/860-Sebastiao_Netto_Campos. Acesso em: 13 jul. 2020.

MENEZES, Maria Cristina (coord.); SILVA, Eva Cristina Leite da; PINHEIRO, Maria de Lourdes; TEIXEIRA JUNIOR, Oscar. **Inventário Histórico Documental:** Escola Normal de Campinas (1903-1976). De Escola Complementar a Instituto de Educação. Campinas, SP: FE/UNICAMP, 2009.

MICHAUD, Yves. **El arte em estado gaseoso:** ensaio sobre el triunfo de la estética. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio. **Armanda Álvaro Alberto.** Recife: MEC/Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Tereza Santos. Razões para guardar: a escrita ordinária em arquivos de professores(as). **Revista Educação em Questão**, Natal, v. 25, n. 11, p. 40-61, jan./abr. 2006.

MILAK, Simone. Entrevista concedida a Rita de Cássia Vieira Ronconi, em 14 de maio de 2019 e 07 de setembro de 2019, na cidade de Criciúma, SC.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social:** teoria, método e criatividade. 16. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

MOITA, Maria da Conceição. Percursos de formação e de transformação. *In*: NÓVOA, Antonio (org.). **Vidas de professores.** 2. ed. Porto Editora: Porto, 2007. p. 111-140.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. Trajetórias e biografias: notas para uma análise Bourdieusiana. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 9, n. 17, p. 240-264, jan./jun. 2007.

MOREIRA, Regina da Luz. Brasilianistas, historiografia e centros de documentação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 66-74, 1990.

MULLER, Mara Rúbia Sant'Anna; SOUZA, Gabriel Cruz de. "O poder das mãos": modos de ver os artesanatos e os artesãos de Santa Catarina na visualidade de um catálogo (1980). **Visualidades**, Florianópolis, v. 1, e-53678, 2019.

NASCIMENTO, Dorval do. **Faces da Urbe**: processo identitário e transformações urbanas em Criciúma/SC (1945-1980). Criciúma: Ediunesc, 2012.

NEUMAIER, Angélica. **As memórias em imagens e relatos:** experiências escolares no ensino de artes. 2018. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2018.

NEVES, Lucília de Almeida. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. **História Oral**, [*S.l.*], v. 3, p. 109-116, 2000.

NEVES, Margarida de Souza. História e Memória: os jogos da memória. *In*: MATTOS, Ilmar Rohloff (org.). **Ler e escrever para contar**: documentação, historiografia e formação do historiador. Rio de Janeiro, RJ: Access, 1998.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Proj. História**, São Paulo, n. 10, p. 1-22, dez. 1993. Disponível em: http://revistas.pucsp/index.php/reph/article/view/12101. Acesso em: 14 nov. 2019.

NÓVOA, Antonio. **Vidas de professores** (org.). 2. ed. Porto: Porto Editora, 2007.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: São Paulo Editora S.A, 1966.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda., 1990.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 17. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

PEREIRA, Antônio César de Medeiros. Entrevista concedida a Rita de Cássia Vieira Ronconi, no bairro São Simão, em Criciúma, aos 14 de setembro de 2019.

PEREIRA, Lígia Maria Leite. Algumas reflexões sobre histórias de vida, biografias e autobiografias. **História Oral**, [*S.l.*], v. 3, 2000, p. 117-127.

PERES, Eliane. A constituição de um arquivo e a escrita da história da educação: do gesto artesão à prática científica. **Revista Brasileira de História da Educação,** [*S.l.*], v. 19, p. 219-241, 2019.

PERES, Lúcia Maria Vaz. A escrita da memória autobiográfica. Para que te quero. *In*: SOUZA, Eliseu Clementino de; GALLEGO, Rita de Cassia (org.). **Espaços, tempos e gerações:** perspectivas (auto)biográficas. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2010.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2013.

PETTINI, Ana Maria Luz. **Atelier Livre da Prefeitura**: grupos de artistas. 2012. Monografia (Especialização em Pedagogia da Arte) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

PICCIN, Marcos Botton. Acesso a posições de poder pela elite estancieira gaúcha: Trajetórias sociais e investimentos escolares. **Tempo Social - Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 305-328, 2015.

PLATÃO. **A república.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *In*: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *In*: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULX, Lionel; LAPERRIÈRE, Anne; MAYER, Robert; PIRES, Álvaro (org.). **A pesquisa qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

QUALISONI, Italo. Entrevista concedida a Rita de Cássia Vieira Ronconi, por telefone, em maio de 2020.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. História, História Oral e Arquivos na visão de uma socióloga. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **História oral e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda., 1994. p. 101-116.

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, RS: Globo, 1929-1967. Disponível em: https://revistadoglobo.wordpress.com/reporteres-fotograficos/a-moda-infantil-no-seculo-xx-representacoes-imageticas-na-revista-do-globo-1929-67/. Acesso em: 19 jul. 2020.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** Processo de Criação Artística. 6. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: Construção de uma obra de arte. 6. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. Coleção primeiros passos 110. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 9.

SCHAAN, Denise Pahl. **A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara.** 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

SILVA, Carla; SILVA, Rosane. Arquivo pessoal: Fundo documental Neuza Carson. **Revista Fragmentum**, Santa Maria, n. 37, p. 31-41, abr. 2013.

SILVA, Eldio Pinto da. **As filhas do Arco-Íris, de Eulício Farias de Lacerda**: mitos, lendas e contos populares como elementos estruturantes do romance. 2008. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008. Disponível em: file:///C:/Users/ademi/Downloads/EldioPS%20(1).pdf. Acesso em: 10 set. 2020.

SILVA, Raquel Martins. **O Relicário de Celeida Tostes**. 2006. 147 f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

SILVEIRA, João. Escritas de si e memória social: o Arquivo Pessoal de Coriolano Benício. **Revista Ágora**, Florianópolis, v. 23, n. 47, p. 140-161, 2013.

SOUZA, Rosa Fátima de. Vestígios da cultura material. **Revista Brasileira de História da Educação**, São Paulo, n. 14, p. 11-14, maio/ago. 2007.

STUDIO PACHAMAMA. **Blog.** Criciúma, 2011. Disponível em: https://www.pachamamastudio.com/blog. Acesso em: 2019.

TEIXEIRA, José Paulo. **Os donos da cidad**e. Florianópolis: Editora Insular, 1996.

THOMSON, Alistair. Aos cinquenta anos: uma perspectiva internacional da História Oral. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tânia Maria; ALBERTI, Verena. **História oral**: desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. p. 31-45.

TOGNOLI, Natália Bolfarini; BARROS, Thiago Henrique Bragato. As implicações teóricas dos arquivos pessoais: elementos conceituais. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 5, n. 1, p. 66-84, abr. 2011.

TOLEDO, Cézar de Alencar Arnaut de; GIMENEZ, José Carlos. Educação e Pesquisa: Fontes e Documentos. *In*: LOMBARDI, José Claudinei; CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt; MAGALHÃES, Livia Diana Rocha (org.). **A Pesquisa e a Preservação de Arquivos e Fontes para a Educação, Cultura e Memória.** Campinas, SP: Editora Alínea, 2009. p. 109-125.

TREBITSCH, Michel. A Função epistemológica e ideológica da História Oral no discurso da História Contemporânea. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes

(org.). **História oral e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda, 1994. p. 19-43.

TRIVINÕS, Augusto Nibaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais:** a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS. Instituto de Artes. **História do Instituto de Artes.** 2015. Disponível em: https://www.ufrgs.br/institutodeartes/index.php/historia-do-instituto-de-artes/. Acesso em: 24 ago. 2020.

VIDAL, Laurent. Acervos pessoais e memória coletiva: alguns elementos para reflexão. **Patrimônio e Memória**, Assis, v. 3, n. 1, p. 3-13, 2007.

VOLPATO, Arlinda Nunes. Entrevista concedida a Rita de Cássia Vieira Ronconi, por telefone, em maio de 2020.

WE MYSTIC. **Pachamama**: a Mãe Terra da cultura Andina. 2020. Disponível em: https://www.wemystic.com.br/pachamama-a-mae-terra-da-cultura-andina/. Acesso em: 10 set. 2020.

ZAGO, Nadir. A entrevista e seu processo de construção: reflexões com base na experiência prática de pesquisa. *In*: ZAGO, Nadir; CARVALHO, Marília Pinto de; TEIXEIRA, Rita Amélia (org). **Itinerários de Pesquisa**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ZANTEN, Agnès Van. Pesquisa qualitativa em educação: pertinência, validez e generalização. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 22, n. 01, p. 25-45, jan./jun. 2004.

JORNAIS (recortes do arquivo)

INTEGRAÇÃO empresarial e artística: Cultura e lazer. **Jornal da Manhã,** Criciúma, 23/07/1991. p. 9.

JORNAL DO DIA. Rio de Janeiro, 27/04/2000.

MANIQUE, Nei. Par perfeito: indústria une forças com a arte: Raku, o prazer do imprevisível. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 01/10/1991.

OS 25 anos de arte de Jussara. **Jornal da Manhã**, Criciúma, 05/05/2000. p. 6. [Entrevista – Toda Sexta].

REMÍSIO, Paula. Cultura e Lazer: Jussara Guimarães e Sônia Britto. **Jornal da Manhã**, Criciúma, 19/08/1991. p. 7.

REMÍSIO, Paula. Jussara Guimarães: "Não tenho medo de ser feliz". Especial – Editoria de Cultura e Lazer. Jornal da Manhã, Criciúma, 10/06/1991. p. 8.

SCHUSTER, Ana Sofia. Vida a dois para sempre. Por que não? **Jornal da Manhã**, Criciúma, 13-14/06/1998. p. 3.

SUA VIDA é estar sempre fazendo arte. **Jornal da Manhã**, Criciúma, 27/04/2000. p. 3-5. [Toda Sexta].

TN SUL. **Criciúma**: Morre Carlos Ferreira, fundador do Café Concerto. 2018. Disponível em: https://dnsul.com/2018/geral/criciuma-morre-carlos-ferreira-fundador-do-cafe-concerto/. 09 set. 2020.

VÁRIAS obras em cerâmica de artista plástica são conhecidas em Criciúma. **Diário Catarinense**, Florianópolis, 11/02/1998. p. 3.

WERLICH, Tharcila. Artista expõe para festejar bodas. Variedades: **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 27/04/2000. p. 13.

Proposta Cultural selecionada no Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura – Edição 2025, realizada com recursos do Governo do Estado de Santa Catarina, por meio da Fundação Catarinense de Cultura (FCC).

Com muita emoção, busco palavras para falar desta obra intitulada: Arte e Docência: A Artista Ceramista Jussara Guimarães. Sensibilidades, arte de ouvir, perceber e narrar são as palavras que me vêm à mente.

Sensibilidades de duas mulheres: da autora Rita Vieira Ronconi e da protagonista, a artista ceramista Jussara Guimarães.

Rita alcançou partes da vida de Jussara ouvindo seus entrevistados e entrevistadas, percebendo nas entrelinhas do acervo pessoal de Jussara pistas de sua trajetória como filha, aluna, mulher, professora e artista.

E dessa escuta atenciosa e desse olhar criterioso pôde dar forma a partes da história de vida de Jussara por meio de uma narrativa que foi, ao mesmo tempo, acadêmica e poética.

Conheci Jussara na Universidade e em eventos culturais. Conheci Rita nas aulas de cerâmica de Simone Milak, ex-aluna de Jussara. Sempre me encantei com os resultados da arte de Jussara. Rita decidiu fazer sua dissertação de mestrado sobre essa artista durante as aulas de cerâmica de que participava. Foi uma decisão guiada pela magia da cerâmica que Jussara conhecia tão bem! Foi uma decisão que pôde materializar em palavras as marcas que Jussara deixou nas cidades em que viveu, especialmente Criciúma, onde, além de seus painéis em alguns locais públicos, lecionou na Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC, podendo deixar em seus alunos e alunas a continuidade de seu trabalho.

A contribuição desta obra não é apenas para a arte cerâmica, o que já seria muito valioso, mas para a história da educação e a história das mulheres! Marli de Oliveira Costa (Lili)

unesc ediunesc Editora Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura Fundação Catarinense de Cultura SABER ACADÊMICO EDITORA ASSOCIADA À ABEU abeu.org.br