

# “O Poder das Mãos”: modos de ver os artesanatos e os artesãos de Santa Catarina na visualidade de um catálogo (1980)

*“El poder de las manos”: modos de ver las artesanías y los artesanos de Santa Catarina en la visualidad de un catálogo (1980)*

*“The Power of Hands”: ways of seeing the crafts and craftsmen of Santa Catarina in the visuality of a catalog (1980)*

**Mara Rúbia Sant’Anna Muller<sup>1</sup>**

**Gabriel Cruz de Souza <sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, sant.anna.udesc@gmail.com

<sup>2</sup> Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, profgabrielhistória@gmail.com

## **Resumo**

O catálogo “O Poder das Mãos” foi publicado na década de 1980, pelo Programa Catarinense de Desenvolvimento do Artesanato (PROCARTE), em parceria com a Fundação Catarinense do Trabalho (FUCAT) e a Fundação Roberto Marinho. O artigo tem o objetivo de analisar na visualidade do catálogo “O Poder das Mãos”, os modos como os artesanatos e os artesãos de Santa Catarina eram mostrados pelas políticas culturais do Estado nesse período, desvelando as suas questões de estética e política com o intuito de identificar a produção e inversão de sentidos inserida na sua linguagem.

**Palavras-chave:** Artesanato. Políticas culturais. Regimes de visualidade.

## **Abstract**

The catalog “The Power of the Hands” was published in the 1980s by the Santa Catarina Craft Development Program (PROCARTE), in partnership with the Santa Catarina Labor Foundation (FUCAT) and the Roberto Marinho Foundation. The article aims to analyze in the visuality of the catalog “The Power of Hands”, the ways in which the crafts and craftsmen of Santa Catarina were shown by the cultural politics

*of the state during this period, unveiling its aesthetic and political issues with the intention to identify the production and inversion of meanings inserted in their language.*

**Keywords:** *Crafts. Cultural politics. Regimes of visibility.*

### **Resumen**

*El catálogo "El poder de las manos" fue publicado en la década de 1980 por el Programa de Desarrollo de Artesanía de Santa Catarina (PROCARTE), en colaboración con la Fundación Laboral de Santa Catarina (FUCAT) y la Fundación Roberto Marinho. El artículo tiene como objetivo analizar en la visualidad del catálogo "El poder de las manos", las formas en que los artesanos y artesanos de Santa Catarina fueron mostrados por las políticas culturales del estado durante este período, revelando sus problemas estéticos y políticos con la intención de identificar la producción e inversión de significados insertados en su lenguaje.*

**Palabras clave:** *Artesanía. Políticas culturales. Regímenes de visibilidad.*

## **Introdução**

Na primeira parte do artigo, abordamos o conceito e os diferentes sentidos que foram dados ao termo "artesanato", com o objetivo de repensar e redimensionar essa noção tanto para a perspectiva do seu processo produtivo, como artístico. Analisamos a prática do artesanato como uma espécie de linguagem que nos conta sobre aqueles que o produzem, comercializam ou consomem, evidenciando as formas e os elementos que são investidos na sua produção, como suportes materiais, representações e institucionalidade que o configuram na sua vida social e plástica. Tamaña discussão será embasada em um catálogo que foi publicado pelo Programa Catarinense de Desenvolvimento do Artesanato (PROCARTE), em parceria com a Fundação Catarinense do Trabalho (FUCAT) e a Fundação Roberto Marinho.

O catálogo "O Poder das Mãos"<sup>1</sup> reúne uma amostra visual da plasticidade do artesanato catarinense na década de 1980. As suas circunstâncias de emergência, as estratégias do plano de governo de Espiridião Amin e as ações tomadas pelo PROCARTE, permitem-nos verificar o modo como foram forjadas as tradições e a diversidade cultural das regiões de Santa Catarina durante o processo de globalização. Para isso,

acessamos as noções de “artesanato” estabelecidas por Sylvia Porto Alegre (1994) e Ricardo Gomes Lima (2010). Dialogamos com os conceitos de plástica e representações engendrados por Mirko Lauer (1983) e Stuart Hall (1997), mobilizando noções como integração e globalização de autores como Renato Ortiz (1994, 2001) e Néstor Garcia Canclini (1983, 2007), justapostos com a concepção de “catarinensismo como mosaico cultural”, proposta por Edgar Garcia Junior (2002).

Na segunda parte, os planos, os enquadramentos e a produção de sentido provocados pelas presenças e ausências contidas na visualidade da imagem do artesanato de tiririca<sup>2</sup> e na imagem dos artesãos, possibilitam-nos pensar os modos como os artesanatos e os seus produtores eram vistos pelas políticas culturais do Estado. A determinação daquilo que é visível e invisível na visualidade do catálogo fornece meios para analisar as práticas e regimes estéticos do contexto. A inversão de sentidos entre as suas indicações – imagética e textual – conecta-nos a diferentes conceitos e significados que estavam em jogo no processo de produção, circulação e consumo dos artesanatos. Para traçar essa análise, acionamos os trabalhos sobre imagem de Martine Joly (2008) e Sophie Cassagnes-Brouquet (1996), Christiam Metz (1980) e Martin Jay (1993). O efeito estético de Wolfgang Iser (1996), a partilha do sensível de Jacques Rancière (2005) e as considerações de Néstor Garcia Canclini (1980) e Michel de Certeau (2003) também municiam o debate.

### **Artesanato, políticas culturais e representações**

O conceito de artesanato está historicamente associado ao “fazer”, ao elaborar e transformar uma ou mais matérias-primas em um determinado produto com as mãos (PORTO ALEGRE, 1994). Segundo a antropóloga Sylvia Porto Alegre (1994), foi durante a revolução industrial europeia do século XVIII que a distinção de classes entre a burguesia e o proletariado deu o significado de “fazer” para a arte do povo. Em oposição, a grande arte que era produzida pelas elites e recebeu o significado de “criação” intelectual ou artística. Ou seja, o termo artesanato foi destituído de seu sentido artístico, afastando a imagem do artesão da do artista. Devido a essas circunstâncias, o antropólogo Ricardo Gomes Lima (2010) propõe o redimensionamento do termo “artesanato”, utilizando-o para caracterizar o processo produtivo, as matérias-primas e as técnicas

que são empregadas em cada produto. Aplicando o termo “arte popular”, para designar as suas questões de volume, cores, formas, estética e representações que abrangem o mundo dos artesanatos (LIMA, 2010, p. 25).

A prática do artesanato é um tanto quanto plural e complexa. Ela engloba diferentes regiões e as suas mais variadas culturas e concepções de mundo. Quando nos referimos ao “artesanato de Santa Catarina”, essa realidade se estende para a uma pluralidade de povos, como grupos indígenas, descendentes de africanos, europeus, hippies, migrantes, povos caiçaras, cipozeiros e grupos extrativistas.

Cada modo particular de se produzir o artesanato e cada configuração dada a suas formas e suportes materiais determinam a sua existência plástica e social. Mirko Lauer (1983) entende o processo de produção, distribuição e consumos dos artesanatos a partir da sua concepção plástica, resultante de um amplo processo que abarca as formas como os agentes se envolvem com a sua atividade e trabalho, com o produto e mercadoria, ou ainda, com as suas representações. Assim, o suporte material e a materialidade que comportam os aspectos criativos e imateriais de cada tipo de artesanato ultrapassam a noção de um suporte físico comum, integrando a sua institucionalidade e os seus aspectos de mercado e economia como interlocutores de sua condição e existência social (LAUER, 1983, p. 46). Dessa forma, os modos como esses objetos plásticos aparecem nas suas imagens constituem uma realidade plástica.

As representações são os modos como os atores sociais usam a linguagem, os signos e as imagens para representar as coisas, o mundo e as pessoas. Como significa Stuart Hall (1997, p. 4), a representação é uma maneira de expressar um pensamento, de simbolizar ou de substituir as coisas mediante a linguagem e a produção de sentidos, para que as outras pessoas entendam. As representações vinculam os signos, as coisas e os conceitos por intermédio de diversos tipos de linguagens que interferem no mundo material, como a escrita, as imagens visuais e os sons. É por meio das representações que as pessoas trocam sentidos e mudam os significados das coisas reais ou fictícias.

O catálogo “O Poder das Mãos” talvez seja uma das fontes históricas com o maior conjunto de representações sobre o artesanato catarinense na década de 1980. O catálogo apresenta indicações textuais bilíngue (em português e inglês), com título, sumário, uma apresentação da edição e pequenos textos que abordam o artesanato catarinense a partir da sua materialidade. A pluralidade dos artesanatos é evidenciada por meio de

**Figura 1**

A capa do catálogo “O Poder das Mãos”



Fonte: ARTESANATO, 198?.

196 fotografias<sup>3</sup> (imagens) que estão acompanhadas de mais seis entradas, feitas conforme a matéria-prima dos artesanatos. Em cada uma dessas imagens há diversos tipos de artesanatos que são produzidos com um material em comum, rerepresentados nas páginas posteriores.

Os artesanatos de barro, fios, fibras vegetais, madeiras, couro e outros materiais são representados pelas imagens que apresentam apenas uma legenda e uma referência (elaborada a partir de uma numeração que denomina uma tipologia e dá nome para cada tipo de artesanato). A capa do catálogo apresenta em sua parte superior e inferior, em letras brancas, o título: “Artesanato de Santa Catarina” “O Poder das Mãos”. Abaixo, centralizada em um retângulo cinza, que contrasta com o preto, se encontra a imagem de uma mão, que também se confunde com imagem de uma pomba com as asas abertas. Localizadas na parte superior direita e inferior esquerda da capa, destacam-se duas faixas vermelhas, uma em cada lateral.

O catálogo foi publicado durante a primeira gestão de Espiridião Amin (1983-1987) em conjunto com uma série de materiais promocionais que difundiam a marca "Santa Catarina" nos polos turísticos de todos os continentes e na mídia especializada (AMIN, 1987, p. 155). O catálogo "O Poder das Mãos" foi produzido a partir de uma parceria da Fundação Catarinense do Trabalho (FUCAT) com a Fundação Roberto Marinho, resultado de uma campanha publicitária que foi veiculada nacionalmente pela televisão, com o objetivo de "divulgar a arte do artesanato catarinense" e as ações do Programa Catarinense de Desenvolvimento do Artesanato. Instituído no governo de Jorge Konder Bornhausen (1979-1982), em 1979, as principais metas do PROCARTE eram:

- I- promover, estimular, desenvolver, orientar e coordenar a atividade artesanal catarinense;
- II- propiciar ao artesão condições de desenvolvimento e auto-sustentação (sic) através da atividade artesanal;
- III- orientar a formação de mão-de-obra artesanal;
- IV- estimular e/ou promover a criação e organização de sistemas de produção e comercialização do artesanato;
- V- incentivar a preservação do artesanato em suas formas de expressão da cultura popular;
- VI- estudar e propor formas que definam a situação jurídica do artesão;
- VII- propor a criação de mecanismos fiscais e financeiros de incentivo à produção artesanal;
- VIII- promover estudos e pesquisas visando à manutenção de informações atualizadas para o setor. (BORNHAUSEN, 1979)

Vinculado ao Plano Nacional de Desenvolvimento do Artesanato – PNDA (1977), o PROCARTE coordenava as iniciativas de apoio e promoção ao artesão e comercialização do artesanato catarinense. O Programa era coordenado, na época, pelo Secretário Extraordinário do Trabalho e da Integração Política, que indicava o coordenador estadual. Apoiado técnica e administrativamente pela FUCAT, a orientação das atividades e ações do PROCARTE eram definidas pelo Conselho do Artesanato Catarinense, que fixava normas e resoluções, disciplinava os recursos e estabelecia as suas prioridades e metas. O Conselho era formado por membros das mais variadas

secretarias e órgãos do governo e por um representante de associação profissional da classe. A sede do Programa ficava na capital do Estado, onde uma Comissão Executiva de Trabalho colocava em prática as diretrizes que eram definidas.

Criado para “tirar o talento popular do fundo dos quintais”, o primeiro passo dado pelo PROCARTE foi elaborar um amplo cadastro dos artesãos e seus produtos, dar orientação técnica de produção e comercialização, “[...] aumentando a produção e a qualidade do artesanato” (ARTESANATO, 198?, p. 5). O segundo passo, teria sido o incentivo a organização de dezenas de associações e núcleos de artesãos, promoção de feiras e a venda dos artesanatos nas lojas<sup>4</sup> do PROCARTE, culminando com a tradicional realização da Feira Catarinense do Artesanato (FECART), em Balneário Camboriú (ARTESANATO, 198?, p. 5). Nesse contexto em que o artesanato vivia a sua chamada “filosofia de mercado”, ele se tornou uma alternativa de negócio para “pequenos” e “grandes”.

No plano de governo “Carta dos Catarinenses”, Espiridião Amin e Víctor Fontana (1983-1987) consideravam como “pequenos” os chamados pequenos produtores: o agricultor, o pecuarista, o pescador, o artesão, o industrial ou o prestador de serviços. Para assegurar o financiamento a estes “pequenos” foi criado, durante esse período, o sistema TROCA-TROCA, no qual a moeda circulante era substituída pelo pagamento em forma de produto. Assim, as terras, os equipamentos, aparelhos e insumos podiam ser pagos com produtos agrícolas, pescados e outros bens sociais. Em conjunto, com a proposta do TROCA-TROCA, as práticas de associativismo ganharam espaço, atuando na organização e venda das produções dos “pequenos produtores”. O Estado “apenas os estimulava”, viabilizando crédito e assessoria técnica. Uma nítida “[...] pedra-de-toque da mudança catarinense no campo da economia dos pequenos” (AMIN, 1987, p. 173).

O Plano Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA) foi instituído em 1977, durante o II Plano Nacional de Desenvolvimento de Ernesto Geisel (1975-1979). O II PNDA estabelecia as diretrizes de “integração e harmonização do território nacional” para desenvolver o mercado interno e expandir o consumo de massa e o controle dos meios de comunicação. Renato Ortiz (2001) destaca a noção de “integração nacional” como um dos principais conceitos responsáveis por reorganizar e inserir a economia do país no processo de internacionalização do capital, fortalecendo

o parque industrial e o crescimento da produção interna de bens materiais e culturais, reorientando economicamente o país para uma série de transformações realizadas na esfera da comunicação e na gestão da política da cultura.

Renato Ortiz (1994) indica que os intelectuais do Conselho Federal de Cultura (CFC) e as políticas culturais da época foram influenciados pelo pensamento de Gilberto Freyre, imbuídos de uma concepção de “tradição passadista”, voltada para a preservação das manifestações culturais já configuradas na história do Brasil (ORTIZ, 1994, p. 96). A tradição era, portanto, um patrimônio do brasileiro, e o Estado era quem aparecia como o guarda e defensor da memória e da cultura nacional. A cultura era entendida por suas “qualidades espirituais”, vista como um complemento ao desenvolvimento tecnológico. Já a técnica era frequentemente associada ao progresso material e à economia, colocando em oposição o “tradicional” com o mundo moderno. Nos discursos do Conselho Federal de Cultura, o “homem brasileiro” é compreendido como humanista, colocado do lado oposto ao desenvolvimento. Tudo isso explica a razão pela qual a cultura popular deveria ser preservada, afinal ela era entendida como tradição e identidade, e os meios de comunicação em massa como quantidade e técnica (ORTIZ, 1994, p. 105).

Em Santa Catarina, essas noções de tradição, cultura e técnica também circulavam entre os intelectuais e as políticas culturais da década de 1980. Quando a prática do artesanato foi reativada para adquirir funções em sua reprodução social, econômica e cultural. Nesse período os intelectuais ligados às instituições<sup>5</sup> públicas do Estado forjaram uma identidade catarinense que promovia a diferenciação e a valorização das sub-regiões de Santa Catarina a partir de suas particularidades culturais. O historiador Edgar Garcia Junior (2002) examina como essas práticas construíram as regiões catarinenses como objetos de saber e espaços de poder associados ao desenvolvimento econômico. Essa prática do “catarinensismo como mosaico cultural” era vista como uma estratégia que articulava política e identidade com o plano de diluir as diferenças e tensões regionais do Estado em um discurso apaziguador e conciliatório.

No setor social, a “Carta dos Catarinenses” previa ações de integração com as Prefeituras Municipais em áreas como: a da família, do trabalhador, do jovem e do idoso, assim como nos segmentos da saúde, educação, cultura, esporte e turismo. No campo da cultura, o principal compromisso era o de “preservar a identidade catarinense” por meio da “memória cultural do Estado e do apoio à produção de bens culturais. Outro compromisso era o de divulgar os valores da cultura catarinense” em eventos, concursos e espaços permanentes de comercialização ou em exposições organizadas

pelo Estado em outras unidades da Federação ou em outros países. Apesar de ter uma atenção especial em cima da memória do “Homem do Contestado”, o plano de Amim via no “Homem Litorâneo”, “Serrano” ou “do Oeste” um mosaico étnico, cujas utilidades culturais, étnicas e econômicas da gente catarinense deveriam ser tratadas a partir da característica de cada microrregião do Estado.

Espiridião Amin dizia dispensar ao turismo um tratamento semelhante aos demais segmentos econômicos. A preservação dos patrimônios natural e cultural, o incentivo à participação da iniciativa privada e à promoção do Estado de Santa Catarina no cenário nacional e internacional eram alguns dos objetivos almejados nesse segmento. Uma das estratégias previstas era a de ampliar a infraestrutura turística e viabilizar investimentos para desenvolver programas de veiculação da marca “Santa Catarina” em parceria com o meio privado. Planejava implantar circuitos integrados com centros de promoção e terminais turísticos que pudessem fazer do Estado um lugar de excelência para a realização de congressos, feiras e grandes seminários (AMIN, 1987). Portanto, a organização, produção e comercialização do artesanato catarinense estavam intrinsecamente associadas à reprodução social do Estado e os seus interesses turísticos nessa mesma conjuntura.

O processo de internacionalização da economia e da cultura transcorrido com as navegações oceânicas entre o extremo Oriente, a Europa e a América no século XV, bem como, séculos depois, o processo de transnacionalização de empresas e organismos que se instalaram em múltiplas nações contribuíram para a aceleração das redes econômicas e culturais em escala mundial. Néstor Garcia Canclini (2007) conceitua a globalização como um processo que teria se efetivado somente na segunda metade do século XX, com “[...] os movimentos transfronteiriços de tecnologias, bens e finanças [...] fluxos migratórios e turísticos que favorecem a aquisição de línguas e imaginários multiculturais” (CANCLINI, 2007, p. 42-43). Essas conexões entre o global e o local aproximam distâncias, caminhos e contatos entre os canais da interculturalidade, só que essas ações podem descaracterizar ou desidentificar as diferenças culturais, sem existir obrigatoriamente, uma exclusão ou um desaparecimento dessas diferenciações. Como atração econômica ou de lazer ou como um instrumento ideológico, o artesanato serviu como um mecanismo de produção social da diferença voltado para a revitalização do consumo.

Ao operar com a visualidade do catálogo “O Poder das Mãos”, podemos entender o modo como as políticas culturais e seus sistemas de comunicação visual viam os artesanatos e os artesãos de Santa Catarina.

## Modos de ver os artesanatos e os artesãos

Para examinar o modo como os artesanatos e os artesãos são vistos na visualidade do catálogo "O Poder das Mãos", selecionamos duas imagens: a imagem da cestinha, sacola e fruteira de tiririca e a imagem dos artesãos. As imagens transitam entre semelhança, traço e convenção (JOLY, 2008). As imagens aqui apresentadas serão analisadas pelo seu ângulo de significação e pelo seu modo de produção de sentido, e não por um simples prazer estético ou emocional (JOLY, 2008). As imagens estão sempre no lugar de algo ou alguém na sua relação entre significante, referente e significado, com os seus respectivos signos icônicos ou plásticos, como cores, formas e texturas. Elas são como um sinônimo da representação visual, como imitações ou semelhanças, que correspondem "[...] mais à observação de regras de transformação culturalmente codificadas dos dados do real do que uma "cópia" desse mesmo real" (JOLY, 2008, p. 66).

A imagem da cestinha, sacola e fruteira de tiririca pertence à categoria dos artesanatos de fibras vegetais<sup>6</sup> e está identificada com a numeração 103 e as siglas (a,b,c), localizada na parte inferior esquerda da página 35, em conjunto com mais quatro imagens: a da esteira de taboa, a da lixeira e tapete de tiririca, a da esteira de junco e a da lixeira de taboa e tiririca quadrada com tampa. Todas as imagens estão compostas por intermédio de três planos. Geralmente, em suas imagens, os artesanatos aparecem centralizados em primeiro plano, seguidos por um segundo plano retangular, que muda de cor conforme o contraste com as cores que estão dispostas em cada tipo de artesanato. O terceiro plano é sempre formado por um fundo branco, que cria uma perspectiva tridimensional e uma ambiência de neutralidade.

Elencamos a imagem da cestinha, sacola e fruteira de tiririca para representar os outros tipos de artesanatos por conta de suas formas e funções, associadas tanto ao artesanato utilitário como o decorativo (com o seu respectivo ecletismo e estética do cotidiano). Mas também porque a sua materialidade é composta por uma fibra vegetal característica do litoral catarinense. E sua técnica (trançado) é um saber-fazer manipulado e transmitido entre grupos indígenas, afro-brasileiros, caiçaras, cipozeiros e extrativistas do Estado. Ou ainda, pelas miniaturas como a cestinha de tiririca ou pelas formas arredondadas que modelam as alças e a sacola e a fruteira, bem como, pelas cores - preto e verde - presentes em suas imagens. A imagem da cestinha, sacola e fruteira de tiririca se encontra justaposta em primeiro plano, seguida por um segundo plano retangular de cor vermelha. O terceiro plano é ordenado pelo fundo branco. A sua perspectiva dispõe os elementos dos artesanatos em eixos horizontais e verticais,

**Figura 2**

A disposição da imagem da cestinha, sacola e fruteira de tiririca



Fonte: ARTESANATO, 198?, p. 35.

**Figura 3**

Imagem da cestinha, sacola e fruteira de tiririca



Fonte: ARTESANATO, 198?, p. 35.

criando um efeito de harmonia entre a cor da tiririca em contraste com o preto e o verde, com a cor vermelha do segundo plano e o terceiro plano branco que se opõe. O tom dominante é o das fibras vegetais, e a imagem é composta por linhas essenciais de estabilidade e simetria do objeto representado, em que as relações entre claro e escuro evidenciam os adornos e formas dos artesanatos.

Na visualidade do catálogo "O Poder Mãos" não é possível identificar qualquer informação sobre os produtores dos artesanatos e as regiões onde eles são produzidos, a não ser no quadro de fibras vegetais, assinado pelo artesão Olíbio, de Florianópolis. As demais identidades dos artesãos e das suas cidades estão invisibilizadas em suas representações. Logo, aquilo que está presente e ausente nas imagens precisa ser interpretado.

Essa alteração nos elementos que formam o todo de uma imagem é o princípio da permutação, identificado por uma unidade, uma nova combinação, de “um elemento relativamente autônomo, substituindo-o por um outro” (JOLY, 2008, p. 52). O espectador que desejasse conhecer as identidades dos artesãos e as regiões onde eles são produzidos teria a sua expectativa frustrada ao observar o catálogo, pois essas informações não se fazem presentes. Esse espectador tem como marca de sua condição de leitor (ISER, 1996) algum conhecimento do que seja Santa Catarina e um entendimento do artesanato como algo particular e exclusivo de um produtor determinado. Por isso, sua expectativa, que busca localizar onde e quem produziu o que ele observa, é frustrada. Contudo, os editores do catálogo não tinham esse preciosismo e não qualificavam os artesãos como produtores “maiores”, cujas identidades e marcas poderiam ser um agregador de valor, por isso, a opção pela ambiência de mercantilização e exportação dada aos artesanatos, convertidos em produtos visuais. Já para aquele espectador, o leitor ideal (ISER, 1996), que enxergasse e desejasse consumir os artesanatos como uma mercadoria, sua expectativa é contemplada e seria exequível mediante a visita da figura genérica e “proprietária” desta produção: o Estado de Santa Catarina. Portanto, essa combinação dos elementos na sua visualidade produz todo um sentido, que via intercessão, desqualifica e modifica o nosso olhar para a questão do artesanato, sugerindo para ele uma factível construção mental de um “produto inferior” e de uma mercadoria consumível como qualquer outro bem de consumo.

Essa maneira de ver os artesanatos como produtos despersonalizados nos leva a noção de “regimes escópicos”, inicialmente usada por Christiam Metz (1980). Martin Jay (1993) ampliou e empregou o conceito de regime escópico para distinguir os diferentes regimes de visualidade que coexistiram na modernidade, elaborando uma distinção entre o perspectivismo cartesiano, que teria surgido com o Renascimento, o descritivismo Flamengo dos Países Baixos do século XVII e o Barroco. A visualidade do catálogo “O Poder das Mãos” se enquadra no que Martin Jay (1993) chama de “perspectivismo cartesiano”, pois os planos e os enquadramentos exibem uma perspectiva linear das imagens, com linhas retilíneas que evidenciam o controle, a direção, a força, a busca pela simetria e racionalidade como a visão científica de mundo baseada em Descartes (JAY, 1993, p. 104). A noção de profundidade entre os planos ressalta as formas geométricas e as variações de luz e cor, dando ênfase aos artesanatos visíveis no catálogo. Sob a óptica cartesiana, as imagens dos artesanatos são centralizadas em primeiro plano, construindo um espaço visual isotrópico, uniforme, abstrato e monocular. Isso leva o espectador a ter um olhar distante, mas fixo, contemplativo e universal,

**Figura 4**

A imagem dos artesãos



Fonte: ARTESANATO, 198?, p. 3.

voltado para observar os artesanatos a partir de uma “percepção fundamental”, que os descontextualiza e os reenquadra dentro de uma lógica que os converte em formulários simbólicos e figurativos para as políticas culturais do Estado.

Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2003) compreende os regimes de visualidade pelos insumos da visão, do visível e do visual. O visível, diz respeito justamente às esferas de poder e ao sistema que controla aquilo que pode ou não ser visto (invisível), que funciona em concordância com “[...] às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade [...]” (MENESES, 2003, p. 30-31). Essas relações entre as presenças e ausências das imagens são contundentes para interpretar como este sistema de comunicação visual agenciou as políticas culturais da época, descaracterizando os artesanatos e os artesãos de Santa Catarina, colocando-os assim na condição do anonimato. Na sua visualidade, os artesãos aparecem apenas em uma única imagem, que dialoga estritamente com esse modo de ver que estamos abordando.

Na Figura 4, observa-se uma das contracapas e nela constam ícones de gestos, da interação entre mãos e matéria-prima, num fazer próprio do artesanato. Porém, ape-

sar da iconicidade do trabalho tão evidente, em relação ao produtor, essa contracapa é indiciária, pois estas mãos estão destituídas dos corpos e identidades dos quais elas fazem parte. É uma imagem que simboliza o modo como os artesãos e artesãs são vistos, desapropriados de sua região, de seus saberes que o envolve como um todo, de sua existência como sujeitos sociais. Os editores ao escolherem essa composição gráfica para ilustrar uma das páginas iniciais do catálogo foram movidos por posições ideológicas. Contudo, como profissionais da comunicação, provavelmente supuseram que faziam uma escolha estética pela unidade gráfico-semântica do livro-catálogo.

Quando as imagens que constituem a visualidade do catálogo são colocadas em contraste com as suas indicações textuais, podemos verificar as rupturas e oposições que existem entre os seus conteúdos: textual e visual. Uma operação que ajuda a descortinar o olhar que foi construído sobre o artesanato de Santa Catarina e os seus agentes produtores, diagnosticando uma inversão de sentidos entre os dois suportes, que coadunados propõem um discurso. A parte textual sobre o artesanato de fibras vegetais apresenta um conteúdo que faz referência ao valor da sua diversidade cultural, descrevendo algumas das espécies que são manipuladas na produção desses tipos de artesanatos, insinuando o valor da sensibilidade estética dos artesãos e a arte produzida pelas suas mãos,

Na grande colcha de retalhos cultural que é o artesanato de Santa Catarina, a arte do trançado é uma das mais simples e populares. Utilizando materiais como vime, raiz de imbé, palha, taboa, tiririca, taquara ou bambu, o artesão cria uma arte tradicionalmente utilitária: cestas, bolsas, tapetes e balaios. Trabalhos que nascem dos matos e brejos e da mão hábil e paciente do trançador. O artesanato é uma tradição da mais pura tecnologia caseira, trançado por homens e mulheres de núcleos indígenas e de muitas outras pequenas comunidades catarinenses. A técnica artesanal tem passado de geração para geração, exprimindo a sensibilidade estética e a fibra do artesão de Santa Catarina na criação de sua arte. (ARTESANATO, 198?, p. 32)

À medida que as indicações textuais do catálogo afirmam valorizar a arte do artesão catarinense e a sua comunidade, a visualidade do catálogo nos autoriza a imaginar um outro sentido, no qual as hierárquicas linhas retilíneas e cartesianas, com o seu fundo branco, neutro e asséptico, invisibilizam os artesanatos da sua realidade,

aquela fundada, efetivamente, nas relações existentes entre os agentes produtores e os seus lugares e sistemas de produção.

A partir dessa constatação podemos identificar na visualidade do catálogo “O Poder das Mãos” o conceito de arte para as massas, veiculado pelo PROCARTE. Néstor Garcia Canclini (1980, p. 49) conceitua esse tipo de arte como aquela que é “[...] produzida pela classe dominante ou por especialistas a seu serviço [...] ela tem por objetivo transmitir e proporcionar lucros aos donos do meio de difusão [...]”. O seu processo de produção não é importante, o que mais lhe interessa é a sua distribuição, “[...] a amplitude do público e a eficácia na transmissão da mensagem [mais que] a originalidade da produção ou a satisfação de reais necessidades dos consumidores” (CANCLINI, 1980, p. 49). Por outro lado, a sujeição dos artesãos que desaparecem em face de seus produtos e a inserção das imagens dos seus artesanatos, constituídos como mercadoria nesse sistema de comunicação visual, conduz-nos à concepção de arte popular defendida no catálogo e escolhida pelas propostas políticas da época. Trata-se de um tipo de arte que põe a sua tônica na produtividade e na utilidade prazerosa, na qual a “[...] qualidade de produção e a amplitude de sua difusão estão subordinadas ao seu uso, à satisfação de necessidades do conjunto do povo” (CANCLINI, 1980, p. 49).

Temos no catálogo uma visualidade que descola as peças de artesanato dos seus agentes produtores e dos seus lugares de produção; delimita suas escolhas e permutas, um modo de ver que foi produzido e reproduzido sobre os artesanatos e os artesãos de Santa Catarina. O catálogo “O poder das mãos” partilha a existência do artesanato como o algo em comum no Estado. Seu sistema de evidências sensíveis define e fixa, ao mesmo tempo, o seu lugar pela divisão de partes exclusivas que dispõem “[...] espaços, tempos e tipos de atividade que determinam propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p, 15). As sensibilidades de sua visualidade produzem e inscrevem sentidos para os artesãos, seus textos e imagens visuais nos mostram quem pode tomar parte no seu conjunto pela função daquilo que esses sujeitos sociais fazem. Jacques Rancière (2005) assinala que a ocupação é que define o fato do sujeito ser ou não visível nesse espaço em comum. Existindo, portanto, na sua base política, uma estética, um recorte dos tempos e espaços do visível e do invisível, do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

É nesse sentido que as práticas estéticas dão visibilidade para as práticas de arte como “artes de fazer”, que agem na distribuição das maneiras de fazer e nas suas

relações com as maneiras de ser e com as formas de visibilidade. As formas dos planos e dos enquadramentos das imagens do catálogo "O poder das mãos" estão comprometidos com um regime estético duma política que indetermina as identidades, deslegitima as posições de palavra e desregula as partilhas do espaço e do tempo, embaralhando as informações entre o visível e o dizível (RANCIÈRE, 2005). No entanto, essa politicidade também demonstra de certa forma uma atuação política dos artesãos. Afinal de contas, não se pode esquecer que foram esses mesmos sujeitos "anônimos" que produziram as peças que estão dispostas nas imagens do catálogo. Uma visibilidade parcial, mas significativa para muitos artesãos que por ventura conseguiram, por meio do uso ou da visibilidade do artefato, divulgar as suas criações. Só que essa proposta de visualidade foi ainda mais promissora para o Estado, que institucionalizou as imagens desses produtos visuais como signos de status e produtos culturais de sua identidade (*souvenirs*).

Se Jacques Rancière (2005) coloca que os artesãos das antigas assembleias gregas não podiam participar das coisas em comuns, no espaço visual do catálogo "O poder das mãos", mesmo diante do jogo de proximidade e distância instituído entre os visualizadores do catálogo e os artesãos, eles emprestam as suas criações para manobras de submissão ou emancipação, como posições de autonomia e subversão, de repartições políticas do visível e do invisível da experiência comum (RANCIÈRE, 2005). Nessas relações de (in)visibilidade, as estratégias das políticas culturais da década de 1980 e as táticas dos artesãos repousam sobre a mesma base, nas quais as relações de disputas e força no campo da cultura legitimam, deslocam ou entram em conflito com a razão do mais forte, se desenvolvendo em meio a tensões e violências, fornecendo equilíbrios simbólicos ou "[...] contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários" (CERTEAU, 2003, p. 44-45). Haja vista que o enfoque da cultura começa quando o sujeito ordinário se torna o narrador, a visualidade do catálogo "O Poder das Mãos" abre a possibilidade para o pesquisador reconhecer as produções de artesãos e identificar trajetórias, biografias e usos que foram dados aos seus artesanatos, para assim, quem sabe, reorganizar e mudar o lugar de onde se produz esse discurso.

### **Considerações finais**

Publicado pelo Programa Catarinense de Desenvolvimento do Artesanato (PROCARTE), em parceria com a Fundação Roberto Marinho, o catálogo "O Poder das Mãos" é uma relevante fonte visual sobre a plástica do artesanato catarinense na década

de 1980. As suas circunstâncias de emergência e a sua visualidade produzem sentidos e significados que nos permitem identificar o modo como foram forjadas as tradições, as regiões e a diversidade cultural do Estado num contexto de globalização.

Os enquadramentos, os planos, permutações, as presenças e ausências nas imagens do catálogo nos autorizam a interpretar os modos como os artesanatos e os artesãos de Santa Catarina eram vistos pelas políticas culturais do estado nesse período. Vistos sob um regime escópico perspectivista e cartesiano, a sua visualidade se destaca por uma perspectiva linear das imagens que apresenta sintomas como controle, direção e força, simetria e racionalidade. A noção de profundidade, as variações de cores e luz ressaltam as formas geométricas dos artesanatos, e o seu ambiente visual branco, neutro e asséptico produz uma visão uniforme e monocular que descontextualiza e converte os artesanatos em formulários simbólicos e figurativos para as políticas culturais da época.

A visualidade do catálogo "O Poder das Mãos" descaracteriza e despersonaliza os artesanatos, desvinculando-os dos seus agentes produtores e dos seus lugares de produção. No seu regime de visualidade cartesiano, os artesãos que produziram as peças que estão expostas são vistos como seres anônimos e invisíveis. Quando as indicações imagéticas do catálogo são confrontadas com as indicações textuais que se encontram presente no documento, podemos constatar as rupturas e a inversão de sentidos que existem entre os dois conteúdos, demonstrando que na proposição discursiva havia ambiguidades e se num tom ufanista exaltava o talento do sujeito artífice, ao não indicar nomes ou relatar histórias particulares, reforçava o sentido "industrial" da produção daquilo que importava divulgar: a mercadoria artesanato.

As representações sobre os artesanatos nos conectam a signos e conceitos como o de arte para as massas e arte popular. Analisando o sistema de evidências sensíveis partilhado na visualidade do catálogo, podemos identificar o modo como as políticas culturais e os artesãos se prestaram nessa partilha, verificando os sentidos produzidos sobre esses atores sociais e as práticas e regimes estéticos que foram articulados por sua base política. Por outro lado, a inserção das imagens dos artesanatos, nesse espaço de disputa por visibilidade, pode ser considerada uma intervenção política dos artesãos, pelo fato deles emprestarem as suas criações para as manobras de submissão ou táticas de emancipação. Evidenciam dessa maneira as relações de força, compatibilidade e os contratos e acordos temporários estabelecidos em suas negociações. Logo, há de se considerar, ainda, que a criação do catálogo tenha produzido sentidos de identidade e

de valorização dos próprios artesãos mediante a presença de seus fazeres neste catálogo amplamente distribuído. Conseqüentemente, pode ter havido usos políticos desses sentidos em negociações diversas que eles propuseram. Talvez mesmo em busca de neutralizar esses usos políticos, o catálogo evitou nomear e destacar os artesãos, todavia, isto já nos leva a outro artigo e a outras pesquisas que não caberia aqui iniciar.

## Notas

1. O catálogo "O Poder das Mãos" não apresenta uma datação específica, mas por meio da marca - "Cumprindo A Carta dos Catarinenses", conclui-se que ele foi produzido durante a primeira gestão de governo de Espiridião Amin, entre os anos (1983-1987).
2. Imagem da cestinha, sacola e fruteira de tiririca.
3. A fotografia do catálogo foi feita por Nilton José Passos.
4. As lojas estavam distribuídas em cidades como Florianópolis, São José, Laguna e Rio de Janeiro.
5. Dentre as instituições, podemos citar o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC) e a Academia Catarinense de Letras.
6. O artesanato de fibras vegetais das artesãs Irmãs Souza faz parte de meu objeto de pesquisa de dissertação de Mestrado pela Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC.

## Referências

AMIN, Espiridião; FONTANA, Victor. *Carta Dos Catarinenses*: Santa Catarina: Um Compromisso Com o Futuro. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina. Publicado pela Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina - IOESC, 1982.

AMIN, Esperidião. *Resposta à carta dos catarinenses*. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina. Publicado pela Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina - IOESC, 1982.

ARTESANATO de Santa Catarina, *O poder das mãos*. Florianópolis: Fundação Catarinense do Trabalho, [198?]. 64 p. ISBN (Broch.).

BORNHAUSEN, Jorge Konder. *Decreto nº 10.012*, 1979. Disponível em: [www.amesc.com.br](http://www.amesc.com.br). Acesso em: 18 dez. 2019.

CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 149p.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007. 223 p.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A Socialização da arte*. teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie. *Le commentaire de document iconographique en histoire*. Paris: Ellipses Marketing, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

GARCIA JUNIOR, Edgar. *Práticas regionalizadoras e o mosaico Cultural Catarinense*. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.

HALL, Stuart. *El trabajo de la representación*. In: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Tradução Elías Sevilla Casas. London: Sage Publications, 1997. p. 13-74.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

JAY, Martin; BAY, Press Seattle; ALBARET, Michèle. Les regimes escopiques de la modernité. *Réseaux*, Paris, v. 11, n. 61, 1993.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller Campinas: Papyrus, 2008.

LAUER, Mirko. *Crítica do artesanato: plástica e sociedade nos Andes peruanos*. Tradução Heloisa Vilhena de Araujo. São Paulo: Liv. Nobel, 1983.

LIMA, Ricardo Gomes. *Objetos: percursos e escritas culturais*. São José dos Campos/SP: Centro de Estudos da Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010.

MENESES, Ulpiano T. B. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, p.11-36, 2003.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Tradução Antônio Durão. Portugal: Livros Horizonte, 1980.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005.

Recebido em: 26/07/2018

Aceito em: 04/10/2019

Publicado em: 21/01/2020