

.....

Entalhe de um mundo ao redor:
Antonio de Dédé, personagens,
arte (popular) e patrimônio

Daniel Reis

O som da faca batida no enxó ecoava no quintal de sua casa. Uma tora de madeira começava a ganhar forma inspirada na imaginação do mundo que cercava seu autor. A rua, a praça, a vida no roçado, natureza, a televisão. Os “personagens”, ou “pecinhas”, formas pelas quais denominava suas esculturas, se caracterizavam pela expressividade e dramaticidade de seu entalhe. Angústia, ironia, contemplação. Sensações transmitidas em estruturas de corpos longilíneos com dentes e punhos cerrados. Santos, humanos, formas zoomórficas eram parte de um repertório pictórico com cores vibrantes e tamanhos que variam de 50cm a mais de 2m de altura.

Antônio de Dedé, Antônio Alves dos Santos, passou a vida na cidade em que nasceu junto de sua família. De lá poucas vezes saiu. Lagoa da Canoa, agreste do estado de Alagoas, na região Nordeste do Brasil ostenta ser a cidade de Hermeto Pascoal e do goleiro Dida. Mais recentemente, vem ganhando destaque na arte popular com os trabalhos do

“seu Dedé”, Raimundo Batista, a produção cerâmica e João da Lagoa. Cidade pequena, fortemente voltada para a agropecuária e as plantações de fumo, com seu clima seco, quente e vegetação de caatinga.

Difícilmente se passava incólume ao sorriso e à prosa de Antônio de Dedé. Debaixo de uma árvore em seu quintal enquanto enrolava o fumo; durante o entalhe na madeira dando forma a uma nova escultura; ao longo da caminhada entre seus canteiros de fumo e feijão de corda. O corpo, na altura em que conheci, com 57 anos, mostrava as marcas das longas jornadas de trabalho desde os 8 anos de idade. Narrava entre prosa e gestos uma biografia e a visão lúdica do mundo de um agricultor, marceneiro e escultor; do mais velho dos quatro irmãos ainda vivos e o pai de nove filhos saudoso da esposa que, em seus termos, “fez a passagem”.

Este texto pretende apresentar um esboço biográfico da “invenção” de Antônio de Dedé como um artista (popular). Percorre o período dos últimos dez anos (2007-2017) de sua trajetória buscando mapear ao menos parte da circulação de sua obra desde a sua autodefinição de escultor dos “personagens na madeira” até seu reconhecimento como artista, passando pela sua certificação de patrimônio cultural de Alagoas. Interessam algumas perguntas como: quais são os atores sociais que fomentam esse processo? Como Antônio de Dedé transita neste universo? Que categorias e instituições são acionadas e com que objetivos?

Essas reflexões são parte de uma proposta de pesquisa mais ampla cujo objetivo é investigar os circuitos contemporâneos de circulação das chamadas artes populares. Partiu-se da detecção de um crescente interesse por este campo nos últimos anos orquestrado por diversas pessoas, instituições e áreas de conhecimento. Outrora denominados objetos de folclore e/ou cultura popular, muitas vezes coletados e classificados sob um olhar presentista e, não raro, sob forte tutela do Estado e um discurso sobre a nação, observa-se, a partir do final dos anos 1990, um redirecionamento do olhar sobre estas formas culturais.

Alguns caminhos têm se mostrado sobremaneira relevantes como processos de patrimonialização; projetos (re)musealização; processos de artificação e inclusão nos sistemas de certificações como Indicações Geográficas. Cada um deles segue fluxos com finalidades distintas. Não raro, no entanto, se cruzam e o diálogo entre aqueles que os fomentam é também, não raro, cacofônico. Em conjunto podem ser pensados como sistemas de legitimação de culturas que envolvem o deslocamento do *status quo* de uma determinada pessoa e/ou bem cultural para uma dimensão de reconhecimento e valorização nem sempre dialógica. São formas de ação. Mecanismos por meio dos quais as culturas populares têm sido afetadas com projetos que vão da inovação criativa à nostalgia da perda; da supervalorização do mercado à salvaguarda como relíquia.

Antônio, “fazedor de personagens”

Para Antônio de Dedé a noção de arte abarcava todo e qualquer processo de produção e criação. Falava indistintamente da arte da carpintaria, arte do fumo, arte dos canteiros, arte na madeira. Arte envolvia para ele as várias dimensões da vida social. Confundia-se com trabalho e ofício, com o fazer e estar no mundo. Materializava uma forma de viver, e suas esculturas, assim, eram um entalhe de sua vida social.

A atividade escultórica era parte de um ciclo temporal anual dividido entre outras atividades de subsistência. No verão, período de arrendar a terra, do plantio do fumo, de cereais. No inverno, a carpintaria, fazer tijolos, “levantar uma casa”. Entre uma e outra, tratava de seus “personagens”, “bichinhos”, “bonecos”, como se referia a eles: “eu trabalhava e, nas horas de fuga, eu não era muito andejo, nas horas de fuga é que eu fazia, pra ganhar um troco”. Como afirmava: “o homem que vive só de uma arte está morto”. A frase tinha sentido literal num lugar onde a escassez dos meios de vida imprime a necessidade de se desdobrar em múltiplas funções. Tinha também sentido lúdico, referindo-se à vontade de dar vazão ao impulso criativo. Perguntado sobre como começou a esculpir,

Aprendi na visão, e eu fui modificando. Eu fui olhando as cores e fui me incentivando. Eu primeiro fiz os bichinhos; depois peguei a fazer uma avezinha de pena. Depois um passarinho, bem feitinho. Fazia com asa, com tudo, fazia na madeira, bem feitinho. Aí lixava ele e botava num canto. Aí ia perceber de noite se tava prestando. Mas quando chegava de noite os cabras já tava falando “ei, rapaz, passarinho bonitinho”. Aí eu digo: “olhe que tá dando certo. Aí eu continuava, pegava outras pecinhas diferentes e fui mudando.

“É um dom da natureza”, resumiu Antônio de Dedé ao referir-se à sua habilidade. Narrava sua “arte na madeira” como uma dádiva recebida de modo geracional, herança que veio à tona a partir do olhar e da vontade de recriar o trabalho do pai, carpinteiro. Refletia também uma vontade de reinventar o mundo que o cercava a partir da experiência. Quando fazia tijolos, certa ocasião relatou, sempre mandava junto para o forno algum “bichinho”. Nas roças, quando achava uma madeira que se parecia com algum personagem, trabalhava-a e deixava-a “ilustrando” o canteiro. Essa visão lúdica nem sempre era bem vista. Em alguns momentos foi criticado por isso:

Tinha gente que dizia: “mas que cabra à toa, como é que um homem perde um dia de serviço todinho pra mexer com uns pedaços de pau?”. Eu digo: “se você não faz é porque sua paciência não dá. E eu estou com tempo disponível pra fazer”. E fazia.

Por vezes, no entanto, alguns vizinhos passavam e ficavam a observá-lo. Alguns por curiosidade, outros na expectativa de aprender e tentar reproduzir. Indagado sobre se incomodava ou não com isso, dizia: “Todo mundo devia ser alguma coisa na vida. Muitos não têm o dom. Mas vontade têm. Eu tô aqui trabalhando, o povo arroteia pra me ver trabalhar. Olhando”.

Ainda que almejasse a venda de “seus personagens”, Antônio de Dedé reconhecia a dificuldade em fazê-lo. Num lugar onde a circulação de renda é pequena, nem sempre era fácil encontrar um comprador. Os primeiros interessados em seu trabalho remontam à infância. Recordava ter começado a fazer suas primeiras “traquinagens” aos 8 anos de idade. Confeccionava seus próprios brinquedos, como carrinhos e aviões a partir de lata e madeira. Quando saía com eles na rua, as outras crianças ficavam “doidas”, dizia, querendo comprar os seus brinquedos. Mais tarde, já adulto, sua clientela vinha, sobretudo, dos terreiros próximos à sua casa, como recordava:

Os bonequinhos eram assim: chegava uma pessoa que trabalhava nessas casas de mãe de santo e “ah, faz um bonequinho pra eu botar lá?”, aí eu fazia. Fazia Saravá, Ogum, Preto-Velho. Fazia. E eles levavam pra botar lá. Só que pagavam. Eu não fazia de graça não. Dava trabalho pra fazer (risos).

Quando o conheci em 2010, Antonio de Dedé já se ocupava majoritariamente da escultura. Orientava os filhos no roçado arrendado pela família e preferia não aceitar outros trabalhos alegando limitações físicas. Descrevia orgulhoso como havia construído a própria casa de pau a pique e foi refazendo com tijolos, os planos de ampliá-la e a pequena oficina no quintal para esculpir. Esta última havia sido feita em 2007 quando começaram a aumentar as demandas – antes, trabalhava dentro de casa e no quintal. É feita com quatro pilares de madeira parafusados e coberta com telhas. No alto, alguns cataventos trazem leveza ao local. No centro há um suporte que usa para apoiar a madeira.

Esculpir a madeira era um trabalho duro, segundo dizia. É pesada, rígida, difícil de manusear. Seu entalhe exigia esforço. Por vezes era necessária a ajuda dos filhos. A jornada começava cedo, às 6 da manhã. Uma escultura demorava em média cerca oito a dez dias para ficar pronta. Este tempo, no entanto, era determinado, sobretudo, pelos limites

do corpo. Ao iniciar uma obra, trabalhava até o sol se pôr. Pausa para o almoço, um café, um cigarro. Imprimia na escultura ritmo e jornada laboral semelhantes a que tinha no roçado. Naquela altura, no entanto, depois do segundo ou terceiro dia intenso, vinham as dores na perna e se via forçado a parar, “tomar uma fuga” como dizia.

As madeiras preferidas de Antônio de Dedé eram as consideradas duras. Sobre isso fazia piada: “não tem madeira dura. Tem escultor mole”. A jaqueira era a mais usada e acessível. Porém, a aquisição tornava-se cada vez mais cara e difícil. Por isso, solicitava aos interessados em lhe comprar uma peça que lhe trouxessem a madeira. As ferramentas e as tintas, por sua vez, eram adquiridas no comércio local ou na cidade vizinha, Arapiraca.

O serrote acertava o tamanho bruto do objeto. A faca batida com enxó começava a dar forma ao personagem que pretendia criar. Hábil, recortava rapidamente a tora como se já tivesse toda a peça idealizada em sua cabeça. Com o formão modelava os olhos e furava o local de encaixe e colagem dos braços e das pernas da peça. A etapa mais difícil do processo era o acabamento, demorado e trabalhoso. A glosa era utilizada para lixar a peça, assim como uma espátula. Para pintar produzia suas próprias misturas de tinta em casa. Dizia que as opções disponíveis no mercado local não o satisfaziam. Se a peça tinha acabamento na cor da madeira, procurava moldá-la de modo a valorizar suas fibras e texturas.

“O tempo é pouco. O tempo é pouco porque o trabalho é grande”. A expressão era repetida a todo momento por Antônio de Dedé e carregava um duplo sentido. Por um lado, referia-se à complexidade e ao zelo para fazer seus “personagens”. Dizia que deviam ser sempre bem acabados, resistentes, bonitos para durarem um longo tempo: “Eu não vou fazer uma peça pra cair. Eu gosto de fazer as peças, só que gosto de acabar bem acabadinho. É por isso que eu custo nas peças”. Por outro, a durabilidade que buscava em seus “personagens” contrastava com o ceticismo do tempo em relação a si próprio. Dizia-se já fraco e cansado, como se seu próprio tempo fosse pouco.

Viagens de descoberta

Foi a partir de 2007 que o nome de Antônio de Dedé começou a circular no campo das artes populares. Fora “descoberto”. Nesta seara o mito de origem da descoberta corresponde ao momento em que alguém, inserido em um mercado de arte, elabora discursivamente para este segmento a ideia de que outrem acaba de ser encontrado. A eficácia desse processo, no entanto, depende da ressonância que o nome debutante alcança. Pode variar da nulidade até o seu reconhecimento no mundo das artes, ou até a incorporação do próprio artista da ideia de ter sido descoberto.

Trata-se de um encontro que promove uma espécie de certidão de nascimento artístico. Assim, a “invenção” das artes populares resultam recorrentemente de processos relacionais (Lagrou; Goncalves, 2013) e de (res)significação de objetos e pessoas. A categoria artificação, proposta por Nathalie Heinich e Roberta Shapiro, pode ser útil para pensar esta questão. Para as autoras, mais eficaz do que buscar definições sobre arte é entender em que circunstâncias ela ocorre. Tal situação, argumentam, é reflexo de um conjunto de processos, como “deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização” (Heinich; Shapiro, 2013). Em consequência, mais eficaz do que definir arte popular é também identificar como ela ocorre e o porquê dessa adjetivação.

Antônio de Dedé fora “descoberto” pelos *marchants* que circulam no interior do estado de Alagoas em busca de novos artista para agenciar e comercializar as suas respectivas obras com colecionadores e galeristas na capital do estado e alhures. Estes encontros proporcionam redes de relações e trocas nem sempre muito equânimes. São frequentes as narrativas sobre acordos de exclusividade comercial cujas obras são adquiridas por um valor extremamente baixo, valendo-se das condições

precárias em que vivem seus autores e, em seguida, comercializadas por cifras significativamente maiores.

A busca e a fabricação do imaginário descrito por categorias como naif, regional, popular, rústico, artesanal em Alagoas – e em boa parte do país – são fomentadas por uma rede de intermediários que produzem o apagamento das ruidosas formas como foram encontrados autores e formadas coleções sobre seus trabalhos, em detrimento de narrativas coesas e nostálgicas sobre o autêntico e genuíno até então jamais visto.¹ Desencadeia-se uma corrida pelas melhores peças. Torna-se necessário estruturar uma pequena biografia sobre seu criador. Descola-se o artista, enquanto um ser social, de sua obra para enquadrá-lo em uma recortada série de autores que produzem uma determinada imaginação popular cobiçada pelo mercado de arte e colecionamento.

Os relatos de viagem neste contexto ganham força. *Marchants* assumem o papel de desbravadores de um terreno ainda inóspito. Pegar um carro, uma embarcação, embrenhar-se interior a dentro sem destino certo, encontrar e tentar estabelecer acordos de exclusividade de compra para em seguida fomentar o nome descoberto no campo das artes é um roteiro frequente. O processo é um misto de acaso, sorte e experiência sobre saber como procurar e chegar nos locais certos. Para aquele que é encontrado é uma possibilidade que pode variar de uma renda extra, escoando uma produção em lugares de difícil acesso, até ser completamente absorvido pelo mercado de arte. Um exemplo é uma das narrativas de descoberta do escultor alagoano Resendio por Maria Amélia, da Galeria Karandash, em Maceió.

As descobertas são engraçadas. O Resendio, por exemplo, foi uma descoberta maravilhosa. O Sebrae me contratou para dar consultoria com os bordados lá em Porto Real do Colégio. E daí eu sempre comento assim: “você conhecem alguém que faça escultura, bonecos de madeira, não sei o quê, você conhece

1 Vide também Gonçalves (2007) e Dias (1994).

alguém que faz pintura?”. Então, a gente está sempre perguntando. E as pessoas indicam quando tem. E lá em Porto Real as pessoas falavam que não tinha ninguém. Eu passei mais ou menos uns dois meses trabalhando com elas e ninguém me dizia nada. Até que uma falou: “ah, eu conheço um homem que vende galinha, que ele faz umas coisas de madeira”. Aí eu digo, “você poderia me levar lá na hora do almoço? É longe daqui?”. Ela disse “não, mais ou menos”. E a gente foi. Quando chegamos lá, o Resendio tinha acabado de ter um derrame. Isso faz tempo, uns dez anos. Faz. Foi em 2000, 2001. Ele tinha tido um derrame e estava lá, sem querer trabalhar mais, e tinha só mesmo uma escultura que a gente comprou dele. Aí eu peguei e falei, “olha vamos fazer o seguinte, tudo que você fizer, eu vou comprar”. Menino, ele olhou assim pra minha cara, mas nem acreditou. E eu falei, “faça que eu compro”. Daqui a um mês, eu estou aqui de volta. Eu fui embora a mulher dele até disse assim, “olha, eu rezei pra não sei quem, pra santa Rita, sei lá, pra que aparecesse uma pessoa e que olhasse as coisas dele. Mas eu nunca podia imaginar que pudesse chegar essa pessoa”. Porque ele morava isolado. Depois de um mês, a gente voltou. Tinha lá umas coisinhas. Aí a gente começou a comprar e tal, e eu comecei a divulgar.²

A cada viagem, a cada descoberta criam-se zonas de contato (Clifford, 1997; Pratt, 1999), interações entre indivíduos separados cultural, geográfica e socioeconomicamente. Neste caso, não se trata do contexto colonial transatlântico explorado por Mary Pratt (1999), mas de um outro separado entre pares ideais de oposição como capital e interior, rural e urbano, rústico e moderno, e que ocupam uma mesma unidade político-geográfica. Afasta-se aqui também da perspectiva das missões etnográficas com o intuito de desbravar e documentar, tal qual o fizeram Mário de Andrade, folcloristas e antropólogos. No caso dos *marchants*, importa mais a originalidade e as dimensões estéticas materiais. O

² Dalton Costa e Maria Amélia. Entrevista concedida em 2010, em Maceió.

resultado desses encontros é materializado por séries de objetos e a referência biográfica sobre as pessoas que os produziram.

É interessante indicar como o próprio Antônio de Dedé se apropriou desse processo. Se ele descrevia arte como uma das várias atividades que desenvolvia, começou também a particularizar esse universo como uma busca por reconhecimento. As estratégias que narrava envolviam iniciativas, como usar lugares da própria casa que podiam ser vistos da rua e os locais de trabalho por onde circulava em Lagoa da Canoa como espaços de exibição. Como disse,

[Desde] quando era criança, eu fazia umas esculturinhas e botava nas estantes, botava no armário. Era a mostra do meu trabalho (risos). A gente tem que mostrar o trabalho pra ser descoberto. Um dia ele é valorizado. Aí eu deixava lá e ia trabalhar.

“Seu Antônio” falava sobre os passantes que se esticavam para olhar quando notavam as peças por trás do portão. Os comentários sobre “os personagens” se espalharam paulatinamente na vizinhança e, com o tempo, se tornou conhecido na vila em que vivia como “o Seu Dedé que faz os bonecos de madeira”. O reconhecimento local o classificava como um escultor de madeira. Arte, patrimônio, cultura popular não eram termos pelos quais era referido. Havia um sistema particular de identificação e formas de nomeá-lo no lugar que vivia.

Foi em função da ressonância local de Antônio de Dedé, no entanto, que os *marchants* de Maceió o localizaram. Numa tarde em que havia saído para o trabalho na roça, bateram na porta de sua casa. Um senhor que andava por Lagoa da Canoa à procura de um outro artista ouvira falar do seu nome na praça e decidira ir procurá-lo, como relatou.

Aí ele chegou: “o senhor é o Antônio de Dedé?”. Eu disse: “sou sim, senhor”, e ele: “rapaz, eu vim à procura do senhor. E atrás de mim vem um bocado de gente que está rodando aí”. Eu digo:

“ah, mas o senhor encontrou foi agora! O que deseja?”. “Eu vim aqui pra saber se o senhor tem condição de fazer umas peças pra mim. Se você está interessado de fazer umas peças”. Eu disse: “que peças?”. Ele disse: “peças de artesanato. Fazer escultura de madeira”. Aí eu digo: “ah, faça sim”. “Tem alguma coisa pra me mostrar aí?”. Aí digo: “aqui tem umas amostrinhas aí, só não sei se você agrada”. Aí ele pegou, mas, quando ele viu, já escolheu logo. Ele disse: “essa daqui já vou comprar. Já dá pro meu trabalho”. Eu disse: “já?”. Ele disse: “É. Tem como o senhor fazer melhor?”. Eu disse: “tem. Faça melhor. Faça do jeito que o senhor quiser. Faça melhor, faça menor, faça maior”. E ele disse: “ah! É dessas que eu quero. Faz maior?”. Digo: “faço.” “Pois tá certo, vou levar essa”.

Durante a visita, Antônio de Dedé e o comprador fecharam um trato verbal. Ele fazia as esculturas e o *marchant* compraria toda a sua produção. Os termos incluíam o dado de que o primeiro deveria vender exclusivamente para o segundo que, por sua vez, forneceria a matéria-prima. Negociaram um preço pelas obras, consideravelmente baixo, como recordava Antônio de Dedé. A regularidade da venda e o reconhecimento de seu trabalho, no entanto, o levaram a crer que valia a pena. Em geral, as peças eram encomendadas com repertório específico, sobretudo figuras zoomórficas. Em uma única ocasião teve a liberdade de criar o que quisesse. Para Antônio de Dedé esse foi um evento motivador que guardava na lembrança: “aí, eu fiz um casal de noivo, um namorado com a noiva, pegado com véu; fiz um jornalista, bem feito; fiz duas tartarugas, bem feitas, com um rapaz em cima montadinho; e fiz um touro”.

O interlocutor de Antônio de Dedé é um conhecido *marchant* alagoano. Em uma entrevista concedida ao Sebrae em 2012, Jeronimo Miranda foi apresentado como um “caçador de peças com inspiração popular”. Natural de Atalaia/Al, no texto é ressaltado seu trabalho de garimpo de peças para boa parte dos “colecionadores de artefatos de inspiração nordestina”. Jeronimo percorria os municípios em busca de

novos nomes visando divulgá-los na capital Maceió e em Recife. Sobre isso descreve,

Vou aos povoados, entro nas fazendas, subo e desço serra, me enfio em todo canto. Saio perguntando a um e a outro se conhecem algum artista por ali. Vou realmente caçando às escondidas mesmo, sem me basear em livros ou catálogos. Esse processo é um prazer, mas o prazer maior é mesmo quando encontro algo.³

O trecho, junto com a fala de Antônio de Dedé acima citada, exemplifica o circuito de *marchants* que saem em busca da “descoberta” de algum novo artista popular pelos interiores do país. Daí a ânsia de chegar primeiro e tentar obter acordos de exclusividade com o artista antes de qualquer outro. As peças adquiridas por Jeronimo em suas viagens eram vendidas, segundo dados da mesma entrevista, por valores que oscilavam, em 2012, entre R\$ 50 e R\$ 15mil. Não são mencionados os preços pelos quais eram adquiridas de seus autores. Recuperar-se, então, a queixa de Antônio de Dedé sobre a baixa remuneração que obteve em seu acordo.

O *marchant* afirma que o mais importante, no entanto, era o sentimento e a sensibilidade que lhe despertavam um determinado artista. Para tanto, é sublinhada a importância do treinamento do olhar. Jeronimo havia refinado seu apuro com o tempo e a experiência. Um estágio com Giuseppe Baccaro, considerado um dos maiores *marchands* do país, também teve considerável importância, segundo descreve.

Por alguns meses o trato foi mantido entre Jeronimo e Antônio de Dedé. A cada quinze ou trinta dias o seu “mecenas” retornava trazendo madeira e levando as peças já confeccionadas. O acordo teve fim quando o primeiro descumpriu prazo de retorno estabelecido. Havia combinado retornar dentro de alguns dias, como de costume, tendo deixado suas

3 Informação disponível em: <http://www.al.agenciasebrae.com.br/sites/asn/uf/AL/cacador-de-pecas-com-inspiracao-popular-abastece-colecoes-alagoanas,5721b7579f716410VgnVCM1000003b74010aRCRD>. Acesso em 19/07/2017.

encomendas, mas não o fez. Sentindo-se desrespeitado, Antônio de Dedé decidiu romper o trato.

Eu trabalhei um ano aí. Só que, nesse intervalo, ele marcou e não sei por onde o homem deu. Ele disse: “olhe, pra daqui a um mês eu venho trazendo umas madeiras. Pra você fazer umas peças, uma porção”. Eu disse: “sim, senhor. Traga as madeiras. Então, eu não posso pegar outro serviço?”. Ele disse: “pode não”. Aí fiquei, esperei, esperei, esperei, um mês e ele não veio. O homem sumiu. Às vezes as pessoas adoecem. Às vezes ele adoeceu. Passou um dia, passou outro, passou outro... e eu tava precisando. Com um ano é que ele veio dar as caras aqui. Com um ano, olhe! Aí ele chegou aqui com um carro de madeira e queria que eu fizesse peças na marra. Aí eu disse: “ah, na marra eu não faço não. Eu não vou fazer peças pro senhor não, eu já estou trabalhando pra outra pessoa aí.

Enquanto Antônio de Dedé aguardava o retorno do *marchant*, ele seria “(re)descoberto”. Já havia desistido de esperar por seu comprador e considerava quebrado o acordo entre eles. Foi logo em seguida que Dalton Costa e Maria Amélia chegaram à sua casa. Ele natural de Goiânia, ela, de Maceió, onde residem e mantêm seu negócio. Ambos artistas plásticos, têm atualmente a Galeria Karandash na capital alagoana, cujo foco, para além de suas obras que costuram um diálogo entre popular e contemporâneo, é a arte popular. Além do espaço de comercialização, guardam uma extensa coleção dos artistas alagoanos e da escultura em madeira. Repete-se a forma de aquisição desses objetos. Viagens ao interior do estado descobrindo e classificando um universo de artistas populares.

Na memória de Antônio de Dedé o encontro era narrado de modo semelhante ao anterior. Um dia, saiu para o trabalho na roça. Num dado momento, seu filho veio chamá-lo pois um casal havia chegado à sua casa, por indicação de alguém na rua, interessado em suas peças. Na versão dos galeristas, eles estavam em Lagoa da Canoa filmando um

outro artista, quando um menino cutucou-os e disse: “meu pai também faz boneco”. A partir desse momento, o casal da galeria Karandash teve um papel central no fomento da produção e da difusão de Antonio de Dedé. O trato feito foi parecido com o anterior: Dedé recebia a madeira, produzia as peças; os *marchants* pegavam e lhe pagavam a cada período de tempo específico. Os preços, segundo afirmava, melhoraram e se sentiu mais respeitado.

Na Galeria Karandash em Maceió há um considerável acervo de obras de Antônio de Dedé. Vários tamanhos, personagens, formatos etc. Segundo Dalton e Maria Amélia, tal qual já o fizeram em relação a outros nomes, o objetivo não é só o de comercializar suas obras, mas também o de promover o seu autor.⁴ Esta divulgação passa pela inserção no mundo das artes populares, a criação de novos agentes e meios de mostrar e vender as obras. De modo geral, trata-se de uma iniciativa de mão dupla: por um lado, atrai novos compradores, permitindo ao artista vender mais peças por um preço melhor, por outro, valoriza também o próprio acervo.

Arte em família: autoria, trocas e transmissão de conhecimento

Na medida em que começou a tornar-se um nome conhecido no campo das artes, Antônio de Dedé incentivou também os filhos a seguirem o mesmo caminho. O casal da galeria Karandash motivou-o nesse caminho. Sempre preocupado com o futuro dos seus, via na “arte na madeira” uma oportunidade a mais de trabalho e renda. Estimulava-os, assim, a descobrirem sua “arte” e a fazerem suas “pecinhas”. Aos poucos foram se interessando por meio do apelo, do olhar e da vivência cotidiana com o pai. Hoje, cinco dos filhos e uma nora trabalham também com atividade escultórica. Tal qual a trajetória do pai – e sogro – dividem seu tempo entre a madeira e as demais “artes”, como o trabalho na roça, no lar e

4 Dalton Costa e Maria Amélia. Entrevista concedida em 2010, em Maceió.

em empresas da região. Do mesmo modo, suas “pecinhas”, “bonecos” e “personagens” – termos que, tal qual Dedé, empregam para se referir às suas obras – começaram a se deslocar de um domínio doméstico local para ingressarem também no circuito das artes populares.

A extensão do saber de um artista para sua família – e eventualmente até para uma comunidade – é dado que aparece com alguma recorrência neste campo. Entre os mais conhecidos nomes poder-se-ia citar: as famílias Vitalino e de Zé Caboclo no Auto do Moura/PE, de Dona Izabel no Vale do Jequitinhonha/MG, e de GTO em Divinópolis/MG. O envolvimento de filhos e de outros graus de parentesco pode ser visto em duas direções: a transmissão de um conhecimento, mas também, em alguns casos, a ampliação de mão de obra – e possibilidade de maior obtenção de renda – para atender às demandas que crescem à medida que o nome ou a “marca” familiar começa a ganhar notoriedade. Assim é que surgem gerações de artistas que valorizam e reforçam o papel dos detentores destes saberes e seus lugares no campo das artes populares (Maia, 2009).

No caso da família de Antônio de Dedé, o trabalho dos filhos e da nora guarda muitas características do processo produtivo do pai: a concepção de arte abarcando todo e qualquer processo produtivo e criativo, a crença na dádiva do dom, a preferência pelo mesmo tipo de madeira – e também as dificuldades em consegui-la – as ferramentas, as técnicas de entalhe. O resultado, no entanto, apresenta peculiaridades no traço de cada um, e o modo como assinam suas peças imprime uma marca pessoal. Inicialmente produziam com Antônio de Dedé, tornando a atividade também um mecanismo de sociabilidade doméstica. Aos poucos, na medida em que foram se casando e saindo para assumir suas famílias, passaram a fazer as peças em suas próprias casas. No entanto, sempre que possível, voltam à morada do patriarca para esculpírem juntos.

Toda a produção familiar tem como referência a casa de Antônio de Dedé. Ainda que os filhos produzam um trabalho autoral, cada qual

em sua residência, todo o contato, as encomendas e, em certa medida, o armazenamento de peças são feitos na casa do pai. Ele é o ponto nodal dessa rede parental de artistas que agrega em torno de si a marca das expressões impressas na madeira nesses trabalhos. Sua morada, um lugar de fomento desta atividade. Ao visitar Antônio de Dedé, mais do que seu trabalho, pode-se conhecer um saber-fazer da “arte na madeira” transmitido geracionalmente.

Exibindo Antônio de Dedé

Com o impulso do casal Karandash, o nome de Antônio de Dedé tornou-se rapidamente conhecido e suas peças começaram a ser valorizadas. Entrou num circuito de colecionamento e exposições de arte popular, participando de exposições coletivas, como “In the meantime”, na Galeria Tina Zappoli, 2015; “Exposição dos mestres artesãos”, Sebrae Alagoas/Maceió Shopping, Maceió, 2015; “Arte Sacra popular”, na Galeria Pontes, em São Paulo, 2011; “Imaginário”, no Sesc Guaxuma de Maceió, 2009; e “O olhar”, no Museu Théo Brandão, em Maceió, 2008. As suas obras tornaram-se referência obrigatória para os colecionadores de arte popular e foram incorporadas em acervos institucionais, como o Museu do Homem do Nordeste, em Recife, o Museu AfroBrasil, o Pavilhão das Culturas Brasileiras e a Galeria Estação, em São Paulo, o Mudeu de Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, a Fundação Cartier, em Paris, a Galeria Karandash, o Sebrae de Alagoas, a Casa do Patrimônio de Alagoas e o Museu Théo Brandão, em Maceió. Neste último ganhou ainda o prêmio “Artesão do ano”, em 2008.

A obra de Antônio de Dedé foi reconhecida num circuito entre o local e o internacional, o artesanato e a arte contemporânea. Nesses processos, cabe sublinhar, algumas exposições, certos colecionamentos e performances servem como uma espécie de rito de passagem, índices a partir dos quais se atesta a importância de um determinado nome no circuito artístico. No caso em pauta, quatro mostras tiveram significativa relevância.

A primeira delas foi “Expressões na madeira: família Antônio de Dedé”, na Sala do Artista Popular – SAP, realizada no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular,⁵ no Rio de Janeiro, em 2010. O programa Sala do Artista Popular foi criado em 1983 com o objetivo de pesquisar, documentar, difundir e fomentar as artes populares e o artesanato tradicionais brasileiros. Ao longo de quase 35 anos já foram realizadas quase 200 exposições com indivíduos e comunidades das mais variadas regiões do país. O programa – que mantém um espaço de comercialização permanente – é hoje uma referência, possibilitando, para além do reconhecimento simbólico, o escoamento da produção e abrindo portas para novas oportunidades.⁶ Esta experiência vem sendo replicada em outros espaços e cidades do país, contribuindo para um maior alcance na divulgação dessas pessoas e dos bens culturais que produzem.

Foi o próprio casal da Galeria Karandash que indicou o nome de Antônio de Dedé para a realização de uma exposição na SAP.⁷ Segundo suas palavras, por acreditarem ser aquele um espaço importante no cenário das artes populares do país e, conseqüentemente, por um artista

5 O CNFCP é uma instituição federal vinculada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Tem por objetivo a pesquisa, documentação, difusão e fomento das diferentes formas, expressões, saberes e fazeres das culturas populares no Brasil. Suas origens remontam à década de 1940 e à Comissão Nacional de Folclore, transformada em 1958 na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Sua atual estrutura conta com Direção, Divisão Técnica, Setor Administrativo, Setor de Pesquisa, Difusão Cultural, a Biblioteca Amadeu Amaral e o Museu de Folclore Edison Carneiro.

6 O Programa SAP é desenvolvido com recursos institucionais e de eventuais parcerias, como no ano de 2010, com a Caixa Econômica Federal.

7 O programa recebe propostas em fluxo contínuo. Elas chegam de formas variadas; pessoas que conhecem algum artista e o indicam, os próprios artistas, pesquisadores que atuam no campo, colecionadores, galeristas etc. Para definir este cronograma existe uma comissão que avalia as propostas. Anualmente são realizados entre oito e dez trabalhos que culminam numa exposição, que permanece aberta por cerca de 30 ou 40 dias. Os critérios para escolha dos nomes e composição do calendário anual da SAP seguem parâmetros como: ser obra de arte popular e/ou artesanato tradicional; conjugar propostas individuais e de grupos; uma distribuição geográfica do país buscando atender ao maior número de regiões.

ter o seu nome inscrito na lista dos que passaram pelo programa, o que lhes confere um reconhecimento do valor de sua obra.⁸ A SAP, sob este olhar, promove um *status* diferenciado, de legitimação de indivíduos que produzem um determinado tipo de bens culturais que, em geral, ficam à margem de um moderno sistema de arte e cultura (Clifford, J., 1994). A proposta era assim, também, parte da estratégia de difusão do nome de Antônio de Dedé em âmbito nacional.

Em 2010, fui o responsável pela pesquisa e o argumento da exposição. Inicialmente, o objetivo era a realização de uma mostra individual, como a proposta que havia sido encaminhada, ainda que informasse sobre a produção de alguns dos filhos. No entanto, ao chegar em campo, pude perceber tratar-se de uma produção que colocava em movimento toda a família. A escultura envolvia uma indissociável rede de sociabilidade doméstica e transmissão geracional de saber a partir da crença na existência de um “dom”. Ao longo das conversas o próprio Antonio de Dedé repetia sobre seu interesse em divulgar não apenas o seu trabalho, mas o dos filhos. Foi necessário, então, mudar o foco e pensar na execução do projeto com a família Antônio de Dedé.

A museografia da exposição contextualizava as obras e a biografia de seus autores. A ambientação foi feita com paredes e suportes em ocre e a iluminação rebaixada sobre os objetos, buscando um diálogo com o contexto da casa de Antônio de Dedé, onde eram guardadas as esculturas. Um vídeo foi editado com base nas filmagens de campo e exibido num *écran*, contendo a fala de cada uma das pessoas, além de imagens do local onde vivem. Somaram-se painéis com imagem e texto apresentando a biografia de cada um dos integrantes da mostra.

Foi a própria família Antônio de Dedé que escolheu os objetos que viriam para a mostra e venda no CNFCP e que determinou os preços

8 Dalton Costa e Maria Amélia. Entrevista concedida em 2010, em Maceió.

de comercialização das obras.⁹ A montagem da exposição e a disposição dos objetos, por sua vez, ficaram a cargo da equipe do CNFCP. O espaço de abertura da mostra, por exemplo, trazia dois São Jorges feitos por Antônio José e Adailton – dois irmãos tratando de um mesmo tema, porém com especificidades de entalhe, se observados em pormenor. No centro da sala foi colocado um suporte retangular baixo com peças de Antônio de Dedé e dos filhos. Ao fundo, os objetos confeccionados pelas filhas Maria Cícera e Edinês, que se assemelham a pequenos totens ou ex-votos, ficaram em conjunto pendurados no teto.

Os catálogos da SAP têm por objetivo apresentar a biografia, a técnica, o contexto de trabalho e a importância simbólica da produção dos artistas. A decisão da imagem de capa – um cômodo da casa de Dedé onde guarda algumas peças – foi tomada em virtude de sua plasticidade e por aludir a uma dimensão doméstica e familiar do assunto que tratava¹⁰. Ela dialoga com a foto da contracapa, que apresenta a família em meio às suas esculturas no quintal da casa. Uma preocupação específica neste caso foi a de colocar pelo menos um retrato de cada pessoa, uma forma a mais de chamar a atenção para o fato de que, para além de ser uma família com traços semelhantes de produção, cada qual apresenta características particulares em seu trabalho.

Por ser um programa que atua da pesquisa etnográfica à comercialização dos objetos, a SAP está em constante diálogo e tensão com os artistas e os setores de mercado, entendido este, principalmente, como os galeristas e os colecionadores. Ao mesmo tempo em que fomenta e divulga o trabalho de artistas, a SAP o faz também em relação ao mercado e aos agentes que nele atuam. O exemplo da família Antonio de Dedé é paradigmático neste sentido. O assédio em torno de sua obra

9 Este é um procedimento recorrente do Programa. É dada uma orientação aos artistas sobre o envio de peças e eles decidem quais serão encaminhadas ao CNFCP.

10 A sugestão da imagem partiu da antropóloga Guacira Waldeck e nossos diálogos sobre o tema na Divisão de Pesquisa do CNFCP, do qual fazemos parte.

tornou-se claro às vésperas da abertura da exposição. Havia propostas de compra fechada de todas as peças que integravam a mostra. Antes de ser aberta, a Sap Família Antônio de Dedé já era tida como uma exibição/documento de referência na biografia deste artista.¹¹

A passagem pela SAP, ao que parece, vem sendo também um dado a considerar na escolha de colecionadores, galeristas e no valor – simbólico e comercial – das obras. Trata-se de um uso feito pelo mercado quanto ao programa. Uma vez que esta parece ser uma forma de apropriação inevitável, a solução tem sido buscar o diálogo para fazer com que isto se reverta em benefício dos artistas e que eles consigam melhores preços e possibilidades de venda de seu trabalho.

“Expressões na Madeira: família Antônio de Dedé” foi um divisor de águas para a projeção nacional da obra de Antônio de Dedé. Seguiram-se duas mostras coletivas de considerável importância, consolidando sua ascensão. Seus bastidores indicam uma articulação entre os galeristas da Karandash e instituições de São Paulo, como a Galeria Estação e o Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro (IIPB),¹² ambos coordenados naquela época pela colecionadora Vilma Eid. A estratégia de difundir o nome de Antônio de Dedé no mundo das artes de modo geral, ao que tudo indica, envolvia a sua inserção nos circuitos de Rio de Janeiro e São Paulo.

A primeira mostra foi “Teimosia da Imaginação”. Iniciativa do IIPB, com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, a exposição foi realizada no Instituto Tomie Ohtake entre março e maio de

11 A compra de toda a exposição fechada não foi concretizada, obedecendo ao princípio de vendas da SAP, que é somente a partir da abertura oficial da exposição e presencialmente.

12 Segundo o seu estatuto, o Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro se define como uma associação civil sem fins econômicos. Tem como finalidade “contribuir para o desenvolvimento cultural e social do país; através da identificação, preservação, e o desenvolvimento do imaginário do povo brasileiro”. Informação disponível em www.iipb.org/v2/images/stories/estatuto_iipb.pdf. Acesso em 20/12/2012.

2012, itinerando em seguida para o Paço Imperial, no Rio de Janeiro. O projeto, segundo sua descrição:

reúne 10 nomes de uma cena da arte brasileira conhecida como “popular”, mas cuja nomenclatura ainda se discute para melhor repensar uma produção que brota da cultura de raiz. Daí o interesse em investigar a criação poética deste fazer artístico pela potência do imaginário de seus autores.

Com curadoria de Germana Monte-Mor e Rodrigo Naves, “Teimosia da Imaginação” envolveu dez dos considerados como os mais representativos nomes das artes populares em atividade no país, sendo eles Antônio de Dedé, Aurelino dos Santos, Francisco Graciano, Getúlio Damado, Izabel Mendes, Jadir João Egídio, José Bezerra, Manoel Gaudino (única excessão, falecido em 1966), Nilson Pimenta e Véio. Reuniu um acervo de vários colecionadores particulares, muitos não identificados, outros reconhecidos, como Celso Brandão, Dalton e Maria Amélia, da Galeria Karandash, e de instituições como o Museu Afro de São Paulo, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Memorial da América Latina, o Museu de Folclore Édison Carneiro, o Museu Casa do Pontal e a Fundação Cartier, de Paris.

A cenografia expositiva era um cubo branco, com a mínima interferência no espaço, que não fossem os objetos e textos com sucintas informações. Cerca de uma dezena de obras de Antônio de Dedé ocupavam uma sala dedicada ao seu trabalho no Instituto Tomie Ohtake. Quando itinerou para o Paço Imperial, a proposta expositiva foi mantida, redimensionando, no entanto, os espaços.

O projeto envolveu também um amplo programa de documentação. Foram produzidos dez documentários em parceria com a TAL e a TV Cultura. Eles revelam parte do processo de confecção, a obra e a personalidade dos artistas e seu mundo, e foram exibidos em rede pública de TV. Envolveu ainda a confecção de um catálogo cujos propósitos e objetivos do projeto como um todo ficam conceitualmente explícitos no prefácio.

Este livro veio para confundir e, talvez, para ficar. Mais: talvez fique justamente porque veio para confundir. Em outras palavras: há aqui um material que ajuda a colocar em xeque a concepção generosa (e pouco realista) que vê na produção artística das camadas mais pobres de nossa população um caráter exclusivamente singelo e lírico, porque sua arte teria origem numa relação amistosa com a natureza. Criada por homens e mulheres de origem rural, ela guardaria as marcas desse vínculo direto com a realidade. Não foi por outra razão que por um bom tempo a arte popular – um termo que este livro praticamente põe de lado – foi identificada com as raízes da cultura nacional. Daquela relação *imediata* com a terra brotariam as diferenças que aos poucos, como ocorre com uma árvore, constituiriam a complexidade de uma *civilização*. E a arte popular guardaria a lembrança daquele momento íntegro e puro (Naves, 2012, p. XIII).

Um livro e uma exposição e filmes que vieram para confundir. Borrar fronteiras. Eis o projeto de “Teimosia da Imaginação”. Enfatizar a dimensão criativa para além do estereótipo do popular ligado à raiz, ao mundo rural e em estreita relação com a natureza, o singelo e o lírico. A mostra questionou a categoria “popular” sem, no entanto, abrir inteiramente mão dela. Se sugeria pensar os nomes que exhibe como artistas, sem adjetivações, a discussão sobre o popular e sua circularidade com os demais segmentos da cultura está presente.

O título da exposição gerou uma armadilha para o seu argumento. Ao sugerir a imaginação como teimosia, deixou margem para interpretação de que a dimensão criativa é um ato de insistência antes que potencial libertador. O texto introdutório, no entanto, afirma tratar-se da recorrência com que a imaginação aparece nos discursos desses artistas quando narram sobre seus processos inventivos. Advoga ser necessário buscar outros parâmetros epistemológicos para se compreender esta arte que se pauta em outras concepções estéticas. Assim, propõe pensar a dimensão do imaginário.

Em termos de estruturas profundas do imaginário e da imaginação da matéria que comanda sua criação, talvez se possa falar de um contínuo na arte desses criadores: desde as formas psíquicas mais próximas da matéria originária da invenção do sentido do mundo – a experiência da finitude e a angústia da morte – até as expressões mais articuladas do contexto social em que se dá a criação artística, e num gradiente que vai da experiência mais direta do contato com a natureza no meio rural à condição de vida em uma grande metrópole (Montes, 2012, p. XXV).

Assim como a série de documentários, o catálogo tem um capítulo dedicado a cada artista, ilustrado com imagens. Os textos valorizam as suas falas, contendo longas citações. Os seus títulos objetivam uma síntese do perfil e da obra de cada expositor. À ceramista Isabel Mendes da Cunha, com seus traços suaves e personalidade firme e determinada, atribui-se “Uma força serena”; Getúlio Damado, que cria esculturas, brinquedos e miniaturas com sucata, no Rio de Janeiro, tem como referência “Brincar de criança, na selva de pedra”; Antônio de Dedé recebe o título de “A leveza como modo de estar no mundo”. Enfatizou-se a limpidez de sua alma refletida em esculturas como uma forma de estar no mundo. Afeto, sobrevivência e trabalho são categorias que sintetizaram o discurso sobre ele e seu modo de existir.

No mesmo ano de 2012, Antônio de Dedé alcançaria reconhecimento internacional. Foi um dos artistas selecionados para a exposição “Histoires de Voir”, na Fundação Cartier, em Paris, dedicada à arte contemporânea. A mostra reuniu trabalho de 40 escultores, pintores, realizadores de cinema de países como Brasil, Índia, Congo, Haiti, México, Japão, Estados Unidos, Dinamarca, e esteve em cartaz entre maio e outubro do referido ano.

De modo próximo à “Teimosia da Imaginação”, sua proposta era explorar as fronteiras e os significados de categorias como naif, primitivo, artista autodidata. Mas, igualmente, não abria inteiramente mão de

tais termos. Com cerca de 400 trabalhos expostos, sublinhava as muitas correspondências existentes entre obras oriundas de diferentes partes, sistemas de crença e culturas do globo. Elementos como a exuberância de cores, a distorção das escalas e da perspectiva, a estilização da forma, a predominante presença da representação de animais e natureza, bem como o mundo dos sonhos foram destacados como fonte de inspiração para novas abordagens artísticas. Assim, de acordo com a descrição institucional: “Histoires de Voir celebra aqueles que se aventuram fora do caminho em busca de novas abordagens artísticas para quem pintura, desenho, filme e esculturas são meios de entendimento e experiência do mundo”.¹³ Trata-se, no entanto, de um mecanismo do próprio circuito estabelecido de artes em busca de oxigenar-se com aquilo que está fora da curva. Nos termos do arquiteto italiano, *designer* e curador da exposição, Alessandro Mendini,

[Histoire de Voir procura] encontrar artistas que buscam caminhos fora da norma dos códigos visuais tradicionais e examinar a relação entre arte contemporânea, arte folclórica, artistas e artesãos. Esta mostra esforça-se para libertar o olhar, para ver de outro ângulo, para dar voz a artistas e comunidades de artistas que observam o mundo com encantamento. É feita de e por mulheres e homens para os quais a arte “tem laços estreitos com a hipersensibilidade do coração” e cujos trabalhos são “documentos vivos”.¹⁴

Num vídeo promocional sobre a exposição, Alessandro Mendini afirma que as chamadas artes não institucionais e não ocidentais eram um tema que lhe interessavam de longa data. Não por acaso vinha pro-

13 Informação disponível em: fondationcartier.com/#/en/art-contemporain/26/exhibitions/294/all-the-exhibitions/248/histoires-de-voir-show-and-tell/. Tradução do autor.

14 Informação disponível em: fondationcartier.com/#/en/art-contemporain/26/exhibitions/294/all-the-exhibitions/248/histoires-de-voir-show-and-tell/. Tradução do autor.

pondo para a Fundação Cartier aprofundar uma linha de trabalho sobre o que denomina “artes antropológicas” ou “artes espontâneas”. Estas, afirma, lhe chamavam a atenção pelo fato de que estes artistas traçavam uma autobiografia por meio destes trabalhos.

A cenografia proposta para “Histoire de Voir” buscava dialogar com o que Mendini denomina magia da hipersensibilidade afetiva que demandavam os objetos expostos. Para além da arte, considerava-os como documentos de vida, narrativas diretas de seu autor, independente dos enquadramentos possíveis das instituições de arte. Por isso, buscou uma museografia que trouxesse calor humano, que fosse, em seus termos, um “apoio espiritual às obras expostas”. Envolveva totens com textos e vídeos contendo informações sobre os artistas. Mosaicos e cores que buscavam trazer mais alma ao que considerava serem trabalhos que sugerem uma relação próxima do mundo sacro e espiritual, um panteísmo que reporta ao mundo natural. Exotismo? Como relatava no catálogo da mostra,

Essa cenografia é pensada como um caso, simples, mas precioso, conhecido por conter, proteger e mostrar uma arte particular que está ligada intimamente à hipersensibilidade do coração. Alguns dos trabalhos expostos se apresentam como um documento de vida, expresso diretamente por seu autor antes e para além dos enquadramentos de uma organização cultural de arte. Eis porque a cenografia proposta é como um instrumento cardiográfico cujo objetivo é homenagear estas excepcionais “Histórias contadas” colocando em evidência a magia da hiper-humanidade. É assim que nós encontramos muitas lembranças carregadas de magia, porque os objetos contam e representam verdadeiramente as histórias de seus autores e experimentam em virtude de seu panteísmo o amor da figura animal. As cores do projeto, as formas, as sequências. Os materiais e as luzes escolhidas visam criar uma atmosfera de delicadeza animista, abstrata e conceitual.¹⁵

15 Informação disponível em: fondationcartier.com/#/en/art-contemporain/26/exhibitions/294/all-the-exhibitions/248/histoires-de-voir-show-and-tell/. Tradução do autor.

Antônio de Dedé é um dos 18 artistas brasileiros presentes na mostra, muitos deles reconhecidos nomes no circuito das artes populares, como Nino e Ciça. Alguns estiveram também presentes em “Teimosia da Imaginação”, como José Bezerra, Aurelino dos Santos, Véio e Isabel Mendes da Cunha.¹⁶ A seleção deste grupo envolveu a participação de Vilma Eid conforme atesta o agradecimento no final do catálogo: “Agradecemos particularmente a Vilma Eid por nos ter apresentado numerosos artistas brasileiros”. Sublinha o trânsito entre pessoas e instituições em diversos planos no universo das instituições culturais e colecionamento de arte.

O catálogo da exposição apresenta uma curta biografia de cada um dos artistas. Por ter realizado “Expressões na Madeira: família Antônio de Dedé”, fui convidado a escrever a sua biografia. De modo geral, busquei resumir os argumentos do texto anterior para um formato de três laudas conforme foi solicitado. Dei mais ênfase à biografia de Antônio de Dedé, seu contexto e os aspectos estéticos, suprimindo a parte técnica e detalhadas descrições do processo de produção. Mencionei tratar-se de uma obra construída em família sem ter espaço para desenvolver este aspecto, visto interessar, neste caso, somente Antônio de Dedé.

O catálogo traz ainda um texto introdutório de Sally Price. Nele, argumenta que os trabalhos apresentados na exposição eram uma pequena mirada para um campo de amplificações poéticas e jubilatórias da vida e que eles nos contam histórias do universo. A mostra era apresentada por ela como um mecanismo de reconhecimento de histórias ainda negligenciadas no campo da arte.

A África ampliou o campo da arte contemporânea e é parte da história da arte mundial desde os fins do século XX. No

16 Os artistas brasileiros que fizeram parte de “Histoire de Voir” são: Alcides Pereira dos Santos, José Antônio da Silva, Neves Torres, José Bezerra, Nilson Pimenta, Véio, Nino, Francisco da Silva, Antônio de Dedé, Aurelino dos Santos, Isabel Mendes da Cunha, Ciça, Cícero José da Silva, Taniki, Joseca, Desenhadores Huni Kui (Bane, Bane [Iran]), Isaka, Kixti, Mana, Txanu), Valdir Benites, Ronaldo Costa e Ariel Kuaray Poty Ortega.

entanto, ainda hoje, apesar de vivermos a época de uma arte global, tudo se passa como se obras-primas milenares e seculares, reconhecidas pelos nossos maiores artistas modernos até os pintores contemporâneos deste continente, não tivessem existido. Essa passagem de um a outro não é, portanto, efeito de um súbito milagre (Price, 2012, p. 26).¹⁷

“Histoires de Voir” é lida por Sally Price como uma iniciativa de redenção do processo de apagamento da historicidade das artes não ocidentais, reunindo um rico volume de informações e obras de artistas que transitam nos limiares do sistema formal de arte.

Cabe acrescentar a importância dessa exposição quando foi realizada. Ela mostrava estas obras e seus realizadores ao público parisiense em um momento em que se anunciava como breve a inauguração do Museu das Civilizações Europeias e do Mediterrâneo em Marseille, cuja pedra fundamental eram as coleções do extinto Museu de Artes e Tradições Populares – e cujo projeto final pouco apresentava destes conjuntos. Sinalizava de algum modo o deslocamento dos objetos ditos populares no circuito das instituições de arte e cultura na França contemporânea.

A última mostra a ser destacada neste ciclo foi a individual “Antônio de Dedé. Esculturas”, realizada na Galeria Estação, entre 12 de setembro e 31 de outubro de 2013, em São Paulo. Este espaço se consolidou nos últimos anos como um dos mais representativos voltados para arte popular no país ou, de modo mais preciso, para pensar a arte popular nos limites das fronteiras com as artes contemporâneas.

Vilma Eid, coordenadora do espaço, conheceu o trabalho de Antônio de Dedé por meio de Maria Amélia e Dalton da galeria Karandash. Desde então, passou a acompanhar sua produção. Faltava conhecer o autor, o que fez em 2013, segundo um relato de viagem que segue:

17 Tradução do autor.

Fiquei comovida com a humildade do Dedé. Vivendo na mais absoluta pobreza, rodeado pelos cinco filhos e pelos netos, demonstra uma inabalável alegria de viver. Falante, sorriso permanente nos lábios, comove-se ao falar da esposa que se foi deixando-o sozinho com a criação dos filhos. Mas ele deu conta. A família vive em uma união impressionante.¹⁸

A exposição dá ênfase ao imaginário. Fusão entre o cotidiano, o sacro e o mundo natural, descrita como uma relação transparente com o mundo. Tal como em “Teimosia da Imaginação”, a leveza de Antônio de Dedé se destaca. Do mesmo modo, questiona a categoria arte popular sem abandoná-la. Roberta Saraiva, curadora e autora do catálogo, descreve.

Há que se dizer que o trabalho de Antônio de Dedé se encaixa perfeitamente no conceito de arte popular, sobretudo se essa marca estiver ligada ao sentido da origem rural do artista, de sua marginalidade em relação ao mercado de arte – mas também se encaixa em outros rótulos, se observada a complexidade de uma cosmogonia em primeiro plano. Pode ser chamado de outros nomes e poderia ser visto sob outros esquemas teóricos, mas, para evitar cair em uma armadilha da ordem dos conceitos, faço o convite para olhar a obra de perto (Saraiva, 2013).

A exposição trouxe 38 obras de Antônio de Dedé que foram exibidas em dois andares. A cenografia da exposição trazia o espaço branco da sala com uma iluminação *clean* e ambientação sonora com a música de Hermeto Pascoal.¹⁹ As obras maiores, chegando a mais de dois metros, foram expostas direto no chão. Outras, menores, sob suportes. Em uma bancada podiam ser visto um conjunto de cabeças. Estas eram peças

18 Informação disponível em: [www.galeriaestacao.com.br/exposinternas/47#pretty-Photo\[iframes\]/0/](http://www.galeriaestacao.com.br/exposinternas/47#pretty-Photo[iframes]/0/). Acesso em 19/07/2017.

19 Especificamente o disco ao vivo gravado no festival de Montreaux, 1979 (lado B, disco 1), e o Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca, 1983.

feitas sob encomenda. Originalmente, a produção das cabeças era feita pelas mulheres da família, uma de suas filhas e uma nora. Por um lado, essas obras são ampliações do repertório de Antônio de Dedé, por outro, inverte-se de algum modo a relação da originalidade criativa. É Antônio de Dedé que faz algo ao estilo de sua família, ainda que suas cabeças apresentem sua marca individual.

Com estas exposições e os produtos que geraram, como catálogos, filmes e documentação de arquivo, produziu-se uma literatura e um acervo sobre Antônio de Dedé. Assim, ele foi inserido também na história da arte brasileira e internacional ou, ao menos, na história das artes populares. Nesse processo observam-se duas vertentes principais. A primeira, mediada pela SAP, apresenta Antônio de Dedé entre o artesanato tradicional e a arte popular. É uma mostra integrada a um programa de política pública de cultura – com as dificuldades de execução de um programa desta natureza do ponto de vista da engessada burocracia estatal. Nele há margem para a inclusão de famílias, comunidades, grupos, a possibilidade de amalgamar distinções entre artista e artesão, sem, contudo, minimizar a importância da autoria e a valorização do indivíduo.

A segunda, patrocinada pela Galeria da Estação, IIPB e Fundação Cartier, transita entre arte popular e arte contemporânea. Neste cenário, ganham força a potência artística e a expressão criativa da obra do primeiro da linhagem. Os filhos e outros agregados à família, que produzem em conjunto, são com alguma frequência considerados como artesanaria. Há uma hierarquização estratégica que individualiza processos por vezes coletivos.

Como se pode notar, essas distinções e formas de classificações obedecem aos distintos projetos político e teórico conceituais de cada uma das citadas instituições que atuam no campo das culturas populares. Refletem distintos projetos museográficos, formato de conteúdo de textos no catálogo e formas de relacionamento com os artistas.

Por outro lado, são também profundamente imbricados. A rede de atores sociais que age no processo de artificação de Antônio de Dedé se cruza em vários momentos. No empréstimo de obras, imagens, no contato para fomentar uma venda e/ou a próxima exposição e mesmo na autoria dois textos de catálogos. Quanto a isto, eu, como autor, por exemplo, assino tanto um material que poderia ser descrito como catálogo etnográfico na SAP quanto o que se pode chamar de catálogo de arte para a Fundação Cartier. O que me leva a deixar a pergunta para aprofundamentos futuros: que elementos qualificam uma exposição e seu catálogo como etnográfico e/ou de arte?

As oscilações sobre as formas de uso da categoria arte popular em relação à obra de Antônio de Dedé (ora de modo categórico, ora buscando levá-la ao limite, mas sem abandoná-la) carregam em si as controvérsias históricas sobre o próprio conceito de cultura popular. Este foi sempre envolvido com juízos de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas. Sempre esteve em crise quanto aos seus contornos e à sua aplicabilidade, bem como em relação ao discurso de eminente processo de extinção do objeto a que se refere. Para alguns, cultura popular equivale ao folclore, entendido como conjunto das tradições culturais de um país ou região; para outros, mais pessimistas, o popular desapareceu em meio à pressão da cultura de massa; há ainda os que defendem o popular como o pop, o massivo; para muitos o termo expressa diferença e alteridade em face de outros setores ou, ao contrário, mantém uma relação de dependência quanto a eles – as culturas eruditas, refinadas etc. (Cavalcanti, 2005; Abreu, 2003; Canclini, 2008). Johanes Fabiam chama a atenção para o seguinte aspecto.

Cultura e cultura popular não são meramente categorias analíticas. São práticas suficientemente reais de inquérito e escrita, endereçadas para práticas reais de vida e enredadas em relações políticas e de interesse. Isto porque cultura popular é tudo menos uma questão de definição. Consequentemente,

quando nós defendemos a noção de cultura popular, nós devemos nos concentrar no que ela torna evidente e conhecido, antes do que agoniza sobre o adjetivo popular (Fabian, 1998).

Pode ser instigante estender esta proposta para pensar arte e arte popular também como uma perspectiva, mais um ponto de vista para observar a sociedade e sua produção cultural. Um instrumento que serve para refletir sobre a realidade social e cultural sempre multifacetada. Nesta mesma direção, Maria Laura Cavalcanti (2005) chama a atenção para a questão de que precisamos destes termos, pois existem fatos vivos em profusão pulsando a respeito destas noções, e até hoje não dispomos de termos mais adequados para substituí-los. Se precisamos do adjetivo popular, é porque nem tudo é popular. Ele traz consigo algum tipo de alteridade e a necessidade de buscarmos sistemas amplos de pensamento.

Um patrimônio vivo de Alagoas

Com uma obra circulando nacional e internacionalmente, Antônio de Dedé foi reconhecido oficialmente pelo seu lugar de origem. Em 2015, foi inscrito na lista do Patrimônio Vivo pelo Estado de Alagoas com mais três outros nomes: José Laurentino, Zeza do Coco e Vânia Maria.

A patrimonialização de pessoas através do Registro de Patrimônio Vivo; “Tesouros Vivos da Cultura Popular Tradicional”; “Lei de mestres” é um mecanismo que vem sendo adotado em várias cidades e estados brasileiros, como Pernambuco, Ceará e Bahia. Com inspiração no modelo francês do reconhecimento dos “Maître D’art” e dos “Tesouros Nacionais Vivos” do Japão, visam a valorização e à salvaguarda de saberes cujos detentores são reconhecidos mestres nos campos das artes e dos patrimônios. Em Alagoas foi implementado em 2004 por meio de Lei estadual que define,

É considerado Patrimônio Vivo (Lei Estadual n. 6513/04, alterada pela Lei nº 7.172 de 30 de junho de 2010) a pessoa

que detenha os conhecimentos e técnicas necessárias para a preservação dos aspectos da cultura tradicional ou popular de uma comunidade, estabelecida em Alagoas há mais de 20 anos, repassando às novas gerações os saberes relacionados a danças e folguedos, literatura oral e/ou escrita, gastronomia, música, teatro, artesanato, dentre outras práticas da cultura popular que vivenciam.²⁰

O Registro do Patrimônio Vivo é feito em livro próprio pela Secretaria Executiva de Cultura, assistida pelo Conselho Estadual de Cultura. Concede ao inscrito uma bolsa de incentivo, inicialmente de R\$ 500, atualmente de 1,5 salários mínimos e o uso do título. Prevê em contrapartida que ele repasse seus saberes, exceto comprovada incapacidade para tal. Os inscritos se tornam obrigados a participar de programas de ensino e aprendizagem organizados pela Secretaria Executiva de Cultura e a ceder ao estado os direitos patrimoniais de autor sobre os conhecimentos e as técnicas que detiver.

A titulação como Registro do Patrimônio Vivo se dá por chamada pública via edital anual. A inscrição é feita em formulário próprio e com documentação que comprove a atividade do candidato, devendo ter a anuência do inscrito.²¹ Critérios como a relevância do trabalho, idade e situação de carência social são usados para seleção. Inicialmente, o número de mestres inscritos não deveria ultrapassar 30. Com a alteração da Lei em 2010, passou a ser de 40. Até o ano de 2016, 51 nomes já haviam recebido esta titulação, sendo que uma lista elaborada em 2014 indicava que 15 já haviam falecido. Em 2017, foram inscritos o

20 Informação disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/patrimonio-vivo>. Acesso em 18/07/2017.

21 Os termos da Lei indicam como comprobatórios: “carteira de instituições corporativas; Declaração expedida pela Asfopal; Citações em livros de pesquisadores de renome; Fotos ou textos publicados em material impresso com data; Declaração de 03 (três) pessoas idôneas, que tenham sido ou estejam radicados na localidade onde o candidato atue ou atuou”. Lei Estadual n. 6513/04, Maceió, 2004.

xilógrafo Antônio Celestino, de 79 anos, e a mestra de Guerreiro, Iraci Ana Bonfim de Melo, de 60 anos.

Numa entrevista concedida em 2016, Antônio de Dedé comentava sobre o processo.

A gente nunca voa alto, ninguém enrica com essa habilidade. É um dom que Deus dá pra gente sobreviver. Agradeço meu trabalho e o patrimônio vivo que veio pelo trabalho. Se não fosse meu trabalho, não tinha vindo. Deus me deu esse reconhecimento e ajuda para descansar, veio na hora certa.²²

Para Antônio de Dedé o reconhecimento era um auxílio para descansar. Uma espécie de aposentadoria. O dado a sublinhar sobre os Registros de Patrimônios Vivos é o recorte e a institucionalização que sugerem processos que ocorrem em outras esferas da vida social. Como se pôde indicar, Antônio de Dedé transmitiu seus saberes aos seus familiares ao longo do tempo, no desenrolar do cotidiano. Algo que não se reproduz no modelo das oficinas. Estas transmitem informação, mas não alcançam a experiência ou, antes, produzem uma experiência da urgência de uma política pública sobre um saber recorrentemente descrito em via de desaparecimento.

“As peças que eu faço é do agrado do povo!”

Quando os “personagens” saíam de sua casa, Antônio de Dedé desconhecia o destino que tomavam. Rio, São Paulo, Canadá, França eram referências sobre seus compradores e lugares que jamais ousou conhecer. Reconhecido como artesão, artista, mestre e patrimônio vivo, a sua obra foi ganhando o mundo. Ele, por sua vez, continuava em seu quintal modelando a madeira, cuidando do fumo, enrolando um cigarro e sempre preocupado com o futuro da família. O relato de Adailton, seu

²² Disponível em: <http://www.agenciaalagoas.al.gov.br/noticia/item/1532-arte-sao-transforma-madeira-em-obra-de-arte-no-agreste-de-alagoas>

filho mais velho, indica a distância entre a produção e a revenda em galerias de seus trabalhos.

Há algum tempo, quando o pessoal começou a comprar para revender em galerias, nós não tínhamos noção do valor e vendíamos muito barato. Em uma viagem que fiz para São Paulo, fui a uma das galerias e vi o preço de revenda. Foi quando começamos a entender o valor da nossa arte.²³

Uma obra de Antônio de Dedé atualmente pode chegar a R\$ 40 mil no circuito das galerias de arte. Muitas delas foram adquiridas por valores pagos ao mestre que não alcançam 5% disto. Ainda assim, Antônio de Dedé afirmava em 2010 que já conseguia estabelecer preços melhores que antes. O reconhecimento de seu nome, embora reduza a assimetria da relação com seus *marchants*, está ainda distante das proporções dos acordos de representação, compra e revenda feitos com artistas estabelecidos no circuito de arte contemporâneo. Avançar neste tema seria fundamental para as perspectivas que buscam borrar os limites das classificações como popular para pensar simplesmente nas obras como arte.

Artista? “Dizem por aí que eu sou artista. Eu sigo fazendo meus bonecos”, disse Antônio de Dedé abrindo sorriso. Repetia a mesma resposta de quando havia lhe feito essa pergunta em nossa primeira conversa, há nove anos. Em 2014 visitei-o pela última vez e levei os catálogos das exposições citadas anteriormente. Disse que ficou feliz em “se ver nos livros”. Falou que estava produzindo pouco. O corpo reclamava cansaço. Mostrava-se debilitado e com alguma dificuldade para caminhar.

Ao observar as fricções entre obra e autor, circuitos de arte, arte popular e patrimônio, a partir de Antônio de Dedé, cabe retomar os argumentos de Heinich e Shapiro (2013): afinal, quando é arte? E acrescentar: quando é patrimônio?

²³ Marina Ferro. Memorial a mestre Antônio de Dedé é inaugurado em Lagoa da Canoa. D.O. Suplemento. Notícias da Agência Alagoas, n° 164, p. 4. Maceió, 29/08/2017.

Em agosto de 2017 foi anunciada a abertura de um memorial em sua homenagem em Lagoa da Canoa. Nele estão objetos pessoais, como fotografias, ferramentas, livros, além de esculturas de sua autoria e de dois de seus filhos. O pequeno espaço no centro da cidade tem por objetivo valorizar a memória e a arte de Antônio de Dedé. Um relato do curador do projeto indica mais um elo dos descompassos entre as circulações de obra e autor. Por incrível que pareça, ele era muito pouco conhecido em Lagoa da Canoa. Morava na vila, em um local marginalizado. Tão pouco visto em sua cidade, mas respeitadíssimo e conhecido fora, pelas pessoas do meio da arte, inclusive, hoje, das artes contemporâneas.²⁴



Antônio de Dedé. Foto do autor. 2010

Antônio de Dedé faleceu em 16 de junho de 2017. Do ponto de vista do circuito de arte, partiu em um momento de ascensão em seus dez anos de carreira neste universo. Suas obra serão ainda mais cobiçadas em vir-

²⁴ Marina Ferro. Memorial a mestre Antônio de Dedé é inaugurado em Lagoa da Canoa. D.O. Suplemento. Notícias da Agência Alagoas, n° 164, p. 4. Maceió, 29/08/2017.

tude da raridade de um artista que não produziu muito. Para o estado de Alagoas, perdeu-se um patrimônio vivo, deixando o legado de seu saber disseminado entre seus filhos. Para estes, fica a memória afetiva do afetuosos pai. Em comum, Antônio de Dedé deixou um legado de obras que transmitiam a sua própria leveza de ser. Como costumava dizer, “eu não faço peça mal-humorada. Eu só gosto de coisa divertida. Eu sou assim”.²⁵

Referências

ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ACSELRAD, Maria. Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco: limites e possibilidades da apropriação do conceito de cultura popular na gestão pública. In: CALABRE, Lia (org). *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

BARRETO, Lazaro. Escultores em madeira. *Sala do Artista popular*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura. Duas ou três coisas sobre folclore e cultura popular. *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as culturas populares*. Brasília: Ministério da Cultura, 2005. p. 28-33.

DIAS, Nélia. Looking at objects: memory, knowledge in nineteenth-century ethnography displays. In: *Traveller's tales*. Londres/New York: Routledge, 1994.

²⁵ Marina Ferro. Memorial a mestre Antônio de Dedé é inaugurado em Lagoa da Canoa. D.O. Suplemento. Notícias da Agência Alagoas, nº 164, p. 4. Maceió, 29/08/2017.

FABIAN, Johannes. *Moments of Freedom: anthropology and popular culture*. Virgínia: University Press of Virginia, 1998.

GONÇALVES, José Reginaldo. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

GONÇALVES, Luciana. Virgínia Rios: esculturas. *Sala do Artista Popular*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Iphan, 2007.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1998.

HEINICH, Nathalie e SHAPIRO, Roberta. Quando há artificação? *Sociedade e Estado*. Brasília, Volume 28, número 1, 2013.

LAGROU, Els; GONÇALVES, Marco Antônio. L'art populaire brésilien: Un art de la relation. *Perspective*, nº 2, 2013. Disponível em: <http://perspective.revues.org/3904>.

LEAL, João. Da arte popular às culturas populares híbridas. *Etnográfica*, Lisboa, n. 13 (2), p. 467-480, 2009.

MAIA, Marilene Correa. *Le oeuvres d'art populaire brésilien au Musée du Folklore Edison Carneiro*. Entre terrain, musée et marché. Tese (Doutorado em Antropologia) – Université Paris X – Nanterre, Paris, 2009.

MONTES, Maria Lúcia. *Teimosia da Imaginação: dez artistas brasileiros*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

NAVES, Rodrigo. Prefácio. In: MONTES, Maria Lúcia. *Teimosia da Imaginação: dez artistas brasileiros*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império*. Relatos de viagem e transculturação. Bauru: Edusc, 1999.

PRICE, Sally. Histoires Retrouvées. In: PELLETIER, Adeline (org). *Histoires de Voir*. Paris: Fondation Cartier, 2012.

REIS, Daniel. Expressões na madeira: Família Antônio de Dedé. *Sala do Artista popular*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Iphan, 2010.

_____. Antônio de Dedé. In: PELLETIER, Adeline (org). *Histoires de Voir*. Paris: Fondation Cartier, 2012.

SARAIVA, Roberta. *Antônio de Dedé. Esculturas*. Catálogo de Exposição. São Paulo : Galeria Estação, 2013

VARGAS, Carmen. A família Vitalino e sua arte. *Sala do Artista popular*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

WALDECK, Guacira. Família Zé Caboclo. *Sala do Artista Popular*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Iphan, 2008.