

A Arte é Para Todos: patrimônio cultural, tradição de conhecimento, processos sociotécnicos e organização social do trabalho entre os artesãos do Alto do Moura (Caruaru). ROCHA, Darllan Neves da. Dissertação de Mestrado, Paraíba – UFPB. 2014.

Thiago Santos¹

Resenha

Esta resenha está embasada na proposta da sessão Resenha de Teses e Dissertações desta Revista. Na qual a intenção é trazer ao público leitor resenha de trabalhos com temas atuais na teoria antropologia, buscando além de apresentação, uma crítica interna dos textos em si. Mas, definitivamente, o foco é na divulgação dos trabalhos de jovens pesquisadores na área de antropologia. Neste caso, o texto escolhido para a resenha que se segue é a dissertação de mestrado intitulada “A arte é para todos”², de Darllan Neves da Rocha, defendida no Programa de Antropologia da Universidade Federal da Paraíba, no ano de 2014.

Os textos que nortearam o olhar crítico sobre a dissertação apresentada a seguir neste ensaio de crítica interna foram os de David Jacobson, em seu livro *Reading Ethnography* (1991), onde o autor discute algumas maneiras de se analisar textos etnográficos se detendo as suas especificidades e propostas – a saber etnografia estrutural, simbólica e organizacional. Os modelos de análise não puderam ser aplicados integralmente, em um primeiro momento porque mesmo que as “escolas” sirvam como guarda-chuvas para classificarmos formas de fazer etnografia, os autores não necessariamente estão integralmente vinculados a este ou aquele modelo, quase sempre produzindo formas novas de se pensar o campo e a articulação com a tradição teórica que reivindicam; noutro momento, justamente porque a etnografia aqui escolhida transita entre modelos de etnografias. Afinal, como ressalta Cláudia Fonseca, essa é a vocação da antropologia: rearticular perpetuamente seus métodos a partir de uma síntese entre teoria, metodologia e subjetividade/preferências dos pesquisadores.

1 Thiago Santos é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (PPGA-UFPE).

2 Recebeu menção honrosa (2016) no Concurso de Monografias Sílvio Romero que é ligado ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). <http://www.ufpb.br/content/pesquisa-do-mestrado-em-antropologia-da-ufpb-recebe-me%C3%A7a7%C3%A3o-honrosa-em-concurso>

Por sua vez, também, as reflexões de Reynard e Thomas Scordas foram cruciais para pensar a dimensão da consistência sintagmática presente no texto, ou seja, a relação de dependência entre as partes que compõe o texto, o encadeamento lógico entre as ideias; bem como a pertinência da demonstração das evidências e como estas aparecem no texto, informando ao autor algo que também se torna evidente para ele, uma vez que “to sum this all up in single statement, we must recognize explicitly that the problem of evidence is in essence a problem of speech in relation to experience”³ (Scordas, 2004. p. 8).

Do barro, ou construindo um corpo.

Como o título sugere, a pesquisa se inscreve, de maneira mais ampla, dentro do campo da cultura popular, ao tomar como objeto de estudo a produção cultural de uma comunidade de artesãos, sua dinâmica de transmissão de conhecimento sobre o saber fazer no artesanato, como se mobilizam para a produção. Trata-se de uma etnografia sobre o trabalho de arte em barro com os artesãos do Alto do Moura, em Caruaru, Pernambuco, matizando suas demandas e dilemas.

Contudo, o recorte dado pelo autor segue um caminho um tanto quanto desvinculado dos estudos correntes sobre artesanato: os estudos do patrimônio na antropologia. Dentre os muitos temas que são demonstrados como possibilidades de atenção analítica, o autor nos informa que recusa tais temas corriqueiros em favor de um direcionamento do recorte temático por identificar uma demanda dos próprios artesãos: a tradição.

A partir de um texto densamente etnográfico, que começa a partir de uma visita à Casa Museu Mestre Vitalino – na companhia de Branco, Secretário de Cultura de Caruaru ao tempo, e Sr. Severino Vitalino⁴, filho de Mestre Vitalino e responsável pela Casa Museu – Rocha demonstra como vários temas seriam possíveis de serem analisados para fins de teses e dissertações e mesmo que não podem ser descartados para a feitura de seu trabalho, pois fazem parte do cotidiano desses artesãos e têm íntima relação com o seu fazer, mas que tomam um lugar secundário na análise. Trata-se de temas como o fluxo turístico, os patrimônios do lugar (coisas e pessoas), as políticas públicas, a representação do Alto do

3 “Resumindo em uma única declaração, devemos reconhecer explicitamente que o problema da evidência é, em essência, um problema da fala em relação à experiência” - tradução livre.

4 Severino Vitalino faleceu em 07 de janeiro de 2019.

Moura nos veículos midiáticos, as produções dos artesãos, dentre outros. Mas, o que se impôs como central foi a “tradição”, visto que ao longo de sua incursão em campo, os artesãos lhe demonstravam dois interesses práticos na discussão/pesquisa que ele buscou fazer: (1) a *sua* tradição parecia estar se perdendo, por isso precisavam compreendê-la em sua dinâmica própria e (2) necessitavam identificar/definir o que da tradição do Alto do Moura poderia ser registrada como patrimônio cultural. Dentro da relação entre a discussão sobre a tradição do Alto do Moura e as possibilidades de patrimonialização, tema central abordado pelo autor, se inserem de maneira secundária todos os outros temas mencionados anteriormente.

Dos conceitos básicos

Muitos são os conceitos aos quais o autor lança mão em sua dissertação, impossível resumi-los nesta sessão, pois estão todos encadeados de maneira muito intrincada ao longo do texto. Contudo, podemos destacar alguns que servem como norte para a compreensão do texto ao longo da leitura.

Um conceito fundamental no texto não poderia ser outro que não o de patrimônio, associado à discussão sobre o que compõe a tradição do Alto do Moura. Os dois termos aparecem imbricados um ao outro, seja porque quando se busca o primeiro é na condição de que tem-se que compreender o segundo, seja porque quando se fala em tradição do Alto do Moura é para mobilizar o sentido de dizer que tem-se algo ali que é um patrimônio a ser preservado e divulgado seu devido valor.

A noção de patrimônio que o autor utiliza parte da perspectiva de José Reginaldo Gonçalves (2012), na qual patrimônio não deve ser tomado através do que ele “é” mas sim de uma postura que o tome analiticamente através do “para que serve”. Aqui, patrimônio deixa de ser tomado como uma coisa em si, estanque, para ser pensado em sua relação com os processos e dinâmicas sociais, como algo que orienta e organiza as atividades no cotidiano. Nas palavras do autor,

O patrimônio me apareceu no campo como categoria que está em processo de mudança de sentido por parte dos atores sociais que desde 2012 têm demonstrado preocupação com a perda de uma tradição, ou seja, se antes atrelavam o patrimônio aos bens materiais do lugar, agora se preocupam em *patrimonializar* sua tradição [...] mas compreendendo [o patrimônio] como “entidade”, mas como atividades, formas de ação, partindo da ideia de entidade posta para ação. Destarte,

o patrimônio não como um bem constituído a priori, mas como o bem constituinte de uma ação (p.3).

Outros conceitos norteadores presentes na dissertação são os de estoque de cultura e as discussões presentes em O Guru, de Barth (2000a; 2000b), onde está presente a proposta de que é necessário “caracterizar os padrões mais destacados, mostrar como a tradição se produz, reproduz e como mantém suas fronteiras; e assim, descobrir o que a faz coerente num sistema lógico como a tradição de conhecimento” (p.73). Bem como as discussões de Marie-Noëlle Chamoux (1981) sobre a transmissão de conhecimento incorporado, onde a questão é a análise de uma certa forma de conhecimento que não é transmitido apenas por instruções, mas através da experiência e observação do "como se faz". Um conhecimento prático ao qual os inseridos estão sempre em processo de aprendizagem. Neste, a técnica e o conhecimento propriamente dito são transmitidos, adquiridos e elaborados na prática. E um terceiro autor, Theodore Schwartz (1978), ao indicar que mesmo em comunidades pequenas, os atores individuais têm papéis singulares e diversificados que tornam as interações e produções de cultura muito diversificadas e complexas, tanto na distribuição do conhecimento quanto na própria produção. Esses três autores ofereceram um repertório teórico para o autor poder tratar do caráter distributivo da cultura.

Rocha cunha vários conceitos ao longo de seu texto, sendo muito pertinente o de *movimento da ação*, que consiste na maneira e nas intenções pelas quais os mestres transmitem o conhecimento, ora demonstrando, ora escondendo, como uma estratégia de salvaguardar seu lugar na hierarquia entre os artesãos e na organização social. A este conceito está atrelado um outro, o de *economia informacional*, que é um termo usado por Rocha para descrever o valor do ensinamento por parte dos mestres, pois existe uma dinâmica de reconhecimento dos artesãos de que “mestre é quem cria, quem ensina e tem mais prestígio” - esta distinção está muito bem apresentada na construção/apresentação das figuras do Mestre Vitalino e Mestre Galdino, onde o prestígio do primeiro estaria principalmente em “ter feito escola” e do segundo por ter criado um estilo único na localidade.

O conceito de *quase-mestre* é noção explicativa extremamente pertinente para uns dos dilemas presentes no texto. Ela se refere ao jogo de posicionamento dos atores na organização social. Acarreta não só a dimensão do prestígio, mas também sintetiza muito da discussão sobre qual é a arte e a tradição a qual os artesãos se reportam, quando posicionados entre a

dinâmica da *visibilidade cultural local e extralocal*, que são os contornos que a tradição toma para dentro e para fora do grupo. Essa dinâmica entre as estratégias e formas de dar visibilidade à tradição é condensada pelo autor no conceito de *desempacotamento da tradição*, largamente utilizada ao longo do texto como o ato de selecionar, de acordo com os contextos e atores sociais em interação no contexto, os elementos pelos quais estes ou aqueles elementos da cultura serão ressaltados como valores e sínteses possíveis do que “é” a tradição do Alto do Moura.

Da metodologia

Quanto à metodologia empregada, o autor descreve detalhadamente os meandros de produção da dissertação. Desde a apresentação de sua pesquisa quando do período da graduação, até o tempo do mestrado. Inicia falando sobre a revisão bibliográfica que fez, nas temáticas Antropologia da Arte, Antropologia da Técnica, Antropologia do Conhecimento e Processos Sociais. Contudo, ressalta que seu direcionamento estava em tomar analiticamente a tradição via Antropologia da Arte, mas que a partir da intensificação da pesquisa de campo esta perspectiva antropológica não era o cerne analítico mais adequado, uma vez que o que estava em questão não era tão somente a *tradição* enquanto estética do artesanato em barro, mas sim a tradição do conhecimento, do saber fazer, dos modos de fazer arte em barro, da transmissão do conhecimento, sua singularidade.

Para isto o autor desenvolveu uma etnografia, aglutinando várias técnicas de pesquisa. Que vão desde a observação participante e intensa, aplicação de entrevistas livres e semi-estruturadas, coleta das narrativas biográficas dos principais atores, extenso uso de imagens, amplo uso de recursos em audio-visual, até a coleta de dados e registros historiográficos sobre a formação histórico-social do Alto do Moura e o processo pelo qual tem se reivindicar uma tradição vinculada a sua história e a prática de seus atores, nisto toma analiticamente o vínculo com este lugar/história e esta tradição em questão. Aqui ele destaca que é fundamental a noção de *campo social* de Gluckman, a qual o possibilita tomar o campo de pesquisa como um campo de interdependências entre os atores sociais, como um espaço socio-técnico:

Compreendendo aqui a perspectiva da construção material dos artesãos como formas de objetivarem sua própria identidade e de representação do lugar, não compreendendo o grupo dos artesãos

como étnico, mas como grupo de forte identidade vinculada à tradição da produção em barro (p.6).

A pesquisa havia sido iniciada anos antes, durante sua graduação, contudo a parte metodológica diz respeito ao período da dissertação onde o campo foi realizado de duas maneiras. Na primeira, o autor fez três incursões intensas ao campo nos períodos em que teve férias da Universidade, passando semanas no Alto do Moura. Na segunda, o autor voltou sistematicamente ao Alto do Moura, passando três dias por mês fazendo entrevistas semi-estruturadas, acompanhando os eventos do calendário religioso e turístico, participando das reuniões da Associação dos Artesãos em Barro do Alto do Moura (ABMAM). Com essas duas formas de pesquisa de campo ele foi etnografando, passo a passo, as relações e diferentes dimensões constitutivas de seu objeto de pesquisa.

O autor nos informa que para este trabalho foram entrevistados formalmente mais de 40 artesãos, dos quais 08 são denominados mestres, 21 produtores de bonecas e 12 de bonecos e bonecos. Levando em consideração que, ao tempo, o Alto do Moura tinha em seu último registro algo em torno de 600 artesãos, essas entrevistas contemplam aproximadamente 10% deles. Além destes, entrevistou 08 pessoas ocupantes de cargos públicos como secretários de cultura e funcionários de órgãos diversos relacionados à produção de arte em barro. 14 turistas. 05 intelectuais locais, sendo 01 historiador, 03 artistas e o Padre Everaldo. Considera que este número é maior se levarmos em consideração os contatos e conversas informais que acumulou ao longo deste período de pesquisa.

Acreditando que apenas a escrita não poderia dar conta de demonstrar/fundamentar os pontos fundamentais do trabalho, o autor opta pelo método de foto-elicitação, onde através do uso de fotografias acompanhadas de descrições e reflexões analíticas do próprio autor, pretende revelar o campo, sendo seu intuito principal uma melhoria na comunicação, pois os vídeos e as fotografias permitiriam tanto captar quanto transmitir o que não é imediatamente transmissível a partir do texto escrito. E disto o trabalho está repleto, além das fotografias, gráficos e mapas ao longo do texto, o autor disponibilizou um DVD em anexo com mais de 1.800 fotos e produziu um documentário sobre o tema⁵.

É importante levar em consideração que o autor salienta que ao tomar os aspectos socioculturais e históricos do Aldo do Moura, não se limitou aos dados puramente de arquivos

5 Trailer disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=B78k3cIX4M4>

e bibliográficos, mas sim privilegiou uma etnografia nos termos de uma descrição densa, como proposta por Clifford Geertz (1989), e análise situacional, nos termos de Van Velsen (1987). Considerando ainda o método genealógico de Michel Foucault (1990), pelo fato de que este prioriza as memórias locais como fonte de conhecimento e que, por isso, possibilita compreender a maneira pela qual as pessoas constituem e compreendem uma certa saber histórico e como se utilizam deste na dimensão prática da vida, isto com o intuito de busca pela compreensão da construção da micro-história local e sua atualização e uso no cotidiano.

Construção do argumento

A argumentação do autor segue o caminho de localizar que os artesãos do Alto do Moura sempre tiveram uma relação forte com o artesanato em barro, contudo voltado para a arte utilitária – fabricação de pratos, panelas e demais utensílios de cozinha. Atividade esta que figura como uma das principais fontes de renda dos que lá moravam antes mesmo da chegada de Vitalino ao Alto do Moura em 1948, quando ele já tinha 40 anos.

O ponto de partida é o Mestre Vitalino. De quando este começou a “mexer com barro” muito novo, assim como todas as crianças daquela região. Aos 06 anos de idade, ele produziu “o boi” conhecida como sua primeira peça, que fez um sucesso enorme na feira como sendo um item de entretenimento para crianças, um brinquedo. Posteriormente, aos 08 anos, em 1917, ele fez a peça que mudaria a compreensão sobre artesanato em barro: o caçador de gato maracajá. Nesta peça, Mestre Vitalino criou algo que ainda não existia até então ali: a produção de uma peça que congelasse uma ação. A chamada arte figurativa. Após a criação de peças deste tipo, Vitalino fez escola ensinando e incentivando seus companheiros Zé Caboclo, Manoel Eudócio, Zé Galego, seus filhos, notadamente Severino Vitalino e várias outras pessoas no Alto do Moura.

Mestre Vitalino estava fazendo sua arte num contexto em que o Brasil estava em pleno debate sobre a identidade nacional, tendo sido convidado em 1947 para fazer uma exposição no Rio de Janeiro a convite do Governador deste Estado por intermédio de Augusto Rodrigues (caruaruense, jornalista, pesquisador e crítico de arte). Essa ida ao Rio de Janeiro projetou a arte produzida no Alto do Moura de maneira muito forte. Incentivando os artistas locais a investirem em suas produções. Mestre Vitalino ainda fez outras exposições, algumas delas fora do país. Tornando-se um marco na história da cidade de Caruaru e do Estado de

Pernambuco. O que fez com que, após a sua morte, algumas medidas de incentivo ao artesanato daquele lugar fossem tomadas. Dentre elas a instituição de alguns patrimônios, o autor aponta três:

A Casa Museu-Mestre Vitalino, que foi a última residência na qual Mestre Vitalino morou. Mantém-se como ele a deixou, com pouquíssimas modificações em sua área externa. Dentro da casa, seus objetos de trabalho, roupas e móveis estão à mostra aos que visitam, que são recebidos por Severino Vitalino, filho de Mestre Vitalino que trabalha na Casa-Museu, como guia e como artesão: sentado, da mesma forma que o pai, trabalha todos os dias na confecção de peças de barro da mesma maneira pela qual aprendera com seu pai. Este patrimônio tem valor material e imaterial, por ser a última casa do Mestre e também por sintetizar uma forma de habitar e fazer que, outrora, foi partilhada por todos na localidade.

O Memorial Mestre Galdino, que é dedicado à Memória de Manoel Galdino, o outro único que é considerado unanimemente como mestre. Neste ficam expostos suas obras e suas poesias, pois ele sempre escrevia um poema para cada uma de suas peças. Este tem a função de preservar a memória de uma criação muito diferente das que seguem a linha do Mestre Vitalino, demonstrando as várias faces da criação em arte no Alto do Moura.

O outro patrimônio é o Manoel Eudócio, “o patrimônio vivo”⁶. A condição para ter esse título é que a relevância de sua vida e produção sirva para a cultura tradicional do Estado, o reconhecimento público das tradições culturais desenvolvidas, a permanência na atividade e capacidade de transmissão dos conhecimentos artísticos e culturais, larga experiência e vivência dos costumes e tradições culturais e situação de carência econômica e social (p. 27). Manoel Eudócio representava isso por ter aprendido e partilhado o contexto de transformação do Alto do Moura no que ele se tornou, e por se reconhecidamente um grande artesão, dentro e fora da comunidade.

Essas três experiências fizeram com que os artesãos começassem a se preocupar e a utilizar a ideia de patrimônio no seu dia a dia, buscando entender qual são os sentidos de sua história e de sua prática que poderiam ser considerados como patrimônio. Nas palavras do autor:

se o patrimônio, no caso do Alto do Moura, consiste em representar a tradição dos artesãos, através da seleção de bens capazes de simbolizar essa tradição, os diversos sentidos atrelados a esses bens

6 Manoel Eudócio faleceu em fevereiro de 2016.

pouco diz sobre o que constitui essa tradição. No entanto, se é na distinção que o grupo demonstra qual é sua tradição, então é necessário analisar os processos sociais vividos pelo grupo, para perceber como definem e mantêm sua própria tradição. Assim, analisarei estes processos sociais, a fim de detectar quais os elementos culturais são reivindicados pelos artesãos como próprios e constituintes de sua tradição. (p.29).

Isso fez com que o autor olhasse para três outras dimensões: A tradição e o fluxo; as distinções sociotécnicas entre fazedores de bonecas e bonecos; e a organização social para o trabalho a partir dos grupos domésticos.

Um outro ponto de partida é compreender que o Alto do Moura teve uma série de modificações de acordo com o interesse de dos turistas com o passar do tempo. O que fez com que mais e mais atores entrassem nessa negociação do que é relevante ali como tradição ou como tendo um valor em si. Rocha destaca 04 atores que são importantes nessa relação: os *kitschturistas*, aqueles que vão em busca do survenir de viagem, sem se preocupar com o contexto histórico-social daquela peça; o *etnoturista*, que é aquele que viaja em busca da experiência cultural e contextual na qual a produção da peça está inserida; os *novos atores sociais*, que são as pessoas que se mudam para o Alto do Moura com o intuito de consumir, de diversas maneiras, o local artisticamente – seja por querer vincular o prestígio do lugar para si com o "alguém da cultura" ou por motivos outros; e, por último, os *atravessadores*, que são as pessoas que comprem peças do tipo “kitsch” para revender em outras localidades, dentro e fora do Estado.

Junto aos órgãos de fomento de cultura, esses atores são grandes responsáveis pelo processo que desencadeou a busca, tácita ou não, pela demarcação de “quem é quem” no Alto do Moura, consequentemente qual é a tradição do fazer arte ali que deve ser foco de patrimonialização. Contudo, essa distinção é interna ao grupo, não é tematizada em feiras ou exposições, onde tudo que é produzido lá, independente se de Mestre, quase-mestre ou artesãos, é considerado Artesanato do Alto do Moura.

A distinção se dá entre as categorias de Mestre, Quase-Mestre e Artesão se dá por questões técnicas e de reconhecimento comunitário. Na dimensão da técnica, a grande questão está vinculado ao uso do torno, utensílios motorizados e formas, que possibilitam aos artesãos fazerem uma linha de montagem e produção em série, sem necessariamente fazerem toda a

peça. As vezes só o corpo, só a cabeça, pernas ou outras atividades no processo de montagem. Já os são considerados mestres e quase mestre trabalham apenas artesanalmente, da forma tradicional ensinada por Mestre Vitalino, na qual fazem toda a composição da peça. É importante frisar que os artesãos estão livres para ousar e usar da forma que quiserem sua criatividade e técnicas, sem que isso acarrete em desprestígio ou mesmo projeção no caso de desempenharem alguma atividade de um "outro",

a diferenciação nos modos e técnicas de produção não pressupõem categorias onde os artesãos estão fixados, mas são práticas que permitem a mobilização dos atores entre estes modos de fazer de acordo com as circunstâncias sociais. Ou seja, os artesãos não pertencem a um determinado modo de fazer em barro, pressupondo a utilização de certas técnicas e de instrumentos para produção, estas técnicas e modos de fazer em barro estão postas no cenário social em que o artesão pode recorrer a qualquer modo de produção de acordo com seus interesses e circunstâncias situadas. Aqui, o conhecimento é o critério do limite para utilização de uma técnica em detrimento a outra (p.75).

Os Mestres (Vitalino e Galdino) são considerados hierarquicamente através do capital simbólico que detém, mestre é o maior prestígio social em relação às outras categorias; os quase-mestre (Elias Santos, Manuel Eudócio, Luiz Antônio, Severino Vitalino, Elias Vitalino, Joel Galdino, Luiz Galdino, Marliete Rodrigues) têm prestígio maior que os artesãos, menos em relação aos mestres; os artesãos tem o menor grau de prestígio social. Os Mestres fazem apenas bonecos; Os Quase-mestres fazem bonecos e bonecas; os artesãos (que são os demais artesãos do Alto do Moura) fazem bonecos, bonecas, utensílios e pecinhas.

Essas discussões serviram para tornar mais claras as matizes que o fazer da arte em barro no Alto do Moura tomou ao longo de sua história. Essa etnografia, impossível de ser apresentada com mais detalhes nesta sintética resenha, mostra como há uma dinâmica interna de diferenciação entre os artesãos na busca por legitimação de seu saber fazer como tradicional, recorrendo às figuras dos Mestres Vitalino e Galdino, na produção de peças artesanais e artísticas, que buscam retratar cenas surrealistas e do cotidiano na arte figurativa, em contrapartida com aqueles outros artesãos que mecanizaram seu trabalho, consolidando um outro modo de fazer diferente.

Ainda assim, externamente à comunidade os artesãos têm uma unidade e defendem sua arte. Dizendo que tudo aquilo que se faz lá é arte do Alto do Moura, seja no torno ou na mão. O texto apresenta com riqueza as nuances presentes neste processo.

*

O trabalho se mostra como um excelente material em duas frentes: um denso substrato etnográfico para pesquisas que tomem os processos sociotécnicos como objeto de investigação; bem como uma outra articulação/caminho dentro dos estudos de cultura popular. Uma vez que o autor, mesmo dando ênfase em seu distanciamento de uma antropologia da arte ou cultura popular, acaba por contribuir brilhantemente com esses dois campos, visto que se trata de um trabalho que analisa exatamente a dinâmica que possibilita a produção e reprodução dos objetos que os dois campos citados se ocupam.

Por fim, faço questão de enfatizar, que tal pesquisa também tem uma fundamental contribuição para a comunidade do Alto do Moura, pois está centrada em uma demanda do próprio grupo, além de ter se desdobrado em um pedido de Registro como Patrimônio Cultural na FUNDARPE que foi ganhador do edital e no momento está em fase de finalização, com o objetivo de tornar o saber fazer boneco de barro em patrimônio cultural brasileiro. Nesses processos encontra-se o grande valor da densidade antropológica, um fazer científico que ao mesmo tempo em que responde as demandas e obrigações acadêmicas, consegue se comunicar e incidir ativamente na realidade dos pesquisados, em parceria com eles.