Acervo, Etnografia da Prática Musical e História Oral – um cruzamento de dados revelador

Saulo Christ Caraveo
saulocaraveo@gmail.com

Sonia Chada
sonchada@gmail.com

Resumo: Mestre Vieira é músico e compositor paraense, considerado o criador do gênero musical guitarrada. A questão norteadora deste artigo foi: O que o acervo pessoal de Mestre Vieira revela e como pode ser interpretado e cruzado com dados obtidos através de outras ferramentas metodológicas? A partir do cruzamento de dados obtidos na abordagem etnográfica, levantamento bibliográfico, história oral e documentos existentes no acervo foi possível elucidar questões importantes sobre a trajetória do Mestre, interpretadas e analisadas à luz da etnomusicologia.

Palavras-chave: Mestre Vieira; Guitarrada; Prática musical no Pará; Acervo musical; Cruzamento de ferramentas metodológicas.

Collection, Ethnography of Musical Practice and Oral History, - a revealing data cross.

Abstract: Mestre Vieira is a musician and composer from Pará, considered the creator of the guitar musical genre. The guiding question of this article was: What does Mestre Vieira's personal collection reveal and how can it be interpreted and crossed with data obtained through other methodological tools? From the cross - referencing of the ethnographic approach, bibliographical survey, oral history and existing documents, it was possible to elucidate important questions about the Master 's trajectory, interpreted and analyzed in the light of ethnomusicology.

Keywords: Mestre Vieira; Guitar; Musical practice in Pará; Musical collection; Crossing methodological tools.

Introdução

Joaquim de Lima Vieira, conhecido como Mestre Vieira, nasce em 29 de outubro de 1934, no município de Barcarena – PA. É considerado o fundador da lambada, gênero musical vastamente disseminado nos anos de 1990, hoje conhecido e reconhecido como Guitarrada. Inicia seu percurso musical por volta de 1939, quando, de forma autodidata, aprende a tocar banjo e, posteriormente, o violão, o cavaquinho e o bandolim. Sob forte influência da cultura afro-latino-caribenha, desenvolve sua musicalidade em um ambiente particularmente ribeirinho com interferências multiculturais impostas pelo fim da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) e pelo processo de globalização e de modernização da Amazônia (1950 – 1960). Mestre Vieira e seu Conjunto, como ficou conhecido, é o responsável pelo lançamento do primeiro disco de lambada da história do gênero, musical - o LP Lambadas das Quebradas, Vol. 1, no ano de 1978, gravado dois anos antes, no ano de 1976. Com este disco os músicos conseguiriam audição para além das fronteiras de Barcarena. Lambadas das Quebradas Vol. 2 daria ainda maior projeção ao conjunto. A Região Nordeste seria a que mais consumiria a obra de Vieira neste período.

Com aproximadamente dezenove discos, entre vinil, CD e um DVD, Mestre Vieira compôs cerca de duzentas músicas. Seu percurso artístico está fortemente relacionado ao mercado fonográfico brasileiro dos anos de 1970 quando ascende diante dos impulsionamentos iniciais da lambada. Quase sucumbe com o surgimento de artistas como Beto Barbosa e Banda Kaoma e as novas diretrizes do mercado midiático e consolida a lambada sob novos moldes estéticos, agora chamada de guitarrada, a partir dos anos de 2000.

Mestre Vieira falece no dia dois (2) de fevereiro de 2018, na cidade de Barcarena, deixando um valioso acervo, que além de descrever seu percurso de vida requer atenção especial ao que se refere a sua preservação, compreendendo sua valia para a salvaguarda da história e memória não apenas do ser social, mas para todo um contexto envolvendo práticas musicais e identidades culturais no estado do Pará, Amazônia, Brasil e Mundo.

Diante do exposto, a questão norteadora deste artigo foi: O que o acervo revela e como pode ser interpretado e cruzado com dados obtidos através de outras ferramentas metodológicas? A pesquisa foi realizada no período compreendido entre os anos de 2017 e 2019, com o apoio financeiro da CAPES para a sua realização.

1. Diante de documentos e entrevistas

A pesquisa em música requer análises e abordagens sociológicas, além das musicais, em especial no que se refere aos contextos nos quais a criação artística encontra órbita. Entender estes contextos alinhavados às práticas musicais populares e encontrar caminhos para o desenvolvimento de pesquisas científicas que corroborem a preservação, manutenção e salvaguarda de seus bens culturais nos fazem refletir que:

> Percorrendo a bibliografia sobre música brasileira (erudita e popular) produzida ao longo do século XX, encontramos pelo menos dois tipos de abordagem musicológica. O primeiro, ainda influenciado pela tradição iluminista e positivista, apresenta uma narrativa histórica linear, grandiosa, tencionada a cobrir um longo arco temporal. Em contraste, o segundo se caracteriza pela aproximação direta da pesquisa em música com outros campos do saber (Ciências Sociais, História, Estudos Literários, Filosofia) e é formado por leituras mais focadas, decorrentes de variados recortes temáticos: nacionalismo musical, dicotomia erudito/popular, diversidade de gêneros e estilos, atuação de movimentos socioculturais específicos, presença da indústria fonográfica etc (ASSIS et. all, 2009, p. 8).

Considerando a prática musical das guitarradas no Pará, Mestre Vieira desenvolveu um fazer musical peculiar que demarca novas inter-relações e perspectivas culturais para a Região Amazônica e desta forma entendemos que se torna necessário outro tipo de abordagem e metodologia que não apenas o levantamento bibliográfico. Nesta direção,

realizamos uma *etnografia densa*, onde história, cultura, memória, música e oralidade compõem perspectivas relevantes para a sua compreensão.

Segundo Clifford Geertz (2017, p. 4):

> Em antropologia ou, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia. E é justamente ao compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente, o que é a prática da etnografia, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento. Devemos frisar, no entanto, que essa não é uma questão de métodos. Segundo a opinião dos livros-textos, praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante.

Além de estabelecer relações puramente etnográficas incidimos nossos olhares e vislumbramos análises sob conceitos da etnomusicologia:

> A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar relacionada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos eventos. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo (SEEGER, 2008, p. 239).

Considerando a história oral e a pesquisa documental como ferramentas elucidativas foi possível obter dados que nos guiaram em direção a uma interpretação reconstrutora de fatos já conhecidos e de novas perspectivas. Por meio de revisão bibliográfica, no que tange a assuntos que convergem para as origens do gênero musical Lambada, no estado do Pará, pudemos verificar informações importantes que se enraizaram na cultura local construindo, demarcando e consolidando algumas identidades, corroborando para o fomento de novos contextos e de perspectivas analíticas no que se refere às práticas musicais e seus principais representantes em toda a região. A Lambada tem berço nos anos de 1970 no Pará, hoje conhecida como Guitarrada, gênero musical que se estabelece por dar protagonismo à guitarra elétrica como instrumento solista em processos de composição instigantes, trazendo da Lambada a estética peculiarmente híbrida e atribuindo o título de mestre aos seus maiores representantes, conhecidos também como guitarreiros.

Diante deste cenário, entrevistamos Mestre Vieira e Dejacir Magno, importantes interlocutores que contribuíram com informações elucidativas. As entrevistas nortearam alguns percursos e revelaram detalhes importantes que demarcam, além da possível origem da Guitarrada, os percursos artísticos dos músicos. Recorrer à história oral nos possibilitou construir novas memórias a partir de outras memórias subterrâneas. Fatos sociais, de acordo com Halbwachs, constroem memórias individuais e coletivas:

> Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas

> circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso (2006, p. 29).

Vale desta ainda que:

> O uso das fontes também tem uma história porque os interesses dos historiadores variaram no tempo e no espaço, em relação direta com as circunstâncias de suas trajetórias pessoais e com suas identidades culturais. Ser historiador do passado ou do presente, além de outras qualidades, sempre exigiu erudição e sensibilidade no tratamento de fontes, pois delas depende a construção convincente de seu discurso (JANOTTI, p.10, 2008).

Em nossa primeira visita a cidade de Barcarena, além da entrevista realizada com Mestre Vieira, pudemos constatar a representatividade do compositor diante dos moradores de sua comunidade. Cidade ribeirinha, com características particularmente amazônicas, banhada pela baia do Guajará, Barcarena integra a mesoregião metropolitana de Belém como um dos atuais 144 Municípios do Pará. Com pouco mais de 1300 Km² de extensão territorial, cerca de 122.294 habitantes[1], proporciona a Vieira peculiaridades que iriam construir a sua infância e se refletir em sua obra. A escassez de energia elétrica, a realidade e cultura ribeirinha, entre rios e florestas de uma cidade antes habitada pelos índios Aruans, demarcam uma Amazônia que segundo Eidorfe Moreira (1958, p. 11) é uma das regiões mais definidas e individualizadas dentro dos quadros continentais, porém, não muito fácil de definir ou delimitar, a começar pela plurivalência do sentido do termo que a nomeia que tanto pode significar uma bacia hidrográfica quanto uma província botânica, um conjunto político ou um espaço econômico. Atualmente é importante polo industrial e seu principal acesso se dá por meio de embarcações que trasladam pela baia, além da Alça Viária, acesso por via terrestre.

Na entrevista com Mestre Vieira, logo pudemos constatar sua simplicidade e hospitalidade e, posteriormente, a partir de suas memórias, um rico percurso artístico o qual tem início em sua infância:

> Bom, porque, eu, o meu irmão tava aprendendo violão com um senhor, eu, eu tava espiando. Era banjo! Ai eu comecei a espiar quando ele se espantou eu aprendi, ele não aprendeu. Banjo, a tocar, no banjo, aí depois eu acompanhava o pessoal cantando por aí, era pequeni... Eu tinha cinco anos de idade. Aí foi, foi, foi evoluindo, aí eu passei já a aprender tocar o violão, aí eu era convidado pra tocar nessas, negócio de festinha que faziam me levavam, quando não era no banjo, era violão, ou no cavaquinho. Aí eu fui embora. Fui tocando, fui, fui tocando aí[2].

Vieira já desenvolvia sua musicalidade por volta de 1939, período marcado pela Segunda Guerra Mundial. É relevante destacar este fato no sentido em que algumas relações entre indivíduos e ambientes culturais e sonoros são estabelecidas na medida em que:

> Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna, criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras a alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação

> produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado (CANCLINI, 2015, XXXI).

Neste cenário que envolve contextos globais e locais Mestre Vieira aprofunda suas habilidades musicais e processos composicionais, período em que a Música Popular Paraense (MPP) sofre grande interferência de culturas externas aos seus contextos, em especial da música afro-latino-caribenha. A relação com seu meio e com outros meios interferiram no fazer musical de Vieira e tem grande relevância na construção de seu processo criativo. Seu cotidiano e vivência revelam alguns sistemas instigantes que nos permitem entender a temporalidade de sua obra.

Para Blacking, a "música" é tanto um produto observável da ação humana intencional como um modo básico de pensamento pelo qual toda ação pode ser constituída:

> As formas de informações mais acessíveis sobre a natureza da "música" são encontradas, em primeiro lugar, na variedade de sistemas, estilos ou gêneros musicais que são atualmente realizados no mundo. Segundo, nas gravações históricas de partituras escritas, na iconografia e nas descrições de *performances.* E, em terceiro lugar, nas diferentes percepções que as pessoas têm da música e da experiência musical, por exemplo, nas diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem sentido dos símbolos "musicais". Embora apresente um problema filosófico, esta terceira fonte é para os antropólogos a mais importante, porque reconhece que as "músicas" são fatos sociais e que a análise das composições e das *performances* musicais deve, portanto, levar em conta o trabalho dos críticos e "leitores de textos" como dos *performers* e recriadores da "música" (2007, p. 202).

Mestre Vieira sempre esteve inserido em diversos gêneros musicais, por meio dos conjuntos em que participava e das rádios locais, nacionais e das rádios internacionais que chegavam via Amplitude Modulada (AM) clandestinamente nas cidades litorâneas. Neste ambiente, no qual vale destacar a música caribenha, as músicas regionais já se faziam presentes nos repertórios locais, todavia, um dos grandes diferenciais do mestre guitarreiro foi seu repertório de Choro. Posteriormente Vieira aprendeu a tocar o bandolim, instrumento que lhe deu o título de melhor solista do Estado do Pará, aos quatorze anos de idade, em um concurso promovido pela Rádio Clube do Pará:

> O banjo foi o primeiro instrumento que peguei, depois peguei o violão, né? Depois peguei o cavaquinho, né. Aí, do cavaquinho eu fiquei tocando já o violão, passei pro violão de novo. Aí o violão eu toquei, toquei, fui, fui, fui, formei um grupo e tocava violão. Aí que eu passei com 14 anos de idade eu aprendi tocar bandolim, fui tocar o bandolim, aí no bandolim eu fiquei tudinho... tocando choro. Aí com 14 anos eu fui convidado prum programa de calouro do... da Rádio Clube, que era uma rádio que fazia movimento de calouro pra descobrir o melhor solista do Pará. Eu fui e ganhei!

Nesta narrativa podemos entender que Vieira demonstrava facilidade em aprender instrumentos de cordas dedilhadas como o violão e, com a utilização de palheta, o banjo, o cavaquinho e o bandolim.

Em outra visita ao município de Barcarena tivemos a oportunidade de entrevistar Dejacir Magno, um dos primeiros cantores de Lambada do grupo de Vieira. Nascido na Ilha das Onças, em 23 de abril de 1952, Dejacir Martins Magno chega à cidade de Barcarena por volta de 1966 e nos releva percursos importantes de sua vida e de como passou a integrar o conjunto de Vieira. Sobre sua adolescência, Dejacir diz que sempre esteve em contato com a música por interferência de sua família:

> Sempre eu tive tendência pra música, sempre eu gostei da música, não, não estudei música, nada, mas sempre veio àquela vocação né? Já vem, já vinha de família, da família dos meus pais né? Aí foi nos anos... Com 19 anos pra 20 anos foi que eu comecei a minha história com o Mestre Vieira, hoje já em memória né[3]?

Dejacir revela ainda que Mestre Vieira tinha outras atividades além do fazer musical. Quanto a seu ingresso e participação no conjunto de Vieira afirma:

> Olha, vou te contar rapidinho uma história. O Vieira tava formando, o Vieira, naquela época os Dinâmicos, né? Só que não tinha nome classificado pra banda. E aí, houve um concurso de calouros aqui, lá no salão paroquial. Sempre o Vieira foi ligado à igreja, essas coisas assim né? Tinha aquele apoio, né? Tinha um padre que dava muito apoio pra ele também, né? E aí, ele foi fazer... Montaram esse concurso lá... Eram trinta candidatos parece... Escolheram aqueles que cantavam um pouquinho e fomos pra lá. A pessoa que fosse o primeiro colocado naquele momento, naquele concurso que eles tavam fazendo, tinha um corpo de jurados lá, né? Era o que iria ficar como crooner do grupo que ele queria montar, né? Crooner, que era como se chamava naquela época, né? Aí, todo mundo cantou, quando foi na hora da pontuação final, eu consegui a maior nota, só que eu não queria no começo assumir, aí, é, ganhei.

Organizado por um grupo de jovens da Diocese de Abaetetuba – Paróquia de São Francisco Xavier, com apoio de Vieira e PE. Augusto Cardin, o concurso contou com cerca de trinta concorrentes, por volta de 1970. Dejacir revela ainda a formação original do conjunto:

> Nós éramos, começamos assim: era o Vieira tocando violão, o Cassiano, que era o Pereira, tocando a bateria e tinha um outro senhor que tocava um banjo, seu Arlindo, Arlindo Cravo e mais eu. Então não era um negócio completo, eu já sentia assim vergonha de ver aquela coisa como era, né? Mas assim mesmo a gente foi enfrentando e deu no que chegou até a data de hoje. Olha, quando eu iniciei mesmo, foi nos anos setenta pra setenta e um... Setenta pra setenta e um. Era isso aí.

A formação deste conjunto musical seria aquela que originou Os Dinâmicos, grupo que acompanhou Vieira por décadas. Neste período, início dos anos de 1970, Vieira tinha o violão como o principal instrumento de acompanhamento e de composição, fato importante para a origem da Lambada, posteriormente Guitarrada.

2. Diante do Acervo do Mestre

Em visita ao acervo pessoal do Mestre constatamos documentos importantes que auxiliam a compreensão da sua prática musical e elucidam questões importantes referentes ao seu percurso. Segundo Bacellar (p. 50, 2008) O interesse pela pesquisa empírica deve, assim, instrumentalizar as atenções para a importância dos documentos**,** em um esforço contínuo que sempre deveria nortear a ação e o discurso do historiador. Vale destacar ainda que os acervos musicais:

> [...] revelam uma grande diversidade de gêneros, repertórios, estilos e autores, além de mesclas de toda espécie, que raramente figuram nos textos históricos referentes á música brasileira. [...]. O estudo dos acervos musicais, ainda que fragmentários por princípio, permite o contato com uma parcela interna significativa da prática musical, tornando-se um meio potencial para a ampliação da visão sobre o patrimônio musical e o seu significado social (CASTAGNA, p. 195, 2016).

Nesta direção, consideramos o acervo familiar de Vieira fonte importante de materiais que nos permitiram verificar seu trajeto musical e informações que norteiem pesquisas mais profundas considerando seu significado social e valor patrimonial cultural.

A figura 1 revela a manchete do jornal O Liberal de quatro (4) de agosto de 1974. Dejacir Magno, em entrevista, relata que a obra Lambada da Baleia foi composta ao violão, inspirado no fato social ocorrido em Barcarena.

Fig. 1: Manchete do Jornal O Liberal. 1º Caderno. Disponível em: <http://liaapolaro.blogspot.com/2016/05/a-grande-noticia-genaro-e-o-heroi-dos.html>. Acesso em: 12.10.2018.

Na figura 2 verificamos a forma como Dejacir Magno direcionava o repertório do conjunto musical em suas apresentações. Por meio de tiras de papelão, o cantor mostrava discretamente qual a música a ser tocada em seguida pelo conjunto. As tiras de papelão fazem parte do acervo pessoal de Dejacir, são originais e revelam o repertório tocado por Vieira e seu conjunto no início de suas carreiras musicais:

Fig. 2: Dejacir Magno e o repertório original de Mestre Vieira e Os Dinâmicos. Foto: Acervo pessoal dos autores.

Vieira relatou que tocou em países como Alemanha, África, Escócia e Portugal. A figura 3 mostra uma montagem feita por seus familiares que corrobora a afirmação do Mestre sobre a viagem a Escócia:

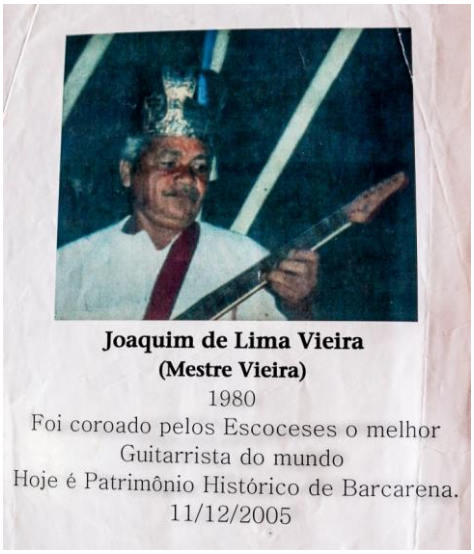

Fig. 3: Homenagem a Mestre Vieira. Acervo familiar de Vieira. Foto: dos autores.

A figura 4 mostra a capa do livro *Heróis da Guitarra Brasileira*, de Leandro Souto Maior e Ricardo Schott, publicado em 2014. Embora não seja possível localizar o nome de Mestre Vieira entre os guitarristas citados, encontramos a seguinte dedicatória na contra capa: “Mestre Vieira! Obrigado por ser um dos nossos heróis!!! Uma honra, forte abraço do Leandro”, reconhecimento ao percurso artístico do Mestre:

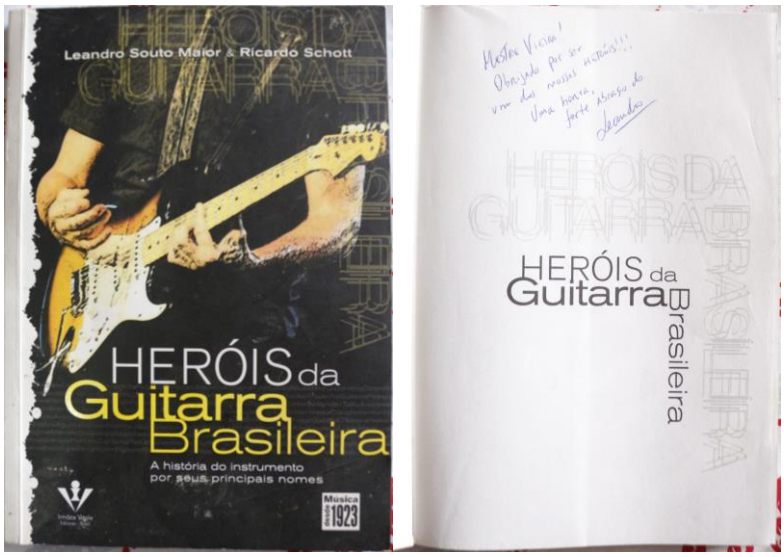

Fig. 4: Capa do livro *Heróis da Guitarra Brasileira*.

Estes documentos encontram-se em posse dos filhos de Mestre Vieira e revelar seu trajeto de vida e percurso musical, além disso, são muito importantes para a comprovação, preservação e salvaguarda de histórias conhecidas no senso comum. Considerando o cruzamento dos dados obtidos e o recorte realizado para este trabalho, vale destacar que:

> **A paciência é arma básica do pesquisador em arquivos:** paciência para descobrir os documentos que deseja, e paciência para passar semanas, quando não meses ou anos, trabalhando na tarefa de cuidadosa leitura e transcrição das informações encontradas. Pesquisar em fontes, principalmente as manuscritas, requer, ainda, o empenho de aprender as técnicas de leitura paleográfica, que permitem o "decifrar" dos escritos (BACELLAR, p. 53, 2008).

Neste sentido, entendemos que o resultados obtidos por meio da história oral e o arquivo particular da família de Vieira, nos revelam dados inéditos de sua trajetória ainda não revelados como o possível período em que o mestre se apossa de sua primeira guitarra – entre 1976 e 1978 – e de sua primeira composição – Lambada da Baleia, compostas ao violão em 1974, mostrando também que neste período, o mestre guitarreiro já estaria desenvolvendo os moldes que conhecemos hoje como guitarrada.

Considerações Finais

A abordagem etnográfica e a história oral podem se tornar ferramentas metodológicas relevantes e reveladoras quando cruzadas com dados e informações obtidos por meio de levantamento bibliográfico e documentos existentes em acervos, neste caso disponibilizados em meio digital, no acervo pessoal de Mestre Vieira e no de Dejacir Magno. No caso do gênero musical Lambada, contribuíram para o entendimento de fatos sociais e culturais que marcaram suas origens.

O acervo familiar de Vieira conta parte importante de seu percurso musical corroborando histórias reproduzidas no senso comum e que se fundamentam diante do

registro documental. No cruzamento de distintas técnicas de coleta de dados foi possível constatar que Vieira ainda compunha ao violão quando criou Lambada da Baleia e gravou o LP Lambadas das Quebradas Vol.1, utilizando exclusivamente a guitarra elétrica. Assim é possível afirmar que o mestre guitarreiro teria iniciado seu percurso junto ao referido instrumento musical entre os anos de 1974 e 1976, informação importante no sentido em que o gênero musical Guitarrada ganha notoriedade somente a partir dos anos de 2000, quando Vieira e outros mestres da guitarra paraense ascendem diante do mercado fonográfico.

Referências:

ASSIS, Ana Cláudia de, et. all. Música e História: desafios da prática interdisciplinar. Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas. Vol. 1. / Rogério Budasz (Org.) – Goiânia: ANPPOM, 2009, p. 5-39.

BACELLAR, Carlos. Fontes Documentais: uso e mal uso dos arquivos. Fontes históricas / Carla Bassanezi Pinsky, (organizadora). — 2.ed., Ia reimpressão.— São Paulo : Contexto, 2008, p. 23-80.

BLACKING, John. *Música, Cultura e experiência*. Tradução André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de São Paulo, São Paulo, n.16, 2007. p. 201-218.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 7. Reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. Musicologia[s] série Diálogos com o Som, Vol. 3/Edite Rocha, José Antônio Baêta Zille (Orgs). – Barbacena, MG : edUEMG, 2016, p. 191-243.

EIDORFE, Moreira. *Conceito sobre Amazônia*. Coleção Araújo Lima. Rio de Janeiro: S.P.V.A., 1958.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. – 1.ed. – [Reimp]. – Rio de Janeiro : LTC, 2017.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JANOTTI, Maria de Lourdes. O livro *Fonte Históricas* como fonte. Fontes históricas / Carla Bassanezi Pinsky, (organizadora). — 2.ed., Ia reimpressão.— São Paulo : Contexto, 2008, p. 9-22.

SEEGER, Anthony. *Cadernos de campo*: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP [Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social]. – Vol. 1, n.1 (1991). São Paulo: Departamento de Antropologia/FFLCH/USP, 1991 [2008].

Notas

[1] Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/>. Acesso em 01.11.2018.
[2] Todas as citações relativas à Mestre Vieira são referentes à entrevista realizada no dia 26 de agosto de 2017 na cidade de Barcarena.
[3] Todas as citações relativas à Dejacir Martins Magno são referentes à entrevista realizada em 30 de maio de 2018 na cidade de Barcarena.