

## A construção do trabalho nas telas de Almeida Junior / *The development of work in Almeida Junior's paintings*

Maria Inês Batista Campos\*

### RESUMO

Neste artigo, o objetivo é analisar as diferentes representações verbo-visuais do caipira em telas do pintor paulista Almeida Júnior e em cartões-postais do fotógrafo suíço Guilherme Gaensly. Busca-se compreender as relações enunciativas entre o eu que retrata e o outro retratado no contexto histórico-social. As pinturas e fotografias produzidas pelo outro (brasileiro e suíço) recuperam sentidos diferentes em torno da cultura desse trabalhador rural. Esses enunciados concretos possibilitam flagrar o complexo e multifacetado trabalho do caipira e a tensa relação social na qual esse homem está submetido.

PALAVRAS-CHAVE: Signo ideológico; práticas dialógicas; fronteiras identitárias; Almeida Júnior, caipira

### ABSTRACT

*The goal of this article is to analyze the verbal visual representation of the caipira within the paintings of Almeida Júnior and in post-cards of Guilherme Gaensly. The objective is to understand the relations of dependency between the "me" who portraits and the "other" pictured within the historical social context. The picture and the photography recuperate different meanings that are built in the culture of this worker. The images allow us to establish dialogical relations between its activities and the tense social relations that submit him.*

KEY-WORDS: Ideological sign; Dialogical practices; Identitary frontiers; Almeida Júnior; Caipira

---

\* Professora da Universidade de São Paulo – USP; maricamp@usp.br

*A compreensão criadora não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura, e nada esquece. [...] O próprio homem não consegue perceber de verdade e assimilar integralmente nem a sua própria imagem externa, nenhum espelho ou foto o ajudarão; sua autêntica imagem externa pode ser vista e entendida apenas por outras pessoas, graças à distância e ao fato de serem outras.*

Mikhail Bakhtin

Neste artigo, o objetivo principal é apresentar uma abordagem verbo-visual de três pinturas de Almeida Júnior (1820-1899) e dois cartões-postais de Guilherme Gaensly (1843-1928) sob a perspectiva da análise dialógica do discurso, com a finalidade de compreender as diferentes representações verbo-visuais do trabalho do caipira no início do século XX.

A definição do tema “imagens do caipira em São Paulo” está relacionada ao Projeto de pesquisa do CNPq *Linguagem, memória, identidade*, em que trabalhei no levantamento bibliográfico de um extenso acervo especializado em obras sobre a construção cultural de São Paulo. Diante de muitas imagens relacionadas ao assunto, defini como critério de seleção os textos que flagravam o trabalho em pequenos recortes geográficos do interior e da cidade de São Paulo dos primeiros anos do século XX, que naquela época, contava com menos de 240 mil habitantes.

Nesse escopo, recuperei textos verbo-visuais do trabalhador rural do interior paulista, e defini dois aspectos de análise: um conceitual e outro metodológico. Quanto ao primeiro, trata-se de reconhecer o caráter singular da linguagem nas imagens (telas, cartões-postais) que representam a cultura deste trabalhador, procurando uma compreensão dos extratos semióticos e discursivos e não exclusivamente dos linguísticos. De acordo com a noção bakhtiniana de “concepção criadora da cultura”, toda cultura é uma unidade aberta, o que indica que ela interage e experimenta uma outra cultura. Bakhtin explica que embora existam aqueles que acreditem que para compreender a cultura do outro é preciso se transferir para ela e esquecer a própria, esse procedimento, segundo ele, leva a uma pura dublagem do discurso do outro, uma vez que é uma maneira de se aproximar da cultura do outro sem abrir espaço para o diálogo com o novo.

Quanto ao aspecto metodológico, central para a interpretação das pinturas e dos cartões-postais analisados, descreverei as particu-

laridades da sintaxe da linguagem visual para, em seguida, analisar os diferentes discursos presentes nos textos. A descrição focalizará a dimensão específica da visualidade, sem esmiuçar a micro e a macro organizações sintáticas visuais, mas com o intuito discutir a construção da identidade da cultura do caipira nos discursos verbo-visuais.

Essa investigação recupera dois modos distintos de olhar a cultura e o trabalho do caipira paulista: o olhar do brasileiro e do estrangeiro. Para essa investigação, selecionei três pinturas do paulista Almeida Júnior (1850-1899): *Caipiras negaceando* (1888) Museu Nacional de Belas Artes (RJ), óleo sobre tela 2,81 x 2,15; *Amolação interrompida* (1894), Pinacoteca do Estado de São Paulo, óleo sobre tela 2,00 x 1,40; *Caipira picando fumo* (1893) Pinacoteca do Estado de São Paulo, óleo sobre tela 2,02 x 1,43; e dois cartões-postais do fotógrafo suíço Guilherme Gaensly (1843-1928): *Almoço na roça* (1900) e *Caipiras no Mercado Municipal* (década de 1900). Dividi este artigo em quatro passos: 1. Quem é o caipira? Ele trabalha?; 2. Um olhar do brasileiro frente ao trabalho do caipira; 3. Um olhar do estrangeiro frente ao trabalho do caipira; 4. Na fronteira de culturas: o trabalho do caipira.

#### 1. QUEM É O CAIPIRA? ELE TRABALHA?

O tema “O trabalho do caipira” pode parecer uma provocação, porque, com frequência, o termo “caipira” está associado ao sujeito que mora no interior, não possui a terra, não trabalha ou não gosta de trabalhar, é dito como indolente e preguiçoso. Gostaria de converter essa posição em objeto privilegiado de reflexão, resgatando as várias atividades desenvolvidas pelo trabalhador rural do interior de São Paulo. Para o crítico literário Antonio Candido, “caipira designa um modo-de-ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial” (2001, p. 28) como designa o termo ‘caboclo’, mestiço de branco com índio. Daí a vantagem de usar caipira restringindo à área histórica paulista.

Não cabe aqui analisar o sentido histórico do vocábulo nem traçar o panorama geral da vida do caipira. Analisarei as diferentes imagens a fim de verificar as condições de trabalho do caipira paulista tanto no interior quanto na cidade de São Paulo, no fim do século XIX início do século XX.

No verbete do dicionário do filólogo Houaiss, a palavra “caipira” traz várias acepções e algumas remetem para o sentido de alguém rechaçado, excluído ou mal-entendido. O texto apresenta as seguintes acepções:

1. que vive no interior, fora dos centros urbanos, no campo ou na roça; roceiro;
2. que leva uma vida campestre rústica, *tem pouca instrução*, pouco convívio social e hábitos e modos rudes;
3. indivíduo natural ou habitante de parte das regiões Sudeste e Centro-Oeste brasileiras, especialmente São Paulo, de origem rural, caracterizados pela agricultura de subsistência, pela cultura itinerante e por não terem a posse da terra (2001, p. 563-564).

Em *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954), de Câmara Cascudo, o termo caipira é apresentado como:

homem ou mulher de *pouca instrução* que não mora em centros urbanos. *Trabalhador rural*, de beira-rio ou beira-mar, ou de sertão. [...] Como a terra [província de São Paulo] é aqui abundante e toca a todos esses homens a que se chama no lugar de caipiras, cultivam a ferro e fogo o torrão que possuem. [...] Esse caipira camponês-meeiro tem sua *cultura* analisada por meio de sua música, dança, festas, culinária, religiosidade, crendices, vestimentas, objetos de uso caseiro, enfim, sua maneira de viver em comunidade, seus usos e costumes (2002, p. 97-98).

Essas explicações apontam sentidos diferentes do que se entende por cultura e por trabalho do caipira. Não posso deixar de enumerar os muitos usos do vocábulo caipira e, muitas vezes, revelam certo preconceito, quando empregado como adjetivo, ganhando o sentido de atrasado, trapalhão, tímido, sem instrução, simples, tosco, despreparado para a convivência social na fala, nos hábitos, na vestimenta e nos costumes, ou como substantivo como aquele que revela dificuldade para entender a alteridade de uma cultura da qual está apartado.

Caipira, portanto, é uma designação que o outro faz dele, uma palavra que marca os costumes de um homem que vive num mundo ultrapassado em oposição ao moderno, o confronto entre o homem rural e o urbano. Até hoje, no entanto, no início do século XXI, é frequente a expressão *feira caipira* para se referir às festas que comemoramos nos meses de junho e julho, quando as pessoas tanto

do interior quanto da cidade participam de danças, usando camisa xadrez, calça com remendo, vestido de chita, chapéu de palha, uma referência ao trabalhador do início do século XX.

## 2. UM OLHAR DO BRASILEIRO FRENTE AO TRABALHO DO CAIPIRA

As pinturas selecionadas de Almeida Júnior retratam situações em que o caipira trabalha em diferentes atividades rurais, o que indica que ele tinha um saber do tempo de plantar e de colher, conhecimento fundamental dentro de uma economia de subsistência, baseada unicamente na exploração da terra, na caça e na coleta de alimentos.

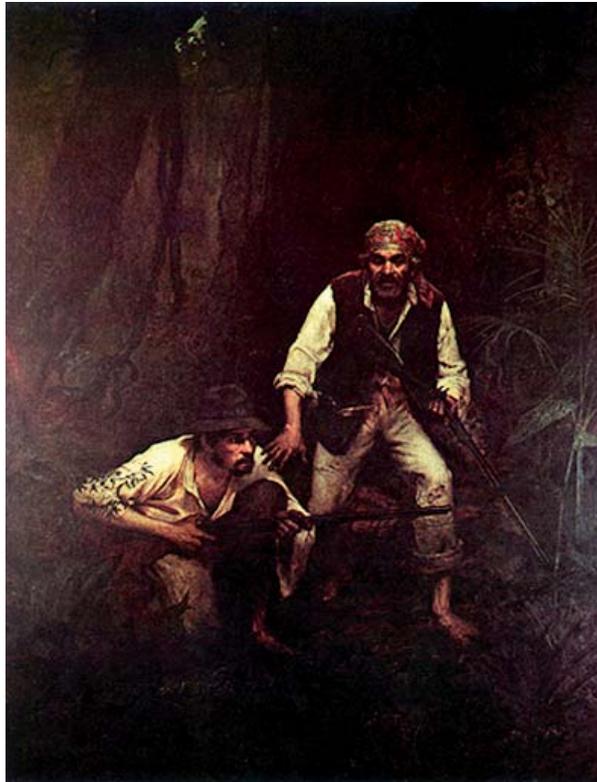
Voltemos ao tema, agora em forma de pergunta: é possível falar em trabalho do caipira? Examinar a imagem que o outro faz do caipira é entrar na tensão na qual a imagem desse homem não pode existir a não ser referida na forma da sua existência. Essa alteridade é a que predomina nesses quadros, marcada pela visão do outro. Busco estabelecer relações de dependência entre o eu que retrata (autor/pintor) e o outro retratado (caipira) dentro do contexto histórico-social concreto.

Essas pinturas, que representam o trabalho e o trabalhador no interior de São Paulo, trazem o olhar que o outro (branco, de formação europeia) tem do trabalhador do campo, maneira distinta do homem que executa seu próprio trabalho para sua sobrevivência e de sua família. Qual é o perfil étnico, social, ideológico e cultural do caipira representado? De Almeida Júnior a Guilherme Gaensly, a imagem transforma-se nos espaços reais – o campo e a cidade –, mas em todas as imagens, é o olhar do outro que permanece diante da cultura alheia.

Nas três pinturas analisadas, Almeida Júnior recupera o caipira a partir de situações cotidianas: caçando em “caipiras negaceando”, amolando seu instrumento de trabalho em “amolação interrompida” ou cortando o fumo em “caipira picando fumo”. Procurarei mostrar como o autor estabelece um diálogo com essas situações, superando o caráter fechado e unilateral da sua visão, procurando compreender a cultura do outro.

O primeiro aspecto a ser ressaltado é sobre o autor dessas pinturas: da cidade de Itu no interior do Estado de São Paulo, Almeida

Júnior ganhou uma bolsa de estudos do imperador D. Pedro II e foi estudar na Escola Nacional Superior de Belas Artes, em Paris de 1825 a 1891. Ele trouxe o olhar do outro sobre as várias atividades do caipira. Diferente do trabalho produtivo, valorizado única e exclusivamente como ação que produz capital, o trabalho era vivido como ação imediata do homem ligado a terra, fazendo da sua força produtiva um modo de sobrevivência. Os caipiras de Almeida Júnior eram, na maioria, amigos ou pessoas contratadas, às vezes, nem mesmo brasileiros, como os negaceadores que veremos a seguir.



*Caipiras negaceando (1888)*

Diante de *Caipiras negaceando*, deixo a análise do título para o fim. Começo pela observação do fundo opaco que dá ideia de profundidade. O pintor está marcando uma luz teatral, o que aponta para o espaço em que pintou a tela: no seu ateliê. É possível identificar dois planos: o primeiro é o foco de luz. Dois homens barbudos, com camisa

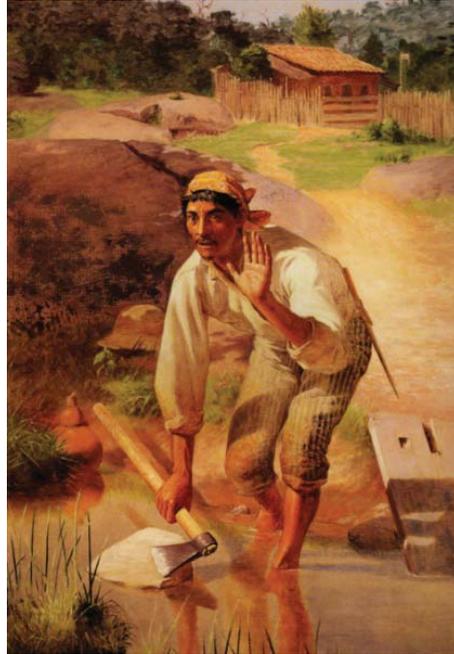
para fora, calça arregaçada, pés descalços, seguram suas espingardas de pólvora: a arma simples mostra a ingenuidade deles, assinalando que tinham pouco para aquela atividade e também conseguiriam pegar um animal de pequeno porte para a alimentação deles e da família. Um está agachado, olhando para frente, postura astuta para surpreender a caça; o outro em pé, também procura algo com o olhar.

Para Antonio Candido, os caipiras procuravam pássaros, aves correntes na área, como a saracura e o frango-d'água; também veados, codornas, perdizes e capivaras, paca, cutia, quati, tatu-galinha. Essa atividade revela a extraordinária capacidade do caipira de se ajustar ao meio, herdada do índio; ele tinha conhecimento minucioso dos hábitos dos animais, técnicas precisas de captura e morte.

O segundo plano é a cor verde-escura, criando o espaço da mata fechada, com um grosso tronco de peroba em oposição à luz excessiva na camisa, o que permite revelar descritivamente o gesto do outro. A perspectiva acadêmica é que dirige o olhar do espectador. Essa luz permite analisar o olhar do outro preocupado em retratar o costume do caipira e não o trabalho fundamental para sua subsistência. Há uma articulação entre as figuras e o ambiente, o que aponta para a fronteira entre dois mundos: o do branco e do caboclo. Co-habitam histórias, mas trazem linguagens e necessidades diferentes; Almeida Júnior recupera a luz local e foca o olhar que se projeta para fora do sujeito, mostrando o homem rural ativo, inteligente, perspicaz que usa a experiência a seu favor.

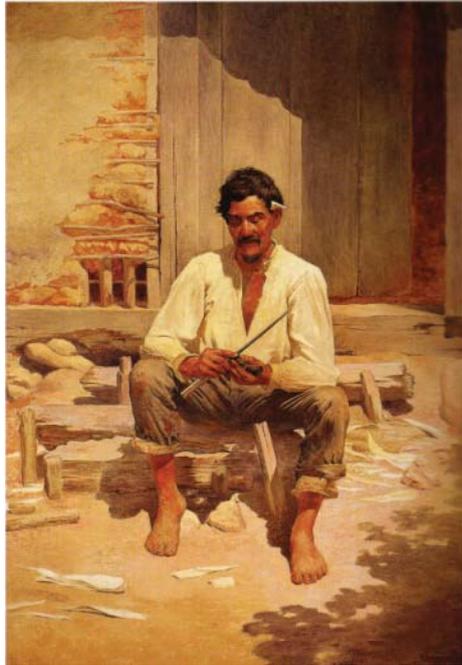
Há três perspectivas dentro dessa pintura: a do autor, a do retratado e a nossa, espectador do século XXI. Almeida Júnior revela uma empatia com o mundo do retratado, recuperando uma sequência narrativa um tanto idealizada desse trabalho, de um imaginário social que acredita na boa vida que é viver na mata caçando para se alimentar.

No título dessa tela, o autor emprega o verbo “negacear” no gerúndio, expressando um aspecto imperfectivo em curso e a voz ativa, o que indica a ação de provocadores do caipira, daqueles que sabem atrair a caça. Ao usar a forma nominal, enfatiza que a atividade de trabalho dos dois homens é circunstancial, dependendo da hora do dia (marcado pelo amanhecer, já que se pode notar o orvalho nas folhas). Esse quadro recupera a pintura clássica de um quadrado perfeito que tem a figura no centro. O pintor traz um jogo de espelhos, pois, no fundo da tela, há alguém espiando os caipiras astutos, ou seja, o quadro esconde elementos dentro do quadro.



*Amolação interrompida (1894)*

Em *Amolação interrompida*, o caipira é flagrado pelo pintor no momento em que ocorreu uma interrupção da sua atividade: atender a um chamado, que pode ser o pintor ou alguém que passava no momento em que o homem amolava seu instrumento de trabalho. Numa simplicidade do gesto, o autor retrata as condições do trabalho do homem no campo, com roupa simples, calça arregaçada, camisa branca aberta no peito, lenço na cabeça, elementos que reforçam a precariedade das suas condições, ao mesmo tempo em que recupera a figura do matuto sempre disposto a interagir com o outro. O machado grande e brilhante é um ponto crucial da composição. O caipira trabalha na roça e segue os ciclos intermináveis de plantar, tratar, colher e comer. Esses períodos criam o ritmo das outras faces reais ou imaginadas do seu mundo. O título também recupera a atividade do trabalhador rural, a amolação, no entanto, sua ação interrompida pelo outro está marcada com o uso do participio, expressando estado como resultado de um processo. E assim o resultado imperfeito da amolação se deve pelo outro, marcado linguisticamente pelo uso da voz passiva.



*Caipira picando fumo (1893)*

*Caipira picando fumo* (1893) é uma tela de dois metros, com uma filtragem da luz. No primeiro plano, o chão batido avança para o espectador, a cor mais densa para a terra do lado esquerdo e, no ângulo direito, a sombra recortada de uma árvore. Novamente, mantém-se a relação entre a figura e seu fundo. O caipira está flagrado no cenário que vemos atrás dele: a parede de taipa escalavrada, a porta com rachaduras e tábuas mal ajuntadas. Sentado, ele veste uma camisa de algodão, a calça de brim, a ceroula que aparece na altura da canela, o cigarro de palha, os pés descalços, os restos de milho, o fumo, a faca, tudo se integra na coerência entre o caipira e seu meio. Todos os elementos constroem o mundo rural.

A viga que corta a tela, no sentido da largura, é uma forte faixa horizontal. Ela dá sustentação aos batentes verticais, de mesma espessura: sólidos que criam superfícies retangulares. A esse jogo ortogonal vêm os troncos dos degraus, paralelos à viga; a grade cruzada de pau-a-pique deixa-se entrever sob o barrote.

O caipira, cujos joelhos e cotovelos articulam ângulos em correspondência, quase simétricos, encontra-se diante da junção principal,

a do batente com a viga, que ele oculta. A personagem assume uma presença sólida, inabalável, o que mostra uma imagem de permanência. Ao picar o fumo, o caipira usa uma faca fina e longa. Ela está no centro do quadro, no meio de uma cruz formada pelos antebraços, pela costura da braguilha, pela abertura da camisa no peito, cujo V funciona como uma seta, apontando de cima para baixo. A faca é a única transversal do quadro, fixada no centro. A marca visual é assinalada pela unha do indicador direito ao se juntar à do polegar esquerdo. Essas estruturas marcam a rigidez da simetria exata. As sombras têm um papel importante, marcando a estabilidade construtiva.

Nessas três telas, o caipira é retratado em primeiro plano, e articulado com o fundo, espaço em que se encontra. As imagens mostram que ele está integrado ao meio em que vive, envolvido em atividades cotidianas (a cor amarela marca o trabalho realizado durante o dia). Em “caipiras negaceando”, “amolação interrompida” e “caipira picando fumo”, os instrumentos são ambíguos, ao mesmo tempo, são utilitários e armas: espingarda de caça, machado e faca.

Esse trabalho do caipira é retratado dentro de um cotidiano aparentemente tranquilo, em que não põe o homem em grupo, em interações sociais. Nas telas, há uma articulação entre fundo e figura para projetar a imagem do caipira como forte e, ao mesmo tempo, isolado socialmente. Esse isolamento aponta para uma vida solitária e pobre. O trabalho segue o ritmo do roçar, colher, sobreviver e produzir algum excedente para comercializar na cidade. Termine essa primeira etapa com a ideia de que não existe uma cultura pronta e, portanto, ela se constitui a partir do outro:

Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundidades do sentido. Sem levantar nossas questões não podemos compreender nada do outro de modo criativo. [...] Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade aberta, mas elas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 2003, p. 366).

### 3. NOS CARTÕES-POSTAIS: UM OLHAR DO ESTRANGEIRO

Em busca de divulgar a imagem do caipira no exterior, analisarei dois cartões-postais de Guilherme Gaensly, um dos principais fotógrafos do início do século XX que trabalhou na cidade de São Paulo, momento em que fez a documentação das mudanças urbanas ocorridas na cidade devido ao serviço de companhias como São Paulo Tramway e Light & Power.



*Almoço na roça, Guilherme Gaensly*

No cartão-postal *Almoço na roça* (1900), a fotografia foi colocada em uma moldura, servindo para divulgar no exterior os habitantes do interior. Um outro tempo do trabalho aparece, pois os caipiras estão reunidos para o momento da refeição, em grupo. A imagem em preto e branco recupera, claramente, duas formas geométricas, o triângulo e o círculo, o que marca a estrutura de uma oca de índios. Sentados de cócoras, os caipiras são flagrados num gesto primitivo, o que os aproxima mais dos incultos do que dos civilizados. Essa sintaxe visual construída pelas formas e cores traz o discurso estereotipado que se criou sobre o caipira, em que se pode enxergar o colonizado e o colonizador, aquele que olha de fora a cultura do outro.



*Le déjeuner sur l'herbe, Édouard Manet*

Nesse enunciado concreto, atravessam vários discursos: o do índio (a estrutura a oca) e a do destinatário europeu, uma vez que a fotografia faz passar a ideia de um piquenique, fazendo uma alusão à tela do pintor impressionista Edouard Manet, *Piquenique na relva* (1863). Essa é uma das imagens referenciais da arte europeia, que fotógrafo levou para o cartão-postal, tema cotidiano pouco caro à pintura do final do século XIX. Gaensly flagrou e registrou uma importante característica do camponês: o trabalho na lavoura, preferencialmente masculino e com a presença de equipes que se completam. A figura da mulher do campo também está presente, marcando a presença daquela que se responsabiliza em levar comida do rancho para roça; dois homens (capatazes) estão em pé numa postura de quem tem o dever de manter a ordem do repouso. Essa fotografia mostra a mata e a roça sob novas representações sociais, porque esses espaços são construídos dentro de uma cultura (a estrangeira) que se apoia na comunidade solidária. Quanto ao título do cartão-postal “Almoço na roça”, o emprego de um substantivo e de um adjunto adverbial de lugar remete para a ausência de ação, já que a preparação do alimento vem pela mão da mulher, que não é alvo do retrato do estrangeiro frente às vivências caipira.



*Caipiras no Mercado Municipal (década de 1900)*

Em *Caipiras no Mercado Municipal*, há uma redescoberta da roça na cidade de São Paulo que se modernizava rapidamente, no início do século XX. Já não é o indivíduo, nem o grupo social que está em foco nessa imagem, mas os vários caipiras que aparecem diante do novo espaço de troca: o mercado municipal. O trabalho do caipira deixava de ser uma extensão da fazenda para se tornar uma atividade urbana. A fotografia o enquadra na cidade, mas o rosto dele não aparece, num jogo de claro e escuro entre o espaço e o sujeito que o habita. O trabalhador rural não é um ser visível nesse lugar, não pertence ao meio urbano, como decorrência um é visto pelo espectador de costas e o outro, escondido. Na perspectiva das fotografias, o caipira aparece como alguém que entra em contato com a cidade na venda de alimentos plantados na roça, ou seja, agachado diante do outro, sem que seu rosto seja visto pelo outro.

#### 4. NA FRONTEIRA DE CULTURAS: O TRABALHO DO CAPIRA

Que trabalho realiza o caipira paulista no início do século XX?

Nesse artigo, procurei identificar a palavra alheia e a cultura alheia no sentido bakhtiniano, constituída por um plano visual, em que os discursos retratados pelos outros se polemizam, confrontam-se; e por um plano linguístico, em que a voz do caipira se faz ouvir nos títulos das telas e dos cartões-postais: ora negaceando, ora amolando o machado, ora picando o fumo, ora conversando com seus parceiros no mercado municipal, ora calando diante do outro que se põe em pé e o vigia, para a refeição do meio do dia.

Percorrer o trajeto do caipira sem fazer uma simples dublagem foi um desafio. E finalizo transformando a questão inicial em afirmação: “caipira trabalha sim senhor”. Tendo analisado alguns elementos da composição visual como a opacidade e a transparência, a estabilidade e a instabilidade, o contraste de tom – luz e escuridão – e de cor, foi possível levantar algumas características que constroem os vários discursos expostos ao espectador. Assim, recuperar o trabalho do caipira foi possível pela distância tomada frente ao tempo e espaço: foi há um século atrás na pequena cidade de São Paulo que os outros, brasileiros e estrangeiros, abriam-se para olhar a cultura e o trabalho do caipira. Finalizo com as palavras de Mikhail M. Bakhtin:

[...] O homem não consegue perceber de verdade e assimilar integralmente nem a sua própria imagem externa, nenhum espelho ou foto o ajudarão; sua autêntica imagem externa pode ser vista e entendida apenas por outras pessoas, graças à distância e ao fato de serem outras. No campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da compreensão (2003, p. 366).

#### REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Os estudos literários hoje: resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 359-366.

BAJTÍN, M. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

\_\_\_\_\_. Resposta a la revista *Novy Mir*. In: *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

BAJTÍN, M.M. *Hacia una filosofía del acto ético*. De los borradores. Y otros escritos. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos Editorial, 1977.

BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

BUBNOVA, T. Bakhtin e a antropologia americana. In: FARACO, C.A., TEZZA, C., CASTRO, G. (Org.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis, RJ.: Vozes, 2006.

CANDIDO, A. *O parceiro do rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2001.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2002.

CORNEJO, C. & GERODETTI, J. E. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns*. V.1, 4. ed. São Paulo: Solaris, 2002.

\_\_\_\_\_. *Lembranças de São Paulo: o interior paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris, 2003.

FRANCISCO, L. R. "A gente paulista e a vida caipira". In: SETUBAL, M. A. (Coord.) *Modos de vida dos paulistas: identidades, famílias e espaços domésticos*. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOURENÇO, M. C. F. Almeida Júnior: um criador de imaginários. Catálogo da exposição *Almeida Júnior: um criador de imaginários* na Pinacoteca do Estado. Org. Social de Cultura. São Paulo, 2007.

LOURENÇO, M. C. F.; AMARAL, A. Almeida Júnior: um artista revisitado. Catálogo da exposição na Pinacoteca do Estado. Org. Social de Cultura. São Paulo, 2000.

MARTINS, J. S. O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira. In: PORTA, P. *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

*Recebido em 17/05/2009.*

*Aprovado em 22/06/2009.*