

As representações das tradições populares na revista *O Cruzeiro*, 1946-1951

BRUNO PINHEIRO *

Os conteúdos apresentados nesse artigo são parte da pesquisa de mestrado *A Bahia de Pierre Verger: O Cruzeiro, 1946-1951*, ainda em desenvolvimento. Nela, propõe-se avaliar o estabelecimento de um repertório visual associado à Bahia que foi constantemente acessado nas representações do estado até o tempo presente. Esse repertório é tomado na pesquisa como em constante re-elaboração, sendo possível reconhecer pontos de inflexão em momentos específicos da história, nos quais certos padrões de imagens cristalizaram-se em decorrência da grande visibilidade e do aspecto de verdade que adquiriram. A partir dessa premissa, a publicação do conjunto de fotorreportagens realizadas pelo fotógrafo francês Pierre Verger na revista *O Cruzeiro*, é analisada como parte de um momento decisivo na formação desse repertório. Essa inferência é feita a partir de uma série de constatações ligadas às alterações nos modos em que imagens impressas eram produzidas e consumidas durante os seis anos em que Verger colaborou com a revista, período que coincidiu com a expansão de vários setores produtivos do país, sendo um deles as indústrias de mídia (ORTIZ, 1988). Nesse período, *O Cruzeiro* promoveu mudanças no sentido de profissionalizar suas atividades produtivas. Entre os anos de 1943 e 1951, o número de fotógrafos contratados pela revista aumentou de dois para vinte, já os modos de se conceber e apresentar os conteúdos alinharam-se sistematicamente às suas congêneres internacionais, em especial a *Life Magazine* (COSTA, 2012). Esse padrão de produção, até então inédito no país, acompanhava as demandas do mercado em curso durante a década de 1940, que contava com os novos públicos consumidores que surgiam em decorrência do aumento das concentrações populacionais nas grandes cidades e da expansão das classes médias (ORTIZ, 1988). No período estudado, a tiragem da revista cresceu de 100.000 exemplares semanais para 350.000, números que, como foi possível constatar, eram constantemente alardeados pela publicidade realizada pela revista em outros veículos de mídia que eram também ligados ao grupo dos *Diários Associados*. Essas cifras, em conjunto com a estrutura de distribuição nacional estabelecida para a publicação desde o seu lançamento, tornaram-na, por seu alcance, um

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP), desenvolvendo pesquisa financiada pela CAPES, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Helouise Lima Costa.

espaço privilegiado para entender essa idéia de Bahia difundida em larga escala que propõe-se entender. A partir do problema central da pesquisa, pretende-se aqui entender como essa produção visual produzia discursos que, ora filiava-se a uma visualidade modernizante, ora a uma noção específica de Tradição.

Ao consultar as edições da revista ilustrada semanal *O Cruzeiro* publicadas no período entre 1946 e 1951, em meio ao levantamento das fotorreportagens que traziam imagens realizadas por Pierre Verger, foram feitas duas constatações em relação aos conteúdos ali presentes. A primeira refere-se à centralidade na representação das tradições populares no trabalho do fotógrafo nessa revista. Logo após assinar contrato com os *Diários Associados*, empresa de mídia responsável pela publicação do semanário, Verger fixou residência na cidade de Salvador, onde fotografou 24 das 50 reportagens publicadas nos seis anos que se seguiram. Do total de reportagens, 29 trazem em sua temática um aspecto relacionado diretamente às tradições populares: festas populares, folguedos ou ofícios tradicionais. Dessas, 17 delas foram realizadas com fotografias de Salvador. A segunda constatação, é acerca da recorrência de práticas apresentadas como tradicionais de regiões variadas do país em fotorreportagens realizadas por diversos fotógrafos a serviço dos *Diários*. Ainda que não tenha feito nenhum levantamento sistemático desses conteúdos, é significativo em relação a esses terem sido temas centrais na agenda da revista, que em momentos distintos, foram realizadas por fotógrafos diferentes, reportagens cuja pauta é muito semelhante ou idêntica. Facilmente, percebi que a escolha desses temas reproduz os interesses de um outro campo editorial, o dos estudos das tradições populares sob a perspectiva do Folclore, de modo que uma busca simples sobre qualquer um dos temas tratados na revista me fornecia uma ou mais publicações de folcloristas com descrições dessas manifestações. Nos textos dessas reportagens, eram mobilizadas, de modo extensivo, estratégias textuais do campo do Folclore, como as descrições das manifestações de modo a não criam vínculos entre elas e a realidade social dos sujeitos que as vivenciam, ou o sentido de coleta de material folclórico, em que canções e textos encenados eram transcritos nas reportagens de modo a conferir a elas um estatuto de verdade próprio a essa literatura. Nesses textos, eram também comuns que algum folclorista fosse apresentado como referencia, de modo a conferir legitimidade a reportagem. Menos comum, ainda que significativo os fins dessa pesquisa, são as reportagens cujos textos são de autoria de um desses pesquisadores, nos revelando uma relação direta entre os dois campos. A partir dessa observação, proponhe-se aqui aproximar os modos como esses temas

foram representadas visualmente na revista e a dimensão visual própria da produção de conhecimento folclórico para a partir daí, localizar possíveis relações entre os dois campos.

Renato Ortiz ao analisar o surgimento dos estudos de Folclore na Europa, durante a segunda metade do século XIX, aponta para o surgimento de novas paisagens industriais e de modos de vida como definidores para a difusão do interesse pela produção desse tipo de literatura (1992). Mesmo que tenha sido um contexto completamente distinto, o diagnóstico parece muito semelhante ao avaliarmos a adesão de diversos intelectuais aos estudos do folclore no Brasil da década de 1940, marcada pela presença de obras de infra-estrutura distribuídas por todo o território nacional e o crescimento das paisagens industriais. Luis Rodolfo Vilhena, em sua pesquisa, *Projeto e Missão: o Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964* (1997), analisou a atuação da primeira iniciativa estatal ligada à questão do Folclore cuja atuação estendia-se por todo o território nacional, focando-se nas suas principais balizas institucionais: a fundação da *Comissão Nacional do Folclore* (CNF) em 1947, marco para a institucionalização e difusão dos estudos do folclore no Brasil; a formação, em 1958, da *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro* (CDFB), uma agência governamental que derivou do órgão anterior e que tinha como fim a preservação do folclore nacional; e por fim o golpe de estado de 1964, quando Edison Carneiro, então diretor da CDFB, foi afastado de seu cargo e o órgão caiu em relativo ostracismo. Nesse artigo, interessa entender o contexto de criação da Comissão Nacional do Folclore e seu funcionamento. A criação da CNF foi diretamente ligada à formação da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) no ano de 1946. Nesse momento, foi definido que os países membros da Organização deveriam criar organismos de cooperação internacional especializados em diversos temas, sendo um deles, a questão da preservação das tradições populares, justificada a partir da avaliação dos efeitos decorrentes da Segunda Guerra Mundial. No Brasil, essa demanda foi suprida pela criação, ainda em 1946, do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), vinculado ao Ministério das Relações Exteriores (MRE). O IBECC, dirigido em seus primeiros anos pelo folclorista Renato Almeida, abrigava uma série de comissões temáticas ligadas aos assuntos indicados pela UNESCO, sendo a CNF, criada em 1947, uma dessas comissões. Vilhena aponta que a CNF foi possivelmente a comissão mais ativa do IBECC e traça sua estrutura de funcionamento. Sua atuação extrapolava o prédio do MRE, contando com comissões estaduais sediadas em todas as capitais do país, além de se articular com pesquisadores isolados, formando uma rede de cooperação que se materializava por meio de publicações oficiais e congressos, nos quais

ocorriam exposições, divulgação de pesquisas, e apresentações de espetáculos de tradições populares. A gestão dessas comissões era majoritariamente feita por indivíduos que atuavam profissionalmente em setores especializados, tendo sido comum folcloristas que eram médicos, jornalistas, engenheiros ou ainda professores universitários, trabalho em expansão no país naquele momento. Por esse motivo, o caráter da atuação do MFB se deu de modo bastante heterogêneo nos diferentes estados, mobilizando diversos setores da sociedade em atividades que envolviam, ora setores do poder público, ora empresas privadas, tais quais, empresas aéreas e de turismo ou empresas de mídia. A partir desse contexto, é possível colocar duas questões que serão respondidas a seguir e que são estratégicas para alcançar o objetivo desse artigo: como se deu, na prática, a relação entre o *MFB* e a revista *O Cruzeiro*? e Qual a dimensão visual que podemos evidenciar nessa relação?

Das reportagens que foram analisadas no decorrer da pesquisa, seja as de autoria de Pierre Verger, seja as de outros fotógrafos que trabalharam para a revista, a relação explícita ao Movimento Folclórico Brasileiro foi freqüente. Essa, ocorreu tanto por meio de autores que foram citados como fonte de informações para as reportagens, quanto pela dupla filiação de alguns dos autores dos textos, que atuavam também nessa rede de pesquisadores de Folclore. Um dos casos que pode ser tomado como exemplar nesse sentido, tanto por sua extensão documental, quanto por se tratar de um material publicado de modo concomitante à criação da CNF, é a série de seis reportagens publicada no *Cruzeiro* durante o ano de 1947 sobre o folclore no estado de Alagoas. Dessas, cinco foram produzidas a partir de imagens realizadas por José Medeiros e textos escritos por José Alípio de Barros, enquanto que a penúltima a ser publicada, traz texto do mesmo autor, acompanhado de fotografias realizadas em Pernambuco por Pierre Verger. Elas foram publicadas em dois momentos distintos durante o ano: a princípio, *Zabumba* (08/02/1947), *Cavallhada* (08/03/1947), *Sururu* (12/04/1947); e, em seguida, *Chegada e Fandango* (06/12/1947), *Bumba meu Boi* (13/12/1947) e *Reisados e Guerreiros* (20/12/1947). Parte dos textos dessas reportagens trazem reportagens cuja co-autoria é creditada ao folclorista alagoano Théó Brandão, membro fundador da CNF. Em uma entrevista realizada por um programa de televisão produzido pelo *Instituto Brasileiro de Museus* (IBRAM) e veiculado em 2015, a pesquisadora Fernanda Rechenberg, coordenadora do acervo fotográfico do Museu Théó Brandão, aponta para duas especificidades que nos interessa aqui acerca da atuação do folclorista: a primeira, é em relação a seu papel como mediador entre os agentes produtores de tradições populares e os fotógrafos e jornalistas que visitavam Alagoas em busca de reportagens, o que aponta para

uma demanda midiática articulada na busca de tratar esses temas. A segunda, é acerca da produção folclórica de Brandão, que, segundo Rechenberg, tinha nas imagens fotográficas um importante instrumento de pesquisa, tendo depositado em seu espólio imagens realizadas por diversos fotógrafos, inclusive cópias de fotografias de José Medeiros. Uma relação semelhante se estabeleceu entre Pierre Verger e o folclorista pernambucano Renê Ribeiro, também de grande visibilidade na CNF. Juntos, eles realizaram a fotorreportagem *Pai Rosendo faz uma Ialorixá* (19/11/1949), na qual Ribeiro atuou como mediador entre o pai-de-santo e o fotógrafo. Três anos após a publicação da reportagem, as imagens realizadas por Verger foram republicadas no livro de autoria de Ribeiro, *Cultos Afro-Brasileiros do Recife* (1952), derivado de sua tese de mestrado defendida na *Northwestern University*, nos Estados Unidos. Por meio dessas experiências compartilhadas entre esses dois circuitos, é possível, na medida em que os temas das tradições populares tornaram-se centrais na agenda da revista, estabelecer relações entre os modos de se representar visualmente próprios dos dois campos.

Para verificar a validade dessa afirmação, propôs-se entender como a produção de conhecimento folclórico foi mediada por práticas fotográficas. Nesse sentido, tomei como ponto de partida a Sociedade de Etnografia e Folclore, fundada em 1936, por Mário de Andrade, cuja experiência era amplamente conhecida pelos folcloristas da década de 1940, e reconhecida como uma das principais referências de atuação, como aponta Vilhena. Da primeira e única gestão da SEF, além de Andrade, também fazia parte como 1ª Secretária, a antropóloga francesa Dina Levi-Strauss, que vivia no Brasil desde 1935, quando veio acompanhando seu marido, Claude Levi-Strauss, que integrou o grupo de professores estrangeiros que trabalharam na formação da Universidade de São Paulo. Junto à SEF, Dina Levi-Strauss ministrou em 1936 um curso de metodologia de pesquisa de campo a partir de sua experiência no *Musée d'Ethnographie du Trocadero*, local onde também trabalhou Pierre Verger, que em 1934 tinha o posto de laboratorista, revelando e fazendo cópias de fotografias realizadas em campo por etnógrafos ligados ao museu, e realizando fotografias de peças da coleção. Como aponta Vilhena, essa é uma das únicas documentações que explicitam procedimentos de pesquisa no campo do folclore no Brasil. O curso era destinado a instrumentalizar pesquisadores na coleta de dados folclóricos de naturezas distintas com o auxílio de diferentes instrumentos: o caderno de campo para anotações e desenhos, a câmera fotográfica e a câmera de cinema, interessando-nos especialmente os lugares que Dina reserva às práticas fotográficas. .

Esses dados serão cotejados com a produção fotográfica vinculada à Missão de

Pesquisas Folclóricas, o projeto de maior projeção da SEF, tendo sido o desenvolvimento dele, o principal objetivo de Andrade ao formar a Sociedade. Realizada entre fevereiro e julho de 1938 por uma equipe de quatro pesquisadores chefiados por Luis Saia, a Missão viajou pelos estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará com o intuito de coletar material folclórico. Essa viagem resultou numa extensa documentação composta de cerca de 1500 músicas gravadas em disco, 1126 fotografias, 19 filmes de 16 e 32mm, mais de mil objetos, além de anotações diversas presentes em 20 cadernetas. Por todos os pesquisadores ligados à Missão terem frequentado o curso de Dina Levi-Strauss, nos parece ser essa uma experiência que melhor se ajusta às nossas necessidades desse artigo.

Antes de partir para a análise documental, é importante ressaltar que, por Mario de Andrade e Dina Levi-Strauss terem vindo de contextos de formação bastante distintos, boa parte dos documentos consultados referentes à SEF trazem uma confusão terminológica que reflete suas filiações. Esse debate é longo, mas é importante ser pontuado para evitar confusões nas análises a seguir. A noção de Folclore para Mário de Andrade alinhava-se nesse momento ao discurso de sua origem, no final do século XIX na Europa, em que buscava legitimar-se enquanto uma ciência social positiva. Já Dina Levi Strauss, possivelmente por sua experiência na academia francesa, utiliza em seu curso uma terminologia muito mais ampla em relação aos objetos e campos disciplinares, de modo a aproximar-se mais da academia contemporânea. De qualquer modo, o debate sobre a falta de objetividade metodológica por parte do campo do Folclore e sua possível invalidade acadêmica só foi levado a cabo no Brasil a partir da década de 1940, capitaneado por Florestan Fernandes, fazendo com que as questões colocadas por Dina, independente das diferentes filiações disciplinares que ela apresenta, por terem sido instrumentalizadas para a produção de conhecimento folclórico, são entendidas como filiadas a esse campo.

No arquivo da SEF, depositado no Centro Cultural São Paulo (CCSP), é possível consultar as anotações realizadas por Oneyda Alvarenga acerca das aulas ministradas por Dina Levi-Strauss. Alvarenga frequentou o curso e registrou, de modo detalhado, os conteúdos trabalhados em 22 das 23 aulas. O curso foi dividido em quatro temas principais: Antropologia Física (3 aulas), Folclore (9 aulas), Cultura Material (8 aulas) e Linguística (1 aula). Cada um desses temas era ainda subdividido em objetos de pesquisa de diferentes tipos, tratados a cada aula. Durante todo o curso, os instrumentos de produção de documentos de caráter visual assumem um lugar central, sendo eles sempre vinculados a uma noção de objetividade científica. Desses, o desenho é tomado em quase todos os casos como o menos

objetivo e a filmagem como o ideal, apesar de devido aos seus custos, de difícil realização. Desse modo, a câmera fotográfica assumia o papel central como instrumento de registro em grande parte dos exemplos. Já na segunda aula, em que trata de temas de antropologia física, Levi-Strauss aponta para o uso do aparelho fotográfico como essencial para a pesquisa, descrevendo detalhadamente como as fotografias deveriam ser tomadas para o estudo da constituição física dos indivíduos: de corpo inteiro, de pé, sentados, de perfil nas duas posições, além de fotografias de detalhes que revelem variações étnicas específicas, como do nariz, boca e cabelo. De modo semelhante, ela descreve o uso de fotografias no tratamento de diversos temas: objetos de artes decorativas, objetos de cerâmica, instrumentos musicais, dança, habitação, etc. Por ser central nos propósitos da Missão, aqui nos interessará analisar o modo como propõe tratar a música e os instrumentos musicais, temas tratados na oitava e na nona aula do curso. É dessa natureza grande parte do que foi coletado: músicas gravadas, instrumentos musicais e fotografias ligadas ao tema. No curso, foi proposto que, além do recolhimento e anotação da notação musical das melodias e dos versos das canções, a fotografia fosse utilizada da seguinte forma:

Como estudar o instrumento musical propriamente dito. Nesse estudo há a necessidade de fotografias que deverão ser tiradas do mesmo modo como o são a de outros objetos. Obteremos uma fotografia do instrumento tal como é. Outra do instrumento em fabricação; uma ou várias chapas dos executantes durante a execução; tirar-se-ão fotografias especiais focalizando partes do corpo que entrem em jogo durante a execução: Por exemplo: tratando-se de uma flauta de boca ou nariz, focalizar-se-á a boca ou o nariz. (LEVI-STRAUSS, 1936: Cx.1, doc.10).

Ao analisar o material multimídia produzido pelo CCSP que traz cerca de metade das fotografias realizadas pela missão, é possível constatar que foi dada uma atenção especial aos conjuntos musicais dos lugares por onde os pesquisadores passaram. Contudo, as instruções do curso se materializaram apenas parcialmente. Entre as imagens, há apenas uma fotografia dedicada apenas aos instrumentos musicais e nenhum registro da fabricação desses. Quanto à produção ligada aos instrumentos em execução, a produção é extensa. A maior parte delas, segue um padrão visual em que o conjunto é enquadrado de modo centralizado e isolado. Por grande parte das imagens de músicos fazer parte de séries fotográficas que representam manifestações complexas, que envolvem, além de música, outros elementos como danças ou brincadeiras. Nessas, os músicos são representados tanto isolados, como fazendo parte da cena. O primeiro padrão citado é possível ser verificado nas imagens abaixo.

Figura 1 – Grupos musicais diversos. Fonte: DVD Missão de Pesquisas Folclóricas – Caderno de campo.



Esse padrão visual em que o objeto a ser fotografado é enquadrado de modo centralizado e isolado, se repete amplamente nas mais diversas temáticas passíveis de serem representadas estaticamente. Chama a atenção nesse sentido a quantidade de retratos de indivíduos tomados, salvo raras exceções, de corpo inteiro, centralizados, eretos e de frente para a câmera, de modo que para o olhar de hoje, parece criar uma confusão se é esse um modo corrente de se produzir retratos desse período se esses indivíduos estão se colocando como objetos para um olhar clínico de pesquisador.

Ao aproximarmos essa produção com as imagens da fotorreportagem *Zabumba*, da série realizada por José Medeiros e José Alípio de Barros, é possível estabelecer algumas relações acerca dos modos de representar nos dois momentos. Nela, a banda de Zabumba, formação que posteriormente se tornou popular como Banda de Pífano, visita as casas do município de União dos Palmares, arrecadando dinheiro para a festa de São Sebastião de Cabajo. A reportagem se estrutura em dois focos distintos que são apresentados de modo paralelo em suas quatro páginas criando uma narrativa: de um lado, a banda, do outro, uma mulher que a acompanha e é representada em todas as imagens, entrando ou saindo das casas para pedir dinheiro. Nas duas primeiras páginas, os instrumentos e tocadores são apresentados de modo fragmentado, sendo a primeira ocupada com uma imagem de enquadramento excêntrico, tomada a altura do couro do instrumento, distinguindo-se dos modos de se representar vistos na Missão. Apesar disso, as legendas das duas reiteram o discurso folclórico, descrevendo o processo de fabricação do instrumento e a presença da banda em manifestações tradicionais. Já na terceira página, alguns dos instrumentos são apresentados individualmente nas três imagens superiores, enquanto que na imagem inferior, a formação é

apresentada visualmente como uma unidade, aproximando-se bastante da produção observada anteriormente. Nessas, cada instrumento é apresentado pelas legendas, reiterando uma vontade pedagógica própria do pensamento ligado ao Folclore nesse período.

Figura 2 – Zabumba – Fotos de José Medeiros, texto de José Alípio de Barros.

Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 05/02/1947, p. 38-41.



É possível observar que essa reportagem apresenta uma dupla filiação visual: ora estática, servindo a uma objetividade pedagógica, ora dinâmica, servindo a uma estrutura narrativa própria a esse tipo de veículo de imprensa moderna, em que os conteúdos fragmentários das imagens ganham sentido ao relacionar-se umas com as outras. A diferença desses dois registros visuais se torna mais clara na comparação de um Fandango, fotografado tanto pela Missão, quanto por Medeiros para a revista. Esse tema é estratégico aqui por se tratar de um folguedo, tipo de manifestação que, por envolver elementos diversos de encenação, musica, dança e plástica, se tornou central nos estudos do folclore no Brasil. Do Fandango registrado pela Missão, há disponíveis 16 imagens, sendo ele retratado de modo bastante semelhante com os outros folguedos registrados durante a viagem. Há nas imagens o interesse em captar a dinamicidade da cena, tomando-a em sua totalidade, em planos abertos, que mostram como os elementos relacionam-se entre si e com o espaço, como pode ser visto na seleção apresentada abaixo.

Figura 3 – Fandango. Fonte: DVD Missão de Pesquisas Folclóricas – Caderno de campo.



Já na revista, o tema central é tratado em suas oito páginas numa narrativa que, de modo uniforme, dá dramaticidade e dinâmica à ação. Em todas as fotografias, o espaço é suprimido e o foco é dado a personagens específicos, cujas ações são sugeridas pela relação entre imagens de enquadramentos tomados das mais diversas posições. Há um padrão recorrente de retratos tomados de baixo para cima, conferindo-os certa imponência. Na reportagem, a Nau Catarineta, uma replica de navio montada como um carro alegórico, é apresentada de modo fragmentado, sem nenhum elemento de escala, tornando-a monumental. Nessa imagem, todos essas características são conjugadas no sentido de produzir um estranhamento em relação ao dado da realidade, revelando uma lógica que desconfia e subverte a noção de objetividade das imagens, como observa Costa em suas primeiras aproximações com a revista (1992), e produz produtos visualmente atraentes para seus consumidores.

Figura 4 – Chegança e Fandango – Fotos de José Medeiros, texto de José Alípio de Barros.
 Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 06/12/1947, p. 14-21.



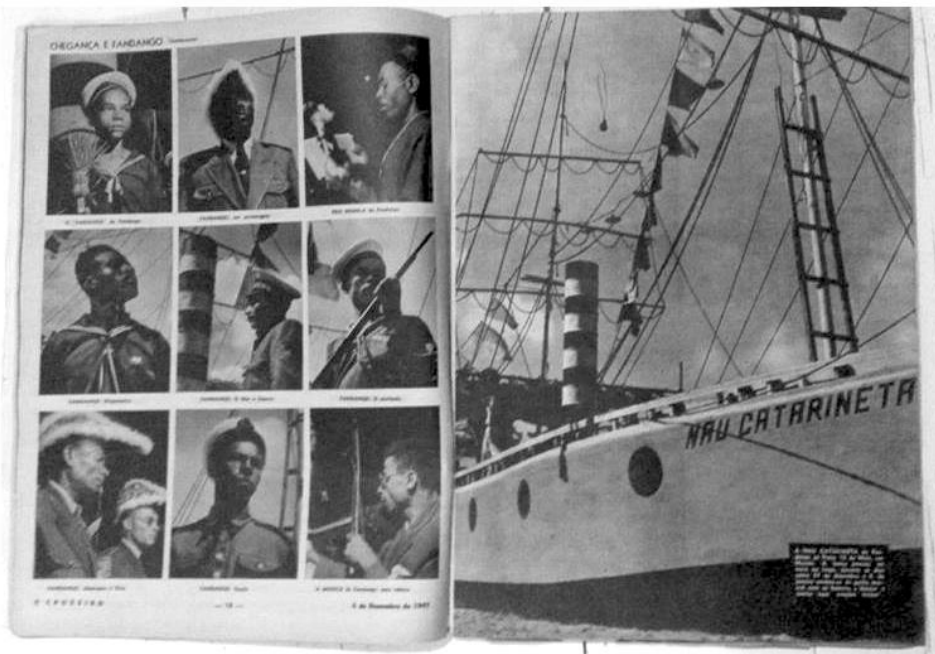
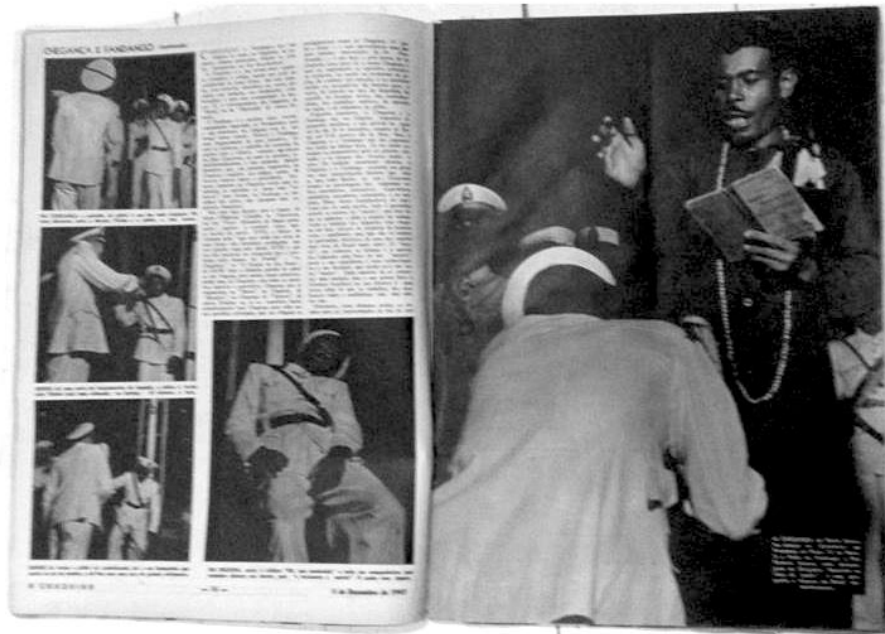


XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

LUGARES DOS HISTORIADORES: VELHOS E NOVOS DESAFIOS

27 A 31 DE JULHO DE 2015

FLORIANÓPOLIS - SC





Ao retomarmos as questões colocadas anteriormente, é possível concluir que a relação estabelecida entre o MFB e a revista *O Cruzeiro* pode ser evidenciada tanto por uma rede de sociabilidade comum que foi mobilizada para a produção de seus conteúdos, quanto pela incorporação de discursos por parte da revista, que demonstra o interesse por uma idéia específica de Tradição própria ao Folclore, ligada a um sentido agregador, que interessa-se por manifestações populares mais por seu potencial de simbolizar projetos de nação, do que por revelar especificidades das comunidades onde essas manifestações foram coletadas. Em relação às representações fotográficas desses temas, há no *Cruzeiro* uma dupla filiação. Por um lado, há em alguns momentos um interesse de produzir imagens que prezem por uma noção de objetividade em relação aos temas, contudo, são muitos os momentos em que se reproduzem padrões visuais usualmente denominados de modernos, associados aos modos de se produzir conteúdos nas revistas ilustradas internacionais daquele período. Desse modo, a mobilização de valores ligados ao Folclore, em conjunto com os modos de se produzir e ordenar imagens próprios das novas demandas do mercado editorial, são essenciais para entender a construção dessa Bahia que ponho em questão, que naquele momento era reelaborada visualmente, de modo a incorporar a suas representações, valores de Tradição e Modernidade.

É possível dar um passo a mais na pesquisa e pensar em como esse interesse específico ligado ao campo da representação se relaciona com os modos de se ver e viver a cidade. É fácil associar o aumento do interesse de indivíduos das classes hegemônicas nos temas das tradições populares de Salvador, ligadas a valores aparentemente estáticos, justamente em um momento em que novos processos urbanos reelaboravam permanentemente os modos de se viver a cidade.

Referências Bibliográficas:

COSTA, Helouise e BURGI, Sergio (org.). As Origens do Fotorjornalismo no Brasil, um olhar sobre O Cruzeiro, 1940/1960. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.

COSTA, Helouise. Aprenda a ver as coisas: fotorjornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro. São Paulo, 1992. (dissertação de mestrado).

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma história visual. IN: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). O Imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru, EDUSC, p. 33-56.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-63, 2003.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Românticos e Folcloristas: Cultura Popular. São Paulo, Olho d'Água, 1992.

RIBEIRO, Renê. Cultos Afro-Brasileiros do Recife: um estudo de ajustamento social. Recife, Instituto Joaquim Nabuco, 1952.

VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e Missão : o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro, FUNARTE/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Arquivos consultados:

-Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore. Centro Cultural São Paulo (CCSP).

Periódicos:

-Revista O Cruzeiro: 05/02/1947, 06/12/1947, 19/11/1949.

Conteúdos multimídia:



-DVD Missão de Pesquisas Folclóricas – Caderno de campo, São Paulo: CCSP, 2010.

-Programa Conhecendo Museus Ep. 54: Museu Theo Brandão de Antropologia e Folclore, Ibram/TV Brasil, 2015. Acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=L1vbYoh9JFs>