CECÍLIA MEIRELES E OLAVO D'EÇA LEAL: O BRINQUEDO EM REVISTAS DO ESTADO NOVO BRASILEIRO E PORTUGUÊS EM 1942 *TRAVEL IN BRAZIL* E *PANORAMA: REVISTA PORTUGUESA DE ARTE E TURISMO*

CECÍLIA MEIRELES AND OLAVO D'EÇA LEAL: THE TOY IN MAGAZINES OF THE BRAZILIAN AND PORTUGUESE ESTADO NOVO IN 1942 – *TRAVEL IN BRAZIL* AND *PANORAMA: REVISTA PORTUGUESA DE ARTE E TURISMO*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i25p217-238

Luis Antônio Contatori Romano [I]

RESUMO

Com base em Benjamin (1987) e em Freud (2010), discute-se a relação entre brinquedo e brincadeira nos brinquedos artesanais e industriais. A partir desse referencial teórico, é comparativamente analisado um conjunto de crônicas de Cecília Meireles e de Olavo D'Eça Leal. Desse conjunto, focaliza-se as crônicas "Brazilian Dolls" e "Brinquedos Portugueses para Meninos Portugueses", ambas de 1942, publicadas, respectivamente, nas revistas *Travel in Brazil* e *Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. Tais crônicas são analisadas no contexto ideológico do Estado Novo brasileiro e do português e na forma como situam os brinquedos como expressões de "lugares de memória" ou "lugares antropológicos" (AUGÉ, 1994).

PALAVRAS-CHAVE

Brinquedo, Revista *Travel in Brazil*, Revista *Panorama*, Cecília Meireles, Olavo D'Eça Leal.

ABSTRACT

Based on Benjamin (1987) and Freud (2010), the relationship between toys and play in handmade and industrial toys is discussed. Based on this theoretical reference, a set of chronicles by Cecilia Meireles and Olavo D'Eça Leal is analysed. From this set, we focus, comparatively, the chronicles "Brazilian Dolls" and "Portuguese Toys for Portuguese Boys", both from 1942, published, respectively, in the magazines Travel in Brazil *and* Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. These chronicles are analyzed in the ideological context of the Brazilian and the Portuguese Estado Novo and in the way they situate toys as expressions of "places of memory" or "anthropological places" (AUGÉ, 1994).*

KEYWORDS

Toy, Travel in Brazil *magazine*, Panorama *magazine, Cecília Meireles, Olavo D'Eça Leal.*

[I] Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá, Pará, Brasil.

INTRODUÇÃO

Objetiva-se analisar um conjunto de cinco crônicas de Cecília Meireles que tematizam o brinquedo, publicadas nos jornais cariocas *Diário de Notícias* e *Correio da Manhã*, e na revista *Travel in Brazil*, nas décadas de 1930 e 1940, e uma crônica do escritor português Olavo D'Eça Leal, publicada em 1942, na revista *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo*.

Para fundamentar essa análise, apresenta-se, com base em Walter Benjamin (1987), uma síntese histórica da passagem do brinquedo artesanal para o brinquedo industrial, focalizando suas diferenças quanto aos materiais empregados, suas dimensões e implicações na relação da criança com a vida social. Ainda com base em Benjamin, discute-se a relação entre brinquedo e brincadeira. Para abordar a importância da repetição da brincadeira para a criança, como forma de atualizar uma sensação prazerosa ou elaborar um conflito ou uma situação de desprazer, recorre-se a Freud (2010).

Procura-se extrair a concepção de Cecília Meireles sobre o brinquedo e a brincadeira a partir da leitura de uma crônica por ela publicada no *Diário de Notícias* ("As Crianças e os brinquedos"), em 1930, e três no *Correio da Manhã* ("Brinquedos", "Papagaios de Papel" e "A Respeito de Papagaios"), em 1941, fazendo-as dialogar com as reflexões de Benjamin e Freud. Antes de desenvolver a análise comparada entre os textos publicados por Cecília Meireles e Olavo D'Eça Leal nas revistas *Travel in Brazil* ("Brazilian Dolls") e *Panorama* ("Brinquedos Portugueses para Meninos Portugueses"), respectivamente, ambos de 1942, faz-se necessário compreender como o Estado Novo brasileiro e o português concebiam suas políticas culturais e de turismo, em cujo contexto se inserem esses textos. Para fundamentar essa contextualização histórica, recorre-se a Lacerda (1994) e a Ribeiro (2017a e 2017b).

Ao desenvolver a análise comparada entre os artigos de Meireles e de Leal, considera-se que esses autores revelam perspectivas diferentes sobre o brinquedo folclórico, pois se vinculam a concepções ideológicas diversas. O Estado Novo brasileiro, por meio de seu Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que fomentava publicações como a revista *Travel in Brazil*, procurava divulgar a imagem de um país em vias de modernização, que absorvia perspectivas de valorização da cultura popular e do patrimônio histórico advindas do Modernismo brasileiro. O Estado Novo português, através do Secretariado da Propaganda Nacional

(SPN), procurava construir a ideia de uma identidade nacional a partir de um projeto de valorização da cultura popular por meio da intervenção de artistas portugueses de renome. Buscava-se projetar, nacional e internacionalmente, a imagem de um país conservador, que preservava seus valores rurais, ao mesmo tempo em que possuía uma classe média urbana e um Estado forte e organizado, disposto a financiar políticas culturais. Empreendimento esse que cabia a António Ferro, diretor do SPN, e idealizador da "Política do Espírito", inspirada no fascismo italiano. A *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo* era fomentada pelo SPN e teve em António Ferro seu idealizador.

As diferentes perspectivas de Meireles e Leal remetem à reflexão sobre o brinquedo folclórico como expressão de um "lugar antropológico" ou de "lugares de memória", conforme conceitos desenvolvidos por Marc Augé (1994). Meireles irá abordar o brinquedo folclórico como colecionável, ou memorável, enquanto Leal, como instrumento de difusão de valores conservadores em Portugal durante o salazarismo, como expressão de uma tentativa de "reconstruir" uma identidade em que os portugueses se reconhecessem.

1 Walter Benjamin: a história do brinquedo e suas relações com a brincadeira

Em 1928, Walter Benjamin escreveu dois textos em que comenta uma obra de Karl Gröber, publicada nesse mesmo ano, em Berlim, intitulada *Kinsderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeug*[1]. Os textos "História Cultural do Brinquedo" e "Brinquedo e Brincadeira" foram reunidos na coletânea *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*, de Benjamin (1987), com tradução de Sergio Paulo Rouanet.

Em "História Cultural do Brinquedo", Benjamin (1987, p. 244) afirma que a Alemanha, especialmente as cidades de Nuremberg e Munique, produziram "alguns dos brinquedos mais belos que ainda hoje ornam os museus e quartos infantis". Esses brinquedos alemães teriam sido produzidos em oficinas de artesãos não especializados, tais como entalhadores de madeira, fundidores de estanho, confeiteiros etc. Os brinquedos tinham, em geral, dimensões pequenas e eram subprodutos de

[1] Não foram encontradas referências a uma tradução desse livro no Brasil. Sergio Paulo Rouanet traduziu seu título como *Brinquedos infantis dos velhos tempos. Uma história do brinquedo.*

atividades regulamentadas corporativamente, sendo assim, cada oficina apenas poderia produzir o que correspondesse ao seu ramo. No decorrer do século XVIII começa a surgir uma fabricação especializada, que enfrentou restrições corporativas, pois "proibiam que os carpinteiros pintassem suas bonecas de madeira, e a produção de brinquedos de vários materiais obrigava diversas indústrias a dividirem entre si o trabalho mais simples, o que encarecia a mercadoria." (BENJAMIN, 1987, p. 245). A venda de brinquedos era realizada, de início, pelos próprios artesãos, não obstante existirem distribuidores por atacado, que compravam desses artesãos, e até mesmo firmas exportadoras:

> Os animais de madeira entalhada podiam ser encontrados no carpinteiro, os soldadinhos de chumbo no caldeireiro, as figuras de doce nos confeiteiros, as bonecas de cera no fabricante de velas. O mesmo não ocorria nos estabelecimentos de distribuição por atacado. Também eles apareceram primeiro em Nuremberg. Ali as firmas exportadoras começaram a comprar brinquedos produzidos nas manufaturas da cidade e principalmente na indústria artesanal dos arredores, e a distribuí-los ao comércio varejista (BENJAMIN, 1987, p. 245).

Apenas no século XIX uma indústria especializada em brinquedos se estabelece diante do enfraquecimento das restrições corporativas dos ofícios artesanais. Enquanto subprodutos de determinada atividade artesanal, os brinquedos correspondiam a miniaturizações das mercadorias produzidas na oficina, guardando relação direta com as atividades familiares e locais. A partir da segunda metade do século XIX, eles se tornam maiores e adquirem características próprias, destacando-se dos ramos específicos das atividades laborais locais, que, aos poucos, vão definhando com o processo de industrialização. Assim, os brinquedos deixam de representar a vida local da comunidade, são produzidos a partir de um sistema ideacional estranho à família e à criança, mas que, ao mesmo tempo, atraem o olhar sobre si:

> perdendo aos poucos seu aspecto discreto, minúsculo, sonhador. Não seria nessa época que a criança ganha um quarto de brinquedos especial, um armário especial, em que pode guardar seus livros separadamente dos que pertencem aos seus pais? [...] O brinquedo começa a emancipar-se: quanto mais avança a industrialização, mais ele se esquiva ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, como também aos pais (BENJAMIN, 1987, p. 246).

Benjamin considera que ao preencher o microcosmo da criança com brinquedos industriais, o adulto desconsidera a capacidade dela de combinar materiais para construir o objeto de brincar. Para o pensador alemão, há materiais neutros que atraem as crianças desde "épocas patriarcais", anteriores à sociedade industrial, tais como a madeira, os ossos, os tecidos, a argila. A indústria incorpora novos materiais ao microcosmo infantil, como os metais, o vidro, o papel e o alabastro. A ênfase de Benjamin, no entanto, recai na importância de preservar a capacidade de a criança combinar materiais para a construção do brinquedo, em função da brincadeira que deseja realizar. Nesse sentido, assinala uma dissonância entre os brinquedos oferecidos pela indústria especializada e os materiais neutros escolhidos pelas crianças como utensílios de brincar:

> Por um lado, verifica-se que nada é mais próprio da criança que combinar imparcialmente em suas construções as substâncias mais heterogêneas – pedras, plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais sóbrio com relação aos materiais que a criança: um simples fragmento de madeira, uma pinha ou uma pedra reúnem na solidez e na simplicidade de sua matéria toda uma plenitude das figuras mais diversas. E ao imaginar para crianças bonecas de bétula ou de palha, berços de vidro, navios de zinco, os adultos estão interpretando à sua moda a sensibilidade infantil. A madeira, os ossos, os tecidos, a argila, são os materiais mais importantes nesse microcosmos, e todos eles foram utilizados em épocas patriarcais, nas quais o brinquedo ainda era um segmento do processo produtivo, conjugando pais e filhos. Mais tarde vieram os metais, o vidro, o papel, e até mesmo o alabastro (BENJAMIN, 1987, p. 246-247).

Benjamin conclui "História Cultural do Brinquedo" discutindo a relação entre brinquedo e brincadeira. Considera que a indústria especializada parte do pressuposto de que o conteúdo ideacional do brinquedo determina a brincadeira, porém Benjamin inverte essa relação: querer brincar de esconder determinaria, por exemplo, o brinquedo de "policial e bandido". Haveria uma ideia de fundo na brincadeira que determinaria a forma e o uso do brinquedo. Nesse sentido, muitos instrumentos de brincar, próprios de sociedades tradicionais, tais como bolas, arco, roda, penas e papagaios de empinar se prestariam a diferentes tipos de brincadeiras. Em dissonância com esses objetos arcaicos e simples,

os brinquedos atraentes e imitativos ofertados pela indústria restringiriam as possibilidades de brincar e provocariam, comumente, o desinteresse da criança após um encantamento inicial:

> Hoje podemos ter a esperança de superar o erro básico segundo o qual o conteúdo ideacional do brinquedo determina a brincadeira da criança, quando na realidade é o contrário que se verifica. A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial. Conhecemos bem alguns instrumentos de brincar, extremamente arcaicos e alheios a qualquer máscara ideacional (apesar de terem sido na origem, presumivelmente, de caráter ritual): bola, arco, roda de penas, papagaio – verdadeiros brinquedos [...]. Pois quanto mais atraentes são os brinquedos, no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar; quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva (BENJAMIN, 1987, p. 247).

Em "Brinquedo e Brincadeira", Benjamin (1987, p. 252) considera que: "Se até hoje o brinquedo tem sido visto demasiadamente como produção para a criança, se não da criança, o erro oposto é ver a brincadeira excessivamente na perspectiva do adulto, do ponto de vista da imitação." Para retomar a relação de dominância entre o conteúdo ideacional da brincadeira sobre o utensílio de brincar escolhido ou construído pela criança, Benjamin cita três gestos lúdicos, que contêm a ideia fundamental que constitui a brincadeira:

> em primeiro lugar, o do gato e rato (toda brincadeira de perseguição); em segundo lugar, o do animal-mãe que defende seu ninho com os filhotes (por exemplo, o goleiro, o tenista); e, em terceiro lugar, o da luta entre dois animais pela presa, pelos ossos ou pelo objeto de amor (futebol, pólo). Caberia ainda a essa teoria investigar a misteriosa dualidade do bastão e do arco, do pião e do barbante, da bola e do taco, e o magnetismo que se estabelece entre as duas partes (BENJAMIN, 1987, p. 252).

A lei da repetição, ou a compulsão à repetição, em cujo impulso Freud descobre um "além do princípio do prazer", rege, para Benjamin, o mundo da brincadeira:

> Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como "brincar outra vez". [...] Não se trata apenas de assenhorear-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-

> se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início (BENJAMIN, 1987, p. 253).

Ao enfatizar a necessidade de a criança repetir a brincadeira, isto é, repetir o prazer que ela provoca ou elaborar o desprazer, o pensamento de Benjamin articula-se ao de Freud, em *Além do Princípio do Prazer*, obra de 1920, em que o psicanalista introduz a expressão *Fort-da*, a partir da observação de seu neto de dezoito meses. Durante a ausência da mãe, o menino atirava objetos para fora do berço. Quando esses objetos saíam de seu campo visual, a criança emitia um "o-o-o-o", interpretado pela filha de Freud, mãe da criança, e por ele próprio, como *fort*, que significa "foi embora":

> Esse bom menino tinha o hábito, ocasionalmente importuno, de jogar todos os pequenos objetos que alcançava para longe de si, a um canto do aposento, debaixo da cama, etc., de modo que reunir seus brinquedos não era coisa fácil. Ao fazer isso ele proferia com expressão de interesse e satisfação, um forte e prolongado *o-o-o-o*, que no julgamento da mãe e no deste observador, não era uma interjeição e significava "*fort*" ["foi embora"]. Afinal percebi que era um jogo e que o menino apenas usava todos os seus brinquedos para jogar "ir embora". Um dia pude fazer a observação que confirmou minha opinião (FREUD, 2010, p. 174).

O berço tinha um cortinado, movimentado por um carretel, também ao alcance da criança, quando esta atirava esse objeto, a expressão *fort* se repetia, mas quando o carretel completava o movimento de voltar ao berço, esse retorno era acompanhado de uma expressão de alegria e da emissão de um "a-a-a-a" pelo neto, interpretada por Freud como *da*, que significa "está aqui". Assim, surgia o *fort-da*, e, ao que parece, o prazer maior estava no segundo movimento, o do retorno do carretel. Esse movimento de desaparecimento e retorno ao campo visual da criança do carretel é interpretado por Freud como uma maneira de superar a ausência materna e esperar pelo seu regresso. Assim, a brincadeira repetitiva do *fort-da* seria uma forma de simbolizar a ausência desprazerosa da mãe e tomar essa privação como temporal, um momento a ser superado, seria, portanto, um jogo de ausência e presença.

Em síntese, com base em Benjamin (1987), discutiu-se as transformações sofridas pelos brinquedos, inclusive em seus materiais, durante a passagem das sociedades artesanais à industrial. No contexto da sociedade tradicional europeia, os brinquedos eram subprodutos dos ofícios artesanais, correspondiam, comumente, a miniaturizações das atividades da comunidade e assim integravam a criança à família e à cultura popular. Durante o processo de industrialização, os brinquedos passam a adquirir autonomia em relação à vida local e familiar, são produzidos em série, com novos materiais, e deslocam-se das vivências locais. Para a família, tornam-se, muitas vezes, objetos valiosos a serem preservados. Benjamin destaca que a indústria inverte a relação ideacional entre brinquedo e brincadeira, pressupondo o primado daquele sobre esta, enquanto nas comunidades patriarcais era a brincadeira que determinava os utensílios de brincar a serem empregados pela criança, o que proporcionava certa liberdade combinatória e imaginativa para esta. Benjamin salienta também que a brincadeira segue certa lei repetitiva, motivada seja pelo prazer que provoca, seja pela elaboração da experiência de desprazer que evoca.

2 Cecília Meireles: o brinquedo e a brincadeira em crônicas de 1930 e de 1941

Em duas crônicas de Cecília Meireles (1901-1964) sobre brinquedos, pode-se reconhecer pontos de vista próximos aos de Walter Benjamin. Em "A Criança e os brinquedos", publicada originariamente no *Diário de Notícias*, de 21 de outubro de 1930, Meireles aborda a questão do brinquedo industrial, esteticamente sofisticado e caro. Esse tipo de brinquedo seria valorizado pelos pais, que esperariam que a criança o preservasse, o que ela, comumente, não faz por desconhecer o valor monetário e porque o "brincar" envolve o desgaste e até o desmonte do brinquedo:

> No desejo do adulto, o brinquedo devia ser uma coisa bonita, feita para encantar a criança, interessá-la, mas, ao mesmo tempo, despertar-lhe um tal respeito, ou pela sua beleza ou pelo seu valor, que ela não se atrevesse a tomá-la nas mãos senão em certas horas, durante um certo tempo, e de certa maneira (MEIRELES, 2001a, p. 15).

Ao brinquedo industrial, que delimita os possíveis conteúdos ideacionais das brincadeiras, Meireles opõe os objetos simples, dos quais,

muitas vezes, a criança cria instrumentos de brincar adequados à ideia da brincadeira:

> Mas, os pais entristecem mais profundamente, ainda, quando vêem os filhos inteiramente satisfeitos com brinquedos que lhes parecem desprezíveis: bonecos de trapos, carrinhos feitos com latas de biscoitos, casas de caixas de papelão, vestidos compridos, arranjados com panos velhos (ou novos... ah! os lindos retalhos da mamãe!), bandeiras de papel, coladas com sabão, colares de botões, anéis de fio de linha, e outras coisas desse gênero. Como é – pensam eles, sem encontrarem uma resposta para o seu pensamento – como é que uma criança pode gostar mais de um carrinho feito com uma lata e dois carretéis que de um outro, comprado especialmente, envernizado, com um cocheiro de cartola e tudo? (MEIRELES, 2001a, p. 16)

É possível perceber, nessa descrição, alguns dos materiais mencionados por Benjamin que agradam às crianças: os tecidos (trapos, panos, fios de linha), os ossos ou similares (botões) e, ainda o sabão; aos quais se somam outros materiais, mais recentes, empregados em processos industriais, como o metal (latas de biscoitos) e o papelão (casas de caixas de papelão). Há referência também a um instrumento arcaico de brincar: a roda, reconhecível em utensílios que têm ou sugerem movimento, como os carrinhos de lata, os anéis de fio de linha e o próprio carretel de linha, que remeteria também à brincadeira de ausência-presença da figura materna, que Freud reconhece no *fort-da*.

Na crônica "Brinquedos", publicada em *A Manhã*, de 13 de setembro de 1941, Cecília Meireles reflete sobre a necessidade de se adequar os brinquedos à idade das crianças e discute o caráter imitativo ou sugestivo que eles podem evocar:

> Há crianças tão bem-aventuradas que estão brincando com uma pedra e estão dizendo: "isto é um cavalo; agora, isto não é mais um cavalo; é um peixinho; agora, não é mais peixinho; agora é um elefante..." Por isso, não é encantador que se façam cavalinhos azuis e cachorrinhos de raças imaginárias? As coisas imitativas recordam o mundo que existe; as coisas sugestivas lembram o que não é, e, por esse método, ensinam as "noções" do que existe. Numas, a imagem; noutras, a ideia (MEIRELES, 2001b, p. 57)

Também aí é possível reconhecer pontos de conexão com Benjamin: Meireles parte de um material arcaico, a pedra, que pode se tornar

instrumento de brincar para a criança, que, por meio dela, é capaz de construir brincadeiras que evoquem elementos da natureza. A ideia da brincadeira precede o utensílio de brincar, frustrando a expectativa de que o brinquedo comprado em loja determinaria a ideia do brincar.

Em outras duas crônicas, publicadas nas vésperas do Natal de 1941, no jornal *A Manhã* e inseridas na coletânea *Crônicas de Educação*, Meireles tematiza os papagaios de papel como expressão do desejo humano de voar. Ao enumerar alguns instrumentos arcaicos de brincar, vimos que Benjamin cita a bola, o arco, a roda e os papagaios de empinar. E, aos três gestos lúdicos fundamentais por ele mencionados: brincadeira de perseguição, do animal-mãe (proteção, defesa) e da luta pela presa, poder-se-ia acrescentar a brincadeira de voar, ilustrada por Meireles em suas crônicas sobre os papagaios de papel.

Na crônica "Papagaios de Papel", de 12 de dezembro de 1941, Meireles, ao remeter-se à sua infância, lembra de papagaios de papel e de meninos que amarravam libélulas em barbantes para brincarem de voar. Entre os adultos, o desejo de voar persiste e assume a forma de balões e aeroplanos: "Os papagaios de papel, divertimento de todo o mundo, pelo Oriente, e apenas das crianças, para o lado ocidental, devem sem dúvida, sua longevidade à satisfação que proporciona esse poético desejo de voar." (MEIRELES, 2001b, p. 277) A invenção dos papagaios de papel, no Oriente, teria sido metaforicamente sugerida por um objeto que se alça no ar e plana: "Supõem os eruditos que sua invenção tenha sido sugerida pela captura de alguma vela arrancada a um barco pelo vento" (MEIRELES, 2001b, p. 278).

Em "A respeito de papagaios", *A Manhã*, de 16 de dezembro de 1941, a poeta remete-se à crônica anterior para dizer que ela teria sido inspirada em parte pelo Natal que se aproximava e em parte pela lembrança de

> uma antiga escova de apanhar migalhas, que conheci na minha infância, e em cujo cabo de charão vermelho estava pintado a preto e ouro um gordo mandarim, que, cheio de felicidade, empinava um papagaio quase igual aos atuais aeroplanos (MEIRELES, 2001b, p. 289).

O instrumento sugestivo, o papagaio, que pode ser construído de inúmeras formas, conforme a criatividade de crianças e adultos, dá expressão à ideia de voar, presente na brincadeira de empiná-lo. E essa ideia se transmite e se perpetua, na memória da cronista, a partir da imagem impressa na escova, objeto mais terreno e que, por antítese, parece

intensificar o desejo de voar. Nessas quatro crônicas de Cecília Meireles, tal como nos artigos de Benjamin, pode-se reconhecer o poder de sugestão de objetos e materiais simples e arcaicos, empregados pela criança para construir seus instrumentos de brincar a partir do conteúdo ideacional da brincadeira, em oposição ao brinquedo industrial, que delimita o brincar.

A seguir, serão contextualizadas as revistas *Panorama* e *Travel in Brazil*, destinadas à difusão do turismo em Portugal e no Brasil, nas quais Olavo D'Eça Leal e Cecília Meireles, respectivamente, publicam suas crônicas sobre brinquedos artesanais.

3 O DIP, o SPN e suas políticas para o Turismo e a Cultura

No início dos anos de 1940, Brasil e Portugal viviam sob regimes políticos ditatoriais, autodenominados de Estado Novo: a ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945) e a de Oliveira Salazar (1933-1974). Os dois regimes criaram suas estruturas de propaganda: no Brasil, criou-se, em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e, em Portugal, o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), em 1933. Entre outras funções, esses órgãos de propaganda assumiram a responsabilidade da promoção turística e artística nacionais e com esse objetivo, em 1941, lançaram as revistas ilustradas *Travel in Brazil* e *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*. A revista brasileira era escrita em inglês, destinava-se ao potencial turista estadunidense, enquanto a revista portuguesa, escrita em português, visava desenvolver o turismo interno em Portugal e a valorizar a cultura popular, mas revestida de uma estética de moldes urbanos. Ambas estiveram sob a responsabilidade de personalidades da vida intelectual de cada país: Cecília Meireles foi editora da *Travel in Brazil*, entre 1941 e 1942, e o jornalista António Ferro foi o mentor da *Panorama*, entre 1941 e 1949.

No Brasil, o DIP era dirigido por Lourival Fontes e estava subordinado à Presidência da República. Cabia a esse órgão fiscalizar e censurar a imprensa escrita, o rádio, o cinema e orientar a política cultural no Brasil. Conforme Lacerda (1994, p. 244), o DIP produzia e divulgava materiais de comunicação de interesse governamental, tais como "livros, folhetos, cartazes, cinejornais, programas de rádio com noticiários e números musicais, fotografias para uso na imprensa, em publicações diversas ou em exposições, cerimônias cívicas etc."

O DIP contava com uma Divisão de Divulgação, com arquivo e laboratório fotográfico, a partir do qual fornecia cópias para os jornais do país. Lacerda (1994) salienta também que a fotografia conheceu um incremento significativo a partir da década de 1930 no Brasil, com a chegada de europeus, refugiados de guerra, que trouxeram suas câmaras portáteis e de alta precisão. O DIP e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN, criado em 1937, contrataram serviços de fotógrafos europeus como Erich Hess, Peter Lange, Theodor Preising e Jean Manzon, entre outros. Houve, assim, uma renovação do fotojornalismo no Brasil, pois a foto passou a ter um papel tão ou mais importante que o próprio texto jornalístico. Para Lacerda (1994), a foto respondia a uma dupla demanda: resumir um acontecimento, cuja descrição exigiria várias linhas e, ao "mostrar" o acontecimento, atestava sua veracidade. O DIP contava também com uma Divisão de Turismo, que tinha entre suas competências: "organizar fichários e cadastro de informações turísticas, corresponder-se com outras organizações no plano internacional, organizar e divulgar material de propaganda turística sobre o país" (GOULART, 1990, p. 72).

A Divisão de Turismo fazia uso de um acervo de fotografias das principais cidades brasileiras e do patrimônio artístico nacional, que utilizou para ilustrar fartamente a revista *Travel in Brazil*. Pretendia-se divulgar o Brasil nos Estados Unidos como sendo um país que se modernizava e, ao mesmo tempo, preservava seu patrimônio histórico, artístico e folclórico, como defendiam Mário de Andrade, Cecília Meireles e Rodrigo Melo de Franco Andrade, diretor do SPHAN, desde sua criação em 1937 até 1967.

Do outro lado do Atlântico, o escritor e jornalista António Ferro e sua esposa, a poeta Fernanda de Castro, estabeleceram laços de amizade com Cecília Meireles, através de uma troca regular de missivas, desde o início da década de 1930. A viagem inaugural de Cecília a Portugal, em 1934, com seu primeiro marido, Fernando Correia Dias, foi em parte motivada por um convite oficial de Ferro, já como diretor do SPN, para que Meireles fizesse três conferências em Portugal, sobre educação, folclore e literatura brasileira (GOUVÊA, 2001).

António Ferro e Fernanda de Castro estiveram no Brasil pela primeira vez em 1922, quando Ferro fez conferências sobre arte moderna em várias cidades brasileiras. Em abril de 1923, o casal retornou a Portugal,

mas sua conferência "A idade do jazz-band" mereceu uma carta aberta elogiosa de Oswald de Andrade, publicada na revista *Contemporânea*, em 1925 (RIBEIRO, 2017a). António Ferro era uma figura ambígua, seu modernismo associava-se a um nacionalismo de inspiração fascista. Chegou a realizar três entrevistas com Mussolini, nos anos de 1923, 1926 e 1934, por quem nutria admiração. Em 1932, entrevistou Oliveira Salazar, que, em 1933, já à frente do governo português, convida-o para dirigir o SPN. Ferro se mantém como diretor desse órgão até 1949.

No SPN, Ferro idealiza a "Política do Espírito", de inspiração fascista, que fomentaria a renovação de um sentimento de identificação com a nacionalidade entre os portugueses, a partir do resgate de valores rurais e da cultura popular, ao mesmo tempo em que esses elementos culturais deveriam passar por um processo de estetização. Para isso, o SPN mobiliza um leque de atividades culturais: as artes plásticas, a imprensa, o teatro, a literatura, a radiodifusão, o cinema, assim como um grupo de artistas e escritores renomados dispostos a fornecer seus serviços remunerados para o Estado Novo português (RIBEIRO, 2017b).

Em 1938, Ferro promove o concurso da "Aldeia mais Portuguesa de Portugal", visando a revalorização de tradições populares estetizadas, que premiou a aldeia de Monsanto, na Serra da Estrela. Dentre as atividades desenvolvidas a partir da "Política do Espírito", talvez a mais importante tenha sido a "Campanha do Bom Gosto", iniciada em 1940, que deveria promover intervenções em espaços públicos de Portugal, visando a estetização do país. Tais intervenções, muitas vezes, se faziam por meio de concursos, como o das Estações Floridas (que visava decorar as estações de trem), de Montras (decoração de vitrines de lojas), de Tintas e Flores (decoração das fachadas das casas). Como considera Ribeiro (2017b, p. 296), "o bom gosto [...] torna-se sinônimo, mediante a campanha empreendida por Ferro, de combate aos estrangeirismos e à 'desnacionalização', de 'reaportuguesamento', de nacionalização do gosto".

A "Campanha do Bom Gosto" associava-se à ação turística e ganha uma coluna periódica na revista *Panorama*, órgão oficioso do SPN durante a gestão de Ferro. O turismo, sobretudo interno, era considerado como um instrumento privilegiado de propaganda pelo regime salazarista. A ideia era de que Portugal deveria ser descoberto pelos portugueses: a nação encenada pela política de estetização de Ferro, não a pátria real. Embora a arte popular, sob cuidados de artistas renomados, tenha sido tomada como

paradigma estético, o principal alvo da "Campanha do Bom Gosto" eram as classes médias urbanas, intermediárias entre as elites intelectuais e políticas, que tinham como referência, e as massas populares, a quem deveriam servir de referência. Em síntese, a "Campanha do Bom Gosto" buscava "potencializar o sentimento de pertença e de identificação com a Nação, ao disseminar o sentimento patriótico da esfera pública para o plano do quotidiano das populações." (RIBEIRO, 2017b, p. 299) No plano externo, a política de Ferro visava projetar a imagem de uma nação ordeira, responsável, moderna e tradicional. Para Ribeiro (2017b), Ferro teria mudado a forma como o mundo olhava para Portugal e a forma como os portugueses olhavam para seu próprio país.

Em 1941, como diretor do SPN, Ferro retorna ao Brasil, e assina, conjuntamente com Lourival Fontes, diretor do DIP, o Acordo Cultural Luso-Brasileiro, que deu origem à revista *Atlântico*, destinada à divulgação da literatura de ambos os países, editada entre 1942 e 1950.

4 O BRINQUEDO NAS REVISTAS *PANORAMA* E *TRAVEL IN BRAZIL*

Olavo D'Eça Leal (1908-1976) foi escritor, dramaturgo e ator português, publicou na revista *Panorama*, no número de dezembro de 1942, o artigo "Brinquedos Portugueses para Meninos Portugueses", que ocupa três páginas (23 a 25) da revista e é ilustrado com brinquedos artesanais, confeccionados possivelmente em madeira e tecidos. Esses brinquedos representam um menino e uma menina, um homem com grandes bigodes, todos vestidos com roupas tradicionais portuguesas, além de miniaturas de um carro de boi, de um cavaleiro e de vários animais. O artigo, coerente com a "Campanha do Bom Gosto", visa divulgar brinquedos inspirados na cultura popular, mas destinados ao público urbano. A *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, tem todos os seus 39 números, editados de 1941 a 1949, digitalizados.[2]

Leal inicia seu texto referindo-se às duas ocasiões em que as crianças, comumente, ganham brinquedos: quando o "Menino Jesus" e a própria criança "fazem anos". Comenta que o brinquedo industrial encanta pais e crianças ao ser "hipocritamente iluminado" nas vitrines das lojas e quando é presenteado à criança dentro de uma vistosa caixa. Pouco depois, há um

[2] Os números podem ser acessados no endereço eletrônico http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Panorama/Panorama.htm.

desvanecimento da novidade do brinquedo industrial, e a criança acaba por abandoná-lo, decepcionando os pais, pois seriam objetos mais para serem admirados que para servirem a brincadeiras. Leal considera que os brinquedos industriais, importados, ou mesmo aqueles produzidos em Portugal sob moldes estrangeiros, são pouco atrativos às crianças porque estas preferem objetos reais para servirem às suas brincadeiras ou objetos que tenham relação com a sua própria realidade portuguesa. Exemplifica com o caso do filho de um amigo seu, que pediu um serrote de presente, o pai lhe deu e a criança serrou os móveis da casa. Apesar da liberalidade paterna, este retirou o serrote do filho, mas: "Disse-me, confidencialmente, que nunca mais o seu querido filho teria um brinquedo que lhe desse satisfação comparável à daquele serrote verdadeiro." (LEAL, 1942, p. 24)

Em substituição aos brinquedos estandardizados, Leal propõe que se fabriquem brinquedos aportuguesados "para nossos filhos", que reproduzam coisas nacionais, tais como embarcações, carros de boi, vestes tradicionais, elementos relativos às possessões imperiais portuguesas e *puzzles* com cenas rurais ou históricas de Portugal:

> Os barcos, por exemplo, por que não hão-de ser copiados dos nossos barcos pesqueiros e fluviais? Por que não copiamos também os carros de bois graciosos e simples que se arrastam lentamente, de aldeia em aldeia, carregados de mato ou de pipas de vinho? Por que não reproduzimos, em expressivas figuras de madeira ou de cortiça pintada, as nossas procissões de província? E as bandas de música com o Zé Pereira e companhia, há tantos anos reproduzidas em barro tosco e à venda nas feiras onde a gente da cidade, de gosto mais apurado, logo as procura e esgota?! E não tem fim os brinquedos portugueses que podíamos fabricar para os pequenos portugueses. Puzzles com imagens históricas ou características cenas rurais; bonecos vestidos folcloricamente (são às dezenas os tipos e os trajos populares). E temos ainda o recurso vastíssimo da "inspiração imperial". As "coisas" e "agentes" de Macau e Timor, de Cabo Verde, do interior de Angola e de Moçambique (LEAL, 1942, p. 24-25).

Podem ser reconhecidos alguns elementos que aproximam Olavo D'Eça Leal do ponto de vista de Walter Benjamin: a valorização de materiais simples e tradicionais, como a madeira, o tecido e a cortiça, que é um material tipicamente português; como também a valorização de brinquedos ligados à cultura popular, em geral, miniaturizações de atividades e seres que fazem parte da vida local. A valorização de materiais e brinquedos

artesanais é instrumentalizada, no texto de Leal, em função de uma visão nacionalista e tradicionalista tornada ideologia pelo Estado Novo português. Nesse sentido, o brinquedo folclórico, que Leal afirma ainda ser encontrado em feiras de província, tornar-se-ia motor de integração da criança à vida adulta, segundo as atividades e profissões tradicionais. O brinquedo reforçaria a transposição para as cidades de vínculos com valores de preservação da família, da religiosidade e de indumentárias tradicionais, vigentes principalmente nos meios rurais de Portugal. Do ponto de vista econômico, implicaria expansão da produção artesanal de brinquedos para que esses atingissem também o público urbano. No entanto, poder-se-ia considerar como corolário desse processo a perda de autenticidade do brinquedo artesanal, à medida que teria de se adequar ao gosto de um novo público e a um ritmo mais intenso de produção.

Ao longo da escrita de Leal, o interlocutor projetado no texto se modifica: é o filho no início, depois passa a ser o autor-menino e suas lembranças de infância, passa-se em seguida ao leitor da *Panorama*, a um amigo, à esposa do autor e novamente ao leitor da revista. Como expressão da difusão de valores tradicionais pelo Estado Novo português, a interlocução com o filho e com a esposa compõem, juntamente com o pai-locutor, o núcleo da família patriarcal. À propaganda da ideologia conservadora do salazarismo, somam-se ainda a valorização dos brinquedos folclóricos em oposição aos serializados; a menção aos territórios ultramarinos do Império Português, cujas tipicidades os brinquedos poderiam expressar; a referência à religiosidade portuguesa, expressa em uma das duas vezes no ano em que as crianças ganham brinquedos: quando o "Menino Jesus faz anos" e também nas "procissões de província" que os brinquedos poderiam miniaturizar e, assim, incorporar crenças religiosas à vida das crianças. Ressalte-se ainda a valorização de profissões tradicionais portuguesas, como o pescador e o marinheiro ("barcos pesqueiros e fluviais"), o camponês ("carros de boi") e o vinhateiro e o comerciante de vinhos ("pipas de vinho").

Ao sul do Atlântico, o DIP publicou a *Travel in Brazil* entre 1941 e 1942. Essa revista não se encontra digitalizada, exemplares remanescentes são raros e estão disponíveis na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, todos em muito bom estado de conservação.

Cecília Meireles colaborou na *Travel in Brazil* como editora e redatora. Alguns de seus textos são assinados, em outros ela usa pseudônimos e alguns são anônimos. "Brazilian Dolls" ("Bonecas Brasileiras") foi publicado no primeiro número da *Travel in Brazil* de 1942, não está assinado, mas é possível reconhecer o estilo de Meireles, que era estudiosa do folclore. O artigo ocupa quatro páginas (18 a 21), mas a maior parte do espaço é preenchido com reproduções fotográficas de bonecas artesanais. As fotos são creditadas a Erich Hess e mostram: indígenas em trajes típicos nas duas primeiras fotos; as três seguintes mostram imigrantes europeus: em trabalhos no campo, como vendedores ambulantes e em trabalhos domésticos; o último conjunto de duas fotos mostra bonecas que representam trabalhadoras domésticas, vendedoras e rendeiras negras. As bonecas artesanais que foram fotografadas são, provavelmente, feitas de tecidos, linhas, penas e madeira. Todos esses materiais são simples e arcaicos, mencionados por Benjamin em seus textos de 1928.

O parágrafo introdutório do breve texto situa o conjunto de bonecas como expressões artísticas que representam costumes da cultura popular, preservados em certos grupos sociais: "Uma das coisas mais pitorescas do folclore de um povo são as 'bonecas', representando, como elas fazem, os tipos populares das diferentes regiões" (MEIRELES, 1942, p. 19).[3]

A seguir, Meireles trata das bonecas baianas, feitas manualmente em casa com tecidos e linhas de bordar, mas, na época da publicação (1942), apenas poderiam ser encontradas em casas pobres. Assim ela situa o grupo social em que essa manifestação folclórica é preservada:

> Por muito tempo a mais popular e mais conhecida boneca no Brasil era a baiana. Normalmente era feita em casa pela babá ou pela Avó, de uma velha meia preta, com um bordado em linha branca para fazer os olhos, a boca bordada com linha vermelha e o vestido no estilo tradicional das negras baianas. Hoje, essa boneca é apenas encontrada nas casas mais humildes e pobres; em outras foi substituída por bonecas manufaturadas, nada encantadoras (MEIRELES, 1942, p.19).[4]

[3] Tradução nossa. No original: "One of the most picturesque things about the folk-lore of a people, is its 'dolls', representing, as they do, the types popular in the different regions".

[4] Tradução nossa. No original: "For a long time, the most popular and widely known doll in Brazil, was the Bahiana. It was usually home-made by the nurse or Grandmother, from an old black cotton stocking, with embroidered eyes of White thread, the mouth in red thread, and the dress in the traditional style of the Bahian negresses. Today, this doll is only found in the humblest and poorest homes; in the others it has been substituted by factory-made dolls, not nearly so enchanting".

Meireles refere-se também às bonecas artesanais paraenses, cuja coleção foi fotografada por Hess e ilustra a crônica. Essas imagens ganham narratividade a partir do breve texto que as acompanha, em que a autora sintetiza a história do Brasil, referindo-se às contribuições de indígenas, europeus e negros:

> Nessa pequena coleção é possível sintetizar a História Brasileira. Primeiro havia os índios, com seus arcos e flechas, serpentes e penas. Depois vieram os europeus brancos, para arar o solo, formar fazendas e explorar esse imenso território. Finalmente, os sorridentes negros chegaram, a cujas mãos todos os trabalhos domésticos foram destinados; cozinhar, lavar etc., e qualquer outra forma de ajuda necessitada pelos seus patrões (MEIRELES, 1942, p. 19).[5]

Embora haja certa nostalgia quando Meireles diz que as bonecas artesanais deram lugar às industriais, "nada encantadoras", essa autora, diferentemente de Leal, não propõe um retorno à produção e ao consumo urbano de bonecas artesanais, que, metonimicamente, implicaria uma revalorização das tradições e vinculação das crianças às atividades nacionais/locais tradicionais. Meireles apenas constata a superação das bonecas artesanais pelas industriais e preserva aquelas por meio de uma coleção, que diz respeito a um tempo e a um "lugar" passados que são apenas "memoráveis", mas não mais experienciáveis; são lugares da memória e não mais lugares antropológicos, em que a história é vivenciada, conforme Marc Augé (1994). Corroboram essa interpretação o fato de Meireles dizer que as bonecas sintetizam a "História Brasileira" e o emprego dos tempos verbais predominantemente no passado ao se referir às três raças.

Meireles valoriza a tradição, mas a partir de vínculos com a modernidade e com o futuro. Ponto de vista que contemporiza com a política do Estado Novo de Vargas, que criou o SPHAN em 1937 e a Divisão de Turismo, do DIP, em 1938, e com a política editorial da *Travel in Brazil*, que apresentava aspectos culturais, históricos e arquitetônicos do Brasil como objetos de preservação e valorização para o olhar turístico, lado a lado com imagens de um país politicamente empenhado no "progresso" e em se modernizar urbanística e industrialmente.

[5] Tradução nossa. No original: "In this small collection one may note a synthesis of Brazilian History. First there were the Indians, with their bows and arrows, serpents and feathers. Afterwards came the White Europeans to till the soil, form ranches and exploit this immense territory. Finally, the laughting negro arrives, into whose hands all the domestic duties were given: cooking, washing etc., and any and all other forms of help needed by their patrons".

5 Considerações Finais

Benjamin (1987), nos textos de 1928, tece uma breve história dos brinquedos europeus, focalizando a passagem do brinquedo artesanal, subproduto dos ofícios corporativos, para o desenvolvimento de uma indústria específica do brinquedo no decorrer do século XIX. Durante esse período, não somente a comercialização e o processo de produção dos brinquedos se modificaram, como também suas características e sua intenção. Quanto às dimensões: passam da miniatura para tamanhos maiores. Quanto aos materiais: se a madeira e o tecido eram predominantes no artesanato, a indústria incorpora o vidro, o plástico, o papelão e os metais. A relação ideacional se modifica: originariamente, o instrumento simples de brincar estaria submetido à ideia da brincadeira, enquanto no brinquedo industrial, a ideia do brinquedo passa a determinar a da brincadeira. Se, como diz Meireles, uma pedra pode ser um cavalo, um peixe ou um elefante no imaginário da criança, e se uma boneca de pano ou um carrinho de madeira poderiam se prestar a diferentes tipos de brincadeiras, a boneca e o carrinho industrial já incluem características específicas, incorporando, inclusive, demarcações de extratos sociais. Nas sociedades tradicionais, o brinquedo feito com materiais simples contribuía para manter relações relativamente estáveis entre o mundo do trabalho, a cultura popular e a criança. Na sociedade industrial, os valores monetário e estético do brinquedo impõem-se sobre o jogo espontâneo da criança, o brinquedo pode tornar-se objeto de exposição.

Observou-se que, embora Cecília Meireles trate com certo saudosismo o brinquedo folclórico, em vias de desaparecimento dos centros urbanos brasileiros no decorrer das décadas de 1930 e 1940, não propõe um retorno a esse artefato. Já Olavo D'Eça Leal propõe um retorno ao brinquedo folclórico, como um instrumento para difusão, no Portugal salazarista, de profissões, religiosidade, indumentária e valores familiares próprios do mundo rural.

Nesse ponto da análise, chegou-se ao antropólogo contemporâneo Marc Augé (1994), que, citando o historiador Pierre Nora, descreve diferenças entre o "lugar antropológico" e os "lugares de memória", com base em suas relações com a história:

> o lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima. Por isso é que aqueles que nele vivem podem aí reconhecer marcos que não têm que ser objetos de conhecimento. O lugar antropológico, para eles, é histórico na exata proporção em que escapa à história como ciência. Esse lugar que antepassados construíram ("mais me agrada a morada que construíram meus avós..."), que os mortos recentes povoam de signos que é preciso saber conjurar ou interpretar, cujos poderes tutelares um calendário ritual preciso desperta e reativa a intervalos regulares, está no extremo oposto dos "lugares de memória", sobre os quais Pierre Nora escreve tão justamente que neles apreendemos essencialmente nossa diferença, a imagem do que não somos mais. O habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história (AUGÉ, 1994, p. 53-54).

Em "Brazilian Dolls", Meireles situa a coleção de bonecas artesanais, representativa das três raças que fundaram a cultura brasileira, como relativas a um "lugar de memória", o que se evidencia pelo emprego dos tempos verbais, predominantemente no passado, e pela própria política modernizadora do Estado Novo brasileiro, que a revista visa divulgar no exterior. Evidencia-se, assim, uma distância temporal entre o presente histórico da autora e o universo brasileiro que essas bonecas representam. Universo em que índios viviam da floresta, negros eram descendentes de escravos e faziam trabalhos subalternos, imigrantes brancos cultivavam café ou eram vendedores ambulantes nas cidades. É significativo que Cecília Meireles apresente as bonecas artesanais, feitas de pano e linha de bordado caseiro, como "coleção", objetos a serem cultuados como "memoráveis", que estão em vias de desaparecer de seu tempo histórico, início da década de 1940. Assim, a coleção de bonecas e a narrativa que a autora faz a partir delas são apenas "encenadas" como "lugares de memória". Marc Augé, ao tratar da encenação de ritos religiosos ou agrícolas por habitantes do interior da França, diz que

> [a encenação] projeta à distância os lugares onde eles crêem ter vivido no dia-a-dia, enquanto nos convidam, hoje, para olhá-los como um pedaço de história. Espectadores de si mesmos, turistas do íntimo, eles não saberiam imputar à nostalgia ou às fantasias da memória as mudanças que atestam objetivamente o espaço no qual eles continuam a viver e que não é mais o local no qual viviam (AUGÉ, 1994, p. 54).

Em "Brinquedos Portugueses para Meninos Portugueses", Leal, ao propor a difusão de valores tradicionais a partir da instrumentalização de brinquedos artesanais, vincula-se a uma ideologia de preservação, ou talvez de recriação, de um "lugar antropológico", em vias de transformação em "lugares de memória". Na época em que Leal publica seu texto, certamente pipas de vinho ainda eram transportadas em carros de boi e chegavam a Vila Nova de Gaia navegando em barcos rabelos pelo Douro, o que durou até 1965; senhoras acompanhavam procissões religiosas de mantilha; e varinas, em trajes folclóricos, vendiam seus peixes. A valorização de brinquedos de madeira e *puzzles*, representativos dessa vida social, de traços rurais, vinculava-se à propagação da ideologia conservadora do salazarismo, que pretendia manter Portugal sob as rédeas da moral conservadora, patriarcal e religiosa, fincada em uma economia agrícola e comercial.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares* – Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BENJAMIN, Walter. "História Cultural do Brinquedo. Brinquedo e Brincadeira". In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas* – Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer* [1920]. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOULART, Silvana. *Sob a Verdade Oficial* - Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero-CNPq, 1990.

GOUVÊA, Leila. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LACERDA, Aline Lopes. "A 'Obra Getuliana' ou como as Imagens Comemoram o Regime". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, 1994.

LEAL, Olavo D'Eça. "Brinquedos Portugueses para Meninos Portugueses". *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional, n. 12, dezembro de 1942.

MEIRELES, Cecília. *Brazilian Dolls*. *Travel in Brazil*, Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept., v. 2, n. 1, 1942.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Educação 4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Educação 5*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

RIBEIRO, Carla. Um Intelectual Orgânico no Estado Novo de Salazar: as Ideias e os Projetos de Luso-Brasilidade de António Ferro. *Intellèctus*. Rio de Janeiro: UERJ, ano XVI, n. 2, 2017a. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus. Acesso em: 15 out. 2020.

RIBEIRO, Carla. "A Educação Estética da Nação e a 'Campanha do Bom Gosto' de António Ferro (1940-1949)". *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre: PUC-RS, v. 43, n. 2, maio-agosto de 2017b.

Recebido em 10 de março de 2021
Aprovado em 17 de maio de 2021

Luis Antônio Contatori Romano
Professor de Estudos Literários no Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Bolsista Produtividade do CNPq (PQ2).
Contato: contatori_romano@yahoo.com.br
: https://orcid.org/0000-0003-2646-5909

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.