

**REVISTA *TRAVEL IN BRAZIL*
(1941-42): música, rendas e
bonecas artesanais, por
Mário de Andrade,
Nóbrega da Cunha e
Cecília Meireles**

TRAVEL IN BRAZIL MAGAZINE (1941-42):
music, lace and handmade dolls, by Mário
de Andrade, Nóbrega da Cunha and Cecília
Meireles

REVISTA *TRAVEL IN BRAZIL* (1941-42):
música, encajes y muñecas artesanales, por
Mário de Andrade, Nóbrega da Cunha y
Cecília Meireles

Luis Antonio Contatori Romano¹
Cristyane de Souza Gomes Santana²

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de estudar a relação entre as imagens e o conteúdo verbal dos textos “Música Brasileira”, “Rendas Artesanais Brasileiras” e “Bonecas Brasileiras”, escritos respectivamente por Mário de Andrade, Nóbrega da Cunha e, provavelmente, Cecília Meireles. Esses textos foram publicados na revista *Travel in Brazil*, em 1941-1942, que foi editada por Cecília Meireles e financiada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Governo de Vargas, que era responsável por divulgar a cultura brasileira no exterior visando estabelecer um fluxo de turistas estadunidenses para o Brasil. Os três textos remetem a três

¹ É doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, Mestre em Teoria e História Literária também pela Universidade Estadual de Campinas. É Professor Associado na Universidade Federal do Sul e Sudeste Pará (UNIFESSPA). E-mail: luisr@unifesspa.edu.br.

² Graduada de Letras-Ingês na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). bolsista de Iniciação Científica, PIBIC – CNPq, integrante do Projeto de Pesquisa: “Estudo Crítico da Revista *Travel in Brazil*, Editada por Cecília Meireles, em 1942-1942”. E-mail: cryssantana777@gmail.com.

formas distintas de arte, que são a música, as rendas e as bonecas, mas que juntas valorizam o Brasil como destino turístico.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Brasileiras; Revista *Travel in Brazil*; Turismo; Cecília Meireles; DIP.

ABSTRACT

This article aims to study the relations between the images and the verbal content of the texts "Brazilian Music", "Brazilian Handmade Lace" e "Brazilian Dolls", written respectively by Mário de Andrade, Nóbrega da Cunha and, probably, Cecília Meireles. These texts were published in magazine *Travel in Brazil*, in 1941-1942, that was edited by Cecília Meireles and financed by Department of Press and Propaganda (DIP) of the Vargas Government, which was responsible for disseminate the Brazilian culture in the exterior aiming to establish a flow of U. S. tourists to Brazil. The three texts remit to three distinct forms of art that are the music, the lace and the dolls, but together they valorize the Brazil as tourist destination.

KEYWORDS: Brazilian Arts; Magazine *Travel in Brazil*; Tourism; Cecília Meireles; DIP.

RESUMEN

Este artículo tiene el objetivo de estudiar la relación entre las imágenes y el contenido verbal de los textos "Música Brasileña", "Encajes Artesanales Brasileños" y "Muñecas Brasileñas", escritos respectivamente por Mário de Andrade, Nóbrega da Cunha y, probablemente, Cecília Meireles. Estos textos han sido publicados en la revista *Travel in Brazil*, en 1941-1942, que fue editada por Cecília Meireles y financiada por el Departamento de Prensa y Propaganda (DIP) del Gobierno de Vargas, que era responsable por divulgar la cultura brasileña en el exterior con el objetivo de establecer un flujo de turistas estadounidenses para el Brasil. Los tres textos se refieren a las tres formas distintas de arte, que son la música, los encajes y las muñecas, pero que juntas valoran el Brasil como destino turístico.



revista
Observatório

ISSN nº 2447-4266

Vol. 5, n. 6, Outubro-Dezembro. 2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/ufv.2447-4266.2019v5n6p668>

PALABRAS CLAVE: Artes Brasileñas; Revista *Travel in Brazil*; Turismo; Cecília Meireles; DIP.

Recebido em: 01.06.2019. Aceito em: 09.09.2019. Publicado em: 01.10.2019.

Introdução

A *Travel in Brazil* foi uma revista ilustrada, de acordo com os padrões do novo fotojornalismo que se desenvolveu no Brasil na década de 1940, criada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), que tinha o objetivo de divulgar o Brasil como destino turístico nos Estados Unidos, a partir da ideologia do Estado Novo de Vargas. A propaganda turística sobre o Brasil era feita, inclusive, a partir de certos estereótipos, tais como a de um Brasil “embranquecido”, herdeiro de tradições europeias, país que se modernizava rapidamente e possuidor de uma natureza exuberante e variada. Como o foco principal da revista era atrair turistas de outros países, principalmente dos Estados Unidos, ela foi publicada em inglês e tinha os Estados Unidos como público-alvo, visando manter esse público familiarizado com aspectos de nossa cultura. A *Travel in Brazil* foi editada pela poeta e jornalista Cecília Meireles, que procurava incluir alguns elementos da cultura brasileira que não eram estereotipados entre os artigos e as imagens publicados na revista, inclusive em artigos de sua própria autoria. A *Travel in Brazil* foi criada em 1941 e durou até 1942, teve quatro números editados em cada ano, totalizando oito números.

De acordo com Tânia Regina de Luca (2011), o DIP foi criado pelo Decreto Lei 1915, de 27 de dezembro de 1939, e um de seus principais objetivos era difundir os ideais do Estado Novo (1937-1945), produzindo o próprio material ou encomendando livros para tal propósito, e também censurar, controlar e fiscalizar todos os meios de comunicação que existiam no país, para assim evitar oposição e ideias contrárias ao governo. O DIP, além de ter o caráter repressor e controlador, e de editar e financiar obras que valorizavam o regime, operou também internacionalmente, no sentido de divulgar os ideais do governo de Vargas. Um dos meios usados para atingir o público internacional,

principalmente nos Estados Unidos, mostrando um Brasil com valores turísticos que pudessem atrair o olhar estrangeiro, foi a revista *Travel in Brazil*.

O turismo poderia trazer desenvolvimento econômico e contribuir para divulgar uma imagem positiva do País, que, segundo a ideologia varguista, em muitos aspectos lembrava a Europa, continente que naquele momento estava em guerra. Assim, o Brasil apresentava-se como opção de viagem turística para os americanos, já que possuía belezas naturais e culturais, que poderiam se apresentar como pontos turísticos semelhantes e até mais atraentes que os do continente europeu devido à paz que existia no País e à modernização por que passava. Mesmo havendo aspectos ainda considerados um tanto quanto selvagens nos interiores do Brasil, isso não parecia ser um problema porque podia também ser instrumentalizado como atrativo turístico, pois o turista poderia estar em contato com a natureza, praticando safaris por exemplo, atividade esta divulgada turisticamente no artigo "Caça em Mato Grosso", assinado por um viajante norte-americano, John B. Adams, e publicado no 2º número, de 1941, da *Travel in Brazil*.

No contexto dos anos de 1940 no Brasil, as fotografias passam a ser consideradas ferramentas importantes empregadas pelas revistas, em conexão com os textos verbais, por serem conteúdo visual e atraírem a atenção dos leitores. As fotografias autorais e de pinturas de Debret e Portinari presentes na revista *Travel in Brazil* agem dessa mesma forma e, além de representarem o que está sendo tratado nos artigos, chamam a atenção do público para visitarem e conhecerem o Brasil. As fotos e imagens de alta qualidade, que ilustram cada artigo da revista, registram, muitas vezes, uma visão parcial do país, realçando suas origens e semelhanças europeias, por exemplo, as fotos creditadas a Preising, que ilustram o artigo "Poços de Caldas", sem autoria registrada, que se

encontra no vol. 2, nº 1, de 1942. Essas fotos mostram, principalmente, hotéis elegantes em Poços de Caldas e atividades que o turista pode fazer na Cidade, como golfe e passeios, porém todas as pessoas mostradas nas fotos são brancas. Cecília Meireles, por sua vez, tentava em alguns artigos publicados na revista mostrar implicitamente o Brasil como também tendo componentes étnicos e influências culturais diversas.

Os artigos das revistas *Travel in Brazil* que foram analisados neste estudo são: “Música Brasileira”, de Mário de Andrade; “Rendas Artesanais Brasileiras”, de Nóbrega da Cunha – estes dois textos estão no vol. 1, nº 1, do ano de 1941; e “Bonecas Brasileiras”, que está no vol. 2, nº 1, de 1942 e foi escrito, provavelmente, por Cecília Meireles. Todos os três textos analisados se referem a artes brasileiras, e são exemplos do propósito de Cecília Meireles, como folclorista que era, de expor um Brasil culturalmente diverso e com raízes não somente europeias, mas também indígenas e africanas.

Após o fim do primeiro governo de Getúlio Vargas, em 1946, a revista *Travel in Brazil* já não mais era editada, além disso os arquivos do DIP foram destruídos, também as bibliotecas públicas, aos poucos, foram descartando as publicações do DIP, consideradas propaganda do Estado Novo, inclusive as revistas *Travel in Brazil*, daí a dificuldade de localizar seus exemplares atualmente. Essa revista tem uma importância histórica para o Brasil, pois nela colaboraram importantes membros da inteligência nacional, inclusive escritores ligados às correntes modernistas, tais como Cecília Meireles, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Píchia, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Tasso da Silveira, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Ela revela como o País se reconhecia durante o Estado Novo de Vargas e o embate entre a ideologia de Vargas e representantes do Modernismo brasileiro.

Esta pesquisa é qualitativa e bibliográfica, tem o objetivo de explorar e analisar não só a visão de autores que colaboraram na *Travel in Brazil* sobre o país, mas também tecer ligações entre os textos e as ilustrações que os acompanham, pois essas foram, até certo ponto, um dos mecanismos empregados para mostrar também um Brasil miscigenado e diverso, mesmo que tenha sido de maneira implícita. Dessa forma, a editora Cecília Meireles conseguia, sutilmente, desviar da dominante censura e controle do DIP, e assim tentava mostrar que a diversidade brasileira é um dos principais aspectos que tornam o Brasil culturalmente rico e interessante para o turismo estrangeiro. Este estudo também visa contribuir para a compreensão da concepção de turismo que se intencionava para o Brasil no início dos anos de 1940.

Música Brasileira

O artigo “Música Brasileira” (“Brazilian Music”) foi publicado no nº 1, vol. 1, de 1941, da *Travel in Brazil*. Mário de Andrade (1893-1945), autor do artigo, foi um importante escritor modernista, um dos líderes da “Semana de Arte Moderna”, em 1922, em São Paulo. Era intelectual com ideais nacionalistas, mesmo sendo inspirado por movimentos artísticos europeus. Era estudioso do folclore, pianista e esteve envolvido com a música desde cedo, e entre 1920 e 1930, contribuiu para a criação de uma música brasileira mais nacionalista. Além de ter várias publicações, como *Ensaio Sobre Música Brasileira* (1928) e *Música, Doce Música* (1933), Mário de Andrade, como diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, criou a Discoteca Pública em 1935 – à qual ele faz referência no artigo da *Travel in Brazil*.

Após a primeira página desse texto, há a foto de uma gravura de Debret, conforme identificado na legenda da imagem, e nela situam-se alguns índios

com seus corpos pintados e executando danças rituais. Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi um pintor e desenhista francês, veio ao Brasil em 1816 e permaneceu por quinze anos no país, voltando para a França em 1831. Ele veio ao país através da Missão Artística Francesa no Brasil, juntamente com outros artistas, com o propósito de instituir e propagar a arte, e também de implantar a Academia Imperial de Belas Artes no Brasil, ainda durante o reinado de D. João VI.

Nas pinturas que realizou no Brasil, Debret expressava a vida cotidiana da população, o processo de sua Independência, a fauna e a flora, além de detalhes sobre a vida dos indígenas e dos escravos negros no país. A pintura de Debret apresentada na primeira página desse artigo mostra indígenas brasileiros, sendo que um está tocando algo semelhante a um tambor e os outros cinco estão, como diz a legenda, em "*uma dança indígena*" (tradução minha).

Essa mesma pintura, que na revista está acima da legenda "*Uma cópia da pintura de Debret representando uma dança indígena*" (tradução minha), originariamente tem o título *Danse de sauvages de la mission de St. José (Dança de selvagens na missão de São José)* e está no primeiro volume de sua obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil (Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil)*, que teve três volumes, publicados em 1834, 1835 e 1839, quando o pintor já estava de volta à França.

O artigo, ilustrado com a pintura de Debret, indica que temos influências indígenas em nossa cultura, conforme escreve Mário de Andrade:

Pode-se dizer que nossa música colonial era exclusivamente de caráter religioso; isso era natural pois a música era empregada naqueles dias solenes para a exaltação de um Deus congregacional. O que não apenas reforçou a autoridade dos Chefes, mas manteve uma

grande unidade na nossa bastante heterogênea sociedade colonial, com seus índios rebeldes à escravidão, seus negros escravos, seus ambiciosos colonizadores, e os primeiros brasileiros já fervilhando de desejo pela sua independência. (Mário de Andrade – traduzido, 1941, p. 13).

O parágrafo acima descreve a situação da música brasileira na época do Brasil Colônia, essencialmente religiosa. Ao longo do artigo, Andrade também trata de outras influências da música brasileira, entre elas a indígena, como pode ser visto na imagem ilustrada, mas também dos negros. Sugere-se assim que o Brasil naturalmente tem uma sociedade heterogênea, não apenas no período colonial, característica essa que se estende até a época em que foi publicada a revista, e até os dias atuais.

Como o artigo se refere à origem e ao desenvolvimento da música no Brasil, as imagens têm a função de ilustrar esse tema. Assim, na página seguinte, há uma fotografia de uma gravura de Rugendas e que representa a dança lundu. Johann Moritz Rugendas (1802-1858) foi um pintor alemão e chegou ao Brasil em 1821 através de uma missão organizada pelo barão russo Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), e retornou para a sua terra natal em 1825, porém, o pintor voltou ao Brasil e a outros países americanos anos depois.

Assim como Debret, Rugendas retratava a vida cotidiana das pessoas da época e paisagens, além da vida cotidiana dos escravos e dos indígenas. Neste caso, a imagem de Rugendas escolhida foi uma pintura em que há negros tocando alguns instrumentos e dançando alegremente ao ritmo do lundu, e é acompanhada da legenda "*Uma cópia fotográfica da pintura de Rugendas representando a dança lundu*" (tradução minha). A pintura está na obra dele, chamada *Malerische Reise in Brasilien (Viagem Pitoresca através do Brasil)*,

publicada em 1835. Nessa obra, o título da pintura é "*Danse Landu*" (*Dança Lundu*), e há outra pintura neste mesmo livro com o título igual, mas esta contém mais pessoas dançando, inclusive brancas, em volta de uma fogueira, enquanto que a que está reproduzida na revista *Travel in Brazil* tem menos pessoas retratadas, e são todas negras.

Na mesma página em que se encontra a pintura, Mário de Andrade registrou que o "Lundu de origem negra (provavelmente europeizado em suas escalas, ritmos e melodias pelos próprios negros) ascendeu em sua classificação e foi cantado e tocado nas casas dos nossos colonos burgueses." Segundo José Fernando Saroba Monteiro (2019), a dança lundu, primeiramente sendo vista como exclusiva dos negros, chegando a ser proibida, com o tempo conquistou o seu espaço, passando a ser praticada em festas dos colonos, tornando-a "a primeira manifestação originada entre os negros a ser aceita pela sociedade branca da colônia".

Mário de Andrade explica que o lundu é uma dança de origem negra, que possivelmente chegou ao Brasil através dos escravos. Entretanto, Andrade enfatiza que mesmo sendo de origem africana, a dança, de certa forma, foi "europeizada" pelos próprios negros, e passou a ser não só tocada e dançada pelos escravos, mas foi "elevada" e passou a ser tocada até na casa dos "colonos burgueses", ou seja, dos brancos. Evidencia-se, assim, que a música africana foi bem influente na música brasileira, no entanto, a ênfase em sua "europeização" pode ter sido uma forma de agradar ao DIP, fazendo a música afrobrasileira aparentar ser semelhante à europeia.

Na página seguinte, há uma fotografia em que aparecem apenas jovens mulheres brancas e uniformizadas, estão sorrindo e segurando minibandeiras.

Essa imagem é acompanhada da legenda "*Crianças brasileiras em um coral*" (tradução minha), porém, elas não aparentam ser crianças, mas adolescentes ou jovens. A foto não tem autor e, diferente das duas gravuras mostradas anteriormente, é uma fotografia e não mais uma pintura feita por algum artista europeu que esteve no Brasil.

O interessante é que as pinturas anteriores são mais antigas, de 1834 e 1835 respectivamente, mas essa foto sem autoria é mais recente e feita aparentemente para a revista. Isso nos leva a pensar que, mesmo a música e a tradição brasileira tendo raízes indígenas e dos escravos africanos, isso é algo do passado, enquanto na época em que a revista foi publicada, a força da música brasileira vem da ideia de uma nação "embranquecida" e de investimentos governamentais.

No geral, o texto conta a origem da música brasileira e como suas características foram construídas e firmadas ao longo do tempo, resultando em um conjunto de ritmos e melodias influenciadas por outros povos, mas, ainda assim, regada por sua personalidade própria e marcante. O texto traça uma linha cronológica de acontecimentos e pessoas importantes que contribuíram para o desenvolvimento de nossa música.

Mário de Andrade inicia seu texto descrevendo e exaltando a música brasileira, pois diz que os "nossos visitantes estrangeiros são os primeiros a afirmar" que "a música nativa do Brasil é a mais rica e a mais original de todas as Américas". Essa valorização, talvez um pouco exagerada, da música nacional foi uma estratégia usada para chamar a atenção do turista estrangeiro e tornar a temática mais atrativa.

Depois disso, o autor revela que "a nacionalização da nossa arte musical é apenas de data recente", e relata fatos históricos que contribuíram para a

elaboração da música brasileira. O texto começa explicando como foi a questão musical brasileira na época da colonização, e deixa claro que a música era usada para a “exaltação de um Deus congregacional” e “manteve uma grande unidade na nossa bastante heterogênea sociedade colonial”. Depois é dito que “a situação social na Colônia não era favorável para a criação e fixação de uma música nativa”, infelizmente, sabe-se pouco da musicalização brasileira da época, mas supõe-se que “cada raça e cada camada das várias sociedades praticaram suas próprias especialidades musicais, sem que nenhuma delas exercessem uma apreciável influência sobre as outras”.

No entanto, no fim do século XVIII, houve manifestações de canções e danças “entre as raças e os estratos sociais”, e isso demonstrou que era possível “criar uma música nativa mais unificada”. Durante esse momento surgiu a “Modinha Brasileira”, que era diferente da portuguesa, e o lundu, que foi “europeizado” e tocado também na “casa dos nossos colonos burgueses”. Afirma ainda que as peças de dança popular foram feitas provavelmente por “poetas anônimos da cidade” e tratavam de assuntos e tradições folclóricas ibéricas, africanas e dos indígenas americanos e eram “incomparáveis por sua grandeza e riqueza a qualquer outro nas Américas”.

Este último trecho afirma a superioridade brasileira nas peças de dança, que era melhor, de acordo com o autor, que até mesmo dos Estados Unidos, e isso pode causar no leitor-alvo da revista uma certa curiosidade, assim como o fato de as peças de danças também se referirem às tradições folclóricas dos indígenas americanos, familiarizando o leitor com o conteúdo do texto. O autor continua dizendo que depois da Independência do Brasil, a música brasileira mudou, “tornando-se francamente profana”, e dessa forma, houve a “rápida generalização do piano”, da “Modinha Brasileira”, já citada anteriormente, das

“Canções de amor Burguesas” e, por fim, da “Ópera Europeia”, o que parece ter representado uma troca de “Deus pelo amor”.

O autor trata também sobre os compositores brasileiros, que foram conhecidos por música religiosa, como Padre Nunes Garcia, “autor de várias missas e réquiens”, e conhecidos por músicas “profanas”, como Francisco Manuel da Silva, que fundou o conservatório de música e a Academia Imperial de Ópera, “para abrigar a música operística europeia”, além de Carlos Gomes, que estudou no conservatório de Francisco Manuel e produziu suas primeiras óperas na Academia Imperial de Ópera, sobre este informa que também foi o autor do Hino Nacional Brasileiro. Essa relação de compositores brasileiros com a ópera, apenas “abrasileirando” a mesma, mostra o quanto que a influência europeia ainda era muito marcante na construção da música brasileira, pois, intencionalmente ou não, o texto mostrou até aqui que ou as raízes vieram da Europa e foram “abrasileiradas”, como foi o caso da ópera e da modinha, ou tiveram influências de outras culturas, como a indígena e a africana, e foram “europeizadas”, como foi o caso do ritmo e dança africana, o lundu.

Em seguida, Mário de Andrade se refere à situação econômica do país no período da Proclamação da República. O Norte, mesmo não indo bem economicamente, mantinha a sua tradição cultural protegida. São Paulo, que era já um centro econômico importante, principalmente por causa da produção do café, e, por fim, o Rio de Janeiro, que era a capital do país, e tinha seus encantos e riquezas. Posteriormente, Mário de Andrade cita os seguintes compositores brasileiros: Alexandre Levy, paulista, e Alberto Nepomuceno, nortista que foi morar no Rio de Janeiro. Os principais temas usados por esses dois notáveis compositores eram “temas nativos, ritmos e sonoridades com uma deliberada intenção de dar para nossa música características do país”. Outro compositor

citado é Henrique Oswald, que era nacionalista, mas focava mais em “desenvolver uma técnica erudita de composição”.

Vale ressaltar que todos os compositores admiráveis brasileiros já haviam morrido quando da publicação do artigo, mas fizeram parte da história da musicalização brasileira. Todavia, Andrade traz à tona um compositor que fez sucesso internacionalmente em seu tempo, que foi Heitor Villa Lobos, que fez verdadeiras obras de arte musicais, de acordo com Andrade. Ele ficou mais famoso depois de impor “suas ideias nacionalistas de música aos modernistas de São Paulo”, em 1922, durante a “Semana da Arte Moderna”, e o acompanhava outros dois compositores: Lourenço Fernandez e Luciano Gallet.

Andrade continua tratando de Villa Lobos, talvez para trazer à memória do leitor o quão conhecido e importante para a música nacional e internacional ele era. E diz que Villa Lobos, além de utilizar temas folclóricos, foi importante para a nacionalização da música brasileira, porque utilizava “toda a documentação sobre as canções folclóricas e de música em suas composições”, porém fazia uso também de “criações livres”, que não eram baseadas nesses documentos, mas mesmo assim seguiam as características e elementos da música popular brasileira. Além de Villa Lobos, o autor cita mais dois músicos essenciais para a concretização da música nacional, que eram grandes nomes que estavam surgindo, Francisco Mignone, regente e compositor de orquestra, e Camargo Guarnieri, compositor nacionalista. Vale frisar que a nacionalização da música brasileira, principalmente quando a revista foi publicada, ressalta os ideais nacionalistas do governo Vargas, que o DIP pretendia divulgar no exterior, mas também uma certa confluência com os ideais modernistas no Brasil.

Para Mário de Andrade, o avanço musical do país acompanhou o crescimento econômico e cultural nacional, pois quanto mais financeiramente o estado brasileiro ia bem, mais orquestras e conservatórios musicais ele poderia criar. Andrade finaliza o texto enfatizando a fama no exterior, “especialmente nos Estados Unidos”, da “Discoteca Pública” de São Paulo. O autor afirma que vêm para essa discoteca muitas celebridades musicais internacionais, inclusive “orquestras norte-americanas” e esse movimento artístico abre espaço para o turismo no Brasil, até porque o clima nesta época do ano do país é excelente e o turista não irá embora sem saber mais sobre a cultura e tradição brasileiras.

Tinhorão, em seu livro *História Social da Música Popular Brasileira* (1998), descreve como foi a construção da música brasileira na época de Vargas:

No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos [...] e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital. (TINHORÃO, 1998, p. 290).

Tinhorão (1998) deixa claro que, além do nacionalismo e da música erudita presentes e tão marcantes durante o governo de Vargas, com todas as suas orquestras e óperas brasileiras, o “primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro” foi “o samba batucado”. O termo *batuque* se refere genericamente a todas as manifestações culturais dos negros,

inclusive o lundu. Ou seja, mesmo com a busca pela semelhança com os europeus, o ritmo brasileiro que conquistou o seu espaço durante o governo de Vargas, foi o samba. Talvez a revista não foque tanto no samba, por ser de raízes africanas e, assim, ir de encontro com os ideais do Governo.

Além do samba batucado, Tinhorão (1998, p. 295) afirma que outros ritmos agregavam a “música tipicamente brasileira”, que são os choros, maxixes, marchas, canções, toadas, emboladas”, entre outros. No entanto, assim como o samba, nenhum desses ritmos são comentados ou, sequer, citados no texto. Mário de Andrade descreve, principalmente, a junção do folclore brasileiro com os ideais nacionalistas na música popular a partir das influências europeias, como as óperas, ou modinhas; africanas, como o lundu; e indígenas.

Rendas Artesanais Brasileiras

Logo após o artigo “Música Brasileira” (“Brazilian Music”), de Mário de Andrade, há o texto “Rendas Artesanais Brasileiras” (“Brazilian Hand-made Lace”), de Nóbrega da Cunha. Carlos Alberto Nóbrega da Cunha nasceu em Dorândia, no Rio de Janeiro, em 1897, foi jornalista e professor. Ambos os textos estão no nº 1 do vol. 1 da revista *Travel in Brazil*, de 1941.

As fotos desse artigo mostram rendas feitas à mão, e são legendadas. Na primeira página, há uma foto de duas rendas artesanais, uma em formato de flor, com uma flor verdadeira próxima, e outra parecendo uma borboleta, também com a foto de uma borboleta real acima, pretende-se, assim, mostrar a semelhança entre as rendas e os seres vivos nelas representados. A legenda que acompanha essa imagem diz “*Laço de bobina representando flor e borboleta*”

(tradução minha) e, como é explicado no texto, os principais estilos e padrões de rendas artesanais brasileiras são as reproduções de elementos da natureza, como borboletas e flores, entre outros.

Duas outras imagens têm legendas semelhantes que dizem apenas "*Crochê*" (tradução minha), outra imagem tem a legenda "*Alguns exemplos de rendas artesanais*" (tradução minha), em outra está escrito "*Laço de bobina*" (tradução minha), e, por fim, uma última fotografia que é legendada com "*Um lindo lenço de renda 'crivo*" (tradução minha). Essas legendas descrevem os tipos de rendas presentes em cada imagem, que são o crochê, laço de bobina e o chamado ponto crivo. O ponto crivo também é conhecido como bordado labirinto ou somente labirinto e é um tipo de bordado que utiliza apenas o entrelace dos fios sobre um tecido telado, ou seja, o tecido é bordado de forma desfiada e crivada. O laço de bobina é uma matéria têxtil do laço, que se faz trançando e torcendo os comprimentos da linha em bobinas. Já o crochê é uma técnica artesanal de se produzir panos para decoração ou apenas para o cotidiano, desde toalhas até roupas.

Nóbrega da Cunha inicia dizendo que a fabricação de rendas artesanais chegou ao Brasil por meio dos colonizadores portugueses, e é uma atividade que permaneceu ao longo do tempo devido ao trabalho das mulheres, tanto da cidade quanto do campo. Logo depois dos portugueses, os franceses, de acordo com Serge Elmalan (2008), chegaram ao Rio de Janeiro com a intenção de implantar uma França Antártica, e ali ficaram até 1567. Mas, as rendas receberam principalmente influência dos holandeses, que ocuparam a Bahia em 1624 e foram expulsos no ano seguinte, mas em 1635 voltaram ao país e conquistaram o Recife, e pela costa do Nordeste chegaram ao Maranhão, e assim foi fundada a "Companhia das Índias Ocidentais Holandesas", com direito a Governo Colonial.

Enquanto os holandeses permaneceram no Nordeste, trouxeram com eles todo o “refinamento e altos padrões de vida da sua terra natal”, e entre os seus costumes instalados aonde eles colonizaram, mais especificamente no Recife, houve a elaboração das rendas artesanais, que, passadas de mães para filhas, ficaram cada vez mais enraizadas na população. As mulheres que produziam as rendas artesanais, e as que ainda o fazem, tiveram, e têm, que lutar contra a desvalorização do seu trabalho e contra os avanços tecnológicos, que resultaram nas produções em grande escala, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, que acabavam sendo muito baratas.

Quando o autor diz que “em quase todas as casas do Nordeste e estados centrais do Brasil as mulheres aplicadamente tecem maravilhas em fios [...] com as mesmas habilidades e paciência que as suas predecessoras holandesas e portuguesas”, esclarece que a produção de renda não é só uma atividade transmitida através de gerações, mas que é um exercício majoritariamente praticado por mulheres, pois não é citado nenhum homem fabricante de rendas artesanais no texto.

Além disso, Nóbrega da Cunha afirma que as rendas, mesmo sendo feitas por brasileiras e depois de séculos desde que haviam chegado no país, ainda guardam influências europeias: “uma vez que essas mulheres herdaram os gostos e técnicas de suas ancestrais, elas ainda produzem vários dos modelos europeus originais e tipos de rendas, embora várias delas tenham nascido e vivido a milhares de quilômetros de distância, no interior”. Aqui vemos mais um exemplo de “abrasileiramento” de algo europeu, mas que ainda mantém traços de suas origens ancestrais europeias.

Em seguida, o autor explica que essa prática começou como sendo para “embelezamento da casa no tempo livre”, mas que logo se tornou uma “fonte de renda”, porque as mulheres que as fabricavam acabaram produzindo “muito mais rendas do que eles precisavam”. Ainda assim, as rendas eram vendidas localmente e compradas, principalmente, por mulheres, mas o negócio logo foi se expandindo, e, pelos portos nordestinos, foi chegando ao sul do país. No entanto, mesmo o Ceará sendo o “ponto principal de distribuição da renda artesanal brasileira”, não há muito lucro nessa atividade, pois quem produz “recebe apenas o suficiente para pagar pelo fio que usa”, e quem obtêm o lucro são “o comprador local ou o distribuidor”.

As rendeiras artesanais expandiram seus mercados e atingiram outros estados, mas, ainda assim, guardam o caráter local, pois segundo Paz (1991, p. 54) “[...] o artesanato sequer é nacional: é local. Indiferente às fronteiras e aos sistemas de governo, sobrevive a repúblicas e impérios [...]. Os artesãos não têm pátria: são de sua aldeia. E mais: são de seu bairro e de sua família”. Em outras palavras, mesmo abrangendo outros espaços e fronteiras, o artesanato não deixará de ser de cunho local, e as rendas artesanais nordestinas são assim.

Nóbrega da Cunha afirma, dirigindo-se ao possível leitor interessado em adquirir alguma renda artesanal quando vier visitar o Brasil, que “é possível encontrar várias lojas nas cidades costeiras e portos do Nordeste”, onde as rendas artesanais estão à venda, e também nos “mercados e feiras públicas”, com várias opções, pois são vendidos “todos e quaisquer tipos de renda”.

Na sequência de seu texto, Nóbrega da Cunha faz uma associação entre as ruas brasileiras e as ruas norte-americanas, pois ele diz que no Rio de Janeiro existem lojas que também vendem as rendas artesanais. O turista poderá

procurar rendas de “segunda classe” na Avenida Passos, ou “42ª rua do Rio”, e de “primeira classe” na Avenida Rio Branco e na Rua do Ouvidor, ou “5ª avenida do Rio”. Esse sistema de enumerar as ruas e as avenidas é típico dos Estados Unidos, especialmente de Nova York, onde é usual as ruas e avenidas serem identificadas por algum número ordinal, diferente do Brasil. O autor usa essa comparação para tornar o texto mais familiar ao leitor. Por analogia, sugere quais são as ruas centrais e periféricas da cidade, onde podem ser encontradas rendas mais finas e mais populares, respectivamente. De acordo com Thiago Khoury (2019), a cidade de Nova York é dividida em cinco distritos, Manhattan é um deles. Manhattan, por sua vez, pode ser dividida em seis regiões, e uma delas é Midtown, que se localiza no centro do distrito e está entre a 59th Street e a 34th Street. A 42nd Street (42ª rua) se localiza no Midtown Manhattan, e o 5th Avenue (5ª avenida) passa por ela. Provavelmente, Cunha fez essa comparação entre as ruas brasileiras onde se encontram rendas à venda, de “primeira” ou “segunda classe”, porque, assim como a Avenida Rio Branco e a Rua do Ouvidor, a 5th Avenue é uma avenida bastante movimentada e muitas pessoas de alto poder aquisitivo compram lá. Já a 42nd Street, como tem contato com a Times Square, é um ponto de encontro entre turistas, e não necessariamente para os ricos. Talvez por isso, nas primeiras ruas citadas, as rendas encontradas são de “primeira qualidade”, já na Avenida Passos, as rendas encontradas são de “segunda qualidade”, tendo preços mais acessíveis.

Nóbrega da Cunha volta a enfatizar a relação com a Europa ao informar que embora muitas das rendas vendidas no Rio de Janeiro sejam “altamente industrializadas”, há também rendas artesanais e até algumas “importadas diretamente da Europa”, o que também parece ter a intenção de ressaltar um aspecto cosmopolita da então capital do Brasil. Cecília Meireles (s/d, p. 88) alega

que a industrialização das rendas corrompe a sua natureza artesanal, além de despertar o desinteresse do consumidor. Meireles também afirma que a produção manual das rendas é mais trabalhosa, mais lenta e mais difícil de executar, e, por isso, pode ser caracterizada como mais valiosa que a industrializada.

A europeização também pode ser vista em outra passagem do artigo, quando Cunha diz que esse trabalho artístico das mulheres nordestinas “duplica fielmente os padrões tradicionais da Europa”, mesmo criando “seus próprios estilos e padrões baseados nas coisas naturais do Brasil, tais como reproduções de flores, borboletas e pássaros”, muito comuns na natureza do Ceará, que então era considerado como o principal centro de produção de rendas artesanais nordestinas.

O autor finaliza o artigo dizendo que viu “tantas variedades de rendas” em uma viagem rápida que realizou pelo Nordeste brasileiro, que fez “uma coleção de mais de 400 peças”. Todavia, diz que mesmo comprando todas essas rendas no Brasil, elas lembram facilmente “das variedades da Renascença, de Milão, Veneziana, de Flandres, Irlandês, Madeira e Tenerife”, e que é muito “difícil distinguir a renda brasileira da europeia”.

Nóbrega da Cunha não deixa de considerar, no entanto, que mesmo que as rendas artesanais brasileiras mantenham traços europeus, as rendeiras nordestinas acrescentavam elementos brasileiros, tornando seus produtos uma original manifestação cultural do nosso país. Nesse sentido, Cecília Meireles (s/d, p. 86) afirma que as rendas artesanais, além de se propagarem pelo Brasil, “já se projetam no estrangeiro, representando um dos mais típicos exemplos da arte popular do Brasil”. Meireles (s/d, p. 89), em opinião semelhante à de Nóbrega da

Cunha, acrescenta que a produção de rendas artesanais é “uma das tradições mais legítimas do Brasil”, pois mesmo se originando com a chegada das holandesas no Nordeste, a sua produção adquiriu características brasileiras, adaptando-se às peculiaridades nacionais e perpetuando-se até o presente.

Bonecas Brasileiras

O último artigo analisado intitula-se “Bonecas Brasileiras” (“Brazilian Dolls”), e trata de bonecas artesanais. Está publicado no nº 1 do vol. 2 da revista *Travel in Brazil*, de 1942, não tem autoria atribuída, mas supõe-se que quem o escreveu foi Cecília Meireles, editora da revista.

A parte textual do artigo não é longa, ocupa menos da metade de uma página, porém, há sete fotografias grandes: duas delas ocupando todo o espaço da primeira página em que o artigo se inicia, dividindo espaço somente com o título do texto e com as legendas. Mais da metade da segunda página é ocupada por uma foto, e a parte restante é preenchida pelo texto e a legenda minúscula. Na terceira página, há duas fotografias grandes e suas respectivas legendas, assim também como na última página desse artigo.

As fotografias que ilustram este artigo são assinadas por Hess, que era fotógrafo amador em sua terra natal, mas tornou-se um reconhecido fotógrafo profissional no Brasil. Segundo Bettina Zellner Grieco (2016), Erich Joachim Hess foi um fotógrafo alemão, que nasceu em Hamburgo em 1911, e morreu no Rio de Janeiro em 1995. De acordo com Grieco (2016, p. 01), Hess “realizou expressivos trabalhos para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

(SPHAN), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), podendo ser considerado um de seus principais colaboradores como fotógrafo.”

Grieco afirma em seu artigo *Erich Hess: Fotografia e Patrimônio*, publicado em 2016, que o fotógrafo chegou ao Brasil, mais especificamente ao Rio de Janeiro, em outubro de 1936, fugido da Alemanha por ser de família judia. No final da década de 1930, já trabalhando para o SPHAN, Hess foi convidado por Gustavo Capanema, o então ministro da Educação e Saúde, para participar da elaboração de um livro, juntamente com outros fotógrafos, vários deles também refugiados da II Guerra Mundial. Nesse livro, intitulado *Obra Getuliana*, pretendia-se registrar as obras modernizadoras feitas no Brasil, a proteção ao patrimônio histórico e cultural e as belezas naturais do país, em homenagem aos dez anos que o governo de Getúlio Vargas completaria em 1940. Mas *Obra Getuliana* nunca chegou a ser editado. Além de participar de exposições nacionais e internacionais e prestar serviços para órgãos do Estado Novo, Hess teve suas fotos publicadas em livros, revistas nacionais e internacionais, entre outros meios de imprensa.

Cecília Meireles inicia o texto dizendo que “uma das coisas mais pitorescas do folclore de um povo são as ‘bonecas’ representando, como elas fazem, os tipos populares das diferentes regiões.” Há uma ênfase na palavra “bonecas” neste primeiro parágrafo, pois ela se encontra entre aspas. Talvez a autora tenha escolhido destacar esse elemento para mostrar visualmente para o leitor que essas bonecas, ou *dolls* em inglês, não são comuns, que elas são diferentes dos tipos de bonecas industrializadas que já existiam na época, não só por serem feitas de meias, mas por terem uma história e, por isso, participarem do folclore brasileiro.

Meireles informa que “a mais popular e mais conhecida boneca no Brasil” era a “Bahiana”. Aqui podemos ver mais uma vez Meireles em uma tentativa de valorizar, ou pelo menos citar, a influência africana no Brasil, visto que as “Bahianas” são bonecas negras. A partir daí, a autora descreve a origem das bonecas “Bahianas”, dizendo que elas eram feitas geralmente “em casa pela criada ou pela Avó” – começando com letra maiúscula pode estar indicando autoridade –, e eram feitas “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 Bahianas”. Meireles afirma que essas bonecas são encontradas apenas “nas casas mais humildes e pobres”, e finaliza ressaltando que as “bonecas manufaturadas” que substituíram o modo de fazer mais tradicional são “nem um pouco encantadoras”.

Revela, em seguida, que as bonecas que ilustram o artigo são do Estado do Pará, no Norte do Brasil, e “elas representam graciosamente as atividades dos homens e mulheres daquela região”, atividades estas que, segundo a autora, são empregadas na cidade, no campo e em casa, mas todas são elaboradas “com a doçura que é exclusiva do Brasil”. São bonecas populares do folclore brasileiro, representando o cotidiano dos moradores da região.

As bonecas, mesmo que não intencionalmente, representam por meio de estereótipos os brasileiros que surgiram no decorrer da “História Brasileira”, como os índios, “com seus arcos e flechas, serpentes e penas”, os “Europeus brancos”, que vieram “para arar o solo, criar ranchos e explorar esse imenso território”, e os “sorridentes negros”, os quais chegaram ao país para fazer “todos os trabalhos domésticos [...] e qualquer outra forma de ajuda necessitada pelos seus patrões”. Esses três elementos étnicos e culturais representam a formação da cultura brasileira: os indígenas, nativos do país, os europeus, que chegaram

ao país, como colonos ou não, e os africanos, que foram transplantados para o Brasil devido à escravidão, que ajudavam sempre “os seus patrões”, conforme acrescenta Meireles.

A autora caracteriza os negros como “sorridentes” e termina o texto dizendo que as bonecas parecem muito reais, principalmente os negrinhos, “que parecem que estão quase para cantar uma canção alegre”. Toda essa alegria e sorrisos são atribuídos aos negros desde o período da escravidão, e não somente no Brasil, mas nos Estados Unidos também. É como se os negros estivessem sempre felizes, com suas cantorias, danças e sorrisos, o que contribui para maquiagem a realidade dura da escravidão. É marcante também o estereótipo ao caracterizar os negros sempre sorrindo, que pode ser entendido subliminarmente como uma maneira de ridicularizá-los, o que realçaria ainda mais a inferioridade deles perante a cultura europeia.

Sempre há legendas sob fotos que mostram as bonecas. Na primeira página há duas fotos, e ambas carregam uma legenda em comum, que é: “*Os índios originais, feitos de cascas de planta e adornados com penas*” (tradução minha). Mostra-se índios com seus arcos e flechas, cheios de penas. Na página seguinte há uma imagem enorme com a seguinte legenda: “*Então nós temos bonecas representando os imigrantes brancos mostrando atividades nos campos...*” (tradução minha). Nessa ocasião, mostra bonecos brancos com roupas listradas, capinando o solo ou carregado algo, como lenha por exemplo.

Na terceira página do artigo, há duas outras fotos, uma com a legenda: “*... nas ruas...*” (tradução minha), em que há a continuidade de bonecos ou bonecas brancas, neste caso, há um boneco, que está também com roupa listrada e com uma bandeja na cabeça recheada com algo que se assemelha a frutas, e uma

boneca com um vestido que está abaixada mexendo em frutas, postas em uma vasilha grande. A foto seguinte, que se encontra logo abaixo tem a seguinte legenda: “... e em casa.” (Tradução minha), finalizando as atividades dos imigrantes brancos e escravos, há um boneco com roupa listrada segurando algo em suas mãos, aparentemente frutas, com uma cesta cheia delas que está logo a sua frente, e uma boneca que está sentada e costurando. Diferentemente dos negros, que são abordados como escravos na legenda das fotos seguintes e, como diz o texto, representarem os seus “trabalhos domésticos” aos quais “foram destinados”, aqui os “*imigrantes brancos*” aparentam ter mais liberdade que os “*descendentes de escravos*”, pois seus bonecos ocupam lugares mais externos aparentemente, enquanto as bonecas negras aparentam exercerem serviços mais domésticos, como se ainda fossem escravas.

E, na última página do artigo, há duas fotos enormes que representam os negros em ambas, e que compartilham uma mesma legenda, situada entre as duas imagens. A legenda diz o seguinte: “*Estas são bonecas representando os descendentes de escravos: servas, vendedoras e rendeiras.*” (Tradução minha). São duas imagens com três bonecas em cada, e cada uma exercendo uma atividade diferente da outra: uma provavelmente colhendo algodão, outra cozinhando (tem um lenço na cabeça do lado direito) e uma no meio moendo algum alimento. Na outra imagem, uma está abaixada costurando, outra está no meio e com uma cesta na cabeça, e uma última na direita e abaixada, talvez lavando ou dobrando roupas para guardar e com um lenço na cabeça. Sendo que todas estão de vestido e com um sorriso enorme em seus lábios, ao contrário dos índios e imigrantes brancos que não estão sorrindo. A negra que tem um cesto na cabeça, com uma mão segura a cesta e a outra segura a ponta da saia, fazendo uma pose digna de tirar fotos, além, é claro, do sorriso estampado no seu rosto.

Podemos ver que as bonecas negras são descritas nas legendas como "*descendentes de escravos*", e não importa se são "*servas, vendedoras e rendeiras*", elas são definidas como descendentes de escravos e isso enfatiza a subalternidade dos negros. Felipe Menezes Pinto (2011), sobre essa inferioridade com que os negros são representados, afirma que a imagem do negro durante o Estado Novo era construída "de forma estereotipada, desqualificada, ora ressaltando sua posição subordinada ao branco, ora tendendo a abrandar sua possível inferioridade graças à obra da miscigenação" (PINTO, 2011, p. 102). As outras imagens mostram "*imigrantes brancos*" e os "*índios originais*", as únicas definidas como descendentes de escravas foram as bonecas negras.

Considerações finais

A fotografia surgiu no século XIX, trazendo inovações e utilidades diferentes da pintura. Embora ambos exemplos de arte tenham feito parte das análises apresentadas neste artigo, a fotografia se fez mais presente, visto que as pinturas de Debret e Rugendas foram registradas na revista através da fotografia. Susan Sontag (2004, p. 18) realça uma das principais diferenças entre a fotografia e a pintura, afirmando que a "industrialização da tecnologia da câmera" fotográfica possibilita a "captura do maior número possível de temas", o que não é um dos objetivos da pintura.

Sontag (2004) também indica outra utilidade da fotografia, que é a divulgação turística. Na contemporaneidade, tornou-se comum viajar por prazer e registrar os momentos com uma câmera fotográfica. As fotografias acompanham o percurso dos turistas, mas os registros fotográficos podem também ser instrumentalizados para tornar os lugares atraentes para a prática

turística. A revista *Travel in Brazil* tinha o propósito de tornar o Brasil um país atraente para os turistas norte-americanos, por isso foi escrita em inglês e continha imagens, legendadas, que valorizavam o país.

As legendas são tão fundamentais quanto as imagens, pois além de uma completar a outra, as legendas trazem informações sobre as fotografias. Walter Benjamin (1987, p. 175) alega que as “legendas explicativas” nas revistas ilustradas, se tornaram dominantes no século XX, até se tornarem obrigatórias (Lisovsky, 2013), pois as instruções que o leitor recebe tornam-se precisas e importantes para a compreensão da imagem.

No Brasil, houve um período de desenvolvimento da fotografia brasileira e, segundo Lisovsky (p. 31), foi em um intervalo de tempo que “se estende desde a segunda década do século XX até os anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial”. Esse desenvolvimento se deu por conta dos fotógrafos que chegaram ao Brasil, sendo eles refugiados da guerra que estava acontecendo na Europa, procuravam um lugar em que pudessem recomeçar suas vidas e fugir da crise em seus países, como foi o caso de Erich Hess, entre outros. Dessa forma, os imigrantes europeus traziam um novo olhar para o Brasil com a sua modernidade fotojornalística.

Além de focalizar o Brasil como alvo turístico, a revista *Travel in Brazil*, assim como, em geral, as produções organizadas e encomendadas pelo DIP, utilizava as fotografias, em conexão com os textos verbais, para a propaganda ideológica do governo. Era um método, de acordo com Lacerda (1994), de discurso visual para atingir as massas. Ainda assim, Meireles, como editora da revista, tentava mostrar a diversidade do país, mesmo que sutilmente, se desviando da censura do DIP, como pode ser visto em alguns aspectos do artigo

sobre a música brasileira, escrito por Mário de Andrade. Esse texto além de mostrar a origem e a consolidação da música nacional no decorrer do tempo, juntamente com as imagens, mostra as principais influências culturais na música, que vêm dos negros, através dos descendentes de escravos africanos; dos indígenas, através dos nativos do país; e dos brancos, através dos descendentes de europeus. Sendo assim, as imagens contradizem, de certa forma, a ideologia varguista de um Brasil “embranquecido”, mostrando as influências negras e indígenas, e Mário de Andrade, coerente com o ideário do Modernismo brasileiro, confirma essa miscigenação em seu texto.

O artigo sobre as rendas artesanais produzidas no Brasil, escrito por Nóbrega da Cunha, não trata somente sobre a origem da produção de rendas artesanais no país, sua influência holandesa e a preservação dessa atividade até os tempos atuais, mas também relata sobre o “abrasileiramento” dessa prática, pois as rendeiras acrescentaram características singulares brasileiras ao seu trabalho. As imagens presentes mostram os tipos de rendas executadas e ilustram a capacidade das rendeiras de imitarem seres reais, como flores e borboletas.

O último artigo aqui analisado é sobre a origem e elaboração das bonecas artesanais brasileiras, que são importantes peças folclóricas por representarem as principais raízes étnicas e culturais brasileiras: brancos, negros e indígenas. Mesmo que Cecília Meireles retrate a sociedade heterogênea através das bonecas, tanto nas imagens quanto no texto, é perceptível que, em ambos, elas são representadas de forma estereotipada, por exemplo as bonecas negras, que são caracterizadas com trajes de bahianas, mesmo sendo apresentadas como as mais famosas, são referidas como descendentes de escravos, sempre com um sorriso no rosto, e aparecem exercendo tarefas subalternas.

A música, as rendas e as bonecas artesanais brasileiras são importantes para a cultura nacional e ressoam diversas influências, seja europeia, africana ou indígena. As imagens se relacionam com os textos de forma a confirmarem e dar visibilidade ao que está escrito. E mostram que, mesmo assimilando diversas influências culturais, as rendas, as bonecas e a música nacionais tem personalidade própria e peculiaridades típicas brasileiras. As características nacionais, juntamente com as influências recebidas, contribuíram para a apresentação da cultura brasileira ao leitor e possível turista estrangeiro.

Referências

ALBUQUERQUE, Francisco Tomasco de. **As Descobertas Recentes da Genealogia de Georg Heinrich von Langsdorff**. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/q5cc4/pdf/silva-9788575412442-06.pdf>>. Acesso em 12 de maio de 2019.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro: Capivara, 2017.

BBC Brasil. **Entre as obras expostas em Zurique estão desenhos do conhecido ilustrador Jean Debret, como este chamado *Dança de Selvagens na Missão de São José***. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/especial/145_mostrazurique/page4.shtml>. Acesso em 10 de maio de 2019.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: **Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Literatura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIBLIOTECA Brasileira Guita e José Mindlin. **Acervo Digital de Imagens**. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3721>>. Acesso em 10 de maio de 2019.

BIBLIOTECA Nacional Digital. **Viagem, Pitoresca Através do Brasil**. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994_item1/P272.html>. Acesso em 10 de maio de 2019.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 50.ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

ELMALAN, Serge. **Villegagnon ou a utopia tropical**. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742008000100013>. Acesso em 12 de julho de 2019.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. **Mário de Andrade**. 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20650/mario-de-andrade>>. Acesso em 12 de julho de 2019.

GASPARETTO JUNIOR, Antonio. **Johann Moritz Rugendas**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/biografias/johann-moritz-rugendas/>>. Acesso em 13 de maio de 2019.

GRIECO, Bettina Zellner. **Erich Hess: Fotografia e Patrimônio**. Fórum Patrimônio: Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável: Belo Horizonte, v.9, n.1. Jan / Jun. 2016. Disponível em: <<file:///C:/Users/franc/Downloads/174-603-2-PB.pdf>>. Acesso em 14 de julho de 2019.

KHOURY, Thiago. **Os Bairros de Manhattan: Quais são e o que conhecer em cada um**. 2019. Disponível em: <<https://www.rodei.com.br/para-entender-melhor-os-bairros-de-manhattan-parte-ii/>>. Acesso em 13 de julho de 2019.

LACERDA, Aline Lopes de. **A "Obra Getuliana" ou como as imagens comemoram o regime**. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, vol. 7, nº 14, 1994, p. 241-263. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/1982/1121>>. Acesso em 30 de maio de 2019.

LISSOVSKY, Maurício. **Brasil, Refúgio do Olhar: Trajetória de um fotógrafo exilado no Rio de Janeiro dos anos 1940**. Disponível em: <[file:///C:/Users/franc/Downloads/Revista%20Brasileira%20de%20Hist%C3%B3ria%20da%20M%C3%ADdia.%20UFPI.%20vol.%202.%20n.%202.%202013%20-%20Maur%C3%ADcio%20Lissovsky%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/franc/Downloads/Revista%20Brasileira%20de%20Hist%C3%B3ria%20da%20M%C3%ADdia.%20UFPI.%20vol.%202.%20n.%202.%202013%20-%20Maur%C3%ADcio%20Lissovsky%20(1).pdf)>. Acesso em 20 de julho de 2019.

MEIRELES, Cecília. **Tecidos e Rendas**. In: **Artes Populares: As Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, s/d. Direção e Introdução: Rodrigo M. F. de Andrade.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. **Lundu: Origem da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <<http://musicabrasilis.org.br/temas/lundu-origem-da-musica-popular-brasileira>>. Acesso em 13 de maio de 2019.

OLEQUES, Liane Carvalho. **Jean-Baptiste Debret**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/biografias/jean-baptiste-debret/>>. Acesso em 13 de maio de 2019.

OLIVEIRA, Cris. **Ponto crivo: conheça a técnica de bordar**. 2016. Disponível em: <<https://blog.elo7.com.br/manual-de-tecnicas-artesanais/ponto-crivo-conheca-a-tecnica-de-bordar.html>>. Acesso em 13 de maio de 2019.

PAZ, Octavio. **Ver e Usar: Arte e Artesanato**. (In: **Convergências**.) Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PICCOLI, Valéria. **O Brasil na Viagem Pitoresca e Histórica de Debret**. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v3-186-194-valeria%20piccoli.pdf>>. Acesso em 15 de maio de 2019.

PINTO, Felipe Menezes. **O Vermelho e o Negro: Intolerância, Construção da Identidade Nacional e Práticas Educativas durante o Estado Novo (1937 – 1945)**. 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/franc/Downloads/o_vermelho_e_o_negro_vers_o_cd.pdf>. Acesso em 15 de julho de 2019.

PUFFLEROVA, Vladimira. **Artesanatos tradicionais - artesanão especializado que faz o laço de bobina**. Disponível em: <<https://pt.dreamstime.com/artesanatos-tradicionais-artes%C3%A3o-especializado-que-faz-o-la%C3%A7o-de-bobina-image120738757>>. Acesso em 13 de maio de 2019.

ROBERTO, Jodar de Castro. **"Leigo e Religioso": As Fissuras Educacionais nas Crônicas de Cecília Meireles no Diário de Notícias (1930-1932)**. 2017. Disponível em: <<http://www.ixcbhe.com/arquivos/anais/eixo2/individual/3044-3061.pdf>>. Acesso em 13 de maio de 2019.

SONTAG, Susan. **Na Caverna de Platão**. In: **Sobre Fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. 365 p. Disponível em: <file:///C:/Users/franc/Downloads/Historia_Social_Da_Musica_Popular_Brasil.pdf>. Acesso em 14 de maio de 2019.