

Isabela
Gonçalves Araujo

Graduanda em Relações Internacionais pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e membro do corpo editorial do Cosmopolítico

A DIPLOMACIA CULTURAL BRASILEIRA DURANTE O ESTADO NOVO: UM DEBATE ACERCA DA CONJUGAÇÃO ENTRE MÚSICA E POLÍTICA

THE BRAZILIAN CULTURAL DIPLOMACY DURING THE *ESTADO NOVO*: A DEBATE ON THE CONJUGATION BETWEEN MUSIC AND POLITICS

Resumo: Analisa-se neste trabalho a diplomacia cultural do Estado Novo no Brasil (1937-1945), a partir do entendimento das manifestações culturais como produto social e histórico, por isso, pertencentes aos debates das relações políticas. O Brasil encontrava-se em um período de estatismo no qual se forjava a identidade nacional, por meio de dinâmicas dicotômicas internamente, assim como se exportava uma imagem da brasilidade, através da diplomacia cultural que se estrutura de forma mais robusta. A ótica cultural permeia todo o trabalho, haja vista o contexto histórico de pujança das relações interculturais nas Américas. Procura-se entender o papel exercido pelo fator cultural no quadro político de estudo e as representações contidas nas ações e motivações da diplomacia cultural, valorizando a função da cultura e da música para as Relações Internacionais.

Palavras-chave: Diplomacia Cultural; Brasil; Música Brasileira.

Abstract: Based on the understanding of the cultural manifestations as a social and historical product, therefore, part of the debates on political relations, this work analyzes the cultural diplomacy of the Estado Novo in Brazil (1930-1945). Brazil was in a period of statism in which national identity was forged, through dichotomous dynamics internally, as well as an image of Brazilianness was exported, throughout cultural diplomacy that is structured more robustly. The cultural perspective pervades the whole work, given the historical context of strength of intercultural relations in the Americas. It seeks to understand the role played by the cultural factor in the political framework and the representations contained in the actions and motivations of the cultural diplomacy, valuing the role of culture and music for the International Relations.

Keywords: Cultural Diplomacy; Brazil; Brazilian Music.



1 INTRODUÇÃO

Entre o morro e a cidade, em meio aos anos 1930, a cidade do Rio de Janeiro se definia como fonte da cultura popular brasileira que irradiava a todo país. Mas, é bem verdade que todo o país se encontrava num período de transformações no que concerne à cultura política, que vai além das mudanças na política estatal, muitas vezes tidas como paradigmáticas.

Sob a centralização do Estado Novo varguista, observa-se o início de uma articulação mais assertiva e objetiva do uso direcionado de políticas culturais e da diplomacia cultural. Neste trabalho, procura-se dissertar sobre as iniciativas governamentais nas relações culturais interamericanas; a política externa brasileira e as transformações ocorridas na cultura política, nos símbolos e na representação do nacional, numa nova relação que se forma entre o governo e grupos da sociedade civil. Dentre as manifestações culturais, coloca-se destaque à música enquanto veículo de grande expressão da brasilidade e de crítica social. Tudo isso, em síntese, está imerso numa dinâmica de utilização pragmática da identidade nacional enquanto meio de estabelecimento do regime varguista e de expressão popular quanto a isso.

Nesse sentido, objetiva-se trazer à tona algumas discussões acerca da conceituação da cultura e como a mesma encaixa-se no estudo das Relações Internacionais. Como caso de análise, busca-se analisar como foi conduzida a diplomacia cultural no governo de Getúlio Vargas com relação ao entorno latino-americano e com relação ao projeto americanista estadunidense e como a imagem brasileira foi trabalhada para este fim. Isso inclui analisar a política cultural doméstica, evidenciar o papel dos elementos culturais, e entender como as características brasileiras foram organizadas e forjadas.

2 DEBATES E DEFINIÇÕES ACERCA DO ELEMENTO CULTURAL

A discussão entre a cultura e a política, no âmbito da teoria das Relações Internacionais, encaixa-se numa tendência de maior valorização e interesse quanto à instrumentalização da cultura para os intercâmbios na agenda entre Estados. Conseqüentemente, há um olhar mais apurado para o encontro entre esses dois campos em perspectiva histórica, acarretando em formulações de políticas nesse sentido.

De acordo com Yoko Kawamura (2016), esse interesse tornou-se crescente após o fim da Guerra Fria, quando os intelectuais do campo começam a percebê-lo por meio de uma maior complexidade de atores e elementos, em concomitância com o terceiro debate das Relações Internacionais, que se expande epistemologicamente para metodologias fora do espectro positivista e além da visão do Estado como ator único e unívoco. Em consonância com a autora, percebe-se que “Alguns estudiosos de RI começaram a ver as relações internacionais primordialmente como relações interculturais ou intercivilizacionais” (KAWAMURA, 2016, p. 2, tradução nossa) que formam as bases da comunidade internacional ao conectar os seus atores além das fronteiras nacionais (IRIYE, 2000, 2002 apud KAWAMURA, 2016).

À vista disso, a autora traz algumas definições de cultura, na pluralidade desse termo. Em primeiro lugar, Kawamura (2016) define o conceito humanista de cultura que diz respeito à evolução intelectual da sociedade e é constantemente relacionada às artes, à educação e ao refinamento, a partir de um posicionamento por vezes elitista. Além disso, traz o conceito antropológico que se refere ao modo de vida das sociedades, de forma específica, relativa e neutra que “[...] manifesta a si mesma na diversidade e na particularidade dos vários grupos humanos” (KAWAMURA, 2016, p. 9, tradução nossa). Por fim, é apresentado o conceito pragmático de cultura que se conecta ao seu uso político, às dinâmicas de poder e às necessidades materiais, estando geralmente presentes em forma de discurso (KAWAMURA, 2016). Isso faz com que a cultura seja colocada como um dos pilares do desenvolvimento nacional e social, conjuntamente à política e à economia, mas muitas vezes preterida entre essas duas devido à volatilidade e às múltiplas definições culturais, segundo a autora. Dessa forma, Kawamura (2016) disserta sobre duas abordagens metodológicas no que concerne à cultura: a cultura enquanto estrutura para as Relações Internacionais e a cultura como um objeto das Relações Internacionais.

Sob essa ótica, no primeiro caso, há a premissa de que todos os atores são culturalmente construídos e, por consequência, os seus ambientes de contato também o são como uma via de mão dupla (KAWAMURA, 2016). Bem como as teorias *mainstream* de Relações Internacionais, essa abordagem também entende a estrutura cultural da comunidade internacional como um formato macro das relações humanas entre indivíduos e, por essa razão, o ator individual e o ator estatal, por exemplo, são dotados de multiplicidade de representações,

que fazem com que as identidades sejam complexas. Dessa forma, a abordagem da cultura como estrutura coloca a mesma como a base de valores, regras e tradições que são relembrados a todo momento e são constituintes dos atores e das ações no âmbito internacional.

A segunda abordagem sobre a cultura, aquela que se refere à mesma como objeto, presume que a cultura seja percebida a partir de elementos materiais, ou de manifestações sensíveis. Aqui, as Relações Internacionais e a cultura se encontram na gestão da arte, dos artistas, dos intelectuais, das instituições que a promovem e também da propaganda, da promoção nacional e da exportação de valores específicos de algum país (KAWAMURA, 2016). Fica claro, portanto, que nessa perspectiva a cultura é um meio de expressão ou um meio de execução de um projeto político que, segundo Kawamura (2016), visa maximizar os interesses nacionais enxergando fontes de poder nas manifestações culturais. Por fim, a autora afirma que essas duas percepções são mutuamente conectadas e em ambas a cultura é multidimensional e pertencente a vários grupos sociais.

Conclui-se, portanto, que a cultura pode ser vista em diferentes níveis sociais: individual, nacional, internacional, etc.; e é igualmente pertencente a todos esses atores em sentido amplo, mesmo que na prática social haja elitizações e eruditismos culturais. Assim também, o conceito pode ser visto a partir de várias perspectivas, como a estrutural, a material, a pragmática e a comunicativa. Não se procura aqui encontrar ou escolher uma definição única de cultura, mas justamente perceber as múltiplas dimensões desse conceito que o tornam pervasivo a todas as realidades humanas, fato esse que não o transforma em inconsistente ou irrelevante, mas justamente denota a sua importância de estudo já que “Há um aspecto cultural ou simbólico em toda interação [...]” (ERIKSEN; NEUMANN, 1993, p. 234, tradução nossa).

Do ponto de vista teórico, percebe-se que as Relações Internacionais enquanto área de estudo, desde seu surgimento após a fim da Primeira Guerra Mundial, deu primazia aos Estados Nacionais como atores do sistema internacional. Logo, o elemento cultural é recorrentemente caracterizado a partir de sua posse pelo Estado. Ao mesmo tempo, a cultura faz parte da constituição das nações, principalmente sob o âmbito do nacionalismo como elemento unitivo de um povo. Hugo Suppo (2012) explica que a cultura, em geral, é definida a partir de três enfoques analíticos: subproduto da política ou da economia estatal, fator autônomo, ou fator determinante capaz de explicar comportamentos de

atores internacionais.

Nesse sentido, percebe-se que na formulação de políticas culturais há a versão estética que tende a prevalecer constantemente, mas o que se procura demonstrar aqui é que, de acordo com Suppo (2012), o fator cultural é uma questão política essencialmente, por permitir controle e influência. Logo, afirma-se que “O campo cultural, onde se forjam os sistemas de valores é, portanto, um terreno conflitual, em que as relações de força são exercidas em permanência” (ARENAL, 1994, p. 379 apud SUPPO, 2012, p. 14). Além da transcendência e da catarse, procura-se perceber que a cultura é feita “com os pés no chão”, por seres políticos.

3 O ESTADO NOVO E A SISTEMATIZAÇÃO DA DIPLOMACIA CULTURAL

Em consonância com o diplomata Edgard Ribeiro (2011), a imprecisão que circunda a intangibilidade dos elementos culturais acontece devido a uma nata “aversão a avaliações” por parte do campo cultural, pois mesmo que os bens culturais sejam nitidamente perceptíveis, as consequências de sua utilização, comumente, são invisíveis. Porém, isso não faz desse caminho inviável, uma vez que, de acordo com o autor, a diplomacia cultural possui uma função aglutinadora e uma capacidade de impacto em múltiplos setores que nenhum outro instrumental diplomático poderia ter, fomentando o “[...] reforço de integração de diversos elementos de uma só nacionalidade” (RIBEIRO, 2011, p.41).

Para apresentar os benefícios e valorizar a presença ativa de um Estado em sua diplomacia cultural, Ribeiro (2011) relaciona o termo à utilização das relações culturais em proveito dos objetivos nacionais, que envolve uma forte noção de confiabilidade, familiaridade e prestígio. Idealmente ela deve se guiar por objetivos estruturados de política externa, contudo, esses objetivos devem ser os mais implícitos possíveis para a sua melhor execução em ambientes de culturas diversas. Em consequência, o que a diplomacia cultural oferece como resultado é “[...] o estabelecimento de uma atmosfera favorável ao entendimento – uma abstração mais do que uma realidade concreta”, sendo recorrentemente ligada à paz entre os povos no sentido de que “[...] reforça sentimentos pacíficos pela própria ideia da universalidade do patrimônio cultural e artístico” (RIBEIRO, 2011, p.34, grifo do autor). Dessa forma, de acordo com

o autor, a cultura integra-se em uma perspectiva de longo prazo que, mesmo sendo fomentada por governos, tende a transcendê-los para se consolidar e ampliar em canais próprios, deixando sempre caminhos de cooperação e boa comunicação abertos, levando à percepção de que:

De fato, nenhum outro instrumento de aproximação entre povos será tão diversificado, tão dotado de recursos simbólicos e riquezas, ou de matizes em permanente estado de renovação, quanto as manifestações culturais. Exatamente por isso, nenhum outro será tão instintivamente percebido como patrimônio comum de toda a humanidade. Nenhum terá o significado que as atividades culturais evocam para o ser humano, sua capacidade de sensibilizar, de convencer muito além dos limites de argumentos meramente políticos ou econômicos (RIBEIRO, 2011, p.37).

O período político brasileiro denominado Estado Novo inicia-se em 1937 com um golpe de Estado civil com apoio militar, capitaneado por Getúlio Vargas, o qual iniciaria um governo que gradativamente se converte em autoritário e ditatorial. Entre as várias características do governo Vargas, encontra-se o personalismo circundante no culto ao chefe, a censura, o nacionalismo, o desenvolvimentismo paralelo à modernização econômica e o regime autoritário e tutelante no que tange à relação com a massa popular.

Observa-se, portanto, que pela primeira vez na história do país havia uma preocupação muito grande com a propaganda nacional, cuja institucionalização se dá por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939. O órgão centralizava as ações nos diversos âmbitos concernentes à propaganda e a promoção nacional interna e externa, incluindo o rádio, o cinema, a música e a imprensa, e tinha a complexa missão de promover o ideário estado-novista e a imagem de Vargas, sob a ótica populista (ARAÚJO, c2020, *online*). Com esse propósito, foram estabelecidos vetores de execução da política cultural do regime, sobre os alicerces da censura e do dirigismo cultural.

De acordo com Velloso (1997), a perspectiva paradigmática e revolucionária do governo também se faz presente aqui, visto que havia um esforço do regime em afirmar-se como uma fase de redenção cultural e de encontro do Brasil consigo mesmo e com as raízes autênticas da brasilidade. Segundo a autora, o Estado interventor elabora uma política efetiva e sistemática de propaganda do regime, tendo como objetivo a popularização de sua ideologia e a socialização da doutrina governamental. Inserido nessa burocracia estatal como instituição de centralidade, o DIP foi muito eficaz no intuito de construção de uma ideologia, na educação popular por meio do controle centralizado, e na sua onipresença de forma sutil na sociedade (VELLOSO, 1997). Em um período histórico

no qual a díade modernização e progresso era palavra de ordem, a centralização administrativa com nuances autoritárias não era anacrônica uma vez que “[...] era apresentada como fator de modernidade, apelando-se para os princípios de sua eficácia e racionalidade” (VELLOSO, 1997, p. 63) que inutilizavam qualquer tipo de intermediário na comunicação do Estado com seu povo.

A definição de política cultural, segundo Teixeira Coelho (1997), diz respeito às necessidades culturais da população, e é referente a todas as iniciativas estatais, privadas, individuais ou de grupos da sociedade civil que produz e promove a cultura e suas representações simbólicas. Isto é, o conceito relaciona-se com privilégios e detrimentos, com o que é esquecido e o que é lembrado, e com perspectivas particulares e interesses dos tomadores de decisão no âmbito cultural. Em paralelo a esse conceito, constitui-se também o conceito de diplomacia cultural, o qual também engloba variados setores sociais, e interpreta os valores e produtos culturais como estratégicos para a ação diplomática de um país. Por essa razão, politicamente, abandona-se a percepção da cultura como algo puramente metafísico e transcendente para incluí-la na agenda política e relacioná-la aos aspectos tidos como mais tangentes das relações de poder. Dessa forma, fica ainda mais claro para o Brasil dos anos 1930 que, tanto quanto os poderes militares e econômicos, há uma relevante “[...] significação histórica da ação cultural para uma potência emergente do hemisfério ocidental” (DUMONT; FLÉCHET, 2014, p. 203).

O Brasil do período, então, possuía um ímpeto de colocar-se como líder na América do Sul – liderança essa que se deu principalmente sob termos culturais e diplomáticos – e também viu-se impelido à cooperação com seus vizinhos, principalmente após a crise de 1929 (MARTINEZ; CALABRE, 2017). Dessa forma, constrói-se “[...] uma política cultural ampla e sistemática que deveria ser liderada pela diplomacia brasileira em países onde o Brasil possuía mais interesse” (NEPOMUCENO, 2015, p. 800). De acordo com Nepomuceno, o objetivo brasileiro era provar para a opinião pública internacional que modernização desenvolvimentista e centralização autoritária não eram assíncronos e que sobre essas bases, o país procurava estabelecer-se no contexto do novo concerto das nações e “[...] adequar a imagem do governo revolucionário às possibilidades de abertura da nova ordem mundial e impedir ou ‘refutar notícias tendenciosas sobre o Brasil’” (NEPOMUCENO, 2015, p. 799).

Inicialmente, as propostas e conexões através da cultura na América La-

tina se davam mediante iniciativas esparsas e não integradas. Porém, assim como a ideologia pan-americana e a latino-americana foram ganhando forma durante os anos dos séculos XIX e XX, a diplomacia cultural latino-americana também ganhou, sendo gestada nas Conferências Pan-Americanas. De acordo com Nepomuceno, das discussões e resoluções das Conferências nasciam modelos múltiplos de organização cultural e, por consequência, o Brasil inicia uma sistematização da diplomacia cultural para a América Latina, que encontra materialidade nas Missões Culturais Brasileiras e principalmente nos Institutos Culturais estabelecidos em vários países, como espaços vinculados às embaixadas onde se promovia concertos, exposições, cursos de língua portuguesa e muitos outros (MARTINEZ; CALABRE, 2017).

Em visto disso, é notória a atuação do governo Vargas no campo das políticas culturais e a sua utilização como instrumento da política de identidade nacional. Contudo, faz-se necessário afirmar que Vargas não foi o inventor dessas iniciativas, mas sob seu comando houve um esforço relevante de institucionalização, implementação e articulação da política cultural, tanto quanto da diplomacia cultural. Com lentes focadas para a inserção da música nesse meio, Anaís Fléchet (2011) expõe uma periodização da formação da diplomacia musical brasileira entre: suas origens no último quarto do século XIX, a articulação das ações durante as décadas de 1930 e 1940 e a sua institucionalização a partir de 1945.

Nessa lógica, segundo Fléchet (2011), o esforço individualizado de diversos diplomatas brasileiros ao incluírem a música nos instrumentos de suas missões começaram a abrir caminho e sensibilizar ouvintes para a música brasileira, ainda que não houvesse uma política musical. Gradativamente, o governo varguista que se inicia em 1930 vai, portanto, articular e institucionalizar as primeiras iniciativas nessa perspectiva, tendo como agentes importantes o DIP, o Ministério da Educação e o Itamaraty. Nesse ínterim, há uma transição da cooperação intelectual difusa para a ação cultural, através de intercâmbios, discotecas, divulgação cultural e propaganda inteligente. Inseridos na dicotomia interno e externo, o governo brasileiro buscava a educação das massas e a afirmação da identidade nacional internamente (FLÉCHET, 2011), enquanto fazia a “[...] garantia da hegemonia brasileira no pós-guerra” (VELLOSO, 1982, p. 103 apud VICENTE, 2006, p. 11).

Em conclusão, Dumont e Fléchet (2014) distinguem três características

gerais da diplomacia cultural brasileira: o pragmatismo, a precocidade e a continuidade. De fato, suas políticas e aproximações foram pragmáticas no que tange às motivações econômicas e políticas que as circundavam. Foram precoces, visto que as manifestações culturais foram subsídios rapidamente integrados à agenda política, com uma percepção pioneira no continente latino-americano da relevância da diplomacia cultural, ainda que os instrumentais não estivessem bem definidos. Por fim, foram contínuas no sentido de se estabelecerem numa cronologia de longo prazo que atravessa governos diferentes e mantém-se de certa forma independente. Muito dessa independência, por sua vez, deveu-se a particular autonomia do Itamaraty e à longa tradição diplomática brasileira. Dessa forma, muitos foram os momentos em que as sonoridades valorizadas na definição da identidade nacional não faziam parte da discoteca e dos artistas compartilhados com o mundo. Nesse “[...] jogo de escala entre o nacional e o global” (FLÉCHET, 2011, p. 253), no âmbito internacional, a música brasileira era civilizada para ser integrada, mas muito original e exótica para ser incluída.

4 A MÚSICA BRASILEIRA COMO INSTRUMENTO POLÍTICO NA DIPLOMACIA CULTURAL VARGUISTA

Adentrando o contexto histórico das relações interamericanas do período definido entre 1930 e 1945, é notória a introdução dos discursos relativos às identidades nacionais. Com relação à utilização da cultura e da música brasileiras para o contexto externo, de acordo com Juliette Dumont (2019), observa-se que o intuito em voga era o de construir uma imagem positiva do Brasil, favorecer seus interesses e afirmar sua identidade nacional – esta que se encontrava em disputa no ambiente doméstico apresentando incongruências entre um Brasil popular que emerge e um Brasil civilizado almejado pelos diplomatas.

Dentro desse intuito diplomático, a música brasileira sempre desempenhou um papel muito importante. Segundo Anais Fléchet (2008), observa-se que a difusão internacional da música brasileira ocorria através de atores individuais e de redes de sociabilidade artística entre a Europa e as Américas. Isso criou uma imagem musical do Brasil, embasada na retórica de alteridade, que, em retorno, impactou no cenário cultural interno do país, legitimando gêneros populares e sendo catalisador para uma diplomacia cultural mais engajada (FLÉCHET, 2008).

É notório que, em inúmeros contextos históricos, a música, seus compositores e intérpretes foram politicamente engajados o que fomenta a visão de que:

A produção cultural, especialmente a música [...] é parte essencial da sociedade civil e, dessa forma, pode e deve trabalhar em uníssono com a criação de cenários e discussões políticas que sejam combustível para a transformação social (CARVALHO, 2019, p. 43).

As notas e os acordes de qualquer canção carregam em si um tipo de linguagem universal que se comunica com todos os povos, trazendo unidade, à luz dos pontos em comum entre os indivíduos. Mas, como forma de expressão, a música também contém um ponto de vista próprio de quem a criou e em todas as suas performances existe um público e um objetivo, ainda que possam ser voláteis ou despretensiosos. Por essa razão, a música, enquanto produto da sociedade, pode ser utilizada em termos políticos e em objetivos estratégicos, instrumentalizada ou aproveitada para certas necessidades.

Bem como a área de estudo das Relações Internacionais, os estudos sobre música também são interdisciplinares por natureza, mas, de acordo com Marcos Napolitano (2007), as diferentes abordagens de diversos campos sobre o objeto musical tem aumentado apenas a partir dos anos 1990. Anteriormente, a musicologia e a etnomusicologia trabalhavam principalmente análises de melodia, harmonia e performance, contudo, para o estudo do advento da dimensão tecnológica e mercadológica, muito evidente a partir dos anos 1930, é preciso ter um olhar apurado para a música popular, cuja popularização se dá em concomitância com a industrialização da cultura e o surgimento da sociedade de massa (NAPOLITANO, 2007).

Dessa forma, corrobora-se o estudo da música como meio de entendimento de contextos sociais, políticos e de dissonâncias de poder. Sobre isso, Napolitano (2007, p. 166) afirma que toda música informa “[...] sobre o imaginário, valores sociais, preconceitos e mesmo sobre uma visão de mundo ‘*from below*’”, uma vez que mesmo as músicas tidas pelo senso comum como inferiores, impuras, superficiais e industrializadas têm algo a dizer sobre o cenário em que se encontram e os sujeitos que as produzem e as consomem. Consoante com a perspectiva de que “[...] nem sempre a obra prima e o gênio explicam o lugar social e histórico da música popular nas sociedades de massa” (NAPOLITANO, 2007, p. 166), é possível afirmar a inconsistência dos argumentos que tendem a hierarquizar produções musicais.

Nesse sentido, faz-se relevante apresentar a música como intermediador

nas relações entre o poder público e a sociedade civil, e como instrumento de diplomacia cultural. Eduardo Vicente (2006), em sua pesquisa acerca da música popular no Estado Novo, afirma que o papel da música foi um dos mais significativos na constituição da cultura nacional, propagada através da radiodifusão, o que o leva a perceber “[...] a importância que a música poderia assumir como via de acesso ao imaginário popular. E, na direção oposta, como elemento catalisador das potencialidades transgressivas das camadas subalternas da população” (VICENTE, 2006, p. 9). Por essa razão, a relação estabelecida com a população por meio da música também era pautada no paternalismo, na censura, na cooptação e na disciplinarização do carnaval. Essa face repressora se dava na prática por meio do controle da organização de desfiles e bailes, da produção de contratos, da arrecadação de direitos autorais e da elevação da nação ao patamar civilizado e elitista, por meio da elevação do nível estético da cultura popular (VICENTE, 2006). Por trás dessas ações disciplinadoras, segundo Vicente (2006), encontrava-se a constituição de uma cultura nacional capaz de gerar a certeza na unidade social e política sob a égide do Estado, e a incorporação de conteúdos ideológicos a essa cultura.

Durante a década de 1930, a música popular carioca começa a ser difundida e consumida em todo o território nacional. Para analisar os conteúdos e representações presentes nas canções populares do período, Tânia Garcia (1999) percebe a existência de um renascimento da música nacional em detrimento aos ritmos estrangeiros, em uníssono com as diversas músicas que criticam os estrangeirismos e as influências de outros ritmos que não fossem “puramente brasileiros”. Nesse sentido, desenvolve-se a discussão acerca do que é ser brasileiro, da relevância da “pureza” e “natureza” dessa concepção e da marcada dicotomia entre o nacional e o popular, assim como entre o erudito e o popular.

A perspectiva folclorista trabalha em conjunto com a visão romântica da sociedade e, de acordo com Garcia (1999), exalta o povo pacífico e passivo, “o bom selvagem” que vive entre as belezas naturais e é repositório da “cultura autêntica”. Entendia-se que a música folclórica era digna de honrar e representar o nacional, por conseguinte, foi incluída massivamente por músicos eruditos e pelos governos de vários países latino-americanos em seus projetos nacionalistas.

No caso brasileiro, esse movimento é bem representado pelas políticas culturais do Estado Novo de cunho patriótico e cívico que provocavam controle

social a partir de manifestações musicais eruditas e disciplinadoras, como, por exemplo, o canto orfeônico. De acordo com Maurício Parada (2009), o conceito de nacionalismo musical foi aplicado no período através do ensino musical e das demonstrações cívicas que reuniram milhares de vozes entoando hinos patrióticos. Com relação ao gênero musical, as apresentações representavam uma apropriação erudita de elementos da música popular, inseridos na lógica folclorista, garantindo que fosse “[...] cuidadosamente separada [...] das formas deletérias praticadas na cidade, com suas tendências para o popularesco de apelo fácil e para a degradante influência estrangeira” (PARADA, 2009, p. 175). Dessa forma, segundo Parada (2009), o folclorismo saía do debate musicológico para ser incorporado às políticas públicas, tendo como premissa a idealização de um povo que resguardava a “alma brasileira” e possuía uma sonoridade “natural e verdadeira”.

Em perfeita harmonia, para aqueles que participavam e assistiam aos grandes espetáculos cívicos, ficava clara a sinergia entre os objetivos do Estado Novo e a instrumentalização da música erudita e nacional: Para além de sua carga estética o canto orfeônico foi pensado como uma ação civilizatória e a realização das grandes concentrações orfeônicas deixava claro que a plasticidade e harmonia sonora dos espetáculos musicais estavam a serviço da construção de uma ideia de disciplina coletiva e de uma experiência de autocontrole individual (PARADA, 2009, p. 175).

Em oposição à música erudita e à sua imposição como música nacional de uma identidade, encontra-se a música popular urbana, marcada por influências estrangeiras e que encontra muita circulação entre as massas populares na forma de canções, através do rádio e da indústria fonográfica. Tânia Garcia (1999) percebe que para as elites, em um primeiro momento, o ambiente urbano com suas misturas e contradições não poderia representar o nacional. O rádio detinha uma postura educativa e definia a audição nacional, contudo, devido à falta de adesão popular à música erudita, é notório que a canção popular passa a ter predominância (GARCIA, 1999). Com efeito, a música carioca, nesse período principalmente o samba, se estabelece através da potência nacional do rádio como “a música brasileira”: A música popular urbana e seus intérpretes emanavam do Rio de Janeiro para o resto do país, [...] integrando, através da canção, o ‘povo brasileiro’.

As músicas de carnaval constituíam um bom exemplo [...] O rádio alimen-

tava o carnaval e o carnaval o rádio. O samba carioca transformava-se em samba brasileiro (GARCIA, 1999, p. 74). O aspecto tutelante, hierárquico e racista aparece novamente na questão racial, por meio da afirmação de que a música cantada pelo homem negro não poderia ser nacionalizada, mas deveria ser aprimorada e ritmada pela inteligência branca, e era justamente o espaço urbano que permitia essa mistura (GARCIA, 1999). Com a irradiação do samba para o território nacional, fica claro para o poder público o potencial integrador e centralizar que o gênero musical possuía, por isso, segundo Tânia Garcia (1999, p. 88), houve tanto investimento para a expansão da radiodifusão e iniciou-se um “[...] reconhecimento parcial do universo simbólico das camadas populares pelo poder”. A expansão ocorria em paralelo com a repressão e a censura, dentro do regime estadonovista, uma vez que o Estado percebia a capacidade de mobilização política das composições. Ao forjar o caráter nacional em sua superficialidade, o samba, eleito como símbolo do ‘povo novo’, tornava transparente as fronteiras sociais que a política populista do período insistia em esconder atrás da unidade nacional.

Para além da educação musical nas escolas, o caráter pedagógico da música também foi explorado através do rádio, como o “maior potencial socializador do mundo civilizado” (SALGADO, 1941, p. 79-93 apud VELLOSO, 1997, p. 64) e que por isso foi escolhido como o canal oficial de comunicação com o povo, sendo o Estado “[...] o único interlocutor legítimo para falar com e pela sociedade” (VELLOSO, 1997, p. 64). A música, portanto, seria o meio mais eficiente da educação, de acordo com Mônica Velloso (1997), visto que comunica com todos os indivíduos e ao alcançá-los pode realizar sua atribuição civilizatória. Assim, a autora afirma que, por meio da música e de sua instrumentalização, o Estado doutrina o povo e reformula a própria concepção do popular, atingindo seu objetivo de estabelecer tradições e símbolos nacionais.

Repleto de contradições, o período em questão também apresenta diferenças entre o que era valorizado internamente e externamente. Porém, essa linha se mostra cada vez mais tênue e seus lados intercambiáveis. A música erudita e folclórica sublimava e embranquecia o Brasil para ser exportado, enquanto domesticamente a música popular e negra alcançava cada vez mais um número maior de brasileiros. O governo Vargas, em sua face educativa e paternalista, trabalha com a música folclórica também no âmbito interno, haja vista os corais patrióticos e o ensino musical. Contudo, também aprende a lidar

com o regionalismo do samba da capital federal como definição nacional, que também será exportado e se tornará célebre em vários países, assim como Villa Lobos e Camargo Guarnieri já exportavam a música erudita brasileira.

Com relação ao meio externo, a música garantia a expressão da brasilidade e do que o Brasil queria ser para o mundo, assim como auxiliava o estabelecimento de um papel de liderança no contexto latino-americano. De alcance continental e transoceânico, a música brasileira foi um dos meios principais – se não o principal – de estabelecimento da imagem nacional, e teve grande repercussão e receptividade.

5 POLÍTICA EXTERNA BRASILEIRA E A RECEPÇÃO DA POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA

A análise do período compreendido pela Era Vargas na política brasileira e das transformações advindas desse marco temporal, tangentes às Relações Internacionais, demandam uma elucidação acerca da política externa do país, como o mecanismo que bem ilustra as conexões entre as dinâmicas da política nacional e os acontecimentos da política internacional.

Sob a ótica do paradigma liberal-conservador, demarcado por Cervo (2003) entre 1810 e 1930, o Brasil encontrava-se numa dinâmica liberal no que concerne à economia e a condição periférica permanente do país, no contexto de uma sociedade internacional de superioridade econômica dos países europeus. Simultaneamente, a política e a geopolítica brasileiras eram muito marcadas pelo conservadorismo, portanto, a política exterior e o modelo de inserção internacional oscilavam entre os conceitos de soberania e subserviência (CERVO, 2003).

Por conseguinte, Amado Cervo (2003, p. 12) afirma que houve uma transição de um modelo de política subserviente para um modelo de autonomia decisória que pretende alcançar benefícios recíprocos no ambiente internacional, lançando mão de um “projeto nacional de desenvolvimento assertivo tendo em vista superar desigualdades entre nações”. Por essa razão, o autor define que o paradigma do Estado desenvolvimentista inicia em 1930 e perdura até 1989, sob a premissa de que o “[...] desenvolvimento correspondia ao conceito operativo destinado a balancear a funcionalidade do Estado. Tornou-se o vetor da política exterior.” (CERVO, 2003, p. 14).

Com relação ao contexto internacional no qual o Brasil estava inserido,

além das dinâmicas econômicas e da disputa por mercados comerciais aqui travada, o sistema internacional ainda sentia as consequências da quebra da lógica do equilíbrio de poder vigente até a Primeira Guerra Mundial. Particularmente na América Latina, também estava em curso uma “[...] disputa política e ideológica, justamente quando formas autoritárias de governo e o nacionalismo econômico estavam florescendo na parte sul do continente” (MOURA, 2012, p. 36). Segundo Gerson Moura (2012), sobre a América Latina, se fez sentir o declínio da influência britânica e um fortalecimento das influências estadunidense e alemã, com modelos políticos diferentes. Nesta perspectiva, Moura (2012) define a política externa liderada por Vargas através do conceito de equilíbrio pragmático entre as propostas das duas potências, cujos benefícios ao Brasil foram expressivos.

Analogamente, Amado Cervo (2003) caracteriza o modelo de inserção internacional brasileiro por meio da autonomia decisória, da cooperação externa, do desenvolvimento como expansão da indústria e da realização dos interesses da sociedade complexa. A concepção de sociedade complexa se opõe à de sociedade simples existente até então que opunha os proprietários de terra e donos de poder ao resto da sociedade (CERVO, 2003). Observa-se que a sociedade brasileira da década de 1930 possuía posturas diferentes e demandava seus interesses e sua participação ao Estado, que em sua nova configuração, se viu numa posição muito mais conciliadora entre os segmentos sociais. Estes detinham mais voz e por esse motivo, a noção de identidade e interesse nacional se torna mais complexa, intensa e presente nas discussões acerca do futuro e do rumo que o país tomaria, haja vista a necessidade de integrar essas vozes. Dessa forma, de acordo com Cervo:

Lidava-se, portanto, com um conceito de interesse nacional múltiplo, cabendo à diplomacia, nas relações exteriores, equacionar a soma de interesses segmentados, cujas exigências por vezes colidiam, tendo em mente o destino da nação (2003, p. 14).

Levando em consideração essa multiplicidade de objetivos, e imersos num quadro de aproximação pragmática com os EUA, o Brasil prosseguiu com uma política externa baseada na diplomacia cultural de forma ativa e ainda mais institucionalizada. O momento era carregado de disputas ideológicas e, nesse sentido, o Brasil propôs a ideologia de seu regime varguista, com o objetivo grande de também realizar uma propaganda assertiva do Brasil nos EUA.

Em consonância com a já citada obra de Anaïs Fléchet, Lindercy Lins (2015)

também afirma a existência da propaganda externa brasileira desde o início da República passando pela gestão de Rio Branco, mas sem organização e continuidade efetiva. Portanto, “o grande desconhecido do século XX” (DUMOND, 2008, p.71-72 apud LINS, 2015, p. 3) precisava reverter essa realidade e é nesse sentido que a propaganda varguista vai atuar, de acordo com Lins (2015), no intuito de promover o Brasil tal qual a imagem de Vargas. Nessa lógica, o governo brasileiro percebia a relevância da propaganda – que também acontecia no contexto doméstico – assim como os EUA e a Alemanha que também tinham iniciativas com essa perspectiva, objetivando aumentar a solidariedade, direcionar a opinião pública, e, por fim, influenciar outras nações. Somando-se esses fatores, Vargas afirma a importância e os interesses envolvidos na propaganda externa:

Quanto à propaganda para o exterior, não é exagerado dizer que se torna imprescindível, não apenas com o objetivo de atrair correntes turísticas, mas igualmente para que nos centros civilizados se tenha ideia exata do nosso país. Mesmo entre as nações com as quais mantemos intercâmbio econômico permanente e até secular, só em rodas restritas é o Brasil conhecido. Os juízos pejorativos e injustos, que por vezes aparecem em publicações estrangeiras, são, na maioria dos casos, obra mais da ignorância que de má-fé. Por isso mesmo é que se faz inadiável uma campanha de largas proporções, capaz de orientar, no sentido dos nossos interesses, a simpatia e o justo apreço dos homens civilizados de qualquer nacionalidade (IMPRESA NACIONAL, 1936, p. 50-51 apud LINS, 2015, p. 4).

De forma objetiva, estratégica e pragmática, a propaganda brasileira nos EUA se deu através da diplomacia cultural, incluindo órgãos e instituições estatais, bem como iniciativas privadas que se viam num contexto favorável de expansão e intercâmbio. Segundo Lindercy Lins (2015), os três pilares da difusão cultural eram o DIP, o Ministério da Educação e Saúde e o Itamaraty – tendo este a primazia –, além de vários outros que incluíam a iniciativa privada como o *Brazilian Information Bureau*, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, o *American Brazilian Association* e a estrutura do Ministério das Relações Exteriores. A ação se dava através intercâmbios profissionais e educacionais, criação de bibliotecas, participação em feiras e conferências, exibição de filmes, publicação de dados e notícias (LINS, 2015), até envio de artistas como Carmen Miranda e o Bando da Lua, Bidú Sayão e Guiomar Novaes, esse último chamado pela imprensa estadunidense de maior pianista do mundo (MAUAD, 2008).

Observa-se, portanto, que Vargas assume para si e seu governo a missão de nacionalizar o Brasil, sendo acompanhado por outros países que contemporaneamente seguiam essa tendência nacionalizante. Nesse sentido, a diplo-

macia cultural e a propaganda externa brasileira da Era Vargas detinham uma necessidade de “[...] criar no imaginário comum a ideia de um país em ascensão, para que lhe fosse concedido espaço correspondente no concerto das nações” (FERREIRA, 2012, p. 65 apud LINS, 2015, p. 4).

6 CONCLUSÃO

Neste trabalho, foi apresentado como o governo do Estado Novo encadeia uma diplomacia cultural mais sistemática e institucionalizada, percebendo a relevância desse meio para a política externa brasileira. Por essa razão, nota-se que o regime varguista foi atuante no âmbito das políticas culturais domésticas de cunho nacionalizante e educativas, bem como no contexto externo, na expansão de intercâmbios musicais e na presença crescente da cultura brasileira em outros países. Confirma-se, por conseguinte, que o pragmatismo do regime varguista se fez presente na diplomacia cultural engajada do Brasil, demonstrando como os reflexos da política doméstica são visíveis e corroborando a definição da diplomacia cultural que a pauta nos interesses nacionais de política externa. Nesse sentido, a música garantia a expressão da brasilidade e do que o Brasil queria ser para o mundo, assim como auxiliava o estabelecimento de um papel de liderança no contexto latino-americano.

Em suma, o caráter nacional forte da diplomacia cultural foi entendido pelo governo brasileiro da década de 1930 que, com seu tom nacionalista, utilizou-a para atingir objetivos pragmáticos de sua política externa, sendo nítidos os reflexos da política doméstica, que também era ativa no âmbito cultural. Em consonância com o que ocorria nesse campo ao nível mundial, a diplomacia cultural brasileira se institucionalizou de forma centralizadora, baseando-se no princípio da responsabilidade com a vida cultural dos cidadãos e elevando a cultura a patamares equivalentes à política e à economia (RUBIM, 2012).

Todas essas discussões fazem entender a contribuição profunda dos elementos culturais e da música para o estudo de qualquer Estado-Nação, assim como para as Relações Internacionais. Como um produto também de relações sociais e relações de poder, o uso político da música é corriqueiro e traduz muitos aspectos presentes em todos os níveis políticos que envolvem os atores internacionais. Esse entendimento demonstra que o campo cultural também é repleto de disputas políticas, o que levou José Wisnik a afirmar que uma obra de

arte é “[...] uma espécie de feixe de tensões de problemas e de séries culturais, muitas vezes contraditórias e, por isso mesmo, expressão dos projetos e lutas culturais” (NAPOLITANO, 2007, p.162). No caso brasileiro aqui apresentado, conclui-se que “[...] as relações internacionais do Brasil constituem por todos os títulos um laboratório de experiências históricas ricas e variadas” (CERVO, 2003, p.23).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Rejane. **DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda**. Rio de Janeiro: FGV/CP-DOC, c2020. Online. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP>. Acesso em: 28 jun. 2020.

CARVALHO, Isabella Rodrigues de. **WE SHOULD ALL BE SCREAMERS**: cultura e política em unísono: uma análise do Genocídio Armênio por meio da banda System of a Down. 2019. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Relações Internacionais) – Instituto de Estudos Estratégicos, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. f. 65.

CERVO, Amado Luiz. Política exterior e relações internacionais do Brasil: enfoque paradigmático. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, v. 46, n. 2, p. 5-26, 2003.

DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. “Pelo que é nosso!”: a diplomacia cultural brasileira no século XX. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 203-221, 2014.

DUMONT, Juliette. Le Brésil au prisme de sa diplomatie culturelle (1920-1945). In: DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs; VELLOSO, Mônica Pimenta (orgs). **Histoire culturelle du Brésil: XIXe -XXIe siècles**. Nouvelle éd. Paris: Éditions de l’IHEAL, 2019. p. 291-315.

ERIKSEN, Thomas Hylland, NEUMANN, Iver B. International Relations as a Cultural System: An Agenda for Research. **Cooperation and Conflict**, London, v. 28, n. 3, p.233-264, 1993.

FLÉCHET, Anaïs. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. **Escritos**: revista da fundação casa rui barbosa, Rio de Janeiro, ano. 5, v. 5, p. 277-256, 2011.

FLÉCHET, Anaïs. Aux rythmes du Brésil: exotisme, transferts culturels et appropriations: La musique brésilienne en France au XXe siècle. **Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin**, [Paris], n. 27, 2008.

GARCIA, Tânia da Costa. A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda. **História: Questões & Debates**, Curitiba, ano 16, n. 31, p. 67-94, jul./dez. 1999.

KAWAMURA, Yoko. Methodological Duality and Conceptual Plurality of Culture in International Relations: Towards Collaboration of Cultural Policy Research and International Relations. **Bulletin of the Faculty of Humanities Seikei University**, [Musashino], n. 51, p. 1-19, 2016.

LINS, Lindercy Francisco Tomé de Souza. Como vender o Brasil: Os órgãos de propaganda brasileira nos Estados Unidos (1930-1945). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: Associação Nacional de História (ANPUH-Brasil), 2015. p. 1-12.

MARTINEZ, Marina; CALABRE, Lia. A diplomacia cultural brasileira para a América-latina: um estudo comparativo sobre duas experiências autoritárias. In: CONGRESSO INTERNACIONAL FOMERCO, 16., 2017, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: UFBA, 2017. [13 p.]

MAUAD, Ana Maria. Embrulhado para presente? Fotografia, consumo e cultura visual no Brasil (1930-1960). **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 1, n. 2, p. 27-36, 2008.

MOURA, Gerson. **Relações Exteriores do Brasil (1939-1959)**: Mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial. Brasília: FUNAG, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. História e Música Popular: Um Mapa de Leituras e Questões. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 153-171., 2. sem. 2007.

NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. Diplomacia Cultural: o Brasil na América Latina a partir de Getúlio. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL PENSAR E REPENSAR A AMÉRICA LATINA, 1., 2014, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: ECA/USP, 2015. p. 793-804.

PARADA, Maurício. Som da nação: educação musical e civismo no Estado Novo (1937-1945). **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 18, p. 174-185, jan./jun. 2009.

RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia Cultural**: Seu Papel na Política Externa Brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Panorama das Políticas Culturais no Mundo. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Org.). **Políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 13-28. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7660/1/Políticas_artigo1.pdf. Acesso em: 05 ago. 2020.

SUPPO, Hugo Rogelio. O papel da dimensão cultural nos principais paradigmas das Relações Internacionais. In: SUPPO, Hugo Rogelio; LESSA, Mônica Leite (org). **A quarta dimensão das Relações Internacionais: a dimensão cultural**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

TEIXEIRA COELHO, José. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Editora Iluminuras, FAPESP, 1997.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. **Revista de Sociologia e Política, Curitiba, n. 9, p. 57-74, 1997.**

VICENTE, Eduardo. A música popular sob o Estado Novo (1937-1945). **Relatório Final da Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq na Universidade de Campinas**: 1994. ed. rev. São Paulo: [Universidade de São Paulo], 2006. 46 p.