

As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX

Anaïs Fléchet

A partir da segunda metade do século XIX, os músicos brasileiros começaram a ser considerados um modelo de representação do país no exterior. A atuação de compositores e intérpretes brasileiros na Europa, na América do Norte e, a partir dos anos 1960, nos países africanos, foi celebrada na imprensa nacional com entusiasmo patriótico. Elogiados por serem “esforçados propagandistas do Brasil no Universo”,¹ os músicos eruditos e populares recebiam frequentemente o título oficioso de “embaixadores”² quando faziam sucesso no exterior. A lista desses “músicos diplomatas”³ é bastante longa: depois da estreia de Carlos Gomes em Milão nos tempos do Império, Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri participaram, dentre outros, da divulgação da música erudita brasileira pelo mundo, ao mesmo tempo que Pixinguinha, Donga, Carmen Miranda, Ary Barroso, Antônio Carlos Jobim e João Gilberto abriram novos caminhos para a música popular ao longo do século XX. O itinerário desses artistas, hoje reconhecidos como figuras centrais do panteão musical nacional, deu origem a múltiplas pesquisas que analisam o papel da viagem cultural tanto no desenvolvimento da carreira artística nos âmbitos nacionais e internacionais quanto na intensificação dos intercâmbios culturais entre o Brasil e os países visitados.⁴

¹ A expressão foi usada no periódico *Carreta* em 1916 a propósito do empresário Duque, que tinha lançado o maxixe na Europa. Cf. Prêmio ao mérito, *Carreta*. Rio de Janeiro, 12 jan. 1916.

² Sobre o uso metafórico dessa palavra, ver: MIRANDA, Floresta da. A propósito dos Oito Batutas: o êxito da nossa música popular em Paris. *A Noite*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1922.

³ Usamos essa expressão em referência aos trabalhos recentes sobre os “escritores-diplomatas” apresentados no quadro do colóquio *Les écrivains diplomates XIX^e-XX^e siècles: pratiques, sociabilités, influences*. Paris/La Courneuve, Quai d’Orsay; Archives diplomatiques, 12-14 maio 2011.

⁴ Ver, entre outros: BASTOS, Rafael. Les Batutas, 1922: uma antropologia de noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, junho de 2005, n. 20(58), p. 177-196; COLI, Jorge. Carlos Gomes: la question du voyage culturel. In: PAILLER, Claire (Org.). *Les Amériques et l’Europe: voyage, émigration, exil*. Toulouse: Le Mirail, 1985, p. 103-109; DUNN,

A noção de *diplomacia musical*, todavia, foi até hoje pouca explorada pelos musicólogos, antropólogos, historiadores da cultura e especialistas das relações internacionais. As turnês internacionais, os concertos, os shows e as gravações no estrangeiro não resultam unicamente de uma série de iniciativas privadas, como demonstrou recentemente Jessica C. E. Gienow-Hecht a propósito das orquestras sinfônicas norte-americanas.⁵ Com efeito, as grandes famílias de mecenas brasileiros tiveram um papel de destaque na divulgação da música no exterior: os irmãos Carlos e Arnaldo Guinle, entre outros, apoiaram os primeiros passos de Villa-Lobos em Paris durante os “Anos Loucos”, enquanto Jorginho Guinle tornou-se um dos principais defensores do jazz no Brasil depois da Segunda Guerra Mundial.⁶ Além disso, o Brasil – como o resto do Ocidente – viveu uma mutação radical da economia musical durante o século XX, com o desenvolvimento da indústria do disco, controlada por um pequeno número de gravadoras internacionais, e a emergência de uma série de novas profissões, como os empresários e agentes musicais responsáveis pelas turnês e pela promoção dos “seus” músicos no âmbito internacional. Músicos, mecenas e comerciantes de música não foram, porém, os únicos atores da divulgação da música brasileira no mundo. Atrás das iniciativas privadas escondia-se com frequência um outro ator, discreto, mas presente, ao qual os historiadores não prestaram até hoje a devida atenção: o Ministério das Relações Exteriores. De fato, a diplomacia brasileira não permaneceu insensível ao charme da música como atesta a importante documen-

Christopher; PERRONE, Charles A. *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville: University Press of Florida, 2001; EGG, André Acastro. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. São Paulo, 2010. Tese (doutorado em história). Universidade de São Paulo, 2010; FLÉCHET, Anaïs. *Aux rythmes du Brésil: exotisme, transferts culturels et appropriations. La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*. Paris, 2007. Tese (doutorado em história). Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007; FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: Un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004; GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *MANA: Estudos de antropologia social*, Rio de Janeiro, n. 9(1), p. 81-108, 2003; GARCIA, Tânia da Costa. *O It Verde e Amarelo de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004; LAGO, Manoel Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

⁵ GIENOW-HECHT, Jessica C.E. *The World is Ready to Listen: Symphony Orchestras and the Global Performance of America. Diplomatic History*, Hartford, n. 36, jan. 2012, p. 17-26.

⁶ Assinou, nomeadamente, o primeiro livro sobre o jazz editado no Brasil: *Jazz panorama*. Rio de Janeiro: Agir, 1953.

tação conservada no Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI).⁷ Qual foi o lugar da música nas políticas culturais promovidas pelo Itamaraty? Quais foram as origens e principais realizações da diplomacia musical brasileira? Sobretudo, quais foram os compositores e intérpretes escolhidos para promover a imagem oficial do país no exterior? Será que podemos discernir uma “linha evolutiva”⁸ na política musical do Itamaraty, que iria da ópera no final do século XX – e da imagem subjacente de um Brasil europeu e “civilizado” segundo os critérios da época –⁹ à redescoberta da música popular afro-brasileira e à promoção de um Brasil multicultural?

A partir dessas questões, gostaríamos de analisar a gênese das “partituras da identidade”¹⁰ compostas pelo Itamaraty, enfocando os debates em torno da “música nacional”, termo reservado às músicas eruditas e folclóricas até a segunda metade do século XX, quando os gêneros populares ganharam legitimidade no âmbito da diplomacia cultural. A pesquisa, realizada no Arquivo Histórico do Itamaraty, a partir de fontes diplomáticas e de recortes de imprensa internacional, discute duas principais hipóteses: 1) a diplomacia musical brasileira possui tempos, conteúdos e orientação política próprias, portanto não pode ser interpretada como simples reflexo das políticas culturais desenvolvidas a nível nacional; 2) a música, já usada pelos jesuítas nos tempos coloniais em virtude de

⁷ A correspondência diplomática contém inúmeros extratos de jornais publicados nos países das diferentes legações brasileiras. Esses artigos, arquivados nas séries de “Ofícios”, tratam da atualidade econômica, política e cultural do Brasil no exterior. Constituem, portanto, uma fonte de primeira ordem para estudar a divulgação da música brasileira no exterior, e ajudam a ultrapassar a falta de organização temática do AHI, cujos fundos são repartidos entre o Rio de Janeiro (até os anos 1950) e Brasília (depois dessa data).

⁸ Segundo a expressão criada por Caetano Veloso para analisar a história da música popular brasileira, do samba à emergência da tropicalia na década de 1960: Que caminho seguir na música popular brasileira? *Revista de Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, maio de 1966, p. 375-385.

⁹ Possuir uma ópera nacional era um signo de civilização na Europa do século XIX. Esse elemento simbólico não escapou às elites latino-americanas cujo olhar mantinha-se fortemente voltado para o velho continente e a indispensável luta entre “civilização” e “barbárie”. Cf.: Devés Valdés, Eduardo. América latina: civilización-barbarie. *Revista de Filosofía Latinoamericana*, Buenos Aires, n. 7-8, 1978, p. 27-52; Lempérière, Annick; Lomné, Georges; Martinez, Frédéric; Rolland, Denis (Org.). *L'Amérique latine et les modèles européens*. Paris: L'Harmattan, 1998.

¹⁰ DARRÉ, Alain. *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes: PUR, 1996, p. 163.

seu suposto apelo universal, contribuiu para a criação de uma diplomacia original ao longo do século XX, oferecendo – junto com o cinema – um dos maiores sucessos das políticas culturais do Itamaraty.¹¹ No intuito de testar essas hipóteses, analisaremos a relação entre o Itamaraty e a música numa perspectiva de longa duração, integrando as contribuições teóricas da história cultural e da história das relações internacionais.¹² Privilegiaremos três eixos problemáticos: a gênese da diplomacia musical no domínio institucional; os conteúdos musicais e as formas de ações promovidas pelo ministério; e a relação entre música e política no contexto internacional.

GÊNESE DA DIPLOMACIA MUSICAL

Em dezembro de 1945, o ministro das Relações Exteriores, Pedro Leão Velloso, anunciava, pela primeira vez, uma série de medidas destinadas à “propaganda da música brasileira no exterior”:

Considerando o interesse crescente despertado pela música brasileira no exterior e a excelente oportunidade de defendê-la de maneira efetiva, a Secretaria de Estado das Relações Exteriores está procedendo à escolha de uma discoteca mínima da referida música, em seu aspecto erudito e popular, para ser remetida a todas as Missões diplomáticas e Consulados de carreira do Brasil, bem como, por seu intermédio, às emissoras mais importantes do país onde se acham acreditados, e, eventualmente, às entidades culturais representativas a que possa verdadeiramente interessar, o recebimento de uma dessas coleções.¹³

¹¹ Segundo as avaliações feitas pelo próprio corpo diplomático. Cf.: RIBEIRO, Edgar Telles. *Diplomacia cultural: seu papel na política externa brasileira*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, IPRI, 1989, p. 72.

¹² Sobre as novas abordagens da história das relações culturais internacionais, ver: DULPHY, Anne; FRANK, Robert; Matard-Bonucci, Marie-Anne; Ory Pascal (Org.). *Les Relations culturelles internationales au XXe siècle*. Bruxelles: Peter Lang, 2010.

¹³ AHI (Rio de Janeiro): DCI/540.36/Circular 171.

O programa, cuja realização envolvia todas as legações brasileiras, era coordenado pela Divisão Cultural do Itamaraty (DCI) e envolvia tanto criação erudita quanto gêneros populares. Ele constituiu a primeira ação integrada do ministério em favor da música e serviu de pedra angular para a elaboração da diplomacia musical brasileira na segunda metade do século XX.

Contudo, o Itamaraty não esperou a circular de 1945 para demonstrar seu interesse pela música: o ministério contava com “músicos diplomatas” desde o século XIX, adotando ações pontuais para divulgar composições brasileiras durante os anos 1930. Em 1939, o samba já tinha também servido aos interesses diplomáticos do país, na voz de Carmen Miranda, convidada de destaque do pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York e futura musa da política de boa vizinhança do presidente Roosevelt.¹⁴ A diplomacia musical brasileira não nasceu pronta na cabeça de Pedro Leão Veloso em 1945, mas foi o resultado de um processo complexo no qual podemos distinguir diferentes etapas: o tempo das origens no último quarto do século XIX; as primeiras ações articuladas nas décadas de 1930 e 1940; e a institucionalização a partir de 1945.

A trilha sonora da política externa do Brasil nasceu na segunda parte do século XIX, quando a música passou a integrar os “assuntos literários” na correspondência diplomática. A expressão, ainda que remetesse primeiramente ao domínio do escrito, designava de maneira mais geral todos os temas culturais que fizeram uma primeira aparição nas divisões consulares e comerciais do ministério durante o período imperial.¹⁵ A música brasileira integrou esse conjunto logo depois de ter recebido suas primeiras palmas internacionais, com a estreia de *Il Guarany* na Scala de Milão na noite do dia 19 de março de 1870. Composta por Carlos Gomes, a partir de um libreto adaptado do romance de José Alencar, essa ópera foi tradicionalmente apontada como a origem do nacionalismo musical brasileiro. Se a narrativa evocava a história nacional, os temas, a orquestração e o canto respondiam, porém, aos cânones da *scapigliatura*,

¹⁴ GARCIA, Tânia de Costa. *O it verde amarelo de Carmen Miranda*, 2004; MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999; TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

¹⁵ GARCIA, Cícero Martins. *Importância e formas de aprimoramento da atividade de difusão cultural como instrumento da política externa brasileira*. Brasília, 2003. Tese (Curso de Altos Estudos). Instituto Rio Branco, 2003, cap. 4.

o movimento artístico que dominava a paisagem italiana da época. “Vítima de uma viagem cultural bem-sucedida”, segundo o historiador Jorge Coli, Carlos Gomes utilizou sua nacionalidade exótica como “estratégia de distinção” no meio musical italiano.¹⁶ No lugar das práticas musicais baseadas nos padrões europeus, os discursos e as representações enfocavam a origem brasileira do compositor, que morava na “Villa Brasília”, perto do Lago de Como, onde passeava de barcas pintadas em ouro e verde, e admirava animais trazidos do Brasil, enquanto a *Gazetta Musical de Milano* o retratava sob o aspecto de “um aborígine americano” dotado de “uma nobreza primitiva”. Através dessa imagem exótica, reflexo do mito do bom selvagem, Carlos Gomes conseguiu ser reconhecido como “compositor brasileiro” nos grandes centros culturais europeus de seu tempo. Assim, criou as bases tanto para a divulgação de outros músicos brasileiros quanto para a utilização da música a fins diplomáticos.

Em 1871, logo depois dos primeiros sucessos de Carlos Gomes na Itália, a música entra de maneira oficial no corpo diplomático, com a nomeação de Brazílio Itiberê da Cunha, jovem pianista e já famoso compositor de *A Sertaneja*, fantasia criada a partir de um tema folclórico do litoral do Paraná.¹⁷ Depois de dois anos em Berlim, Itiberê foi transferido para Roma, na qualidade de adido de primeira classe da legação do Brasil no Reino da Itália. Nessa cidade, fez cursos de aprimoramento musical, trabalhou como auxiliar musical de Carlos Gomes e criou uma rede de sociabilidade que o ajudou a divulgar não somente sua obra, mas também composições de outros músicos brasileiros. Convivia com Anton Rubinstein e Franz Liszt, assim como frequentava os salões da aristocracia italiana, onde demonstrou suas habilidades diplomáticas, bem como seu talento musical. *A Sertaneja*, interpretada por Liszt, ajudou a lançar a carreira artística do brasileiro, admitido como sócio da Reale Academia de Música di Santa Cecília in Roma em 1882. Em 1883, Itiberê, já reconhecido como artista de primeira categoria na Itália, foi promovido a secretário de legação em Bruxelas, onde permaneceu até 1892, antes de ser enviado para a Bolívia, Peru e Paraguai. Voltou à Europa em

¹⁶ COLI, Jorge Coli. *Carlos Gomes: la question du voyage culturel*, 1985.

¹⁷ Sobre a trajetória musical e diplomática de Brazílio Itiberê da Cunha, ver: Pereira, Celso de Tarso. *Ritmos de uma vida: Brazílio Itiberê da Cunha. Músico e diplomata*. In: Costa e Silva, Alberto da (Org.). *O Itamaraty na cultura brasileira*. Brasília: Instituto Rio Branco, 2001, p. 58-85; Almeida, Vasti de Souza. *Brazílio Itiberê: diplomata músico*. Curitiba: Editora UFPR, 2001.

1906, sob indicação do Barão do Rio Branco, como delegado do governo brasileiro aos congressos internacionais de expansão econômica, antes de ser nomeado embaixador em Lisboa (1907) e em Berlim (1908), onde morreu às vésperas da Primeira Guerra Mundial. Em Bruxelas, Lisboa e Berlim, Itiberê prolongou a obra de divulgação da música brasileira iniciada durante sua estadia na Itália: além de participar de recitais e concertos em várias capitais europeias, escreveu artigos sobre as letras e as artes no Brasil para revistas belgas e alemãs,¹⁸ e organizou noites musicais brasileiras na Legação brasileira de Berlim.

Seguindo o exemplo de Itiberê, um número crescente de diplomatas brasileiros incluíram a música na definição da missão de representação do país no exterior durante as primeiras décadas do século XX. O estudo da correspondência entre a legação de Paris – cidade que se tornara o centro artístico do mundo durante a *Belle Époque*, oferecendo grande potencial de salas de concertos, salões musicais e centros de formação musical internacionalmente reconhecidos –¹⁹ e a Secretaria do Estado no Rio de Janeiro testemunha uma conscientização progressiva – ainda que tímida – do ministério.

Em junho de 1914, por exemplo, o embaixador Olyntho de Magalhães respondeu favoravelmente ao pedido de bolsa feito ao Itamaraty pelo maestro Elpídio Pereira, depois de ter observado o sucesso do seu primeiro concerto parisiense, em nome da “propaganda artística” do país.²⁰ Em julho do mesmo ano, *Le Bulletin Officiel du Bureau de Renseignements du Brésil à Paris*, publicação oficial destinada à “educação e propaganda” do público francês,²¹ oferecia aos seus leitores extratos da “interessante comunicação proferida no V Congresso da Sociedade Internacional de Música (SIM) pelo senhor Elpídio Pereira, músico

¹⁸ Nomeadamente, *La Revue générale* (Bruxelas), *Der Musiksalon* (Berlim) e *Der Illustrierte Zeitung* (Leipzig). Apud PEREIRA, Celso de Tarso. *Ritmos de uma vida: Brasília Itiberê da Cunha*. Músico e diplomata, 2001, p. 77-83.

¹⁹ ORY, Pascal. Paris, lieu de création et de légitimation internationale. In: MARÈS, Antoine; MILZA, Pierre (Org.). *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Paris: Presses de la Sorbonne, 1994, p. 359-372; CHIMÈNES, Myriam. *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Paris: Fayard, 2004.

²⁰ AHI (Rio de Janeiro): Emb. Paris/Ofícios/n. 40/“Maestro Elpídio Pereira”, 16 jun. 1914.

²¹ A linha do periódico, publicado entre 1912 e 1915, aparece de maneira nítida ao longo dos artigos. Sobre a necessária obra de educação e propaganda, ver, entre outros: Le musée commercial du Brésil à Paris. *Le Bulletin Officiel du Bureau de Renseignements du Brésil à Paris*, Paris, 15 nov. 1913.

distinto e bolsista do governo brasileiro em Paris”.²² Sob o título “A música no Brasil”, a conferência apresentava os compositores nacionais aos membros da Sociedade Internacional de Música (SIM), entidade criada em 1899 para reunir musicólogos oriundos de diferentes países europeus.²³ Ressaltava também o sucesso da música erudita brasileira na Cidade Luz, com extensas alusões às temporadas de Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno.²⁴

Infelizmente, a declaração da guerra provocou a dissolução da SIM antes da publicação dos atos do V Congresso. A mobilização geral e o início dos combates provocaram uma redefinição do cenário cultural francês, deixando menos espaços aos artistas estrangeiros.²⁵ Todavia, a ideia de diplomacia musical não desapareceu com a Grande Guerra. Em 1922, o novo embaixador, Luiz Martins de Souza Dantas, iniciou uma série de ações a fim de promover as artes brasileiras em Paris. Além dos pintores modernistas presentes na capital, apoiou os compositores nacionais de passagem. Dessa forma, contribuiu à organização dos primeiros concertos de Villa-Lobos em Paris em março e abril de 1924, à margem da Exposição de Arte da América Latina do Museu Galliera, os quais lançaram a carreira internacional do músico.²⁶ Ajudou também orquestras de música popular que realizavam suas primeiras turnês na Europa, como Os Batutas liderados por Pixinguinha e Donga, o Carlitos Jazz Band e o Jazz-Band Sul-americano de Romeu Silva, contratando-os para animar recepções oficiais.²⁷

²² La musique au Brésil. *Bulletin Officiel du Bureau de Renseignements du Brésil à Paris*. Paris, 15 jul. 1914.

²³ Os trabalhos da SIM eram publicados nas revistas afiliadas à sociedade, tal como *La Revue musicale* (seção francesa) e *Le Guide musical* (seção belga). Sobre as sociedades musicais, ver: DUCHESNEAU, Michel. *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Liège: Mardaga, 1997.

²⁴ Henrique Oswald ganhou o prêmio do jornal *Le Figaro* em 1902 com a peça para piano *Il neige*. Alberto Nepomuceno dirigiu o primeiro Grand concert brésilien avec orchestre na capital francesa em 1910. Cf. *Programa da Salle Gaveau*. Paris: 17/09/1910 (agradecemos a Manoel Corrêa de Azevedo por este documento).

²⁵ RÜGER, Jan. Entertainments. In: WINTER, Jay; ROBERT, Jean-Louis Robert (Org.) *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin, 1914-1919*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. vol. 2.

²⁶ Les Arts. *La Revue de l'Amérique latine*, Paris, janeiro-junho 1924, p. 189; Les Brésiliens de Paris. *Paris soir*, Paris, 18/01/1924.

²⁷ Em maio de 1922, por exemplo, “o glorioso aniversário da descoberta do Brasil” foi comemorado “ao som da orquestra dos Batutas” na presença de diplomatas franceses de alto nível hierárquico (dentre eles, Peretti de la Rocca, responsável pelos

Assim, tanto a trajetória de Brazílio Itiberê da Cunha quanto a correspondência diplomática entre Paris e Rio atestam que a vontade de promover a música brasileira já estava presente no corpo diplomático no início do século XX. Até o final dos anos 1920, porém, o Itamaraty não tinha definido uma verdadeira política musical: as medidas respondiam ao engajamento pessoal de diplomatas de carreira, que aproveitavam seus postos no exterior para promover uma sensibilidade artística própria, sem continuidade nem coordenação central. Em consequência, o mecenato privado permaneceu o primeiro suporte da divulgação dos compositores e intérpretes brasileiros na Europa durante o entre guerras.

Esse quadro geral começou a mudar no decorrer dos anos 1930, quando foram adotadas as primeiras ações musicais articuladas para o exterior, num contexto político renovado ao nível nacional e internacional. A chegada no poder de Getúlio Vargas e a institucionalização do Estado Novo marcaram o início de novas políticas culturais visando à educação das massas e à afirmação da identidade nacional.²⁸ A música foi incluída nesse dispositivo, como atestam a atuação de Villa-Lobos na Superintendência da Educação Musical e Artística, a intervenção do poder público no Carnaval do Rio de Janeiro, o programa de rádio *A hora do Brasil* ou ainda a criação de um dia oficial da música popular brasileira em 1939.²⁹ A política exterior do Brasil também conheceu importantes evoluções nesse período que se traduziram, entre outros, pela criação de instituições específicas, encarregadas de definir uma diplomacia cultural brasileira concertada, em relação direta com a Secretaria do Estado: o Serviço de Expansão Inte-

assuntos políticos e comerciais do Ministère des Affaires étrangères, e o visconde Dejan, diretor “América” do mesmo ministério). *Échos diplomatiques et mondains. Le Brésil*, Paris, 07 maio 1922, p. 2.

²⁸ GOMES, Ângela de Castro (Org). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2000; VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucília de Almeida (Org.). *O Brasil republicano 2. O tempo do nacional-estatismo do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003, p. 145-179.

²⁹ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2003, p. 169-170; AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998, p. 29-39; MC CANN, Bryan. *Hello, Hello, Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham/London: Duke University Press, 2004, p. 26-29; CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 141-142.

lectual (1934), que se tornou posteriormente Serviço de Cooperação Intelectual (1937) e Divisão de Cooperação Intelectual (1938). Como demonstrou Juliette Dumont, esses serviços originaram-se no trabalho do Itamaraty junto ao Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI), órgão dependente da SDN e sediado em Paris.³⁰ Tinham dois objetivos principais: favorecer os intercâmbios científicos, técnicos e artísticos, e construir uma “propaganda inteligente e oportuna do Brasil no exterior”.³¹ Seguindo este último objetivo, o Serviço de Cooperação Intelectual elaborou uma política de “divulgação” cultural a partir de 1937, incluindo letras, artes plásticas e música. No domínio musical, a primeira tarefa foi reunir o material necessário à difusão das obras brasileiras – os “artifícios da música”, segundo a expressão do sociólogo Antoine Henion.³² Em 1937, o SCI contactou o Instituto Nacional de Música para realização de uma série de “discos de músicas nacionais para serem distribuídos a título de propaganda no estrangeiro”.³³ Um ano depois, solicitou de novo a ajuda da Escola Nacional de Música³⁴ para reunir uma “coleção de música brasileira onde são editadas as grandes obras de autores pátrios, para orquestra sinfônica ou conjuntos de câmara”.³⁵ O convênio incluía também a edição de exemplares suplementares da *Revista Brasileira de Música*, editada por essa escola, “para que sejam expedidos regularmente a essa Repartição, a fim de serem encaminhados às missões diplomáticas e consulados brasileiros no estrangeiro”.³⁶

Dessa forma, o SCI esperava “ser habilitado não só a atender aos inúmeros pedidos que recebe constantemente, como a intensificar, por meio de boa música,

³⁰ DUMONT, Juliette. *L'Institut de Coopération Intellectuelle et le Brésil (1924-1946). Le pari de la diplomatie culturelle*. Paris: IHEAL, 2009.

³¹ Carta do delegado do Brasil junto ao IICI, Elysée Montarroyos, ao ministro Afrânio de Melo Franco, 05/11/1932. Apud DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. Pelo que é nosso! Naissance et développements de la diplomatie culturelle brésilienne. *Relations Internationales*, Genève/Paris, n. 137, 2009, p. 61-75.

³² Os “artifícios da música” designam os suportes que permitem a materialização do “objeto musical”: instrumentos, partituras, discos. Henion, Antoine. *La Passion musicale*. Paris: Métaillé, 2007, p. 310.

³³ AHI (Rio de Janeiro): IICI/542.6/n. 73/Correspondência de 04 fev.1937.

³⁴ Em 1937, o Instituto Nacional de Música passou a chamar-se Escola Nacional de Música.

³⁵ AHI (Rio de Janeiro): DCI/540.36/n. 9077/Correspondência de 20 jul. 1938.

³⁶ *Idid*.

a propaganda do país no estrangeiro”.³⁷ Contudo, a realização desse programa não fazia parte das prioridades do Itamaraty, que devia contar, além das dificuldades de orçamento, com a concorrência do Ministério da Educação e da Cultura (MEC).³⁸ Nesse contexto, o DCI, que oferecia a vantagem de reunir cerca de 50 comissões nacionais em um lugar único, foi escolhido como primeiro alvo da política musical do Itamaraty. Entre 1939 e 1940, a DCI financiou a publicação de um ensaio sobre música brasileira, assinado em francês por Mário de Andrade, e a organização de conferências musicais na sede do Instituto em Paris.³⁹ As únicas medidas efetivas tomadas pela DCI antes da Segunda Guerra Mundial foram destinadas a uma organização internacional, que, como notou Jean-Jacques Renoliet, contava com um público restrito de especialistas e não se preocupava com a vulgarização.⁴⁰ Em consequência, os anos 1930 não foram a “idade de ouro do samba e da diplomacia musical”⁴¹ descrita por Charles A. Perrone e Christopher Dunn, apesar das realizações do governo Getúlio Vargas em favor da divulgação da música brasileira no mundo – através de programas musicais emitidos na Alemanha e na Itália pelas ondas da Rádio Nacional em 1936, shows brasileiros na Feira Internacional de Nova York em 1939, gravações de disco para a Columbia Record. Vale lembrar que a DCI não participou nem da elaboração, nem da execução desses eventos, organizados por outras instituições públicas como o MEC, o Departamento de Imprensa e Propaganda e o Gabinete do Presidente da República. Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, a diplomacia musical brasileira ainda era nascente, dispersa entre vários

³⁷ AHI (Rio de Janeiro): IICI/542.6/n. 73/Correspondência de 04 fev. 1937.

³⁸ Em 1940, os “discos brasileiros para a propaganda” representavam somente 4% do orçamento da DCI, contra 30% para os intercâmbios universitários e 20% para os congressos científicos. Ver: DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. Pelo que é nosso! Naissance et développements de la diplomatie culturelle brésilienne au XX^e siècle.

³⁹ ANDRADE, Mário de. Brésil. In: *Folklore musical. Répertoire international des collections et centres de documentation avec notices sur l'état actuel des recherches dans les différents pays et références bibliographiques. Musique et chansons populaires*. Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle, 1939, p. 15-40. Ver também AHI (Rio de Janeiro): IICI/542.6(04)/Lata 794.

⁴⁰ RENOLIET, Jean-Jacques. *L'Unesco oubliée. La Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1999.

⁴¹ PERRONE, Charles A. *Brazilian Popular Music and Globalization*, 2001, p. 11.

ministérios, dotada de recursos escassos e desprovida de coordenação entre as diferentes legações nacionais.

A circular de 1945 provocou uma primeira ruptura nesse quadro: pela primeira vez, eram adotadas medidas destinadas a “todas as missões diplomáticas e consulados de carreira do Brasil”, no contexto de redefinição da ação cultural do Itamaraty. De fato, o ano 1945 pode ser considerado um marco na história da diplomacia cultural brasileira. A reforma do ministério, iniciada por Pedro Leão e José Linhares, provocou uma reestruturação radical da Divisão de Cooperação Intelectual (DCI). Em dezembro de 1945, o decreto-lei 8.324 estabeleceu um Departamento Político, Econômico e Cultural no seio da Secretaria de Estado, composto de quatro divisões. Dentre elas, a DCI, que se tornou Divisão Cultural do Itamaraty com a adoção do decreto-lei 9.121 em abril de 1946. Apesar de uma continuidade aparente, ligada à conservação da sigla DCI, a passagem da “cooperação intelectual” à “ação cultural” provocou uma ampliação sem precedentes nas atribuições da divisão, cujas novas competências compreendiam oficialmente, além dos acordos de cooperação científica e técnica, a divulgação da língua, das artes, das letras e da música brasileira no exterior. Em 1961, uma segunda reforma aumentou ainda mais o peso do setor cultural no ministério. Em virtude da Lei 3.917,⁴² a DCI foi substituída pelo Departamento Cultural e de Informações (DCInf), dirigido pelo musicólogo Vasco Mariz, subordinado diretamente ao Secretário Geral, e composto de três divisões: a Divisão de Cooperação Intelectual (DCInt), a Divisão de Difusão Cultural (DDC) e a Divisão de Informação (DI). O Departamento Cultural era encarregado de

auxiliar o Secretário Geral no planejamento e execução do intercâmbio cultural, difundir no exterior informações sobre o Brasil em todos os seus aspectos, manter informadas as repartições brasileiras no exterior sobre a atualidade brasileira, esclarecer a opinião pública nacional sobre a ação internacional do Brasil.⁴³

⁴² Adotada em 14 de julho de 1961.

⁴³ Apud GARCIA, Cícero Martins. *Importância e formas de aprimoramento da atividade de difusão cultural como instrumento da política externa brasileira*, p. 61.

A atividade do departamento cresceu durante os anos 1960 e 1970, no novo quadro político instaurado pelo regime militar, e atingiu seu campo de ação máxima em 1978, com a criação de uma nova Divisão de Divulgação (DDI), destinada a “promover a realidade brasileira no exterior”.⁴⁴ As reformas posteriores (1982, 1984 e 1987) provocaram a separação das atividades de cooperação técnica e de divulgação cultural, sem modificar o quadro geral estabelecido em 1961.

Além da complexidade institucional, a evolução do organograma mostra a importância crescente do setor cultural na organização interna do ministério, caracterizada pela afirmação progressiva das políticas de “divulgação” ao lado dos tradicionais intercâmbios culturais. A estruturação da “máquina diplomática brasileira”⁴⁵ permitiu o desenvolvimento de políticas musicais durante a segunda metade do século XX. Seguindo a orientação definida pela circular de 1945, a DCI começou por definir uma “discoteca mínima” de música brasileira contemporânea, pedindo aos compositores escolhidos a liberação dos direitos autorais para a divulgação de “obras representativas” no estrangeiro.⁴⁶ Além dos discos, a DCI financiou a edição de partituras e de monografias sobre música brasileira para responder aos pedidos repetidos de certas embaixadas (sobretudo, França, Portugal, Argentina, México, Estados Unidos e União Pan-americana). Subvencionou temporadas e viagens de estudos de jovens músicos nas capitais europeias e norte-americanas, promoveu a participação de musicólogos em encontros científicos internacionais, e participou ativamente das novas instituições internacionais criadas na esteira da Unesco.⁴⁷ O folclorista Renato Almeida participou, com apoio direto do Itamaraty,⁴⁸ da fundação do International Folk Music Council em Londres em 1947, organismo destinado a “favorecer

⁴⁴ Idem, p. 64.

⁴⁵ Retomamos aqui a expressão criada por Robert Frank para descrever o crescimento da diplomacia cultural francesa na segunda metade do século XX: FRANK, Robert. *La machine diplomatique française après 1945. Relations internationales*, Genève/Paris, n. 115, 2003, p. 325-331.

⁴⁶ AHI (Rio de Janeiro): DCI/540.36/Lata 36940.

⁴⁷ AHI (Rio de Janeiro): DCI/Música/640.36(00)/Lata 1267.

⁴⁸ Através do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, criado em 1946 pelo MRE para ser a comissão nacional da Unesco no Brasil. Cf.: VILHENA, Luis Rodolfo. *O movimento folclórico brasileiro: 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 75-115.

o estudo, a prática e a disseminação da música tradicional”⁴⁹ no mundo. Menos de dois anos depois, um outro musicólogo brasileiro, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, foi nomeado primeiro secretário do Conselho Internacional da Música criado na sede da Unesco em Paris. Ocupou esse posto até 1952, sendo responsável pelas relações entre a Unesco e as ONGs culturais de 1953 a 1965, membro executivo do CIM de 1966 a 1973, e membro honorário a partir de 1979. Ao longo de sua carreira na Unesco, criou uma rede de sociabilidades musicais que o ajudou a promover artistas brasileiros na arena internacional – com apoio constante do Itamaraty.⁵⁰

Edição de discos e partituras, viagens de compositores, intérpretes e musicólogos, importância das organizações internacionais: a política musical do Itamaraty inscreveu-se na continuidade das ações iniciadas em 1937-1938. Todavia, beneficiou-se de recursos maiores, que permitiram tanto a sistematização das medidas anteriores quanto a elaboração de novas formas de diplomacia musical. A partir do final dos anos 1950, o Itamaraty promoveu dois tipos inéditos de manifestação, que contribuíram para renovar o painel da ação diplomática no campo musical.

Por um lado, financiou programas de rádio sobre música brasileira para serem divulgados nas ondas estrangeiras. Nesse domínio, o programa semanal Aquarelles du Brésil, apresentado na Radiodifusão Francesa pelo escritor Michel Simon entre 1957 e 1975, foi uma das realizações mais ambiciosas da DCI. Apresentava “através da música popular e folclórica, os diversos aspectos da paisagem e do homem brasileiro”⁵¹, não somente aos ouvintes franceses de Paris Inter e France Inter, como também aos da África francófona – em 1972, o programa era divulgado no Senegal, Gabão, Níger, Camarões, Ruanda, Burundi e Mali graças aos acordos com a *Direction des Affaires étrangères et de la Coopération* francesa.⁵² Em razão da sua regularidade e longa duração, o programa Aquarelles du Brésil contribuiu para diversificar a oferta de música brasileira na França e nos países africanos que acabavam de

⁴⁹ Hoje International Council for Traditional Music: <<http://www.ictmusic.org/ICTM/>>.

⁵⁰ LAMAS, Dulce Martins. Luiz Heitor, uma personalidade na música universal. In: _____ (Org.). *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: 80 anos: depoimentos, estudos, ensaios de musicologia*. São Paulo; Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música: Funarte, 1985. p. 14-29; MAGALHÃES, Carolina. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo et les relations musicales entre la France et le Brésil. *Cahiers du Brésil contemporain*, n. 12, 1990, p. 139-146.

⁵¹ AHI (Rio de Janeiro): Emb. Paris/Ofícios 1957/n. 75/540.36/Anexo único.

⁵² AHI (Brasília): Emb.Paris/Ofícios 1970/“Émissions Aquarelles du Brésil”, lista 21.

conquistar independência. A forma de ação era inédita, pois o programa não era divulgado nas ondas curtas a partir do território nacional, mas criado diretamente num país estrangeiro, por uma ação conjugada da DCI e da legação brasileira, com auxílio da emissora local oficial.

Por outro lado, o Itamaraty patrocinou os encontros internacionais de música, cujo número aumentou de maneira exponencial a partir dos anos 1950. Além de financiar a participação de músicos brasileiros em concursos e festivais no exterior, a DCI promoveu encontros internacionais no Brasil. Em 1957, colaborou com a primeira edição do Concurso Internacional de Piano do Rio de Janeiro, junto com o MEC e a prefeitura do então Distrito Federal:⁵³ liberou uma verba de 500.000 cruzeiros para pagar as viagens dos membros do júri, garantiu a difusão da informação *via* missões diplomáticas e repartições consulares do Brasil e enviou aos candidatos estrangeiros as “partituras de músicas brasileiras” para serem tocadas no concurso. Com intérpretes de alto nível e júri internacional, o encontro obteve grande repercussão na imprensa. Em termos de divulgação cultural, ajudou a promover a música brasileira para piano, incluindo-a no circuito de pianistas estrangeiros, bem como demonstrou a excelência dos artistas brasileiros na execução dos repertórios clássicos e românticos. Propiciou até mesmo a ocasião de descobrir um jovem prodígio na pessoa de Nelson Freire, que ganhou o sétimo lugar, aos 12 anos de idade, com a interpretação do Concerto n. 5 de Beethoven.

O Concurso Internacional para piano do Rio de Janeiro serviu de modelo para a organização de novos encontros musicais no decorrer dos anos 1960. Em termos de diplomacia musical, a década viu a realização de dois grandes projetos: o concerto *New Brazilian Jazz*, que lançou a bossa nova no Carnegie Hall de Nova York em 1962,⁵⁴ e o Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro (FIC), que atraiu inúmeros intérpretes estrangeiros ao longo das suas sete edições, entre 1965 e 1972. O FIC não foi nem o primeiro nem o mais prestigioso dos encontros musicais organizados no Brasil durante a famosa “era dos festivais” (1965-1972),⁵⁵

⁵³ AHI (Brasília): DCI/640.36(00)/Música 1941-1962/Circular n. 2653.

⁵⁴ CRESPO, Flávia Ribeiro. *O Itamaraty e a cultura brasileira: 1945-1964*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Mestrado em História). Universidade do Estado de Rio de Janeiro, 2006.

⁵⁵ STROUD, Sean. Música é para povo cantar: Culture, Politics and Brazilian Songs Festivals 1965-1972. *Latin American Music Review*, Austin, n. 21(2), fall-winter 2000, p. 87-117; MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São

mas ocupou um lugar à parte na paisagem cultural nacional da época. De fato, o FIC foi o único festival de dimensão internacional. Era composto de duas seções distintas: a seção nacional, com músicos e júri brasileiros, e a seção internacional, com intérpretes e júri representando países estrangeiros (entre 26 e 40, conforme os anos). O Itamaraty, através da nova Divisão de Divulgação Cultural (DDC), ofereceu um suporte logístico e financeiro às sete edições do FIC: emitiu circulares para favorecer os contatos entre os organizadores do festival e as instituições musicais dos países convidados, servindo-se das legações brasileiras para inscrição dos intérpretes estrangeiros, remessa das partituras, composição das diferentes delegações nacionais; forneceu passagens para músicos, jornalistas e produtores convidados; assim como distribuiu os “discos das melhores canções do FIC”, produzidos pela Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara, na Europa e nas Américas.⁵⁶ Desde a primeira edição, o auxílio da DDC foi decisivo para o sucesso do festival, como destacou o secretário de turismo do Estado da Guanabara em uma carta ao ministro das Relações Exteriores datada de novembro de 1966:

Encerrado o I Festival Internacional da Canção Popular, que, estou seguro, serviu ponderavelmente para prestigiar nosso país pelo mundo, tenho a honra de me dirigir a Vossa Excelência para expressar minha profunda gratidão [...] A ação decisiva de nossas missões diplomáticas e consulares no exterior assegurou a vinda ao Brasil dos mais ilustres expoentes internacionais de música popular, enquanto a ajuda material que o Itamaraty forneceu durante a realização do certame não pouco contribuiu para o êxito do mesmo.⁵⁷

Assim, o Itamaraty adotou diferentes medidas para promover a música brasileira no exterior a partir de 1945. Além da diversidade dos atores, dos tempos e dos espaços relacionados, podemos distinguir cinco formas de ação diplomática: 1) o financiamento de turnês de músicos brasileiros; 2) a criação e distribuição de material musical (discos, partituras e livros) através da rede de embaixadas e

Paulo: Editora 34, 2003.

⁵⁶ AHI (Brasília): DDC/640.36(00)/Música 1963-1972.

⁵⁷ AHI (Brasília): DDC/640,36(00)/ Carta de João Paulo do Rio Branco, Rio de Janeiro, 07 nov. 1966.

consulados; 3) a contribuição ativa às organizações culturais internacionais; 4) a produção de programas de rádio para emissoras estrangeiras; 5) a organização de manifestações musicais a caráter internacional no Brasil. A implementação dessa política foi possível graças à conjunção de três fatores favoráveis. Primeiro, a ampliação contínua do setor cultural do Itamaraty durante a segunda metade do século XX. Segundo, a presença de artistas e musicólogos no corpo diplomático: depois de Brazílio Itiberê da Cunha, vale salientar o papel de Vinicius de Moraes nos postos de Los Angeles, Paris e Montevideú, onde contribuiu para o lançamento da bossa nova, bem como a importância dos musicólogos Vasco Mariz, sucessivamente diretor da DDC e do Departamento Cultural, e José Mozart de Araújo, que ocupou as funções de “assessor de música” da DDC. Enfim, a criação de novas organizações internacionais no quadro da Unesco, destinadas a promover as diferentes tradições musicais a nível mundial.

A VOZ DO BRASIL

A gênese da diplomacia musical brasileira foi um processo de longo prazo, que se iniciou nas últimas décadas do século XIX, crescendo e se diversificando ao longo do século XX. Durante essa construção progressiva, a relação entre o Itamaraty e a música suscitou várias polêmicas. Alguns acusavam o ministério de não fazer nada em favor da divulgação musical, enquanto outros suspeitavam de que ele trabalhava contra a difusão dos ritmos brasileiros pelo mundo. Já em 1921, Lima Barreto deplorava a falta de propaganda musical do Brasil na Europa, que, segundo ele, contrastava com os esforços do governo argentino:

A Argentina faz uma enorme propaganda sua, espalhando o seu tango, que provocou debates e excomunhões na Europa. E nós? Ficamos por baixo. Alguns rapazes como o venerável Duque [...] tentaram opor ao “tango argentino”, o nosso maxixe [...]. O governo, porém, não nos auxiliou e perdemos essa magnífica ocasião de sermos mais bem conhecidos na Europa e desenvolvermos o nosso intercâmbio comercial com a estrangeira.⁵⁸

⁵⁸ BARRETO, Lima. Importância da Dança no Intercâmbio Comercial. *ABC*, Rio de Janeiro, 08 jan. 1921.

Quatro décadas depois, Vinicius de Moraes acusou o corpo diplomático de ter obstruído a divulgação da música popular brasileira no exterior, na ocasião do lançamento do filme *Orfeu negro*, realizado pelo cineasta francês Marcel Camus, com roteiro do próprio poeta. A trilha sonora, dirigida e parcialmente composta por Tom Jobim, contava com a participação dos melhores intérpretes de música popular brasileira da época, incluindo Luiz Bonfá e as escolas de samba Portela, Mangueira e Salgueiro. Gravado no Rio de Janeiro, com um elenco 100% negro, o filme foi editado *in extremis* para o Festival de Cannes, onde recebeu a Palma de Ouro, um ano antes de ser consagrado com o Oscar do melhor filme estrangeiro em Hollywood. Premiado e distribuído no mundo inteiro, *Orfeu negro* constituiu um formidável vetor de divulgação da música popular brasileira junto ao público estrangeiro.⁵⁹ Segundo Vinicius de Moraes, no entanto, o filme não respondia aos critérios do Itamaraty:

Achavam que a gente fazia filme sobre os assuntos errados, que não tinha nada que mostrar favela, que devia fazer um filme bonitinho, [sobre] o Copacabana Palace e os ambientes bonitos daqui... Inclusive, as coisas precisam ser ditas porque as pessoas precisam saber delas mais tarde, o então embaixador em Paris, embaixador Alves de Sousa lutou fortemente contra o filme ser mandado para o Festival de Cannes porque era um filme sobre negros e tal, aquela coisa...⁶⁰

De fato, o filme não foi inscrito na seleção brasileira, mas na seleção francesa do Festival de Cannes de 1959, um tropeço que foi atribuído ao atraso da produção, segundo a carta do embaixador Carlos Alves de Sousa Filho enviada ao ministro Francisco Negrão de Lima alguns dias após o filme ter recebido a Palma de Ouro:

Agora que *Orfeu negro* recebeu a consagração de melhor filme do ano no Festival de Cannes, não faltarão aí, como infelizmente já não faltam aqui,

⁵⁹ FLÉCHET, Anaís. Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu negro* de Marcel Camus. *Significação: revista de cultura audiovisual*, São Paulo, n. 32, 2009, p. 41-60.

⁶⁰ JOBIM, Antônio Carlos. *Depoimento para posteridade*. Museu da Imagem e do Som. Ciclo de Música Popular Brasileira, 22 ago. 1967, fita 1. Vinicius de Moraes fazia parte dos entrevistadores.

patriotas de última hora para lamentar que não tenha sido *Orfeu negro* apresentado pelo Brasil, e disso culpar esta embaixada e o Itamaraty. [...] Tendo concluído o filme às vésperas do festival, não puderam seus produtores cuidar de sua inscrição, em tempo normal. [...] Obtida a inscrição do filme como francês, os produtores não mais se interessaram por obter nosso patrocínio. [...] Esta embaixada teve desde o início a maior simpatia pelo caso, como o próprio senhor Gordine e o diretor Camus poderão certamente testemunhar.⁶¹

Infelizmente, a pesquisa realizada no Arquivo Histórico do Itamaraty não permitiu esclarecer a polêmica. O contraste radical entre a acusação retrospectiva de Vinicius de Moraes – que pode ser atribuída, em parte, ao seu afastamento do Itamaraty – e a tentativa de justificação – pouco hábil, senão suspeita – do embaixador não autorizam conclusões definitivas sobre o episódio. Contudo, a polêmica é de grande interesse para a história da diplomacia cultural brasileira. Com efeito, enquanto Lima Barreto denunciara a falta de propaganda no início dos anos 20, o debate dos anos 50 não tratava da existência, mas do conteúdo da política musical do Itamaraty. Além dos batiques de *Orfeu negro*, a polêmica questionava as *partituras da identidade* e o lugar do popular na construção da imagem musical *oficial* do Brasil no mundo.

Quais são os ritmos e as melodias que compõem o repertório oficial do país no estrangeiro? Como definir as partituras da identidade nacional? A resposta dos diplomatas brasileiros variou de maneira significativa durante o século XX. Até o final dos anos 1950, o Itamaraty privilegiou a música erudita. Apesar de perseguir um projeto oficial de divulgação da “música brasileira, em seu aspecto erudito e popular”,⁶² o ministério optou na prática pela difusão do “nacionalismo musical” brasileiro, representado por intérpretes e compositores eruditos, como Heitor Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri. As coleções de discos, partituras e livros editados a partir do final dos anos 1940 atestam o domínio do erudito na definição do nacional em vigor no corpo diplomático.

⁶¹ AHI (Rio de Janeiro): Emb. Paris/Reservado/no 241/640.612(00)/Carta de Carlos Alves de Sousa Filho a Francisco Negrão de Lima, Paris, 20 maio 1959.

⁶² AHI (Rio de Janeiro): DCI/540.36/Circular 171.

A “discoteca mínima” elaborada pela DCI, conforme a circular de 1945, não contou com nenhuma gravação de música popular. Os músicos selecionados foram: Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Frutuoso Vianna, Oscar Lorenzo Fernandez, Cesar Guerra Peixe, José Siqueira e Radamés Gnattali.⁶³ A edição de livros sobre música, iniciada em 1946, seguiu uma orientação similar, demonstrando mais uma vez a existência de divergências fundamentais entre a “ordem do discurso”⁶⁴ e as práticas.

Com o propósito de melhor divulgar a música brasileira no exterior, a Divisão Cultural iniciou, em 1946, uma série de monografias de grande utilidade. Foram encomendadas seis monografias sobre os temas panorama da música brasileira, Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e música popular brasileira.⁶⁵

Um ano depois, porém, o ministério renunciou à publicação do último livro:

Em vez de fazer publicar um estudo sobre a música popular brasileira, tema que, no momento nenhum musicólogo deseja abordar, a Divisão Cultural promoveria a edição de uma monografia sobre cinco compositores brasileiros contemporâneos.⁶⁶

Além dos discos e livros, a atribuição de subvenções para viagens de estudos e turnês musicais testemunham a escolha musical do Itamaraty. A partir de 1947, o ministério financiou as viagens de formação de jovens intérpretes e compositores brasileiros na Europa e nos Estados Unidos, tal como os pianistas Arnaldo Estrella e Anna Stella Schic e o maestro Claudio Santoro.⁶⁷ Patroci-

⁶³ Deste último, cuja produção incluía música popular, a DCI escolheu uma peça erudita. AHI (Rio de Janeiro): DCI/540.36/lata 36940.

⁶⁴ Sobre essa noção, ver: FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1970.

⁶⁵ AHI (Rio de Janeiro): DCI/540.36/lata36940/“Monografias sobre música brasileira”.

⁶⁶ Idid. Finalmente, os compositores escolhidos foram Brazílio Itiberê da Cunha, Claudio Santoro, Frutuoso Vianna, Luiz Cosme e Radamés Gnattali.

⁶⁷ SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos, souvenirs de l'Indien blanc*. Paris: Actes Sud, 1987, p. 87-88.

nou também a participação de musicólogos em congressos internacionais sobre folclore, posicionando-se desta maneira na continuidade das duas orientações fundamentais do nacionalismo musical: composição erudita e folclore. Até o final dos anos 1950, os músicos populares não se beneficiaram desse tipo de subvenção, por não serem considerados representantes da “boa música” no exterior.

Em 1940, a Embaixada do Brasil em Washington interveio nas filmagens de *Uma noite no Rio*, uma comédia musical realizada por Irving Cummings com participação de Carmen Miranda. Pediu que fossem retiradas as referências hispânicas introduzidas na reconstituição da paisagem carioca pelos roteiristas norte-americanos. A demanda correspondia aos objetivos da política de boa vizinhança, que comportava dois lados distintos: a propaganda dos Estados Unidos nos países latino-americanos e o melhor conhecimento da América Latina nos Estados Unidos, particularmente a melhor diferenciação dos diversos países latino-americanos, dentre os quais o Brasil ocupava um lugar de destaque.⁶⁸ Porém, a embaixada não limitou sua intervenção às referências hispânicas do filme. Pediu também a supressão de cenas de dança, nas quais Carmen Miranda atuava no meio de músicos negros. Como destacou Ana Rita Mendonça em sua análise da trajetória norte-americana da cantora, a música popular – fortemente ligada à população afro-brasileira – ainda não era considerada “boa música” por grande parte do corpo diplomático nas vésperas da Segunda Guerra Mundial. Vemos aqui uma divergência fundamental entre, por um lado, a política musical do governo Getúlio Vargas, que promoveu o samba como exaltação ufanista,⁶⁹ e, por outro lado, a diplomacia cultural do Itamaraty, que mantinha uma certa desconfiança quanto à música popular, sobretudo quando representada por intérpretes negros.

Em 1956, a Embaixada do Brasil em Paris recusou a participação de músicos brasileiros nas Primeiras Olimpíadas Internacionais de Canto Coral organiza-

⁶⁸ TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁶⁹ FURTADO FILHO, José Ernani. Samba exaltação. Fantasia de um Brasil brasileiro. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 269-318; VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

das pela Fédération Musicale Populaire por motivos totalmente distintos. O embaixador explicou sua decisão ao ministro do Estado nos seguintes termos:

Segundo pude apurar em fontes seguras, trata-se de organização com nítida cor política pró-comunista, filiada à Maison de la Pensée Française, entidade que grupa os intelectuais de esquerda franceses, cujo endereço coincide, aliás, com o da própria Federação. Estou ainda informado de que a mesma, por suas atividades políticas, é malvista pela Fédération Musicale Française que trabalha em conjunto com a Unesco. Nestas condições, parece-me indesejável que o Brasil se faça representar oficialmente nas referidas Olimpíadas que constituirão, antes que uma manifestação cultural, mais um ensejo para a propaganda das ideias comunistas.⁷⁰

A música popular, além de questionar a composição racial da nação, era politicamente suspeita no contexto internacional da Guerra Fria, marcado por uma intensificação das lutas culturais entre os dois blocos.⁷¹ Independentemente do conteúdo político das letras, o simples adjetivo “popular” podia ser entendido como alusão ao discurso de esquerda. Ao contrário, a música erudita e o folclore apresentavam duas vantagens fundamentais: correspondiam à proposta musical das organizações internacionais (Unesco, CIM) e aos cânones da diplomacia cultural da época;⁷² e permitiam divulgar uma imagem ao mesmo tempo “civilizada” (composição erudita) e profundamente “original” (folclore) do Brasil.

Todavia, as linhas da política musical do Itamaraty evoluíram de maneira significativa no decorrer dos anos 1960, com a introdução da canção e da música popular no repertório oficial da Nação promovido pelo ministério. Tanto o show de bossa nova no Carnegie Hall quanto o Festival Internacional da

⁷⁰ AHI (Brasília): DCI/640.36(00)/“Primeiras Olimpíadas Internacionais de Canto Coral Amador. Paris, junho de 1956”.

⁷¹ CASANOVA, Vincent. Jalons pour une histoire du *Chant du Monde*. À l’heure de la Guerre froide (1945-1953). *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, Paris, n. 18, 2004, p. 141-162.

⁷² O British Council e a Alliance Française, as duas principais fontes de inspiração da Divisão Cultural, também promoviam a cultura erudita. Cf.: AHI, Rio: DCI/542.6/n. 86/“Meios de ação cultural empregados. Conveniência de uma análise cuidadosa”, 11 abril 1950.

Canção Popular marcaram a emergência de uma nova proposta musical no Departamento Cultural do Itamaraty. Além dessas grandes realizações, as décadas de 1960 e 1970 se caracterizaram por um aumento inédito das medidas em favor dos compositores e intérpretes de música popular.

O ministério começou por renovar a “discoteca mínima”, incluindo gêneros “comerciais” até então desconsiderados, como podemos ver em nota de 1974:

Para atender a pedidos de várias embaixadas, rogo adquirir e enviar a esta DDC três discos diferentes de sucessos do Carnaval, bem como partituras e arranjos de músicas carnavalescas recentes. Além dos contratos com casas comerciais especializadas, sugiro entrar em entendimento com sociedades arrecadoras de direitos autorais, as quais poderiam fornecer álbuns de música popular e carnavalesca em quantidade apreciável, para distribuição no exterior.⁷³

Entre os discos recebidos pelas diferentes embaixadas na segunda metade da década de 1970, encontram-se: 1) coletâneas de samba (*Vamos sambar*, *Os melhores sambas de todos os tempos*, *Samba maior*, *Agora é samba*, etc.); 2) antologias de sambistas (Cartola, Adoniran Barbosa, Beth Carvalho, Clara Nunes e Paulinho da Viola); 3) LPs de MPB (Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa, Jorge Ben, Elis Regina, Vinícius de Moraes e Toquinho, etc.).⁷⁴

Além dos discos e partituras, a DDC realizou programas de rádio sobre música popular, a fim de que fossem divulgados por emissoras estrangeiras, conforme o modelo da série francesa *Aquarelles du Brésil*. Iniciou-se uma colaboração com a Rádio Nacional para

preparar, a título experimental, uma série de 15 a 20 programas de trinta minutos, com apresentação de música popular brasileira e co-

⁷³ AHI (Brasília): DDC/640.361(B46)(00)/n. 1457/“Discos e partituras de músicas de carnaval”, 11 nov. 1974.

⁷⁴ AHI (Brasília): DDC/640.361(B46)(00)/Carta a Odeon Discos, 24/02/1975; “Discos. Recebimento”, 12 dez. 1975; Carta a Discos Marcus Pereira, 13 fev. 1976; Carta a Som Livre, 13 fev. 1976. DDC/640.361(B46)(B13)/“Cultura. Brasil. Recebimento de discos”, 14 jun. 1977.

mentários apropriados em inglês, francês e espanhol sobre aspectos de interesse da vida brasileira: acontecimentos culturais, folclore, carnaval, esportes, etc.⁷⁵

O Itamaraty promoveu também uma nova série de missões artísticas no exterior, incluindo intérpretes de música popular. Produziu um “espetáculo de Música Popular Brasileira” na ocasião da Feira Brasileira de Exportação Brasil Export 73 em Bruxelas.⁷⁶ Subvencionou a participação de artistas brasileiros nos grandes festivais internacionais de música criados na época, tal como o Mercado do Disco e dos Editores de Música de Cannes e o Montreux Jazz Festival – dentre outros, Jorge Ben, Wilson Simonal, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Baden Powell, Paulinho da Viola e Elizeth Cardoso.⁷⁷

Assim, o repertório da identidade sofreu uma transformação radical durante os anos 60 e 70, com a introdução, ao lado da proposta erudita do nacionalismo musical, de duas novas *partituras brasileiras*: o samba e a MPB, tal como definida pelo mercado fonográfico da época.⁷⁸ A evolução dos conteúdos da diplomacia musical brasileira resultou de vários fatores convergentes.

Em primeiro lugar, o Itamaraty mudou de linha musical em função do sucesso comercial obtido pela música popular brasileira nos países europeus e americanos. A inclusão do samba e da MPB na “discoteca mínima” visava atender aos “pedidos de várias embaixadas”, que tinham sido incapazes de responder às demandas repetidas de emissoras de rádio e instituições musicais estrangeiras. A partir dos anos 1950, a demanda por música popular brasileira cresceu de tal maneira que o corpo diplomático começou a perceber seu valor – tanto para conquistar um lugar no mercado fonográfico internacional como para defender os interesses econômicos e estratégicos do país. O sucesso obtido pelas “caravanas musicais brasileiras” no final dos anos 1950 contribuiu para a emergência des-

⁷⁵ AHI (Brasília): DDC/AIG/647.361(B46)(00)/“Colaboração com emissoras de rádio e televisão no exterior”, 12 mar. 1974.

⁷⁶ AHI (Brasília): DDC/640.0(B46)/ Difusão Cultural 1972-1977/640.361(B46)(F21)/“Feira brasileira de exportação”, 11 nov. 1973.

⁷⁷ Ver, nomeadamente: AHI (Brasília): DDC/640.36(00)/ Música 1963-1972/540.36(85)/“Festival do MIDEM. Participação”, 25 nov. 1969; “Participação do Brasil no MIDEM de Cannes”, 15 jan. 1970; “Festival do disco. Carnaval brasileiro”, 07 jan. 1975.

⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Ananulme, 2001.

se novo olhar. Tratava-se de espetáculos de música popular, patrocinados pelo MEC e a União Brasileira de Compositores, no intuito de divulgar o samba e o baião “com passaporte oficial”.⁷⁹ Criadas segundo uma ideia original do deputado Humberto Teixeira, poeta, letrista e parceiro de Luiz Gonzaga, as caravanas obtiveram grande repercussão nas cidades europeias que atravessaram entre 1957 e 1965.⁸⁰ Poderiam ter servido de modelo à nova política musical do Itamaraty? O exame dos documentos diplomáticos não permite responder com segurança absoluta. Porém, as caravanas participaram do surgimento de um novo discurso e sobretudo de novas práticas em favor da divulgação da música popular, doravante vista como um meio *eficaz* de promoção do país em razão do seu sucesso junto ao público estrangeiro.

Vale salientar aqui que a diplomacia brasileira não foi responsável pela origem da divulgação dos ritmos nacionais no exterior, mas aproveitou um sucesso já obtido no setor privado – sobretudo no domínio das músicas dançantes – para defender os interesses econômicos do país. A partir dos anos 1960, a promoção da música popular brasileira não foi definida como um fim em si, mas como um *meio* para atrair investimentos estrangeiros e desenvolver o turismo internacional com destino ao Brasil. A busca de investimentos, alvo tradicional da diplomacia cultural brasileira,⁸¹ apareceu de maneira nítida durante a Brasil Export 73, que oficializou o samba como trilha sonora oficial do comércio exterior do país. Ao contrário, o turismo internacional era um tema inovador na época. Ainda pouco desenvolvido no Brasil,⁸² era visto como grande potencial de riquezas e considerado objetivo estratégico de primeira importância. Nesse contexto, a música popular brasileira, que tanto seduzia o público estrangeiro, constituía a primeira etapa da viagem à *terra brasilis*. O papel da diplomacia consistia em transformar viajantes imaginários em turistas concretos, dispostos a gastar dinheiro e sonhos no Brasil. Como anotou o embaixador em Washing-

⁷⁹ Samba com passaporte oficial. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 05 abril 1958.

⁸⁰ FLÉCHET, Anaïs. *Aux rythmes du Brésil: exotisme, transferts culturels et appropriations*. La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle, 2007, p. 373-377.

⁸¹ CERVO, Amado; BUENO, Clodoaldo. *História da política exterior do Brasil*. Brasília: UNB, 2002.

⁸² Brasil contou 106.450 entradas de turistas estrangeiros em 1963, 1.081.799 em 1981 e 5.018.991 em 2006 (EMBRATUR. *Anuário estatístico*, 1970; 1981; 2006).

ton em 1975: “A penetração da música [popular] brasileira conseguiu hoje superar o teste definitivo de todo produto de exportação: de despertar em quem o recebe, não só admiração específica pelo produto mesmo, mas simpatia e atração pela cultura e país de origem”.⁸³ Graças a seu poder de *atração*, a música popular estimularia os ouvintes a fazerem uma viagem ao Brasil. O “gala brasileiro” do MIDEM 75 respondeu ao mesmo objetivo, como podemos ver no projeto apresentado ao Congresso Nacional pelo deputado Célio Marques Fernandes:

O MIDEM é o principal festival de música internacional, do ponto de vista promocional e comercial [...] 140 placares luminosos da orla marítima serão colocados à disposição para mensagem turística [...] *Outdoors* sem limitação poderiam ser colocados na praia com mensagens ou fotos turísticas do Brasil [...] documentos turísticos e sobre as grandes realizações do Brasil.⁸⁴

Além dos fatores econômicos, a evolução da diplomacia musical brasileira respondeu à mutação dos interesses estratégicos do país iniciada com o lançamento da “política exterior independente” do presidente Jânio Quadros em 1961.⁸⁵ A inscrição da música popular na agenda do Itamaraty coincidiu com um período de redefinição da política do país no Atlântico Sul, consecutiva ao processo de independência das nações africanas. Nesse contexto, a diplomacia cultural brasileira ganhou novos espaços de ação: antes destinada à Europa e à América, abriu-se aos países africanos no decorrer dos anos 1960. Além da participação no Festival Mundial das Artes Negras, o Itamaraty patrocinou uma série de intercâmbios científicos e culturais com países africanos, enfocando a solidariedade histórica entre a África e o Brasil.⁸⁶

⁸³ AHI (Brasília): DDC/Música popular 1972-1977/640.361(B46)(B13)/n. 204/ Carta de João Augusto de Araújo Castro, embaixador em Washington à Secretaria de Estado, 11 fev. 1975.

⁸⁴ *Diário do Congresso Nacional*, Brasília, nov. de 1977, p. 9088.

⁸⁵ SARAIVA, José Flávio Sombra. Diplomacy and Culture: African’s Descents and Brazil’s African Policy, 1961 up to Present. The Relevance of the Culturalist Discourse. In: SAVARD, Pierre; VIGEZZI, Brunello (Org.). *Multiculturalism and the History of International Relations from the XVIIIth Century up to Present*. Milan: Unicolpi, 1999, p. 337-345.

⁸⁶ Cf. Programa de cooperação cultural entre o Brasil e países africanos. *Afro-Ásia*, Salvador de Bahia, n. 12, 1976, p. 247-251.

A música popular, de origem afro-brasileira, era uma das formas culturais mais adequadas para esses fins políticos. Em Dakar, “o encontro da África com os africanos do Brasil”⁸⁷ foi celebrado ao ritmo dos sambas interpretados por Elizeth Cardoso, Clementina de Jesus, Ataulfo Alves e passistas da Escola da Mangueira. Da mesma maneira, os programas de rádio sobre música popular produzidos pelo Itamaraty foram destinados aos países africanos. Já vimos que a série *Aquarelles du Brésil* era retransmitida por estações francófonas da África, graças aos acordos de cooperação da ORTF. Quando em 1974 a DDC decidiu produzir diretamente programas sobre música popular, “as emissoras dos países anglófonos e francófonos da África” foram definidas como os destinatários prioritários, junto às estações latino-americanas, atestando a nova orientação da diplomacia cultural – tanto musical quanto geopolítica.⁸⁸

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE MÚSICA E POLÍTICA

O estudo da gênese e da evolução da diplomacia musical brasileira ao longo do século XX demonstra a complexidade das relações entre música e política no âmbito internacional. Longe de compor uma linguagem universal, a música definiu as partituras da identidade brasileira, tanto nacional quanto internacional. Contudo, observamos mutações do repertório da nação no jogo de escala entre o nacional e o global. Até o final dos anos 1950, o Itamaraty promoveu a música erudita e folclórica para inserir o Brasil no concerto das nações, enquanto as políticas nacionais privilegiariam o samba na definição da identidade cultural do país pensada a partir da Era Vargas. A partir dos anos 1960, a diplomacia cultural incorporou a música popular sem, portanto, se alinhar com a política musical nacional.

Depois do golpe de Estado de 1964, novas divergências apareceram entre as políticas musicais nacionais e internacionais. O debate não tratava doravante dos méritos comparativos do erudito e do popular na projeção do Brasil no

⁸⁷ AHI (Brasília): DDC/640.36(00)/Música 1963-1972/“Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, Dakar, Senegal”, 13 abril 1966.

⁸⁸ AHI (Brasília): DDC/AIG/647.361(B46)(00)/“Colaboração com emissoras de rádio e televisão no exterior”, 12 mar. 1974.

exterior, mas da mensagem veiculada pela música e da cor política dos seus intérpretes. Ao nível nacional, o meio musical foi o alvo das políticas de vigilância e de repressão do regime civil-militar. A partir de 1966, Chico Buarque, Nara Leão, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram considerados pelas autoridades militares os principais agentes de “um grupo de cantores e compositores de orientação filocomunista, atualmente em franca atividade nos meios culturais”.⁸⁹ Submetido à censura, à prisão e ao exílio, tornaram-se símbolos da resistência ao regime, sobretudo depois da adoção do AI 5 em 1968 e durante os *anos de chumbo*. Contudo, esses artistas foram justamente as vozes escolhidas pelo Itamaraty para promover o Brasil no exterior ao longo da década de 1970. Foram incluídos na “discoteca mínima” da DDC, bem como nas listas de discos estabelecidas regularmente pelas embaixadas a partir de 1975.⁹⁰ O Itamaraty também apoiou a participação desses perigosos “agentes filocomunistas” numa série de encontros musicais internacionais. Entre 1969 e 1975, o ministério auxiliou as delegações brasileiras mandadas no MIDEM de Cannes pelo produtor André Midani, então diretor da Philips-Brasil, que incluíam vários oponentes ao regime como Edu Lobo e Chico Buarque.⁹¹ Em 1976, o embaixador em Roma, Jorge de Carvalho e Silva, declarou-se “muito satisfeito com os resultados” da temporada musical realizada nesta capital, com recursos do ministério, e participação de Chico Buarque de Holanda, Maria Bethânia e Gilberto Gil.⁹² Em 1977, este último participou do Festival Mundial das Artes Negras de Lagos, também com o apoio do ministério.

⁸⁹ Apud NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a cena musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista brasileira de história*, São Paulo, n. 47, 2004, p. 107.

⁹⁰ AHI (Brasília): DDC/640.361(B46)(00)/ Carta a Odeon Discos 24 fev. 1975 ; “Discos. Recebimento”, 12 dez. 1975 ; Carta a Discos Marcus Pereira, 13 fev. 1976; Carta a Som Livre, 13 fev. 1976. DDC/640.361(B46)(B13)“Cultura. Brasil. Recebimento de discos”, 14 jun. 1977.

⁹¹ O ministério ofereceu um apoio logístico e financeiro às delegações brasileiras a partir de 1970 em virtude de uma convenção assinada com o Conselho Federal da Cultura, fundado em 1967 para definir a política cultural do Brasil através de campanhas nacionais e intercâmbios internacionais. AHI (Brasília): DDC/640.36(00)/ Música 1963-1972/Of. 297.69/Carta de Aertuyr Cezar Ferreira Reis, presidente do Conselho Federal da Cultura, a Vasco Mariz, chefe do DC, 30 dez. 1969.

⁹² AHI (Brasília): DDC/640,36(00)(B46)(F31)/Música popular 1972-1977/“Cultura. Itália. Promoção da Música Popular Brasileira”, 01 nov. 1976.

Como entender essa tão radical diferença de orientação política? Os arquivos diplomáticos disponíveis não autorizam ainda uma resposta definitiva, mas gostaríamos de sugerir duas linhas de reflexão para futuros estudos. Em primeiro lugar, a ação cultural do Itamaraty se caracterizou, desde a criação do Serviço de Cooperação Intelectual em 1938, por uma orientação essencialmente pragmática. A fim de compensar a limitação dos recursos investidos no setor cultural e de preservar uma margem de independência frente aos Estados Unidos, os diplomatas brasileiros privilegiaram objetos simbólicos que já se beneficiavam de um reconhecimento internacional para promover os interesses econômicos e estratégicos do Brasil no exterior. Ora, durante os anos 1960, os representantes da MPB e do tropicalismo faziam parte dos músicos brasileiros mais reconhecidos no exterior e, logo, apareciam como intérpretes *eficazes* dos interesses internacionais do país, mesmo que continuassem suspeitos no plano interior. Em nome do mesmo pragmatismo, a III República Francesa tinha defendido as congregações religiosas – vistas como o pivô da ação cultural – no exterior, a despeito do seu anticlericalismo visceral, indicando, já no início do século XX, que a diplomacia cultural era bem mais que o simples reflexo da política interior.⁹³ Além dos imperativos do que poderíamos chamar de *real política cultural*, precisamos tomar em conta as características do corpo diplomático, composto de diplomatas de carreira recrutados por concurso.⁹⁴ Será que o espírito de corpo aliado à tradição diplomática brasileira permitiria manter uma certa distância frente às pressões políticas durante o regime militar?

Para concluir, queremos insistir sobre a riqueza do Arquivo Histórico do Itamaraty para a história cultural do Brasil no século XX. Tanto as correspondências diplomáticas quanto o *corpus* do serviço cultural (em suas sucessivas

⁹³ Ver, por exemplo: FOULARD, Camille. *Les Congrégations enseignantes françaises au Mexique (1840-1940). Politiques religieuses, politiques de laïcisation et enjeux internationaux*. Paris, 2009. Tese (Doutorado em História). Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2009.

⁹⁴ A importância da formação do corpo diplomático na condução da política externa foi demonstrada, no caso inglês, pelo estudo inovador de Claire Sanderson. *Perfide Albion? L'affaire Soames ou Portrait de la diplomatie britannique*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012. Sobre o caso brasileiro, ver as pistas enunciadas por Alain Rouquié em *Le Brésil au XXI^e siècle. Naissance d'un nouveau grand*. Paris: Fayard, 2006. p. 333-338.

nomeações) constituem uma fonte de primeira ordem para analisar a formação da cultura brasileira no contexto da globalização contemporânea.