

“Pelo que é nosso!”: a diplomacia cultural brasileira no século XX

Brazilian Cultural Diplomacy in the Twentieth Century

Juliette Dumont*

Anais Fléchet**

RESUMO

No decorrer do século XX, o Brasil desenvolveu uma diplomacia cultural original a fim de defender seus interesses econômicos e estratégicos no mundo. A partir dos anos 1920, o Itamaraty defendeu uma política cultural pragmática, cujos conteúdos e estruturas sofreram importantes modificações conforme o período, o regime político, a composição do corpo diplomático e as diferentes concepções de sua identidade nacional. O artigo analisa a gênese da diplomacia cultural brasileira através de suas instituições, meios de atuação, objetivos e países destinatários, e estuda a significação histórica da ação cultural para uma potência emergente do hemisfério ocidental.

Palavras-chave: relações internacionais; cultura; diplomacia; Brasil; século XX.

ABSTRACT

During the 20th century, Brazil developed a specific cultural diplomacy in order to defend its economic and geostrategic interests on the global chessboard. Beginning in the 1920s, the Brazilian Foreign Office – Itamaraty – mapped out tools for a pragmatic cultural promotion, the contents and structures of which fluctuated depending on the actors, political regimes and conceptions of national identity. A first synthesis on the subject, this article examines the genesis of Brazilian cultural diplomacy, considering its institutions, recipients and objectives, and analyzes the meaning of cultural politics for an emerging power of the Western World.

Keywords: international relations; culture; diplomacy; Brazil; twentieth Century.

“Pelo que é nosso!”: por meio desta expressão, utilizada frequentemente na imprensa carioca no período entre guerras, pretendemos analisar o surgimento e o desenvolvimento da diplomacia cultural no Brasil durante o século

* Pesquisadora do Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine / Centre de Recherche et de Documentation sur les Amériques (CNRS). juliette.dumont@gmail.com

** Professora de história na Universidade de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Diretora adjunta do Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines. Membro do Institut Universitaire de France. anais.flechet@uvsq.fr

XX, nos limites do debate sobre a identidade nacional e a definição da política estrangeira. Durante muito tempo, o Brasil foi considerado um simples receptáculo das políticas culturais europeias e norte-americanas, de acordo com a ideia de que os ventos da cultura não sopram senão de leste para oeste ou de norte para sul. “O eixo geográfico do continente americano encontra-se em direção norte-sul, mas não ignoremos um outro eixo, aquele das influências da cultura, que vai de leste a oeste”,¹ escrevia André Siegfried em 1934. De fato, esse “gigante” latino-americano foi um alvo privilegiado das políticas culturais desenvolvidas pela França – por meio da ação do Serviço de Obras Francesas no Exterior, que participou especialmente da criação da Universidade de São Paulo em 1934 – e pelos Estados Unidos, a partir da Política da Boa Vizinhança, e depois no quadro da “guerra fria cultural”.²

Os intercâmbios, porém, não podem ser pensados à luz dessa única constatação: desde sua independência, o Brasil desenvolveu uma diplomacia ativa, que integrou a dimensão cultural. Limitada ao campo literário e às visitas oficiais de estudiosos estrangeiros até o final do século XIX, a diplomacia cultural brasileira se consolidou no período posterior à Primeira Guerra Mundial e experimentou diversos desdobramentos ao longo do século XX, fazendo do país um pioneiro e colocando-o à frente das demais nações do continente latino-americano.

Muito tempo ignorada pelos pesquisadores e confinada aos memoriais de conclusão de curso do Instituto Rio Branco,³ a história dessa diplomacia cultural hoje é objeto de pesquisas inovadoras, entre as quais vale destacar os trabalhos de Hugo Suppo e Mônica Leite Lessa (Lessa; Suppo, 2012). O objetivo deste artigo é elaborar uma primeira síntese sobre esse assunto através do estudo das estruturas, dos atores, dos conteúdos e dos destinatários políticos e culturais envolvidos pelo Ministério das Relações Exteriores – o Itamaraty – entre os anos 1920 e 1980. Se o esplendor cultural é frequentemente interpretado como um reflexo do poder, político ou econômico,⁴ qual foi o significado dado à diplomacia brasileira que sofreu, durante muito tempo, uma falta de independência econômica e estratégica? Quais são suas características e suas singularidades em relação às referências britânicas, francesas e norte-americanas que contribuíram para sua definição? Os arquivos históricos do Itamaraty – conservados no Rio de Janeiro quando anteriores a 1960 e, posteriormente, em Brasília – atestam a tomada de consciência progressiva da importância da ação cultural no exterior, definida pelo diplomata Edgar Telles Ribeiro, em 1989, como “um fator do desenvolvimento nacional” (Ribeiro, 1989, p.76). Para entender esse processo, analisaremos a introdução da diplomacia cultural no entre guerras, antes de nos

dedicarmos ao seu desenvolvimento e à diversificação das políticas conduzidas pelo Itamaraty na segunda metade do século XX.

ENTRE COOPERAÇÃO INTELLECTUAL E PROPAGANDA: INTRODUÇÃO DA DIPLOMACIA CULTURAL BRASILEIRA (1920-1945)

Se a imagem do Brasil no exterior foi questionada desde os tempos do Império, foi somente durante o “reinado” do barão de Rio Branco (1902-1912) que o Itamaraty se tornou, segundo Gilberto Freyre, o “órgão supremo de irradiação ou afirmação do prestígio do Brasil”, um sistema de organização e de definição de valores superiores nacionais (Freyre, 2004, p.172). Assim também observou Thomas Skidmore, que destacou o “gigantesco trabalho” realizado por Rio Branco para apresentar uma imagem “civilizada” do Brasil, principalmente nomeando escritores a postos diplomáticos ou convidando célebres europeus para visitar a nação (Skidmore, 1974). Em 1920, com a reforma de José Manuel de Azevedo Marques para o corpo diplomático, que introduzia “a promoção do intercâmbio comercial e de missões industriais, intelectuais e comerciais em benefício do Brasil” (Castro, 1983, p.262), a ação cultural entrava oficialmente nas prerrogativas do Itamaraty.

No entanto, durante toda a Primeira República (1889-1930), não houve políticas sistemáticas de difusão da cultura brasileira para o exterior, mas apenas iniciativas esparsas e sem muita relação umas com as outras. Uma delas, porém, teve um desdobramento interessante: a participação do Brasil nas ações do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI), fundado em 1924 por iniciativa da França e sob o patrocínio da Sociedade das Nações (Dumont, 2009). A colaboração do país com o Instituto começou em 1925, com a criação de uma Comissão Brasileira de Cooperação Intelectual, que foi pouco a pouco sendo colocada sob a tutela do Itamaraty,⁵ e também com a nomeação de um delegado, Élysée Montarroyos, como intermediário entre esse organismo e o Ministério. Montarroyos, que esteve presente ao longo de toda a história do IICI (1924-1946), compreendeu rapidamente a oportunidade que representava sua missão junto ao Instituto e, principalmente, o papel da cultura nas relações internacionais. Em 1932, escrevia ao seu ministro de tutela: “O nosso governo poderia dar ao meu cargo, além da estabilidade que não tem, a extensão que comporta, fazendo de mim o agente da propaganda brasileira na Europa. A propaganda é, antes de tudo, um problema de ordem intelectual”. Sob essa ótica, ele propôs ao Ministério das Relações Exteriores, em 1932, instituir um

serviço que teria como missão desenvolver uma “propaganda inteligente e oportuna do Brasil no exterior”.⁶

Fundado em 1934, o Serviço de Expansão Intelectual tinha como objetivo “fazer discretamente, a propaganda dos valores literários do Brasil no estrangeiro, tirando-se, o mais que possível, o carácter ostentatório de ‘propaganda oficial’ aos trabalhos”.⁷ Essa afirmação exigia a construção de uma imagem positiva do país e, para isso, o controle das redes. Assim, um informe proclamava, no momento da criação do Serviço,

organizar um fichário com o endereço de todos os escritores, de todos os países, capazes de se interessar pela literatura e pela vida cultural do Brasil, sobretudo aqueles que, por conhecerem o idioma castelhano, possam mais facilmente entender o português; idem com o endereço de todas as instituições culturais, revistas, jornais e associações literárias, capazes do mesmo interesse. (ibidem)

O documento recomendava, igualmente, favorecer encontros entre intelectuais brasileiros e estrangeiros a fim de estabelecer solidariedades e conveniências sobre as quais fosse possível, em seguida, sustentar a propaganda nacional. O Serviço se encarregava, por fim, de difundir as obras brasileiras e de publicar monografias sobre temas considerados “nacionais”.

Em 1937 se instituiu oficialmente o Serviço de Cooperação Intelectual (um organismo ligado ao Instituto Internacional de Cooperação Intelectual), que foi objeto de numerosas críticas. Foi Gustavo Capanema, ministro da Educação e da Saúde, quem promoveu essa mudança. Julgando que o antigo Serviço era “insuficiente para atender essa necessidade imperiosa de mostrar a verdadeira imagem do Brasil” (Suppo, 2003, p.43), ele propôs, em 1936, um programa moderno e prático de propaganda cultural do Brasil no exterior, visando substituir as “trocas platônicas” em curso por uma ampla e intensa campanha de propaganda e de cooperação intelectual calcada nos modelos de Itália, Rússia, Alemanha e Portugal. Ele previa, entre outras ações: a revisão dos livros de História e Geografia dos principais países do mundo com a finalidade de introduzir uma imagem completa e exata do Brasil; a criação de bolsas para estudantes brasileiros que desejassem partir para o estrangeiro; a concessão de subvenções às revistas estrangeiras para que publicassem trabalhos sobre o Brasil e também a instituições que organizassem congressos científicos internacionais. Paralelamente, Capanema sugeriu subvencionar, em função de razões especialmente geopolíticas, o Instituto Franco-brasileiro de Alta Cultura Científica e Literária (1922), o Instituto Luso-brasileiro de

Alta Cultura, o Instituto Germano-brasileiro e o Instituto Ítalo-brasileiro de Alta Cultura (1934).

A principal missão do Serviço, convertido em Divisão de Cooperação Intelectual em 1938 (DCI), era a de “atender ao expediente do Ministério das Relações Exteriores na parte referente às relações culturais com os outros países, à difusão da cultura brasileira e à divulgação de conhecimentos úteis sobre o nosso país nos principais centros estrangeiros”.⁸

A DCI encontrou, contudo, certas dificuldades. Até 1939, não dispunha de um orçamento autônomo para suas atividades. Bueno do Prado, que a chefiava nessa época, teve de solicitar de maneira repetida um financiamento permanente ao Ministério, a fim de trabalhar “com segurança e diretriz, dentro de um programa previamente estudado”.⁹ Apoiando-se sobre o balanço financeiro do ano de 1938, ele mostrava o deslocamento entre os recursos disponíveis e as ambições fixadas, questionando assim o papel atribuído à diplomacia cultural no âmbito da política exterior brasileira. A atividade da Divisão sofria, por outro lado, pela má coordenação entre as tarefas do Serviço Brasileiro de Intercâmbio Intelectual, que dependia do Ministério da Educação, e aquelas do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939 e abrigado diretamente no gabinete da Presidência da República (Fontes, 2004). A Divisão de divulgação do DIP deveria promover a doutrina do Estado e das relações do governo, que na esfera internacional significava a interdição de livros ou publicações prejudiciais ao país e às suas instituições; favorecer uma percepção positiva dos eventos sociais, culturais e artísticos do Brasil; e estimular a organização de cursos, conferências, congressos e exposições.

Dessa maneira, a diplomacia cultural brasileira se consolidou, a partir de 1937, dispersa entre muitos ministérios; confusa quanto às atribuições de cada um dos organismos dela encarregados; e submissa às inimizades incentivadas pela composição muito heterogênea do governo Vargas. Assim, podemos evocar as dificuldades de comunicação entre a DCI – que dependia de Oswaldo Aranha, americanista notório – e o DIP – dirigido por Lourival Fontes, que não escondia sua simpatia pelos regimes fascistas. Se o DIP se beneficiou de um orçamento e de um quadro pessoal mais importante do que a DCI, esta conheceu, porém, uma durabilidade maior do que seu rival, que como produto do Estado Novo não sobreviveu à queda desse regime em 1945.

Entretanto, DIP e DCI se relacionavam diante dos objetivos e conteúdos da diplomacia cultural brasileira, uma política híbrida na qual é difícil distinguir o que era relativo à cooperação internacional e o que se assemelhava à propaganda cultural: entre o modelo autoritário e a estratégia *à la française*, o

Brasil não se posicionou. Desde 1927, Montarroyos demonstrava grande consciência dos benefícios que a diplomacia cultural poderia trazer para o Brasil. Após enfatizar de que forma o IICI representava um excelente vetor para essa concepção, ele destacou que:

Fornecidas, com efeito, sob a égide daquela instituição, cujo caráter internacional constitui, aos olhos do público, uma garantia de imparcialidade, as informações sobre o Brasil ficarão ao abrigo da desconfiança com que são frequentemente recebidas as que apenas trazem a marca da propaganda nacional ... Outra consideração em favor do dito projeto é a de que, judiciosamente conduzida, a propaganda intelectual de um país abre-lhe novos caminhos para sua propaganda econômica.¹⁰

Outro lema da correspondência de Montarroyos era o “prestígio moral” que o Brasil poderia obter a partir de sua colaboração com o IICI. Assim, ele se identificava com Ildefonso Falcão, um dos primeiros chefes do SCI, e Gustavo Capanema, também entusiasmados pela convicção de que o Brasil deveria não somente dar suporte às relações com as nações ditas “civilizadas”, mas também trazer uma contribuição original, um novo fôlego, ao patrimônio cultural e intelectual da humanidade, deixando de ser “o grande desconhecido do mundo moderno”.¹¹ Segundo eles, era necessário combater o imaginário que caracterizava o Brasil como uma terra de “selvagens”, destacada mais por sua natureza exuberante que pelas realizações de seu povo. Nesse sentido, Ildefonso Falcão escrevia: “é tempo de nos conhecerem lá fora através de todas nossas realizações de modo que deixem de enxergar-nos como uma taba vastíssima de índios chucros e de mestiços analfabetos”.¹² Ele completava ainda que: “Precisamos *brasileiramente* acabar com esse equívoco deprimente”.¹³

O mundo moderno do qual falava Falcão não estava reduzido à Europa: a prioridade deveria ser dada ao continente latino-americano, reforçando, assim, a unidade frente às grandes transformações mundiais. Com efeito, apesar de a Europa ter sido o primeiro alvo da diplomacia cultural brasileira por meio do IICI, a América Latina ocupou um lugar cada vez maior no dispositivo posto em prática pelo Itamaraty nos anos 1930, com a assinatura de numerosos acordos de cooperação intelectual.¹⁴ Dessa forma, o Brasil pretendia evitar a formação de um bloco hispano-americano que lhe fosse hostil, bem como assegurar a sua liderança sobre o subcontinente. Apresentando-se, por meio do IICI, como um intermediário entre a Europa e a América, o país procurava se colocar na posição de líder entre seus pares.¹⁵

Em relação aos Estados Unidos, o Brasil respondeu de maneira positiva à Política da Boa Vizinhança conduzida por Roosevelt e ao “imperialismo sedutor” que a acompanhava (Tota, 2000). Vargas conhecia as oportunidades oferecidas por essa nova configuração no domínio cultural, enviando músicos, cantores e café à Exposição Internacional de Nova York em 1939 (Vidal, 1942), ou ainda se apresentando como um ícone do pan-americanismo (Melo, 2005). Reforçava desse modo a “equidistância pragmática” que caracterizava sua política exterior. Essa expressão, criada por Gerson Moura, remetia ao esforço brasileiro de se colocar como neutro frente às pressões exercidas pelos países do Eixo e pelas democracias ao longo dos anos 1930.¹⁶ O Brasil foi, assim, um protagonista do Instituto Interamericano de Cooperação Intelectual, rival direto do IICI, criado pela conferência interamericana de 1928.¹⁷ Por outro lado, a Ásia e a África não foram definidas como alvos da diplomacia cultural brasileira nessa fase. Um lugar especial foi reservado a Portugal, que criou em 1942, sob a égide do DIP e em parceria com a Secretaria Nacional de Informações e de Cultura Popular Portuguesa, a Seção de Intercâmbios Luso-brasileiros, restrita aos domínios literários, artísticos e turísticos.

Essa atenção especial em relação à antiga metrópole deve ser vista como um dos esforços feitos pelo SCI, desde sua criação, para difundir o português falado no Brasil. Nesse sentido, esteve presente o “modelo” francês de diplomacia cultural segundo o qual a língua é um instrumento incontornável para conhecer uma cultura. Esse tropismo em face de Portugal, esse interesse demonstrado pela língua portuguesa, deve ser lido nos termos do debate sobre identidade nacional que agitava os intelectuais brasileiros desde os anos 1920. Portanto, destacamos a existência de uma dicotomia entre os conteúdos valorizados pela política externa – que correspondiam globalmente à cultura erudita – e os elementos da cultura popular privilegiados pelo Estado Novo no cenário nacional – como o samba, o carnaval, o futebol ou a feijoada (Williams, 2001).

Dessa forma, é no período entre guerras que a diplomacia cultural brasileira se introduz e define suas principais características, algumas das quais vão perdurar após 1945, mesmo com a mudança do contexto político. Podemos destacar sobretudo três: certa desordem institucional associada ao peso de personalidades marcantes; um grande pragmatismo na compreensão dos assuntos e da escolha dos destinatários; e a dissociação entre o que se valorizava no plano interno e o que se mostrava da cultura brasileira no cenário internacional.

DA COOPERAÇÃO INTELECTUAL À DIVULGAÇÃO CULTURAL: ESTRUTURAÇÃO E AMPLIAÇÃO DA DIPLOMACIA CULTURAL BRASILEIRA (1945-1980)

Após 1945 a política cultural do Brasil no exterior se desenvolveu rapidamente e ganhou o nome de “divulgação cultural”. Durante a Nova República e, posteriormente, na Ditadura Militar, a diplomacia cultural viu seu campo de ação se desdobrar em três direções: em primeiro lugar, o setor ganhou importância no âmbito das diferentes instâncias políticas brasileiras; em seguida, o conteúdo das ações adotadas foi modificado, ganhando espaço a cultura popular, ao lado das produções eruditas; por fim, ocorreu uma diversificação de destinatários, tanto dos espaços como dos públicos em questão.

Entre 1945 e 1978 as sucessivas reformas do Ministério das Relações Exteriores foram intrínsecas ao desenvolvimento e à estruturação do setor cultural no centro da administração central do Itamaraty – a Secretaria de Estado, situada no Rio de Janeiro e, após 1970, em Brasília.¹⁸ Desde 1945, a Divisão de Cooperação Intelectual foi revista em favor da reforma estrutural conduzida pelos ministros Pedro Leão Veloso e José Linhares: o decreto-lei nº 8.324 instituiu um Departamento Político, Econômico e Cultural (DPEC), composto por quatro divisões, entre as quais estava a Divisão Cultural do Itamaraty (DCI), constituída em abril de 1946 após a divulgação do decreto-lei nº 9.121. A despeito de uma aparente continuidade ligada à manutenção da sigla DCI (já presente na Divisão de Cooperação Intelectual), a transição da “cooperação intelectual” à “ação cultural” significou uma ampliação das atribuições da Divisão, cujas competências passavam a compreender também os acordos de cooperação técnica e científica, além da difusão da língua, das artes, das letras e da música brasileira no mundo.

Em 1961, uma segunda reforma aumentou ainda mais o peso do setor no Ministério. Nos termos da lei nº 3.917, adotada em 14 de julho de 1961, a DCI se instalou no Departamento Cultural de Informações (DCInf), dirigido por Vasco Mariz, sendo a partir de então diretamente ligada à secretaria geral do Itamaraty. O órgão era composto por três divisões: Divisão de Cooperação Intelectual (DCInt), Divisão de Difusão Cultural (DDC) e Divisão de Informações (DI). Encarregada de “auxiliar o Secretário Geral no planejamento e na 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” (apud Garcia, 2003, p.61), essa estrutura

presenciou a expansão de sua atividade ao longo dos anos 1960 e 1970 em um novo quadro político instaurado pelo golpe de Estado de 1964.

Após a anexação da DI à Secretaria Geral do Itamaraty, em 1968, a DCinf reorientou suas atividades relacionadas aos intercâmbios científicos e à ação cultural, transformando-se no Departamento Cultural (DC), e, em seguida, no Departamento de Cooperação Cultural, Científico e Tecnológico (DCT). Em 1975, a DDC, a DCInt e a Divisão de Cooperação Técnica (DCTec) foram agrupadas. A criação da Divisão de Divulgação (DDI) no ano de 1978, a fim de “promover a realidade brasileira no exterior com ênfase nos assuntos do cinema e da televisão”, anexou ainda as competências do DCT, alcançando, dessa forma, de acordo com Cícero Martins, seu mais amplo campo de ação (ibidem, p.64).

Atualmente, nenhum estudo permite estabelecer os números do orçamento anual do setor cultural do Itamaraty ao longo desse período: as modificações constantes do organograma e o modo de classificação dos arquivos diplomáticos impossibilitam o estabelecimento de séries contínuas, mesmo para desenvolver uma análise global do lugar cedido à cultura no âmago do Ministério. Os poucos autores que se detiveram sobre a questão destacaram a desproporção entre os objetivos e os recursos financeiros reduzidos destinados ao Departamento Cultural. Em 1983, o diplomata Sérgio Arruda lamentava ainda “a menor importância relativa atribuída em nosso país à diplomacia cultural, e por via de consequência, às atividades correlatas de divulgação internacional” (Arruda, 1983, p.56). Ele reportava também que o Ministério não dispunha de mais do que 3,4 milhões de dólares para as atividades culturais em 1978, enquanto os Estados Unidos contavam com 7 milhões unicamente para suas políticas culturais frente ao Brasil. No entanto, não existe um estudo objetivo que avalie o orçamento desde a criação do SCI em 1937: realizados na esfera do Instituto Rio Branco, esses trabalhos frequentemente se colocam como instrumentos para convencer o resto do corpo diplomático da necessidade de aumentar o orçamento.

Apesar da falta de estudos quantitativos confiáveis sobre os recursos financeiros do departamento cultural do Itamaraty, é evidente que seu aparelho administrativo cresceu continuamente no período do pós-Segunda Guerra Mundial ao começo dos anos 1980, quando foram efetuados – não por acaso – os primeiros estudos sobre a divulgação e o papel da diplomacia cultural na política internacional brasileira. Muitos elementos atestam a integração progressiva dos problemas culturais pelo corpo diplomático brasileiro. Além da evolução do organograma e da publicação dos primeiros estudos sobre o

assunto, a correspondência diplomática demonstra a importância emergente do setor, com a emissão de circulares que definiam as políticas conduzidas em cada domínio artístico; a inclusão de um balanço das atividades culturais em relatórios mensais enviados para as embaixadas no Rio e, posteriormente, em Brasília; e as frequentes avaliações solicitadas às legações a fim de focar os meios de ação cultural. Nestas últimas, a diplomacia cultural brasileira é vista à luz de seus “modelos”, quais sejam: “os Estados Unidos, o *British Council*, a *Alliance française*” e, em menor medida, “o Japão, a Alemanha e a Rússia”.¹⁹ O Brasil conduziu uma política cultural igualmente ativa a partir das organizações internacionais como a Organização dos Estados Americanos (OEA) e a Unesco, obtendo assim sucesso notório – por exemplo, com a nomeação de Arthur Ramos para a chefia do Departamento de Ciências Humanas e de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo como responsável pela música e membro executivo do Conselho Internacional de Música, ambos ligados à Unesco, ou com a promoção de uma grande pesquisa sobre a “diversidade cultural do Brasil” conduzida por essa instituição (Maio, 1999; Fléchet, 2013).

No entanto, a promoção da cultura brasileira no exterior não esteve restrita apenas às atribuições do Itamaraty: assim como no entre guerras, o Ministério submeteu essa competência a outras instâncias políticas, como o Ministério da Educação e da Cultura (MEC) e o Conselho Federal da Cultura, fundado pelo regime civil-militar em 1967 com a finalidade de definir a política cultural do Brasil por meio de campanhas nacionais e intercâmbios internacionais (Azevedo, 2006). A multiplicidade de atores implicados na definição da diplomacia cultural mostra uma vontade crescente entre as elites intelectuais e políticas brasileiras de promover a cultura nacional no exterior – independentemente da ruptura política ocorrida em 1964.

Pelo que é nosso! Se esse lema, empregado pela imprensa carioca para saudar o sucesso dos artistas brasileiros na Europa após a Primeira Guerra Mundial, parecia cada vez mais atual após 1945, ainda era necessário estabelecer os conteúdos, objetivos e meios da diplomacia cultural brasileira em um contexto marcado pela Guerra Fria, a descolonização e a globalização dos intercâmbios econômicos e culturais. Nesse ponto de vista, vale destacar a surpreendente continuidade das duas metas estabelecidas pela diplomacia cultural desde a criação do SCI em 1937: a defesa da identidade nacional e dos interesses econômicos do Brasil no exterior. Certamente, os fatos evoluíram ao longo do século. No plano econômico, a busca por investimentos industriais e novas oportunidades para as exportações brasileiras, assim como a promoção do turismo internacional, substituíram a simples valorização dos recursos

agrícolas e minerais do país. Em relação à cultura nacional, sua definição foi, de fato, objeto de numerosos debates nos círculos artísticos e no campo político, especialmente após a instauração do regime de segurança nacional e do reforço do sistema repressivo subsequente ao AI-5 de 1968. No entanto, esses dois eixos principais mantiveram-se idênticos ao longo de todo o período, como lembrou o diplomata Edgar Telles Ribeiro em 1989: “A diplomacia cultural seria a utilização específica da relação cultural pela consecução de objetivos nacionais, de natureza não somente cultural, mas também política, comercial ou econômica” (Ribeiro, 1989, p.23).

Por outro lado, os conteúdos e os destinatários das políticas culturais conheceram múltiplos desdobramentos a partir dos anos 1950, rompendo com certas orientações tomadas no entre guerras. Em relação aos temas, o desenvolvimento da diplomacia cultural se traduziu por uma diversificação das políticas conduzidas, pautada por uma definição sempre mais ampla da “cultura nacional”. Assim, a cultura popular fez sua aparição nas ações desenvolvidas pelo Itamaraty, especialmente no domínio musical, como comprova a circular programática de dezembro de 1945:

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.²⁰

Certamente, a integração da cultura popular foi progressiva e a projeção da imagem de um Brasil negro – tradicionalmente contrária à desejada pelas elites, que era a de um país “civilizado” – suscitou forte resistência nos meios diplomáticos.²¹ Em 1959, por exemplo, o Ministério recusou a inscrição do filme franco-brasileiro *Orfeu negro* na seleção brasileira para o Festival de Cannes de 1959, deixando à França o prestígio da Palma de Ouro. A produção era interpretada por atores negros das favelas do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, na visão dessa instituição, suscetível à projeção de uma “má” imagem do país.²² Da mesma forma, a diplomacia musical do Itamaraty se limitou à promoção de composições eruditas até o final dos anos 1950, apesar de manifestar intenções de favorecer a música popular (Fléchet, 2012).

Entretanto, o conteúdo da política do Itamaraty evoluiu rapidamente em benefício das artes e práticas populares, marcando uma nova orientação do Ministério. Assim, a diplomacia cultural brasileira obteve alguns de seus maiores sucessos nos domínios da música popular e do audiovisual a partir dos anos 1960, especialmente com o lançamento da Bossa Nova no Carnegie Hall (1962), a criação do Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro (1966) e com a Semana do Cinema Brasileiro em Buenos Aires (1978) (Fléchet, 2013, cap. 7 e 8; Ribeiro, 1989, p.72). No início dos anos 1980, o cinema, a televisão e o disco continuaram como instrumentos privilegiados da diplomacia cultural brasileira, ao lado de ações mais tradicionais de cooperação intelectual e promoção linguística.

Como entender a mutação da linha cultural defendida pelo Itamaraty? Em primeiro lugar, vale lembrar que o Departamento cultural atendeu aos pedidos das embaixadas, que tinham sido incapazes de responder às solicitações repetidas de instituições culturais estrangeiras. Entre outros exemplos, a DCI financiou o programa de rádio “Aquarelles du Brésil” que apresentava “através da música popular e folclórica, os diversos aspectos da paisagem e do homem brasileiro” aos ouvintes da Radiodifusão Francesa entre 1957 e 1975, após a embaixada parisiense ter divulgado junto ao Ministério as demandas de produtores franceses interessados na importação de discos brasileiros.²³ A diplomacia cultural não serviu, nesse caso, para introduzir um produto cultural (a MPB e o samba), mas sim para consolidar um interesse preexistente do público-alvo (os europeus amantes de danças latinas). De maneira geral, o objetivo de *divulgação* cultural reivindicado pelo Itamaraty precisa ser relativizado. Na maioria dos casos observados, a ação cultural do Itamaraty não nasceu do desejo de divulgar produções artísticas brasileiras ainda desconhecidas no mundo. Pelo contrário, foi a popularidade já adquirida por produções culturais brasileiras no exterior – principalmente no domínio do cinema e da música – que deu origem à introdução de políticas específicas, cujo objetivo era defender os interesses econômicos e estratégicos do país. Nessa perspectiva, a cultura popular apareceu a partir dos anos 1960 como um meio eficaz de promover os interesses do Brasil no exterior e de compensar a falta crônica de recursos do Departamento Cultural do Itamaraty, aproveitando os sucessos obtidos anteriormente no setor privado. Seguindo essa orientação, o Ministério das Relações Exteriores buscou aproveitar a atração exercida pelo samba, pela Bossa Nova e pelo Cinema Novo sobre o público europeu e norte-americano para desenvolver o turismo internacional com destinação ao Brasil, como

comprovam as ações conduzidas pela companhia aérea Varig e pela empresa de turismo Embratur.²⁴

O pragmatismo comandava igualmente a definição de ações guiadas em cada um dos domínios culturais. O Itamaraty apoiava os artistas em função de seu sucesso na cena internacional, e não de aspectos relacionados à sua política interna. Assim, a diplomacia cultural se afastou das repetidas políticas governamentais, defendendo no exterior uma imagem do país que era distante das representações predominantes na esfera nacional. Essa divergência foi particularmente nítida durante a ditadura militar, após a adoção do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, que suspendia o *habeas corpus*, inaugurando um endurecimento do regime repressivo, especialmente nos meios culturais, e forçando a ida de vários artistas ao exílio. No interior do país, a mensagem era clara: os músicos e cineastas – como Cacá Diegues, Nara Leão, Caetano Veloso, Chico Buarque, Elis Regina e Gilberto Gil – apareciam como “os principais agentes de um grupo de cantores e compositores de orientação filocomunista, atualmente em franca atividade nos meios culturais”, exercendo uma ação nefasta sobre o público.²⁵ Porém, no exterior, a situação estava longe de ser assim tão direta: o Itamaraty patrocinou artistas conhecidos por sua oposição ao regime, em razão de seu sucesso de público. O Ministério financiou, por exemplo, as noites brasileiras do Mercado Internacional de Edição Musical em Cannes entre 1966 e 1975, das quais participaram, entre outros, Edu Lobo, Chico Buarque e Gilberto Gil (Fléchet, 2013, cap. 8).

Após os anos 1960 e 1970, o interesse pragmático e a vontade de melhor servir às aspirações econômicas do país asseguraram certa continuidade da diplomacia cultural brasileira, mantendo-a mais aberta às formas populares. Ao longo desse período, os destinatários da política cultural do Itamaraty se transformaram ao mesmo tempo que seus conteúdos. Anteriormente destinada aos países europeus e americanos, no início dos anos 1960 a diplomacia cultural brasileira se abriu para o continente africano. A “política estrangeira independente”, lançada pelo presidente Jânio Quadros em 1961, visava, dessa forma, desenvolver relações bilaterais com os novos Estados da África Ocidental e Meridional, destacando as afinidades étnicas e históricas que ligavam o Brasil à África. Suspensa momentaneamente após o golpe de Estado de 1964, essa política foi retomada pelo governo militar no início dos anos 1970 com a finalidade de assegurar os interesses econômicos do país no continente africano e de lutar contra a forte influência norte-americana (Saraiva, 1991). A fim de ressaltar as “solidariedades naturais” entre as populações do Brasil e da África negra, o Itamaraty financiou diversas manifestações culturais. Após ter

enviado uma notável delegação ao Festival Mundial de Artes Negras, o Ministério lançou, em março de 1974, um ambicioso “programa de cooperação cultural entre o Brasil e os países africanos” – em colaboração com o MEC, o governo e a Universidade Federal da Bahia –, prevendo a criação de um Museu Afro-brasileiro em Salvador, o desenvolvimento de atividades de ensino e pesquisa sobre a cultura afro-brasileira, bem como a acolhida de estudantes bolsistas e professores africanos convidados.²⁶ Se a África não se tornou a destinação privilegiada da diplomacia cultural brasileira nesse período – em função da prioridade orientada sobretudo para América Hispânica, Estados Unidos e Europa –, essas iniciativas permitem observar uma diversificação crescente de espaços de interesses, anunciando as políticas adotadas pela Comunidade dos Países de Língua Portuguesa a partir de 1996 (Saraiva, 2001).

Ao concluir este breve histórico, podemos afirmar que precocidade, continuidade e pragmatismo são três características da diplomacia cultural brasileira. O Brasil, de fato, compreendeu bastante cedo que o *soft power* era uma ferramenta apreciável para uma potência secundária, desejando consolidar sua inserção no cenário internacional e afirmar suas posições econômicas. Se o país não foi uma exceção entre os sul-americanos – a Argentina e o Chile integraram igualmente essa dimensão durante o entre guerras –, ele foi o primeiro a criar uma “máquina diplomática cultural”²⁷ com a fundação de serviços específicos no Ministério das Relações Exteriores. A prioridade concedida ao Itamaraty explica os elementos de continuidade observados nos objetivos e conteúdos da diplomacia cultural brasileira a despeito das mudanças de regime. O Estado Novo, a Nova República e a Ditadura Militar evidenciaram preocupações similares quanto à imagem do Brasil no exterior e ao destino comercial das políticas culturais.

Certamente, os objetos e os destinatários dessa diplomacia se desenvolveram no início dos anos 1960, quando o Itamaraty agregou uma dimensão popular à “cultura nacional” e reativou as antigas solidariedades sul-atlânticas no duplo contexto de descolonização e globalização cultural. A aproximação, porém, manteve-se inalterada: o pragmatismo próprio da política exterior brasileira inspirou igualmente o setor cultural. Assim, a cultura afro-brasileira, muito tempo mantida à parte, tornou-se protagonista desde que contribuiu para estabelecer proximidades econômicas e estratégias com a África. Do mesmo modo, o Brasil procurou manter uma “equidistância pragmática” entre os diferentes polos de sua diplomacia, definindo os destinatários de suas políticas culturais – a América Hispânica, os Estados Unidos, a Europa e a África Negra.

Contudo, a precocidade e a relativa coerência da diplomacia cultural brasileira não devem mascarar nem certa desordem institucional no âmago do MRE e dos diferentes organismos governamentais encarregados dos negócios culturais, nem a falta crônica de recursos denunciada muitas vezes pelos atores responsáveis por sua implementação. Se o setor cultural se desenvolveu e se consolidou ao longo de todo o século XX, resulta sobretudo do engajamento de personalidades como Montarroyos, Capanema e Vasco Mariz. Por outro lado, ele se beneficiou da concorrência entre Brasil e Argentina pela liderança regional, já que os diplomatas brasileiros não cogitavam a hipótese de desenvolver menos ações no plano cultural que seus homólogos do rio da Prata – ou, ao menos, a ideia de que consolidassem maiores implementações nessa área. Ao longo de todo esse período, a política cultural do Brasil se apoiou, enfim, sobre a longa tradição diplomática do país e sobre um corpo profissional homogêneo e competente, conservando uma relativa independência frente ao poder político. Essa “república de diplomatas”, como denominou Alain Rouquié (2006, p.333-338), foi a chave mestra da implementação de uma ação cultural ambiciosa e inovadora, aliada ao pragmatismo econômico e à invenção da identidade nacional.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Sérgio. *Divulgação e diplomacia cultural: algumas reflexões a propósito da experiência brasileira*. Tese – Curso de Altos Estudos, Instituto Rio Branco. Brasília, 1983.
- AZEVEDO, Lia Calabre de. O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974. *Estudos Históricos*, n.37, p.81-98, 2006.
- CÂNDIDA-SMITH, Richard. Érico Veríssimo, a Brazilian Cultural Ambassador in the United States. *Revista Tempo*, v.17, n.34, p.147-173, 2013.
- CASTRO, Flávio Mendes de Oliveira. *História da organização do Ministério das Relações Exteriores*. Brasília: Ed. UNB, 1983.
- CERVO, Amado Luiz (Org.) *O desafio internacional: a política exterior do Brasil de 1930 a nossos dias*. Brasília: Ed. UnB, 1994.
- DULPHY, Anne; FRANK, Robert; MATARD-BONUCCI, Marie-Anne; ORY, Pascal (Org.) *Les relations culturelles internationales au XXe siècle: de la diplomatie culturelle à l'acculturation*. Bruxelles: Peter Lang, 2010.
- DUMONT, Juliette. *De la coopération intellectuelle à la diplomatie culturelle: les voix/es de l'Argentine, du Brésil et du Chili (1919-1946)*. Tese (Doutorado em História) – Université Paris III, Sorbonne nouvelle, 2013.

- DUMONT, Juliette. *Le Brésil et l'Institut international de coopération intellectuelle (1924-1946): le pari de la diplomatie culturelle*. Paris: IHEAL, 2009.
- FERREIRA, Roberta Maria Lima. *A política brasileira de expansão cultural no Estado Novo (1937-1945)*. Dissertação (Mestrado em História) – UERJ. Rio de Janeiro, 2006.
- FLÉCHET, Anaís. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música no século XX. *Escritos*, ano 5, n.5, p.227-256, 2012. Disponível em: www.casaruibarbossa.gov.br/escritos/numero05/artigo11.php.
- _____. Le Conseil international de la musique et la politique musicale de l'Unesco (1945-1975). *Relations Internationales*, n.56, p.53-71, 2013. Disponível em: www.cairn.info/revue-relations-internationales-2014-1-page-53.htm.
- _____. *Si tu vas à Rio...* La musique populaire brésilienne en France. Paris: Armand Colin, 2013.
- _____. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus. *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, n.32, p.41-60, 2009.
- FONTES, Virgínia. Propaganda y proyecto político en el Estado Novo. El Departamento de Prensa y Propaganda – DIP. In: ANSALDI, Waldo (Org.) *Calidoscopio latinoamericano: imágenes históricas para un debate vigente*. Buenos Aires: Ariel, 2004. p.167-181.
- FRANK, Robert. Culture et relations internationales: transferts culturels et circulation transnationale. (cap. 19). In: FRANK, Robert (Org.) *Pour une histoire des relations internationales*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.
- _____. La machine diplomatique française après 1945. *Relations internationales*, n.115, p.325-331, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. São Paulo: Global, 2004.
- GARCIA, Cícero Martins. *Importância e formas de aprimoramento da atividade de difusão cultural como instrumento da política externa brasileira*. Tese – Curso de Altos Estudos, Instituto Rio Branco. Brasília, 2003.
- IRIYÉ, Akira. Culture and International History. In: HOGAN, Michael J.; PATERSON, Thomas G. (Org.) *Explaining the History of American Foreign Relations*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004. p.241-256.
- LESSA, Monica Leite. *L'Influence intellectuelle française au Brésil: contribution à l'étude d'une politique culturelle (1886-1930)*. Tese (Doutorado em história) – Université Paris X, Nanterre, 1997.
- LESSA, Mônica Leite; SUPPO, Hugo Rogélio (Org.) *A Quarta Dimensão das Relações Internacionais: a dimensão cultural*. Rio de Janeiro: Contra Capa; Faperj, 2012.
- MAIO, Marcos Chôr. O Projeto Unesco e a Agenda das Ciências Sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.41, v.14, p.141-158, 1999.

- MATTHIEU, Gilles. *Une Ambition sud-américaine: politique culturelle de la France (1914-1940)*. Paris: L’Harmattan, 1991.
- MELO, Alvaro Artur Guedes de. *O Pan-Americanismo no Estado Novo: mídia e relações internacionais*. Dissertação (Mestrado em História) – UERJ. Rio de Janeiro, 2005.
- MOURA, Gerson. *Autonomia na dependência: a política externa brasileira de 1935 a 1942*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural norte-americana*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a cena musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, n.47, 2004.
- NIÑO RODRÍGUEZ, Antonio; MONTERO, José Antonio (Ed.) *Guerra fría y propaganda: Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- RIBEIRO, Edgar Telles. *Diplomacia cultural: seu papel na política externa brasileira*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão; IPRI, 1989.
- ROLLAND, Denis (Org.) *Le Brésil et le monde: pour une histoire des relations internationales des puissances émergentes*. Paris: L’Harmattan, 1999.
- ROUQUIÉ, Alain. *Le Brésil au XXI^e siècle: naissance d’un nouveau grand*. Paris: Fayard, 2006.
- SARAIVA, José Flávio Sombra. *Brazil’s Foreign Policy Towards Africa. 1946-1985 Realpolitik and Discourse*. Tese (Doutorado em História) – Birmingham University, 1991.
- _____. *CPLP: Comunidade dos Países de Língua Portuguesa*. Brasília: Instituto Brasileiro de Relações Internacionais, 2001.
- SIEGFRIED, André. *L’Amérique latine*. Paris: Armand Colin, 1934.
- SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- SUPPO, Hugo Rogelio. Gilberto Freyre e a imagem do Brasil no mundo. *Cena internacional*, ano 5, n.2, p.43, 2003.
- _____. *La Politique culturelle française au Brésil 1920-1930*. Tese (Doutorado em história) – Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2000.
- TOTA, Antônio Pedro. *O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VIDAL, Armando. *O Brasil na feira internacional de Nova York*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- WILLIAMS, Daryle. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham: Duke University Press, 2001.

NOTAS

¹ Citação original, traduzida pelas autoras: “L’axe géographique du continent américain est en direction nord-sud, mais ne méconnaissons pas un autre axe, celui des influences de la culture, qui va de l’est à l’ouest”, em SIEGFRIED, 1934, p.9-10.

² Sobre a França, ver, entre outros, MATTHIEU, 1991; LESSA, 1997; SUPPO, 2000. Sobre os Estados Unidos, ver: MOURA, 1993; TOTA, 2000; NIÑO RODRÍGUEZ; MONTERO, 2012; CÂNDIDA-SMITH, 2013.

³ O Instituto Rio Branco foi pioneiro sobre o estudo do tema. Cf. ARRUDA, 1983; RIBEIRO, 1989; GARCIA, 2003.

⁴ Para uma discussão global sobre o tema, ver: IRIYÉ, 2004; DULPHY; FRANK; MATTARD-BONUCCI; ORY, 2010; FRANK, 2012 (capítulo 19).

⁵ Arquivo histórico da Unesco, Paris: IICI. A III 14, 15 février 1937.

⁶ Arquivo Histórico do Itamaraty (AHI), Rio de Janeiro: 78/3/13, carta de Montarroyos a Afrânio de Mello Franco, 5 nov. 1932.

⁷ AHI, Rio de Janeiro: 542. 6/995. 16141, *Informação*, de Ribeiro Couto ao secretário geral do Ministério das relações Exteriores, 1º mar. 1934.

⁸ Informe do Ministério das relações Exteriores, 1938, apud FERREIRA, 2006, p.104.

⁹ AHI, Rio de Janeiro: 542. 6/995. 16141, Carta de Bueno do Prado a Oswaldo Aranha, 29 nov. 1938.

¹⁰ AHI, Rio de Janeiro: 276/2/4, Carta de Montarroyos a Otavio Mangabeira, 5 set. 1927.

¹¹ AHI, Rio de Janeiro: 542. 6/653. 9813, Entrevista de Ildefonso Falcão em *Careta*, 16 nov. 1935.

¹² AHI, Rio de Janeiro: 542,6, 995/16141, Artigo do *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1936.

¹³ AHI, Rio de Janeiro: 542,6, 653/9813, Artigo do jornal *Careta*, 16 nov. 1935, grifo nosso.

¹⁴ Podemos destacar especialmente a série de acordos referentes à revisão de manuais escolares e de ensino de História, entre os quais o primeiro foi assinado em 1933 entre Brasil e Argentina. (Ver: *La*

coopération intellectuelle. Paris: IICI, 1933. p.645). Para uma análise desses acordos, ver DUMONT, 2013, p.464-467, 730-736.

¹⁵ *Ibidem*, p.368, 378-381.

¹⁶ MOURA, 1980. Ver também: CERVO, 1994; ROLLAND, 1999.

¹⁷ Em 1926, Xavier de Oliveira, professor na Universidade do Rio de Janeiro e médico, publica uma série de artigos no *Jornal do Brasil* propondo a criação de um organismo de cooperação intelectual americano. Em 1928, uma resolução da conferência interamericana de Havana concretiza o projeto, que deve ser examinado em 1930 pela *Inter-American*

Congress of Rectors, Deans, and Educators in General. Nessa conferência é discutida a organização do Instituto que, porém, nunca existiu. Sobre esse projeto, ver DUMONT, 2013, p.359-365 e 479-500.

¹⁸ Criado por Oscar Niemeyer, o Palácio do Itamaraty foi inaugurado no dia 21 de abril de 1970, em Brasília, ou seja, 10 anos após a nova capital. A transferência do Rio de Janeiro para o novo centro político do país foi realizada sem grande preocupação com a conservação e a preservação de arquivos, o que complica atualmente o trabalho dos historiadores.

¹⁹ AHI, Rio de Janeiro: DCI/542. 6/no 86: “Meios de ação cultural empregados. Conveniência de uma análise cuidadosa”, 11 abr. 1950.

²⁰ AHI, Rio: DCI./540. 36/Circular 171: “Propaganda da música brasileira no exterior”, grifos nossos.

²¹ Essa resistência é antiga. Roberta Maria Lima Ferreira cita, entre outras ações, as recomendações da Embaixada Brasileira em Washington durante a filmagem de *That Night in Rio* (1941) para que se retirasse uma cena de dança com negros (FERREIRA, 2006, p.196).

²² AHI, Rio: Emb. Paris/Reservado/no 241/640. 612(00). Carta do embaixador Carlos Alves de Souza Filho ao ministro Francisco Negrão de Lima, Paris, 20 maio 1959. Sobre esse episódio, ver: FLÉCHET, 2009.

²³ AHI, Rio de Janeiro: Emb. Paris/Ofícios 1957/481/675(85), “Programa de música brasileira na Radiodifusão francesa”.

²⁴ AHI, Brasília: DDC/640. 0(B46), Difusão Cultural 1972-1977 et 640. 361(B46)(F37), “Festival do disco. Carnaval brasileiro”, 7 jan. 1975.

²⁵ Relatório do serviço de informação do Segundo Batalhão de São Paulo, citado por NAPOLITANO, 2004, p.110.

²⁶ “Programa de cooperação cultural entre o Brasil e países africanos”. *Afro-Ásia*, n.12, p.247-251, 1976.

²⁷ Retomamos aqui a expressão criada por Robert Frank a propósito da França. FRANK, 2003, p.325-331.