



Pontifícia
Universidade
Católica do
Rio de Janeiro

Lucas dos Santos Castro

**Entre Paus e Pedras: A Bossa Nova como Instrumento da
Diplomacia Cultural Brasileira (1960-1970).**

Trabalho de conclusão de curso

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Relações Internacionais.

Orientador: Prof. João Daniel Lima de Almeida.

Rio de Janeiro

Julho de 2025

Agradecimentos

Agradeço a Deus e a todas as entidades de luz que iluminam meu caminho.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, minha profunda gratidão por viabilizar minha formação acadêmica. Ao corpo docente, cuja competência é inquestionável. Aos queridos colegas do curso, pelo companheirismo nas longas jornadas de estudo. Aos amigos do Coral da PUC-Rio, por compartilharem comigo a paixão pela música e proporcionarem momentos de leveza e harmonia em meio aos desafios acadêmicos.

Aos meus pais, Claudia e Noberto, minha eterna gratidão pelo exemplo vivo de que a perseverança e o amor ao conhecimento são os maiores legados que se pode deixar aos filhos. Vocês são minha inspiração diária para buscar sempre o melhor de mim. À minha irmã Anne e às minhas irmãs de coração, Bruna e Pamella, por serem parceiras nesta jornada. Vocês são a prova de que os sonhos compartilhados têm o poder de nos levar mais longe.

Ao Leco, meu companheiro de vida e maior incentivador, que esteve ao meu lado em cada etapa deste percurso. Sua paciência nos dias de estudo, seu abraço reconfortante nos momentos de cansaço e sua alegria irreverente nas pequenas vitórias tornaram esta caminhada mais leve e significativa.

À família Rodrigues de Aguiar, por me acolherem com tanto carinho. O suporte emocional e o afeto incondicional que recebi foram fundamentais para manter o equilíbrio entre os desafios acadêmicos e a vida pessoal. Aos amigos e familiares espalhados pelo mundo, agradeço pela torcida constante e pelo amor que transcende distâncias geográficas. Em especial, ao Igor e à Maria Paz.

Por fim, meu agradecimento especial à Dra. Marta Brinca e sua família em Coimbra, cuja generosidade e visão transformaram minha trajetória acadêmica. Sem sua intervenção no momento exato, viabilizando o início da minha graduação, este trabalho simplesmente não existiria. Muito obrigado!

Lucas Castro

Resumo

Castro, Lucas dos Santos. **Entre Paus e Pedras: A Bossa Nova como Instrumento da Diplomacia Cultural Brasileira (1960-1970)**. Rio de Janeiro, 2025. Trabalho de conclusão de curso – Instituto de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa investiga como o Estado brasileiro instrumentalizou a Bossa Nova como ferramenta de diplomacia cultural entre 1960 e 1970, com foco particular no emblemático concerto do Carnegie Hall (1962). A partir da análise documental de arquivos diplomáticos, periódicos da época e fontes bibliográficas especializadas, o estudo examina os mecanismos institucionais através dos quais o Itamaraty e outros órgãos governamentais sistematizaram a projeção internacional do gênero musical como veículo de *soft power*. A pesquisa demonstra que o Estado brasileiro desenvolveu uma estratégia deliberada operacionalizada através de três mecanismos principais: o financiamento direto e indireto de apresentações e turnês internacionais; a coordenação entre diferentes ministérios e agências governamentais, especialmente a parceria com o Instituto Brasileiro do Café; e a mobilização da rede diplomática brasileira para facilitar e amplificar o alcance internacional do movimento musical. Contudo, a análise revela que essa instrumentalização cultural foi parcial, contraditória e vulnerável a mudanças políticas, especialmente após o golpe militar de 1964, quando emergiu uma dissonância estrutural entre a imagem de modernidade e sofisticação projetada internacionalmente e a realidade autoritária interna. O estudo contribui para os campos da História das Relações Internacionais e dos Estudos Culturais ao demonstrar como elementos culturais podem ser estrategicamente mobilizados na política externa, oferecendo lições relevantes para compreender as práticas contemporâneas de diplomacia cultural na era digital.

Palavras-chave

Bossa Nova; Diplomacia Cultural; *Soft Power*; Política Externa Brasileira; Itamaraty.

Abstract

Castro, Lucas dos Santos. **Between Sticks and Stones: Bossa Nova as an Instrument of Brazilian Cultural Diplomacy (1960-1970)**. Rio de Janeiro, 2025. Trabalho de conclusão de curso – Instituto de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research investigates how the Brazilian State instrumentalized Bossa Nova as a cultural diplomacy tool between 1960 and 1970, with particular focus on the emblematic Carnegie Hall concert (1962). Through documentary analysis of diplomatic archives, period publications, and specialized bibliographic sources, the study examines the institutional mechanisms through which Itamaraty and other government agencies systematized the international projection of the musical genre as a *soft power* vehicle. The research demonstrates that the Brazilian State developed a deliberate strategy operationalized through three main mechanisms: direct and indirect financing of international performances and tours; coordination between different ministries and government agencies, especially the partnership with the Brazilian Coffee Institute; and mobilization of the Brazilian diplomatic network to facilitate and amplify the international reach of the musical movement. However, the analysis reveals that this instrumentalization was partial, contradictory, and vulnerable to political changes, especially after the 1964 military coup, when a structural dissonance emerged between the image of modernity and sophistication projected internationally and the internal authoritarian reality. The study contributes to the fields of International Relations History and Cultural Studies by demonstrating how cultural elements can be strategically mobilized in foreign policy, offering relevant lessons for understanding contemporary cultural diplomacy practices in the digital era.

Keywords

Bossa Nova; Cultural Diplomacy; Soft Power; Brazilian Foreign Policy; Itamaraty.

Sumário

1. Introdução	7
1.1. O Palco e a Plateia: um concerto para o café	7
1.2. O Problema da Pesquisa	8
1.3. Hipótese central	9
1.4. Justificativa e relevância	9
1.5. Estrutura do trabalho	10
2. A Orquestra das Nações: Fundamentos teóricos da Diplomacia Cultural e Soft Power	11
2.1. O Palco e a Plateia: um concerto para o café	11
2.2. O Campo de batalha simbólico	12
2.3. A estética como política	16
2.4. A música como ferramenta diplomática	19
2.5. Uma perspectiva crítica	21
3. O Brasil em busca de si: Modernidade, Política e Cultura	24
3.1. Os "anos dourados" e o sonho desenvolvimentista	24
3.2. A Política Externa Independente (PEI)	25
3.3. A Trilha Sonora da Modernidade	28
4. A orquestração da diplomacia: para além do Rio de Janeiro	31
4.1. Estudo de caso: O Concerto do Carnegie Hall (1962)	31
4.2. A arquitetura institucional da diplomacia cultural	38
4.3. A Expansão da estratégia: a Bossa Nova no cenário mundial	41
4.4. Uma sistematização parcial e contraditória	46
5. Acordes dissonantes: o legado da diplomacia musical	51
5.1. O Palco e a Plateia: um concerto para o café	51
5.2. O Problema da Pesquisa	55
5.3. Hipótese central	59
5.4. Justificativa e relevância	64
6. Considerações Finais	69
6.1. Síntese, resultados e resposta à questão central	69
6.2. Contribuições teóricas	72
6.3. Limitações do estudo e agenda para futuras pesquisas	75
6.4. Considerações finais: tudo cabe na mesma ópera	76
7. Referências bibliográficas	79

Tudo é música, meu amigo. No princípio era dó, e o dó fez-se ré etc. Este cálix (e enchia-o novamente), este cálix é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera...

Machado de Assis, Dom Casmurro

1. Introdução

1.1. O Palco e a Plateia: um concerto para o café

Em 21 de novembro de 1962, na cidade de Nova York, o Carnegie Hall testemunhou mais que um concerto: era o Brasil reinventando sua diplomacia através da música. O venerável templo da música clássica, que havia consagrado Tchaikovsky e Ella Fitzgerald, recebia agora um país em desenvolvimento que buscava construir sua modernidade através de acordes sussurrados e ritmos sincopados. O cartaz anunciava modestamente um concerto de Bossa Nova e Jazz, mas quem atravessasse as portas de bronze do Carnegie Hall naquela noite encontraria muito mais do que música. No saguão, *hostesses* elegantes serviam café brasileiro em xícaras de porcelana, cortesia do Instituto Brasileiro do Café. Enquanto folhetos promocionais destacavam as qualidades do grão nacional, diplomatas circulavam discretamente entre críticos musicais e celebridades do jazz americano.

Tom Jobim, nervoso nos bastidores, ajustava pela enésima vez as partituras. Aos 35 anos, o compositor carioca estava prestes a apresentar ao coração cultural americano uma música que havia nascido nos apartamentos de Ipanema, entre bossa e conversa de madrugada. Ao seu lado, João Gilberto afinava seu violão com a precisão obsessiva que se tornaria sua marca registrada. Eles não sabiam, mas estavam carregando nas costas a missão não declarada de reconfigurar a imagem internacional do Brasil, algo tão grande quanto suas canções.

A plateia de quase três mil pessoas era um mosaico revelador da América cultural dos anos 1960. Tony Bennett ocupava uma poltrona da primeira fila, ao lado de Peggy Lee e outros ícones do jazz americano. Críticos musicais do New York Times e da Down Beat empunhavam canetas e cadernos, prontos para dissecar aquela novidade tropical. Mas o verdadeiro drama ultrapassava o palco. O Brasil vivia uma euforia desenvolvimentista, e Brasília emergia como símbolo concreto dessa ambição. A Bossa Nova seria seu equivalente sonoro, a trilha de um país que buscava ser percebido como moderno e sofisticado. Não mais a terra do samba e do carnaval apenas, mas um país capaz de produzir arte refinada que dialogasse de igual para igual com o jazz americano.

O que poucos na plateia sabiam é que aquele concerto não era um acaso feliz da indústria musical. Por trás da aparente espontaneidade, uma complexa engrenagem diplomática e econômica havia sido acionada. O Instituto Brasileiro do Café, braço comercial do Estado, não estava ali apenas para servir bebidas. Estava testando uma hipótese ousada:

seria possível vender um produto através de uma experiência cultural? Poderia a sofisticação musical brasileira agregar valor à percepção internacional do café nacional?

Quando as luzes se apagaram e os primeiros acordes de "Desafinado" ecoaram pelo Carnegie Hall, mais do que uma música estava sendo tocada. Era o som de um país reinventando sua própria narrativa, transformando estereótipos em sinfonias, convertendo diplomacia em melodia. Aquela noite marcaria a internacionalização da Bossa Nova e o nascimento de uma nova forma de fazer política externa: através da sedução estética.

O Brasil havia descoberto que, às vezes, um violão afinado pode falar mais alto que um discurso oficial, e que a melhor embaixada de um país pode ser uma canção sussurrada no ouvido do mundo.

1.2. O Problema da pesquisa

O episódio do Carnegie Hall, embora emblemático, é apenas a ponta visível de um iceberg muito maior. Por trás daquela noite aparentemente espontânea de música brasileira em Nova York, operava uma complexa máquina institucional que nos leva a questionar: como exatamente um movimento musical nascido nos apartamentos e boates da zona sul carioca chegou aos palcos mais prestigiados do mundo?

Esta pergunta aparentemente simples desvela um problema de pesquisa mais profundo e multifacetado pois a documentação histórica sugere uma realidade complexa onde intenções estatais coexistiram com improvisações, sucessos pontuais com falhas estruturais, e aspirações de controle com resistências artísticas."

A questão central que orienta esta investigação é: **Em que medida e através de quais mecanismos institucionais o Estado brasileiro utilizou a Bossa Nova como ferramenta estratégica de diplomacia cultural para projetar uma imagem de modernidade e sofisticação nas décadas de 1960 e 1970?**

Esta pergunta desdobra-se em várias dimensões que precisam ser investigadas: quais foram os atores estatais e não-estatais envolvidos nesse processo? Como se articularam os interesses culturais, políticos e econômicos? Que recursos foram mobilizados e através de quais canais institucionais? E, fundamentalmente, até que ponto essa estratégia foi deliberada e coordenada, em oposição a um aproveitamento oportunista de um fenômeno cultural espontâneo?

1.3. Hipótese central

Este trabalho sustenta que o Estado brasileiro, através do Itamaraty e outros órgãos governamentais, conseguiu instrumentalizar efetivamente a Bossa Nova como veículo de *soft power* durante as décadas de 1960 e 1970. Essa instrumentalização, embora bem-sucedida em seus objetivos principais, caracterizou-se por uma abordagem pragmática e adaptativa que combinou planejamento estratégico com improvisação criativa, demonstrando a capacidade brasileira de transformar limitações em oportunidades diplomáticas.

A hipótese propõe que essa instrumentalização bem-sucedida operou através de três mecanismos flexíveis complementares: (1) o financiamento direto e indireto de apresentações, turnês e festivais internacionais, que soube combinar recursos estatais com parcerias privadas de forma criativa; (2) a coordenação entre diferentes ministérios e agências governamentais para integrar a promoção cultural com objetivos comerciais, especialmente na exportação de produtos brasileiros como o café; e (3) a mobilização da rede diplomática brasileira para facilitar e amplificar o alcance internacional do movimento musical, que demonstrou notável capacidade de adaptação a diferentes contextos culturais.

Esta operação representou uma forma pioneira de diplomacia cultural no contexto latino-americano da Guerra Fria, antecipando estratégias que décadas depois seriam teorizadas como "*nation branding*" e consolidadas como práticas centrais da diplomacia pública contemporânea.

1.4. Justificativa e relevância

A relevância deste estudo transcende o interesse histórico ou musicológico. Compreender como o Brasil utilizou a Bossa Nova como instrumento de diplomacia cultural nas décadas de 1960 e 1970 oferece lições valiosas para as práticas contemporâneas de *soft power* e projeção internacional através da cultura. Em um mundo onde a Coreia do Sul investe bilhões no "*K-Culture Project*" para promover o K-pop globalmente, onde o Reggaeton porto-riquenho se torna simultaneamente fenômeno comercial e veículo de expressão política, e onde plataformas digitais transformam radicalmente a circulação cultural global, examinar o caso pioneiro da Bossa Nova adquire renovada importância.

Do ponto de vista acadêmico, esta pesquisa contribui para preencher uma lacuna nos estudos sobre diplomacia cultural brasileira ao investigar sistematicamente os mecanismos institucionais por trás da promoção internacional da Bossa Nova. Enquanto muito se escreveu

sobre o valor estético e cultural do movimento, poucos trabalhos exploraram detalhadamente sua instrumentalização política e os processos burocráticos que a viabilizaram. Esta investigação oferece, portanto, uma contribuição original ao campo das Relações Internacionais ao demonstrar como elementos culturais podem ser estrategicamente mobilizados na política externa.

Além disso, o estudo tem implicações práticas para a formulação de políticas culturais contemporâneas. Ao elucidar os sucessos e limitações da estratégia brasileira com a Bossa Nova, a pesquisa pode informar debates atuais sobre o papel da cultura na política externa brasileira, especialmente em um momento em que o país busca renovar sua presença internacional e diversificar suas ferramentas diplomáticas para além dos canais tradicionais.

1.5. Estrutura do trabalho

Para investigar a questão proposta, esta monografia está organizada em seis capítulos. O Capítulo 2 construirá as bases teóricas, dialogando com os conceitos de diplomacia cultural, *soft power* e, crucialmente, a teoria da estética nas relações internacionais, para argumentar que a arte não apenas representa, mas reconfigura ativamente a política mundial.

O Capítulo 3 fará uma imersão no contexto histórico brasileiro dos anos 1950 e 1960, conectando o otimismo desenvolvimentista dos "Anos Dourados" e o projeto da Política Externa Independente com o surgimento da Bossa Nova como a "trilha sonora da modernidade".

O Capítulo 4 será o coração empírico da pesquisa, analisando a atuação do Estado brasileiro na promoção da Bossa Nova. Usando o concerto no Carnegie Hall como estudo de caso central, este capítulo investigará os documentos e as ações que revelam a orquestração diplomática por trás da expansão internacional do gênero.

O Capítulo 5 oferecerá uma análise crítica, abordando os "acordes dissonantes" do fenômeno: a eficácia da estratégia, a contradição gerada pelo Golpe de 1964 e a evolução da Bossa Nova para uma MPB mais engajada politicamente.

A Conclusão sintetiza os principais achados da pesquisa, retomando a questão central e avaliando em que medida a hipótese foi confirmada pela evidência apresentada. Além disso, reflete sobre as implicações mais amplas do estudo para a compreensão das relações entre cultura e política externa, sugerindo caminhos para futuras pesquisas e considerando a relevância do caso histórico da Bossa Nova para os desafios contemporâneos da diplomacia cultural brasileira.

2. A Orquestra das Nações: Fundamentos Teóricos da Diplomacia Cultural e *Soft Power*

2.1. O Campo de Batalha Simbólico

Desde que Atenas erguia a biblioteca de Alexandria e Roma educava em sua própria capital os filhos de reis aliados, os atores políticos compreenderam que a disputa pela imaginação dos outros é tão decisiva quanto a luta por territórios ou rotas de comércio (CULL, 2009). Foi durante os grandes conflitos do século XX que essa prática se sistematizou: a Primeira Guerra Mundial criou escritórios governamentais dedicados à propaganda, enquanto a Guerra Fria transformou o mundo em um grande palco para a competição ideológica, onde "em última análise, pode se tratar de qual história vence" (NYE, 2004). No caso brasileiro, essa disputa narrativa se materializaria de forma singular através da projeção internacional da Bossa Nova, que funcionou simultaneamente como produto cultural autêntico e instrumento diplomático estratégico.

As relações internacionais constituem um palco onde nações disputam não somente o poderio militar e econômico, mas competem por status, legitimidade e influência no terreno sutil do campo de batalha simbólico. A projeção de uma identidade nacional no exterior raramente é manifestação espontânea de uma "alma" coletiva, mas construção histórica estratégica que busca fabricar uma imagem específica para públicos externos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007).

Para compreender como esse campo se constituiu, é necessário examinar sua trajetória histórica de sofisticação progressiva. No século XVII, a França de Luís XIV exportava língua e etiqueta, estabelecendo o francês como idioma diplomático através da Academia Francesa e transformando o protocolo de Versalhes em modelo imitado pelas cortes europeias. Durante a Revolução, o mesmo país tentou seduzir povos inteiros "falando por cima" das cortes, utilizando panfletos e retórica revolucionária para mobilizar simpatizantes além-fronteiras. No século XX, exposições fotográficas como *The Family of Man* (1955) de Edward Steichen projetaram valores americanos de diversidade e humanismo universal através de mostras itinerantes, enquanto a circulação global do jazz transformou cultura em arma preferencial dos Estados em plena Guerra Fria. Washington enviou músicos como Louis Armstrong como "embaixadores culturais", contrabalançando críticas internacionais sobre a segregação racial

doméstica. Como explica Nye, tais recursos "são mais lentos, difusos e difíceis de manejar que o poder militar, mas moldam o ambiente onde a política acontece" (NYE, 2004).

A eficácia dessa disputa depende de como concebemos "identidade". Durval Muniz de Albuquerque Jr. adverte contra a armadilha de pensar a cultura como conjunto de traços puros, argumentando que identidades e tradições são construções históricas que servem a propósitos específicos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007). Estratégia semelhante foi posteriormente adotada pelo Reino Unido com o *Cool Britannia* dos anos 1990, projetando modernidade através de bandas como Oasis e Blur, ou pela Coreia do Sul com a *Hallyu* contemporânea, que utiliza K-pop e dramas televisivos para reposicionar sua imagem internacional.

Tendo estabelecido as bases conceituais da disputa simbólica, cabe agora examinar como ela se operacionaliza institucionalmente. A taxonomia da diplomacia pública proposta por Nicholas J. Cull (2009) oferece quadro analítico indispensável, identificando cinco pilares históricos: 1) Escuta (ouvir e analisar a opinião pública estrangeira); 2) Advocacia (promover políticas específicas); 3) Diplomacia Cultural (facilitar a transmissão cultural); 4) Intercâmbio (promover o envio e recebimento de cidadãos); e 5) Radiodifusão Internacional (uso de mídia para engajar públicos).

É importante notar que esses pilares não operam isoladamente. A Escuta funciona como fundação de toda estratégia, pois é a partir da compreensão do público-alvo que se define qual "singularidade" projetar e quais ferramentas serão mais eficazes. Essa estrutura permite ir além de noções vagas de "influência" e identificar mecanismos específicos de atuação estatal. O concerto no Carnegie Hall, por exemplo, constitui ação de diplomacia cultural e advocacia, enquanto as turnês dos artistas se enquadram na categoria de intercâmbio. Como se verá na análise subsequente, o caso da Bossa Nova mobilizou todos esses pilares: a Escuta captou a receptividade internacional ao "jazz brasileiro"; a Diplomacia Cultural facilitou apresentações em *venues* prestigiosos; o Intercâmbio promoveu turnês de artistas; a Advocacia associou o gênero à imagem de um Brasil moderno; e a Radiodifusão amplificou seu alcance global.

É nesse contexto que o conceito de *soft power*, de Joseph S. Nye Jr. (2004) se torna fundamental. Nye define o *soft power* como a capacidade de um país obter resultados desejados porque outros países admiram seus valores, cultura e políticas, sem recorrer à coerção militar ou aos pagamentos econômicos. A cultura torna-se recurso de poder importante, embora Nye ressalte que os recursos de *soft power* são difíceis de manejar, pois

"muitos de seus recursos cruciais estão fora do controle dos governos, e seus efeitos dependem fortemente da aceitação pelas audiências receptoras" (NYE, 2004).

Os efeitos de uma política cultural podem levar anos para se materializar, moldando o ambiente de forma indireta. Essa característica paradoxal do *soft power*, isto é, sua eficácia inversamente proporcional ao controle direto, explica tanto o desafio quanto a oportunidade singular da diplomacia cultural brasileira: o Itamaraty não compôs as melodias da Bossa Nova, mas pôde instrumentalizar sua ascensão, facilitando sua circulação e associando sua estética ao projeto de nação que desejava promover.

Contudo, uma análise que se restrinja a um modelo de Estado que "utiliza" a cultura de forma vertical seria incompleta. A eficácia dessas iniciativas frequentemente depende de uma teia complexa de relações informais e interesses convergentes, que Xan Bouzada Fernández (2007) descreve como "complicidades produtivas". Essas complicitades emergem da interação entre atores estatais (diplomatas, adidos culturais) e não estatais (músicos, produtores, jornalistas, empresários) que, mesmo com motivações distintas, colaboram para um fim comum.

Essa colaboração não exige harmonia total de interesses, mas sim convergência estratégica temporária. Seu sucesso depende de equilibrar tensões entre objetivos do Estado (influência geopolítica), da indústria (lucro) e dos artistas (autonomia criativa), transformando essas diferenças em vetor de projeção comum. No caso da Bossa Nova, essa teia incluiu desde o Itamaraty e adidos culturais até produtores americanos como Creed Taylor, críticos musicais influentes e os próprios artistas brasileiros, cada qual contribuindo com recursos específicos para a projeção global do gênero.

Dessa trajetória histórica emerge um padrão claro: o campo de batalha simbólico evoluiu de gestos isolados de mecenato ou propaganda para estratégias estatais complexas que combinam *soft power*, diplomacia pública e redes colaborativas. Compreender essa evolução e reconhecer que identidades são construções mutáveis, não essências fixas, constitui condição fundamental para analisar como o Brasil ensaiou sua própria partitura de poder ao exportar a Bossa Nova em plena Guerra Fria.

2.2. A diplomacia cultural à brasileira

A diplomacia brasileira desenvolveu uma abordagem singular para mobilizar recursos culturais como instrumentos de poder, demonstrando notável intuição ao escolher a música como sua principal arma simbólica. Enquanto as grandes potências subordinaram suas

expressões artísticas a objetivos geopolíticos explícitos, a experiência brasileira revela uma trajetória mais complexa e multifacetada, marcada por uma tensão produtiva entre autonomia cultural e instrumentalização política. Essa prática historicamente consolidada configura o que podemos denominar "Diplomacia Cultural à Brasileira", uma forma específica de projeção internacional que transcende a mera propaganda para constituir-se como elemento fundamental da própria identidade nacional.

Essa abordagem, embora dialogue com o conceito de *soft power*, possui contornos próprios, moldados por uma longa trajetória histórica, por um pensamento desenvolvimentista singular e por uma constante negociação entre a cultura como fim em si mesma e como instrumento de política externa. A atuação do Estado brasileiro na promoção da Bossa Nova no exterior, objeto central deste estudo, foi precisamente a continuação dessa prática consolidada. Compreender suas origens e características distintivas é, portanto, essencial para construir a lente analítica através da qual este trabalho investigará seu caso mais emblemático.

O diplomata Edgard Telles Ribeiro (2011) observa que o Brasil historicamente soube reconhecer em suas expressões artísticas um ativo estratégico de baixo custo, capaz de gerar empatia e construir uma imagem positiva no exterior, muitas vezes com uma sofisticação que superava seus recursos materiais. Para ele, a diplomacia cultural é uma ferramenta de mão dupla: ao mesmo tempo que projeta uma imagem positiva do país no exterior, também serve para "nos definirmos a nós mesmos", reforçando a identidade nacional.

Essa tradição de utilizar a cultura como um ativo diplomático é profundamente enraizada na história do Itamaraty. Juliette Dumont e Anaïs Fléchet (2014) demonstram que, desde a atuação do Barão do Rio Branco no início do século XX, a cultura já era intuitivamente empregada para defender os interesses estratégicos e econômicos do Brasil. Contudo, foi durante o Estado Novo (1937-1945) que essa prática começou a ser sistematizada. Conforme aponta Mario Brockmann Machado (1984), a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) inaugurou uma era de intervenção estatal explícita na cultura, com o objetivo de forjar uma identidade nacional unificada e projetá-la internacionalmente. Foi nesse período que o samba e a imagem de Carmen Miranda foram deliberadamente instrumentalizados, transformando-se em símbolos de uma brasilidade "oficial" exportável, numa clara demonstração de como o Estado poderia gerir e direcionar manifestações culturais para fins políticos (DUMONT; FLÉCHET, 2014). Esse precedente histórico é fundamental, pois revela que, ao chegar a vez da Bossa Nova, já existia no aparato estatal brasileiro uma percepção clara do potencial da cultura como ferramenta de influência.

No contexto do pós-guerra, essa prática foi reconfigurada pela doutrina do nacional-desenvolvimentismo que dominou o debate político e econômico brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970. Rubens Ricupero (2017) esclarece que, nesse período, a política externa brasileira tornou-se uma extensão direta do projeto de desenvolvimento nacional. A meta era superar o subdesenvolvimento e modernizar o país, e a diplomacia era uma das principais arenas para essa batalha. Nesse cenário, a cultura deixou de ser apenas um ornamento para se tornar um "cartão de visita" estratégico. O Itamaraty passou a ver as artes, o cinema e, principalmente, a música como provas vivas da capacidade de inovação do Brasil, um contraponto simbólico à imagem de um país meramente agrário ou exótico. A promoção cultural tornou-se, assim, um pilar para a construção da credibilidade internacional necessária para atrair investimentos e firmar alianças políticas.

A singularidade da abordagem brasileira, no entanto, reside também em sua fundamentação teórica, que vai além do pragmatismo diplomático e se conecta a um profundo debate intelectual sobre a identidade e o futuro do país. O pensamento de Celso Furtado é central para essa compreensão. Para Furtado, a cultura não era um mero apêndice do desenvolvimento econômico, mas seu objetivo final. Como resgata César Bolaño (2015), Furtado criticava a subordinação da "lógica dos fins (cultura) à lógica dos meios (acumulação)", argumentando que um projeto de nação autônomo dependeria da superação da dependência cultural. Nessa perspectiva, analisada por Vinicius Cunha Ferreira (2014), a política cultural não é apenas uma forma de propaganda, mas um elemento essencial para que uma nação formule suas próprias respostas aos seus desafios, em vez de simplesmente adaptar modelos estrangeiros. Ao promover a Bossa Nova, o Brasil não estaria apenas vendendo um produto cultural, mas afirmando sua capacidade de criar uma síntese estética moderna e original, um ato de soberania simbólica.

Assim, a "Diplomacia Cultural à Brasileira" pode ser definida como uma prática historicamente consolidada de mobilização estratégica das expressões artísticas nacionais caracterizada por: (i) uma abordagem intuitiva e pragmática que antecede sua teorização formal; (ii) uma tensão produtiva entre objetivos culturais autônomos e instrumentalização política; (iii) uma vinculação orgânica com projetos de desenvolvimento nacional e busca por modernização; (iv) uma capacidade singular de transformar limitações materiais em sofisticação simbólica; e (v) uma compreensão da cultura não apenas como ornamento diplomático, mas como elemento constitutivo da própria identidade nacional e de seu projeto de inserção internacional. Essa definição nos permite compreender por que, ao contrário de iniciativas puramente propagandísticas, as ações culturais brasileiras frequentemente

transcendem seus objetivos imediatos, criando legados duradouros tanto interna quanto externamente.

Vale ressaltar que essa iniciativa brasileira não ocorreu em um vácuo. O contexto da Guerra Fria foi o palco onde a cultura se consolidou como uma arena de disputa por influência. A principal potência do período, os Estados Unidos, já utilizava a música de forma sistemática como ferramenta diplomática. O programa "*Jazz Ambassadors*", por exemplo, enviava músicos americanos em turnês mundiais para projetar uma imagem de liberdade, criatividade e superação racial, contrapondo-se à propaganda soviética (PERERA, 2017). A existência desses programas demonstra que, no cenário internacional dos anos 1960, a música já era uma linguagem diplomática estabelecida e compreendida. A ação brasileira com a Bossa Nova pode ser vista, portanto, como uma jogada nesse mesmo tabuleiro. O Brasil, como potência emergente, utilizou seus próprios "embaixadores" musicais para apresentar uma visão de mundo alternativa e pacífica, que ressoava com o anseio por um novo lugar no cenário internacional.

Essa confluência de fatores criou as condições ideais para a instrumentalização da Bossa Nova nos anos 1960. O gênero musical surgiu como a síntese perfeita entre as aspirações de modernidade do país e sua necessidade de projeção internacional. Suas harmonias complexas que dialogavam com o jazz sem perder a brasilidade, e sua capacidade de traduzir em sons as aspirações de modernidade do país, fizeram dela o veículo ideal para essa diplomacia cultural historicamente amadurecida. É essa lente de análise, que articula pragmatismo político, ambição desenvolvimentista e afirmação de identidade, que permitirá compreender em profundidade como e por que a Bossa Nova se tornou uma das mais bem-sucedidas ferramentas da política externa brasileira nas décadas de 1960 e 1970.

2.3. A estética como política: cultura e status na política mundial

Se a "Diplomacia Cultural à Brasileira" revelou-se como uma prática historicamente consolidada de mobilização estratégica das expressões artísticas, conforme analisado, resta compreender os mecanismos através dos quais essas manifestações culturais efetivamente reconfiguram as relações de poder no sistema internacional. A análise da diplomacia cultural frequentemente se detém na instrumentalização de produtos culturais, negligenciando a força política da própria forma estética. Para compreender a eficácia da Bossa Nova como instrumento de projeção internacional do Brasil, é impreterível transcender a visão da estética

como mero adorno da política e reconhecê-la como força ativa na construção da realidade política global.

Roland Bleiker (2009) oferece o arcabouço teórico fundamental para essa compreensão ao propor uma "virada estética" nas relações internacionais. Para Bleiker, a abordagem tradicional, que ele define como mimética, busca representar a realidade "como ela é", tratando a arte como reflexo passivo do mundo político. Contudo, uma abordagem estética reconhece que existe sempre um "inevitável hiato entre o representado e sua representação", e é precisamente nesse espaço que a política opera. A estética, portanto, não apenas representa, mas ativamente intervém e reconfigura as relações internacionais, pois quem controla imagens, sons e afetos reorganiza a própria experiência coletiva do político. Nas palavras do autor: "A estética é política porque influencia como vemos, percebemos e, assim, também como moldamos o mundo" (BLEIKER, 2009).

A Bossa Nova exemplifica perfeitamente essa dinâmica. Ao explorar o espaço entre a realidade de um Brasil em desenvolvimento e sua representação como nação moderna e sofisticada, o gênero musical não se limitou a refletir um país que se modernizava; ele ativamente construiu e projetou essa imagem no cenário global. A leveza não era apenas um estilo, mas uma postura política que contrastava com a tensão beligerante da Guerra Fria; a sofisticação não era mero detalhe musical, mas a manifestação sonora de um país que reivindicava seu lugar como ator relevante e autônomo no cenário mundial.

Essa reconfiguração estética pode ser compreendida através do conceito de "partilha do sensível" de Jacques Rancière (2004), que designa o regime que determina o que pode ser visto, ouvido e dito em uma comunidade política. Para Rancière, a política emerge quando essa partilha é interrompida, quando vozes antes inaudíveis se tornam audíveis, quando o que era considerado ruído se transforma em discurso. A Bossa Nova realizou exatamente essa operação disruptiva no plano global: o violão sincopado de João Gilberto, as harmonias complexas de Tom Jobim que transformavam "imperfeições" em virtudes estéticas, e o timbre delicado de Astrud Gilberto, cujo sotaque se converteu em elemento de sedução, tornaram o Brasil "audível" de forma inédita. Não mais como a voz exuberante do samba tradicional, mas como o som de uma nação capaz de produzir sínteses estéticas sofisticadas que dialogavam de igual para igual com as vanguardas musicais do Norte desenvolvido.

Esta operação estética conecta-se diretamente à busca por status no sistema internacional, dimensão que a literatura especializada tem crescentemente reconhecido como central nas relações entre Estados. Paul MacDonald e Joseph Parent (2021) definem status como um bem posicional derivado de "crenças coletivas sobre a posição de um Estado em

hierarquias de estima", enquanto Elias Götz (2020) identifica três lógicas motivadoras: instrumental (benefícios tangíveis), identitária (autoestima coletiva) e construtivista (segurança ontológica através do reconhecimento). A diplomacia da Bossa Nova operou simultaneamente nessas três dimensões.

A contribuição de Iver B. Neumann (2014) é particularmente esclarecedora ao articular as perspectivas sociológicas de Émile Durkheim e Max Weber para compreender esse processo. Na perspectiva durkheimiana, a busca por status ocorre dentro de um "meio moral" compartilhado pela sociedade internacional, onde o prestígio sustenta a coesão social. A Bossa Nova, com sua estética universalista que dialogava com o jazz norte-americano e incorporava elementos da música erudita europeia, permitiu ao Brasil inserir-se no "meio moral" da modernidade ocidental, reivindicando paridade cultural com as nações desenvolvidas.

Simultaneamente, na chave weberiana, a cultura aparece como recurso estratégico mobilizado para fins políticos. O Estado brasileiro, ao apoiar sistematicamente eventos como o concerto do Carnegie Hall em 1962, ao distribuir discos através de suas embaixadas, ao organizar mostras culturais com trilhas sonoras de Jobim, mobilizou conscientemente os recursos estéticos do gênero para afirmar um status de nação sofisticada e moderna. Tratava-se de uma operação complexa de acumulação de capital simbólico que, como observa Neumann, pode ser convertido em deferência e reconhecimento internacional.

O contexto da Guerra Fria amplificava essa dinâmica. A Bossa Nova ofereceu uma alternativa à polarização cultural da época: nem o individualismo exacerbado do Jazz americano, nem o coletivismo programático da estética soviética, mas uma síntese tropical que sugeria outras possibilidades de modernidade. Essa ascensão funcionou como o que MacDonald e Parent (2021) chamam de "atalho de status", confirmando que o prestígio cultural pode reduzir percepções de ameaça e facilitar a cooperação internacional.

Bleiker (2009) adverte, contudo, que a estética também pode cristalizar hierarquias quando naturaliza suas próprias categorias de bom gosto. A sofisticação "minimalista" da Bossa Nova dialogava com padrões sonoros já valorizados por elites culturais ocidentais, facilitando sua aceitação internacional. Ainda assim, ao emergir de um país do Sul Global, ela desafiou a equação automática entre modernidade e Norte desenvolvido, demonstrando que a inovação estética poderia fluir da periferia para o centro.

A eficácia diplomática da Bossa Nova derivou, portanto, de sua capacidade de operar simultaneamente como estética que explorava criativamente a distância entre o Brasil real e o Brasil possível, como estratégia de inserção na economia global de prestígio, e como

reconfiguração da partilha do sensível global que tornou o país audível como ator sofisticado e moderno num momento histórico em que essa percepção tinha consequências geopolíticas concretas. A Bossa Nova transcendeu seu uso instrumental, constituindo-se como diplomacia em ação ao demonstrar que a estética molda percepções geopolíticas.

2.4. A música como ferramenta diplomática

A música ocupa um lugar singular no repertório dos instrumentos de projeção internacional porque fala antes mesmo de qualquer tradução. Enquanto a literatura exige domínio linguístico e o cinema depende de legendas ou dublagens, a música comunica através de frequências, ritmos e harmonias que ressoam diretamente no corpo e nas emoções, ultrapassando barreiras culturais e ideológicas. S.M. Dorbayani (2021), em sua análise sobre diplomacia cultural e indústrias criativas, oferece pensamentos-chave fundamentais sobre como essa característica única transforma a música em produto cultural exportável e em meio ativo de estabelecimento de diálogo e compreensão mútua entre nações.

O conceito de músicos como "agentes diplomáticos não-oficiais" é central para a análise de Dorbayani. Liberados dos constrangimentos protocolares que limitam diplomatas tradicionais, os artistas operam em um registro de autenticidade que facilita conexões genuínas entre povos. O autor identifica três mecanismos através dos quais essa diplomacia musical opera. Primeiro, performances ao vivo criam "comunidades afetivas temporárias", espaços onde pessoas de diferentes origens compartilham experiências sensoriais comuns. O *Concert for Bangladesh* de 1971, organizado por George Harrison, ilustra perfeitamente esse processo: 40.000 espectadores no Madison Square Garden e artistas como Bob Dylan, Eric Clapton e Ravi Shankar criaram um território neutro onde a música transcendeu diferenças políticas e culturais, mobilizando consciências e recursos para uma causa humanitária que uniu Oriente e Ocidente.

O segundo mecanismo é a "tradução emocional", processo pelo qual sentimentos e perspectivas culturalmente específicos tornam-se universalmente inteligíveis através da linguagem sonora. O projeto "Hopes in Chain", criado em resposta ao assassinato de George Floyd, demonstra como a música pode transformar dor e protesto locais em experiências compartilhadas globalmente.

O terceiro e talvez mais significativo mecanismo é a humanização do "outro" cultural. A música transforma abstrações geopolíticas em experiências sensoriais concretas e prazerosas, reduzindo preconceitos através do estabelecimento de conexões afetivas. Quando

o texano Van Cliburn venceu a Competição Internacional Tchaikovsky em Moscou em 1958, sendo adorado por audiências russas apesar de ser americano em plena Guerra Fria, ou quando os Beatles transmitiram “*All You Need Is Love*” para 400 milhões de pessoas em 1967 durante a Guerra do Vietnã, essas nações deixaram de ser abstrações ideológicas inimigas para tornarem-se presenças humanas sensíveis no imaginário global.

As implicações dessa análise tornam-se ainda mais evidentes quando Dorbayani examina o impacto das colaborações musicais internacionais. As parcerias entre Stan Getz e João Gilberto, as interpretações de Jobim por Frank Sinatra, a incorporação de elementos bossa-novistas por Miles Davis são interações que criaram canais de comunicação cultural mais profundos e duradouros que qualquer acordo diplomático formal poderia estabelecer. Os músicos funcionavam como mediadores culturais privilegiados, traduzindo visões de mundo e sensibilidades nacionais, estabelecendo redes de influência e admiração mútua que ultrapassaram fronteiras e ideologias.

Operando em um registro anterior às identidades políticas cristalizadas, a música apela para dimensões da experiência humana que transcendem filiações nacionais ou ideológicas. O Festival de Woodstock em 1969 ofereceu um contraponto notável à violência da Guerra do Vietnã: 400.000 pessoas conviveram pacificamente durante três dias, demonstrando o poder da música em criar o que Dorbayani chama de "zonas de neutralidade afetiva".

Contudo, Dorbayani não romantiza essa diplomacia musical. O autor ressalta que os músicos inevitavelmente carregam as marcas e contrastes de seus contextos nacionais. O projeto “*To Whom It May Concern*”, promovendo o Dia Mundial da Justiça Social da ONU, exemplifica essa complexidade: criado em um mundo marcado por desigualdades crescentes, a canção não nega essas contradições, mas as sublima através da adaptação de versos do poeta persa Saadi - os mesmos exibidos na sede da ONU - transformando a mensagem universal "Human beings are members of a whole" em arte que reconhece tanto a aspiração quanto a realidade da injustiça global.

A contribuição teórica de Dorbayani ilumina, portanto, uma dimensão fundamental, mas frequentemente negligenciada, da diplomacia cultural: o poder dos indivíduos criativos como agentes autônomos de transformação das relações internacionais. Essa compreensão do papel único da música e dos músicos na diplomacia cultural, embora reveladora de seu potencial transformador, também nos convida a uma reflexão crítica sobre os limites e ambiguidades dessa prática. Se a música pode efetivamente construir pontes e reduzir preconceitos, ela também pode ser instrumentalizada para agendas menos nobres, questão

fundamental que será explorada na próxima seção através das perspectivas críticas sobre diplomacia cultural e suas potenciais armadilhas éticas e políticas.

2.5. Uma perspectiva crítica

A consolidação de um arcabouço teórico sobre diplomacia cultural demanda o abandono de uma visão meramente celebratória para adotar uma lente crítica capaz de examinar as tensões e ambiguidades inerentes a essa prática. A pergunta central que orienta esta perspectiva crítica, formulada por Ien Ang, Yudhishtir Raj Isar e Phillip Mar, constitui o ponto de partida desta investigação: "como pode a diplomacia cultural ser simultaneamente 'no interesse nacional e além dele'?" (ANG; ISAR; MAR, 2015). Essa provocação teórica desafia a subordinação automática da diplomacia cultural à lógica do interesse nacional e questiona se a cultura, quando mobilizada pelo Estado, pode efetivamente cultivar terreno para o diálogo genuíno e a promoção de valores que vão além das fronteiras nacionais.

A autoridade dos Estados vem sendo progressivamente corroída por fluxos transnacionais que escapam ao controle governamental, exigindo das chancelarias o que Ang e Isar denominam "um duplo jogo" entre vantagem estratégica e credibilidade universal (ANG; ISAR; MAR, 2015). Nesse contexto, a promessa de criar "fundamentos de confiança" entre povos só se materializa quando as práticas culturais são percebidas como reciprocamente transformadoras. Caso contrário, prevalece a leitura instrumental que relega artistas a meros embaixadores do *branding* nacional, esvaziando a cultura de seu potencial para criar laços autênticos.

Essa ambiguidade possui raízes históricas profundas. No plano multilateral, a UNESCO cunhou o lema "unidade na diversidade" justamente para equilibrar ideais universais e autonomia das culturas subordinadas (PITOMBO, 2007). Pitombo demonstra que, desde a década de 1980, a Organização desloca-se de um humanismo elitista para uma concepção antropológica de cultura, sem, contudo, resolver o paradoxo entre universalismo civilizatório e pluralismo identitário. Tal oscilação fornece um pano de fundo indispensável para avaliar a projeção internacional da música brasileira: ao aderir ao vocabulário da "diversidade", o Estado brasileiro também exporta imagens estratégicas de modernidade tropical.

A própria matéria-prima da diplomacia cultural apresenta riscos inerentes. Roland Bleiker aprofunda o dilema ao alertar que a estética funciona como "amplificador" político: a beleza formal tanto pode "promover luz" quanto mascarar projetos autoritários (BLEIKER,

2009). Seu exemplo paradigmático sobre a sedução cinematográfica do nazismo serve como advertência de que o fascínio sonoro da Bossa Nova não a isenta de participar de lógicas de poder, especialmente após o Golpe de 1964, quando o regime militar recorreu aos acordes suaves para suavizar sua imagem externa. A beleza, nessa perspectiva, não é apolítica; sua instrumentalização constitui um ato carregado de implicações políticas.

Essa instrumentalização suscita questionamentos fundamentais sobre a natureza das iniciativas culturais. S.M. Dorbayani, embora reconheça o potencial dialogal da música, ressalta que a prática precisa ocorrer "longe da doutrinação política" (DORBAYANI, 2021). A tensão entre diplomacia cultural como promotora de diálogo e seu uso como mera propaganda ou *nation branding* torna-se particularmente relevante quando se considera que a Bossa Nova pode ter sido mobilizada para vender uma imagem específica do Brasil, incluindo seus produtos como o café, em vez de fomentar entendimento mútuo. Essa linha de questionamento é radicalizada pela análise de Gilberto Vasconcellos, que enquadra a música popular, incluindo a Bossa Nova, como produto da indústria cultural capitalista. Sob a ótica da Escola de Frankfurt, a cultura converte-se em mercadoria, e a sofisticação da Bossa Nova torna-se tanto mensagem quanto produto a ser comercializado no mercado global (VASCONCELLOS, 1977).

A eficácia de estratégias de diplomacia cultural encontra limitações na própria realidade política doméstica. Como adverte Rubens Ricupero, a diplomacia cultural pode acabar por reforçar estereótipos ou revelar-se inofensiva se não for respaldada por políticas internas coerentes (RICUPERO, 2017). Sua reflexão sobre os limites do "poder brando" brasileiro dialoga diretamente com as questões éticas levantadas por Ang e Isar, expondo a fragilidade de uma imagem externa positiva que se choca com a realidade doméstica. A análise de Nicholas J. Cull sobre casos de fracasso na diplomacia pública, como a campanha norte-americana "*Shared Values*", cujo apelo religioso ao Islã foi percebido como propaganda e minou a credibilidade dos EUA, oferece paralelo empírico relevante (CULL, 2009). Tais campanhas falham quando a mensagem de valores e abertura é contradita pelas ações do Estado, problematizando a sustentabilidade de estratégias culturais quando confrontadas com incoerências políticas.

Crucialmente, o Estado não detém monopólio sobre o significado dos bens culturais que promove. Marco Antonio Guerra documenta como, nos anos 1970, produtos culturais foram ressignificados por públicos e criadores, frequentemente subvertendo o discurso oficial (GUERRA, 1982). O produto cultural, longe de ser objeto passivo, possui dinâmica própria e pode ser apropriado para fins de oposição. O exemplo do musical *Opinião* (1965), analisado

por Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves como primeiro grande protesto cultural pós-AI-5, ilustra como a arte pode ser mobilizada politicamente para contestar o poder, convertendo palco em tribuna contestatória (HOLLANDA; GONÇALVES, 1986). Esses casos reforçam que a música atua em circuitos de apropriação imprevisíveis, podendo corroer a narrativa diplomática que pretendia estabilizar.

Retomando a provocação inicial de Ang e Isar, percebe-se que a diplomacia cultural habita um espaço de tensões permanentes: entre interesse nacional e bem comum, autenticidade e mercantilização, diálogo e propaganda. A Bossa Nova, enquanto objeto empírico desta investigação, oferece campo fértil para testar essa ambivalência estrutural, verificando se seus acordos internacionais serviram exclusivamente a políticas estatais, mobilizaram valores cosmopolitas ou, mais provavelmente, negociaram ambos em permanente fricção. Uma perspectiva crítica não visa anular a importância da diplomacia da Bossa Nova, mas compreendê-la em sua complexa e contraditória totalidade: um fenômeno situado na interseção da arte com o Estado, do diálogo com a propaganda, e da cultura como campo de contestação, cujas ambiguidades são essenciais para a análise que se desenvolverá nos capítulos subsequentes.

3. O Brasil em busca de si: Modernidade, Política e Cultura

3.1. Os "anos dourados" e o sonho desenvolvimentista

O Brasil que despontou em janeiro de 1956 parecia ter pressa de chegar ao futuro. Eleito em 1955 após o trauma do suicídio de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek assumiu a presidência com um projeto que desafiava o tempo: "cinquenta anos em cinco". Seu governo representou uma ruptura decisiva, propondo acelerar o desenvolvimento econômico e forjar uma nova identidade para um país que sonhava ser industrializado e respeitado internacionalmente (ALMEIDA, 2013).

O motor dessa transformação foi o Plano de Metas, estabelecendo 30 objetivos setoriais coordenados por um Conselho do Desenvolvimento e grupos executivos especializados, como o Grupo Executivo da Indústria Automobilística (GEIA), responsável pela instalação da Volkswagen e da Willys (ALMEIDA, 2013). Os resultados foram extraordinários: "a produção nacional multiplicou-se por oito, enquanto a renda per capita cresceu a uma impressionante taxa média de 7% ao ano" entre as décadas de 1950 e 1970 (FURTADO, 2011). Esse crescimento alimentou um clima de euforia coletiva e confiança no futuro, transformando não apenas os indicadores econômicos, mas as aspirações de uma sociedade que se descobria capaz de grandes realizações (HOLLANDA; GONÇALVES, 1986).

A síntese espetacular desse projeto foi Brasília. Erguida no Planalto Central com recursos equivalentes a mais de 2% do PIB, a nova capital materializou o "avião" de Lúcio Costa e os pilotis de Niemeyer em apenas três anos (ALMEIDA, 2013). Para Rubens Ricupero, JK transformou a construção em uma "política da esperança", reunindo apoio empresarial e créditos internacionais (RICUPERO, 2017). Brasília era mais que uma sede administrativa; suas formas arrojadas indicavam ao mundo que o Brasil havia ingressado definitivamente na era contemporânea. A repercussão foi imediata: a Manchete vendeu quase um milhão de exemplares quando estampou as primeiras imagens da capital em construção (ALMEIDA, 2013).

Como observa Joanildo Burity, colocar a cultura no centro desse espetáculo servia à legitimação simbólica do projeto hegemônico (BURITY, 2007). Não surpreende que o slogan "presidente bossa-nova" tenha se associado a JK quando a música de João Gilberto se tornou trilha sonora do Plano de Metas (ALMEIDA, 2013). Esse espírito inovador encontraria sua

expressão máxima na efervescente cena cultural carioca, onde nasceria o gênero que definiria a modernidade brasileira.

Desenvolvida nos apartamentos com vista para o mar e aperfeiçoada nos encontros da boemia carioca, ela compartilhava a mesma orientação inovadora que caracterizava as realizações arquitetônicas de Brasília. Não constitui fenômeno casual; representava a expressão sonora do projeto desenvolvimentista de JK, traduzindo musicalmente as aspirações de um país que buscava redefinir sua identidade nacional. Para a diplomacia brasileira, que buscava projetar uma imagem de nação ascendente, a Bossa Nova representava um ativo inestimável: comunicava criatividade e progresso em linguagem universal, mantendo raízes nacionais enquanto dialogava com tendências internacionais.

Essa narrativa de euforia, contudo, não era isenta de contradições. Gilberto Vasconcellos argumentava que a euforia do Plano de Metas mascarava desigualdades profundas, e a cultura passou a ficar "de olho na fresta", buscando espaços para crítica (VASCONCELLOS, 1977). Carlos Antonio Brandão, analisando Celso Furtado, observa que elites periféricas tendem a adotar padrões culturais dos centros hegemônicos, reforçando a dependência que pretendem superar (BOLAÑO, 2015). Mesmo assim, iniciativas como a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) tentavam demonstrar que o projeto nacional poderia ser menos desigual (FURTADO, 2011).

Os "Anos Dourados" criaram as condições históricas para que a cultura brasileira se reinventasse e ganhasse projeção mundial. O clima de otimismo, simbolizado por Brasília e sustentado pelo crescimento acelerado, forneceu o substrato para o florescimento de uma expressão artística que se revelaria poderoso instrumento de *soft power*. O Brasil que emergiu dos anos 1950 estava pronto para anunciar ao mundo, em acordes elegantes, sua reivindicação por um novo lugar no concerto das nações. Essa ambição encontraria na política externa dos anos seguintes canais institucionais para se materializar, estabelecendo as bases para uma diplomacia cultural que teria na Bossa Nova um de seus mais eficazes embaixadores.

3.2. A Política Externa Independente (PEI)

Logo após o "espetáculo do desenvolvimento" de Juscelino, a diplomacia brasileira entrou em sintonia com a inquietação política que se adensava no país. O cenário internacional, antes ocupado pelas grandiosas realizações do Plano de Metas, recebia agora um Brasil decidido a romper com o roteiro tradicional de submissão automática aos Estados Unidos.

Jânio Quadros, assessorado pelo chanceler Afonso Arinos, abriu 1961 invocando o "direito de não alinhamento" e surpreendendo o *establishment* ao reconhecer a China Popular. João Goulart, posteriormente assessorado por San Tiago Dantas e pelo embaixador Araújo Castro, transformou aquela inflexão em programa sistemático: a Política Externa Independente. Partindo da convicção de que "o status internacional não deveria refletir submissão, mas prestígio" (RICUPERO, 2017), a PEI propôs três eixos fundamentais: autonomia decisória em meio à Guerra Fria, prioridade ao desenvolvimento nacional e busca de novos mercados no Sul global (ALMEIDA, 2013).

O reposicionamento diplomático estava profundamente conectado às teorias sobre desenvolvimento que floresciam no Brasil. Para Celso Furtado, superar o subdesenvolvimento exigia mais que crescimento econômico; demandava conquistar autonomia cultural e estimular a criatividade nacional. Como analisado por Vinicius Cunha Ferreira, a dependência cultural constituía um obstáculo ao desenvolvimento autêntico, pois perpetuava a mera imitação de padrões estrangeiros (FERREIRA, 2014). Esse diagnóstico furtadiano exigia "instilar uma nova lógica de fins no processo de acumulação" e "resgatar a criatividade da tutela que sobre ela exerce atualmente a racionalidade instrumental" (BOLAÑO, 2015).

A PEI tornou-se a manifestação diplomática dessa filosofia. Como observa Rubens Bayardo, essa inflexão "culturalizou a economia": quanto mais o Brasil buscava parceiros alternativos, mais precisava de ativos simbólicos que lhe conferissem legitimidade junto aos países da Ásia, África e movimentos terceiro-mundistas (BAYARDO, 2007).

Juliette Dumont e Anaïs Fléchet demonstram que o Itamaraty teve a sagacidade de apostar numa carta já vencedora: a música brasileira havia "consolidado interesse pré-existente" no exterior, permitindo à chancelaria investir pouco e projetar muito (DUMONT; FLÉCHET, 2014). Mario Brockmann Machado observa que o ambiente cultural democrático era "relativamente liberal e descentralizado", permitindo que movimentos autônomos florescessem antes de serem cooptados pelo Estado (MACHADO, 1984).

A PEI também buscou novas parcerias no Atlântico Sul. O envio de missões culturais à África independente, iniciado por Jânio e retomado por Goulart, tinha duplo objetivo: abrir canais comerciais e enfatizar "afinidades étnicas" (DUMONT; FLÉCHET, 2014). A música popular transformou-se em linguagem franca, ecoando o diagnóstico de Furtado: "o salto econômico só terá sentido se formos capazes de projetar também o que somos" (FURTADO, 2011). A estratégia possuía dimensão econômica implícita, pois a música, como ativo da economia criativa, convertia-se em mercadoria exportável, e a Bossa Nova representou uma bem-sucedida "commodificação do cool" (MIGUEZ, 2007).

Contudo, enquanto o Brasil ensaiava sua nova postura diplomática, internamente crescia uma polarização que alarmava setores conservadores, especialmente as Forças Armadas. A ousadia externa contrastava dramaticamente com a agitação doméstica. Como ressalta Almeida, sindicatos de marinheiros, comícios de base e enfrentamentos parlamentares alimentavam "a impressão de anomia" que inquietava a oficialidade (ALMEIDA, 2013). A aproximação com países socialistas e a defesa de pautas terceiro-mundistas eram interpretadas pelos militares como guinada perigosa à esquerda. José Murilo de Carvalho recorda que muitos oficiais "dormiram legalistas e amanheceram revolucionários" quando julgaram ameaçada a hierarquia (CARVALHO, 2006). Elio Gaspari sintetiza a percepção da caserna: "o Exército acordou revolucionário" na madrugada de 31 de março de 1964, determinado a estancar a "subversão" identificada tanto nas reformas de base quanto na autonomia diplomática (GASPARI, 2002).

O golpe reconfigurou tudo. Castelo Branco revogou sumariamente a retórica terceiro-mundista e restaurou o "alinhamento automático", enquanto expurgava 1.312 militares considerados nacionalistas (CARVALHO, 2006). A PEI, que havia criado a demanda por ferramentas de *soft power* como a Bossa Nova, foi desmantelada, forçando uma reavaliação completa da política externa e, conseqüentemente, dos instrumentos de sua diplomacia cultural.

Ironicamente, alguns instrumentos culturais da PEI sobreviveram por pragmatismo. O regime descobriu que censurar completamente a música brasileira seria contraproducente: como observam Dumont e Fléchet, o Estado continuou financiando apresentações de artistas já opositoristas porque "o prestígio internacional desses artistas superava a fricção política interna" (DUMONT; FLÉCHET, 2014). A música permaneceu como vitrine, mas agora sob tutela rigorosa, com letras censuradas e artistas selecionados conforme conveniências estratégicas.

A Política Externa Independente revelou-se simultaneamente ápice e prenúncio: demonstrou que a autonomia diplomática exigia instrumentos culturais robustos, mas também que tais instrumentos podiam ser reapropriados por forças antagônicas. A Bossa Nova deixou de ser apenas banda sonora de um Brasil confiante para se tornar evidência da fragilidade do casamento entre inovação estética e ousadia política. Antes que o autoritarismo redefinisse as regras do jogo cultural, porém, ela já havia se consolidado como expressão de uma modernidade que, mesmo interrompida, deixaria marcas duradouras na identidade cultural brasileira.

3.3. A Trilha Sonora da Modernidade

O projeto de nação que emergia entre os governos de Juscelino Kubitschek e João Goulart encontraria sua expressão sonora nas noites cariocas do fim dos anos 1950. O Rio de Janeiro, ainda capital federal, vivia entre as rádios como a Nacional e os clubes de Copacabana, onde "as boates favoreciam a penumbra, a intimidade, o romance" (CASTRO, 2015). Nesse ambiente onde a penumbra dos salões se combinava ao brilho das vitrines de eletrodomésticos e ao entusiasmo pela arquitetura de concreto aparente, nasceria a Bossa Nova para um Brasil que se queria sofisticado e autoconfiante.

O epicentro dessa revolução musical localizava-se numa curta travessa de Copacabana que ficaria conhecida como Beco das Garrafas:

"em janeiro de 1962, o centro do ritmo brasileiro encontrava-se em um notório pequeno beco nas ruas de trás de Copacabana. Espaços apertados para várias casas noturnas barulhentas. Mas nem todos gostavam da música. Apartamentos cansados e de olhos vermelhos revidavam atirando garrafas de suas varandas". (ADAMS, 2022)

Entre 1960 e 1962, os clubes *Little Club*, *Bacarat* e *Bottles* funcionaram como um verdadeiro laboratório público da Bossa Nova, onde músicos como Luiz Eça, Sérgio Mendes, Tamba Trio e Baden Powell testavam arranjos enquanto críticos e colegas avaliavam a sonoridade em tempo real.

A revolução operada pelo novo gênero exigia primeiro romper com o universo sonoro dominante: o samba-canção. Como detalha Ruy Castro, essa estética se caracterizava pelo melodrama, pela "dor-de-cotovelo" elevada à máxima potência e por interpretações vocais empostadas de grande projeção dramática (CASTRO, 2015). Foi contra essa densidade que a Bossa Nova se insurgiu, propondo contenção e leveza através de jovens músicos como João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Roberto Menescal e Carlos Lyra, que circulavam entre os apartamentos da Zona Sul e o recém-descoberto Beco das Garrafas.

As fitas caseiras de João Gilberto com "Chega de Saudade" e "Bim Bom" passaram a circular de mão em mão nos círculos musicais cariocas, fazendo quem as ouvia confessar ter passado "noites em claro, sonhando com a tal batida do violão" (CASTRO, 1990). Quando João estreou essa batida ao vivo no Plaza, estabeleceu o que Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves identificaram como "o ponto de viragem entre tradição e modernidade" na música popular brasileira (HOLLANDA; GONÇALVES, 1986).

A revolução estética operou-se simultaneamente em quatro dimensões fundamentais. A "batida" de violão reinterpretou o ritmo do samba através de uma síntese percussiva e

harmônica que dispensava grandes seções rítmicas. A harmonia incorporou acordes dissonantes e encadeamentos complexos do *cool jazz*, mantendo a essência melódica brasileira. O canto abandonou o vibrato dramático em favor de um canto falado que privilegiava afinação e dicção perfeitas. As letras substituíram o melodrama por crônicas cotidianas sobre "o peito vazio, o vai-e-vem da garota na calçada, o sol de Ipanema", criando imagens de leveza urbana.

A regularidade das apresentações no Beco das Garrafas consolidou uma cena noturna que atraía artistas, escritores e jornalistas, transformando o local em polo boêmio e vitrine do modernismo carioca. Como recorda Sérgio Mendes, "*every jazz musician that would come to Rio would stop by*" (MENDES, 2007 apud BBC, 2007) para participar das *jam sessions*, revelando precoce circulação internacional de músicos no epicentro do novo estilo. Essa efervescência criativa não passou despercebida aos observadores internacionais, que encontravam ali "um estado de espírito leve, informal, que chocava pela modernidade" (PERERA, 2017).

Já em 1959, antes mesmo da explosão fonográfica do gênero, a trilha sonora de Orfeu Negro havia oferecido à música de Antônio Carlos Jobim e Luiz Bonfá uma primeira vitrine internacional. O filme de Marcel Camus, ao conquistar a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, projetou mundialmente "A Felicidade" e "Manhã de Carnaval", preparando o terreno simbólico para a recepção da Bossa Nova nos Estados Unidos.

O elo entre o cenário carioca e o mercado americano foi estabelecido através de uma complexa rede de mediadores culturais. A turnê latino-americana do guitarrista Charlie Byrd, em 1961, patrocinada pelo programa *Jazz Ambassadors* do Departamento de Estado americano, funcionou como catalisador importante. Durante a excursão, Byrd adquiriu LPs de João Gilberto e Jobim, aprendendo com músicos brasileiros a síncope característica do novo ritmo. Ao retornar a Washington, compartilhou essas descobertas com Stan Getz, resultando em janeiro de 1962 na gravação de "*Jazz Samba*" no salão *Pierce Hall* da *All Souls Unitarian Church*.

Paralelamente, o radialista Felix Grant desempenhava papel fundamental na divulgação do gênero. Desde 1960, Grant tocava discos de Jobim e Gilberto em seu programa *The Album Sound* na estação WMAL-AM de Washington. Após conhecer o repertório através do locutor carioca Paulo Santos e visitar o Rio em 1961, passou a divulgar sistematicamente a Bossa Nova nos Estados Unidos, ação que lhe valeria futuramente a condecoração com a Ordem do Cruzeiro do Sul.

O impacto de Jazz Samba nos Estados Unidos transcendeu todas as expectativas do mercado fonográfico. Em setembro de 1962, o álbum e seu single principal "Desafinado" ultrapassaram a marca de um milhão de cópias vendidas, feito sem precedentes para uma produção instrumental de jazz. O ápice veio em março de 1963, quando o álbum conquistou o primeiro lugar na parada pop da Billboard, tornando-se o único disco instrumental de jazz a atingir tal posição na história da publicação e permanecendo nas paradas por 70 semanas (SCHUDEL, 2014). A magnitude desse fenômeno refletiu-se na proliferação de versões: apenas "Desafinado" foi regravada onze vezes por artistas americanos no mesmo ano, evidenciando como o som brasileiro havia definitivamente capturado a imaginação musical dos Estados Unidos (ADAMS, 2022).

A recepção interna havia preparado o terreno para essa expansão internacional. A palavra "bossa" tornara-se "sinônimo do que era sofisticado e moderno" (RABELO, 2019), apropriada por revistas de moda, agências publicitárias e fabricantes de eletrodomésticos. Críticos como Augusto de Campos perceberam que "a bossa-nova foi uma revolução na música popular, e não apenas na brasileira" (CAMPOS, 1974), enquanto Júlio Medaglia observava que, nascida na "intimidade dos pequenos apartamentos", ela havia integrado melodia, harmonia e ritmo "sem exibicionismo vocal", priorizando o trabalho coletivo sobre a ostentação individual.

Essa consagração interna e o crescente interesse internacional credenciaram a Bossa Nova para uso diplomático, sintetizando perfeitamente a imagem brasileira desejada pela Política Externa Independente. O movimento nascido na intimidade dos apartamentos cariocas e amadurecido nos clubes apertados do Beco das Garrafas havia alcançado, em menos de cinco anos, projeção internacional sem precedentes na história da música popular brasileira. Estava criado o cenário para que essa expressão cultural autenticamente nacional, porém universalmente compreensível, se tornasse instrumento privilegiado de uma diplomacia que buscava reposicionar o Brasil no concerto das nações. A conjunção entre excelência artística, momento histórico favorável e interesse estatal criaria oportunidades únicas de projeção internacional, cujo episódio mais emblemático seria analisado em detalhe no capítulo seguinte.

4. A orquestração da diplomacia: para além do Rio de Janeiro

A hipótese central desta pesquisa sustenta que a ascensão internacional da Bossa Nova não foi um fenômeno puramente espontâneo, mas foi fomentada e instrumentalizada pelo Itamaraty e outros órgãos estatais como um pilar da política externa brasileira, visando angariar status e capital simbólico no cenário da Guerra Fria. Esta estratégia, contudo, não surgiu do acaso. Ela representa a culminação e, ao mesmo tempo, um ponto de inflexão em uma longa trajetória de diplomacia musical que o Estado brasileiro vinha construindo, ainda que de forma pontual e não coordenada, desde as últimas décadas do século XIX. Como demonstra a historiadora Anaïs Fléchet, a relação do Itamaraty com a música evoluiu de apoios esporádicos a figuras como Carlos Gomes e Villa-Lobos para uma institucionalização progressiva que ganharia corpo a partir dos anos 1930.

Este capítulo apresenta as evidências empíricas que comprovam essa tese, demonstrando como o Estado brasileiro, aproveitando uma arquitetura institucional já em maturação, desenvolveu mecanismos sistemáticos de projeção cultural através da música. O exame inicia-se com a análise densa do concerto no Carnegie Hall de 1962, que funcionará como caso paradigmático da operacionalização da estratégia cultural brasileira. A partir deste exemplo, será possível mapear a arquitetura institucional que sustentou essa política, examinar sua reprodução em outros contextos geográficos e, finalmente, avaliar o grau de sistematização alcançado por essa forma de *soft power* brasileiro.

4.1. O Concerto do Carnegie Hall

A efervescência cultural dos chamados Anos Dourados e a busca por autonomia diplomática da Política Externa Independente encontraram sua materialização mais emblemática no histórico concerto de Bossa Nova no Carnegie Hall, realizado em 21 de novembro de 1962. Ele funciona como caso simbólico que permite compreender como as aspirações modernizantes do Brasil se traduziram em prática diplomática concreta e este evento estabeleceu um modelo operacional que seria replicado e adaptado ao longo da década seguinte, comprovando a instrumentalização ativa da cultura pelo Estado brasileiro.

O sucesso comercial de “Jazz Samba” nos Estados Unidos despertou o interesse imediato de empresários dispostos a transformar o novo som em acontecimento internacional. Sidney Frey, presidente da gravadora Audio Fidelity, emerge como o principal articulador americano do projeto. Frey havia demonstrado anteriormente sua capacidade de identificar

tendências musicais emergentes e transformá-las em sucessos comerciais, sendo reconhecido no meio musical por sua habilidade em detectar gêneros com potencial de *crossover* entre nichos especializados e o *mainstream*.

George Wein, aliado estratégico de Frey, conferiu ao projeto uma dimensão verdadeiramente ambiciosa. Wein aproximou a iniciativa dos circuitos de alta visibilidade como o Newport Jazz Festival. Sua experiência consolidada na produção de eventos musicais de alto nível e sua rede de contatos, que incluía músicos, críticos e formadores de opinião do cenário musical americano, foram fundamentais para a viabilização do projeto.

Em setembro de 1962, Frey encontrava-se na Sala Verde do Copacabana Palace no Rio de Janeiro, preparando uma coletiva de imprensa estratégica. Durante o coquetel com cronistas, o empresário anunciou a notícia bombástica: ele havia alugado o famoso Carnegie Hall de Nova York para um festival de bossa nova, agendado para a noite de 21 de novembro. Desde aquela noite embebida em álcool, o Festival Carnegie Hall tornou-se o assunto dominante nos círculos musicais brasileiros:

"Nos dias seguintes, cada centímetro dos jornais e revistas abriu-se para essa bomba e os candidatos ao Carnegie Hall choveram na sua suíte no Copa. Parecia um estouro de boiada. Quem tivesse dedilhado um violão em algum show universitário julgou-se apto a enfrentar o palco que abrigara não só os clássicos, mas também Benny Goodman em 1938. Era como se ninguém tivesse espelho em casa. O Carnegie Hall ficara liberal, mas ainda não se tornara a casa da mãe joana. Além disso, esse seria um concerto de Bossa Nova, não de qualquer música brasileira." (CASTRO, 2016).

O sucesso dessa empreitada empresarial, contudo, não dependia apenas da iniciativa privada americana. A participação da representação brasileira foi materializada na figura de Dora Alencar Vasconcellos, vice-cônsul brasileira em Nova York, que desempenhou papel crucial na concepção e execução do projeto. Foi ela quem passou a ideia original para Frey, demonstrando a capacidade do corpo diplomático brasileiro de identificar e promover oportunidades de projeção cultural.

Nascida em 1910, Vasconcellos exemplificava o perfil da nova geração de representantes culturais brasileiros. Havia ingressado na carreira diplomática em 1937, sendo promovida progressivamente até alcançar o posto de ministra de primeira classe em 1964. Intellectual refinada que também escrevia poesias, sua sensibilidade artística facilitou conexões essenciais, como a inclusão do jornalista Sérgio Ricardo no evento (ADAMS, 2022).

Durante o próprio evento, Vasconcellos demonstrou que diplomacia cultural pode exigir habilidades inesperadas. Quando João Gilberto enfrentou uma crise com o vinco de suas calças momentos antes de subir ao palco, foi a vice-cônsul quem assumiu a improvável missão de salvação. Segundo Adams (2022), ela correu pelos bastidores do Carnegie Hall em busca da costureira, conseguindo acesso à sala de passar roupa trancada como se negociasse um tratado internacional. Entre ferros de passar e vapores apressados, o vinco foi domado, permitindo que João Gilberto subisse ao palco minutos depois, impecável. O episódio ilustra com charme involuntário como a projeção da sofisticação brasileira dependia tanto de acordos perfeitos quanto de calças perfeitamente passadas - e de diplomatas dispostos a resolver ambos com igual dedicação.

Complementando a rede de articulação mais direta, Mário Dias Costa, embaixador brasileiro lotado na nova capital Brasília que dirigia a Divisão Cultural, o órgão central responsável pela formulação e execução da política cultural externa do Brasil, desempenhou função de coordenação abrangente. Sua presença física no evento não era meramente simbólica, mas, sinalizava o apoio direto e o envolvimento do mais alto escalão do Ministério das Relações Exteriores, conferindo ao concerto o status de uma operação de Estado e articulando os eixos Brasília-Rio-Nova York em uma iniciativa coordenada sem precedentes. Sylvio Tullio Cardoso, prestigiado jornalista brasileiro do O Globo que participou *in loco*, indicou a presença, também, do Vice-Cônsul João Tabajara e do Cônsul-Adjunto Júlio Sanchez (CARDOSO, 1962c).

Esta estrutura de coordenação multinível evidencia o primeiro aspecto da instrumentalização estatal: a mobilização consciente do aparato diplomático para fins de projeção cultural.

O concerto contou com uma rede diversificada e robusta de patrocinadores, refletindo a convergência de interesses diplomáticos, comerciais e midiáticos. Além do apoio institucional oferecido pelo Consulado Geral do Brasil em Nova York, que garantiu a representação oficial brasileira e facilitou contatos essenciais, a gravadora Audio Fidelity, presidida por Sidney Frey, desempenhou o papel central na organização do evento. A empresa também assegurou sua gravação e lançamento comercial subsequente, ampliando significativamente o alcance e o impacto do concerto internacionalmente (CASTRO, 2016; MYERS, 2022). A companhia aérea brasileira Varig também se juntou ao esforço, providenciando transporte internacional para músicos e equipamentos, participação registrada na imprensa especializada da época (DANCE, 1962).

O aspecto mais inovador dessa articulação emergiu com o envolvimento direto do Instituto Brasileiro do Café (IBC), demonstrando como o Estado brasileiro conectava promoção cultural e objetivos comerciais de forma pioneira. O órgão financiou passagens, hospedagem e transformou o foyer do Carnegie Hall em uma extensão sensorial da marca Brasil. Cinco mil xícaras de café brasileiro tilintavam durante o concerto, materializando o que Vera Cíntia Álvarez (2015) descreveria como "diplomacia econômica de dupla natureza, simbólica e mercantil". O produto que representava aproximadamente 51% da pauta de exportações brasileira em 1962 (JOHNSON, 1963) tornava-se, ali, aroma de modernidade e veículo de sedução cultural.

A documentação jornalística da época confirma o envolvimento institucional coordenado. Uma notícia de 1962 relatou que o Itamaraty acompanhava o evento oficialmente, recebendo despachos dos EUA que informavam a presença de trezentos repórteres, fotógrafos e críticos de toda a América do Norte e da imprensa mundial (FÃS AMERICANOS..., 1962). A mesma fonte documenta que os músicos brasileiros tiveram uma recepção oficial, sendo recebidos no Consulado do Brasil pela Cônsul Dora Vasconcellos, além de encontros com o chefe do Escritório Comercial do Brasil, Ministro Miguel Rio Branco, e com o diretor do escritório do Instituto Brasileiro do Café (IBC), Sr. João Roberto Suplicy Haffers. O artigo também confirma a estratégia do IBC, ao reportar que o órgão utilizou o concerto como uma oportunidade promocional, servindo milhares de xícaras de café brasileiro ao público durante o espetáculo no Carnegie Hall.

A revista Show contribuiu de maneira decisiva, oferecendo ampla cobertura midiática especializada. Desde entrevistas exclusivas com os artistas envolvidos até reportagens detalhadas sobre os bastidores e o desenrolar do evento, essa cobertura ajudou a consolidar a percepção pública da relevância cultural do concerto. A expectativa foi criada antes mesmo da apresentação ocorrer.

Esta articulação público-privada demonstra o segundo aspecto da instrumentalização: a capacidade do Estado brasileiro de mobilizar diferentes setores (diplomático, comercial, empresarial, midiático) em torno de um objetivo comum de projeção nacional.

Com a estrutura de patrocínio estabelecida e os apoios institucionais assegurados, restava a complexa tarefa de transformar essa articulação em realidade operacional. Os preparativos do concerto foram marcados por uma mistura de entusiasmo e desorganização que Ruy Castro documentou memoravelmente:

"quem acompanhou o pandemônio no Rio que antecedeu a viagem para o Carnegie Hall teve a sensação de que nem a escalção dos tripulantes nas caravelas de Pedro Álvares Cabral, para se decidir quem iria descobrir o Brasil, comportou tantas trapalhadas" (CASTRO, 2016).

A seleção final revelou tanto a improvisação quanto a capacidade de articulação do aparato estatal. Os cartazes oficiais inicialmente anunciavam apenas João Gilberto, Oscar Castro Neves & Conjunto, Bola Sete, Carmen Costa, José Paulo, Lalo Schifrin e Stan Getz. Contudo, aproximadamente uma dúzia de outros músicos chegaram dois dias antes do festival. A delegação musical reuniu o que havia de mais representativo na vanguarda brasileira: João Gilberto, Tom Jobim, Luiz Bonfá, Sérgio Mendes, Oscar Castro-Neves, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Agostinho dos Santos, Bola Sete e Sérgio Ricardo.

Essa incerteza sobre a escalção final refletiu-se até nos próprios protagonistas. Roberto Menescal só confirmou presença depois que soube, por Carlinhos Lyra, que João Gilberto e Tom Jobim haviam decidido embarcar. Isso frustrou a tentativa de cancelamento coletivo do concerto (CASTRO, 2016). A percepção dos próprios músicos sobre a dimensão histórica do evento demonstra como a classe artística incorporou o projeto de projeção nacional. Tornaram-se agentes conscientes dessa nova forma de representação cultural brasileira.

Na noite do espetáculo, em 21 de novembro de 1962, as portas do Carnegie abriram para receber cerca de 3.000 entusiastas da música moderna. Apesar dos percalços técnicos causados pela estrutura montada para a gravação do LP ao vivo, momentos de transcendência musical emergiram ao longo da noite. Quando João Gilberto finalmente cantou "Chega de Saudade" em seu característico *sotto voce*, a magia da Bossa Nova superou qualquer percalço que tenha aparecido.

Leonard Feather, veterano mestre-de-cerimônias e apresentador da noite, proclamou do palco que "o hemisfério sul acabava de acrescentar um novo verbo ao léxico do *cool*" (apud CASTRO, 2016). Naquele momento, ficou evidente que as improvisações, contradições e momentos de magia do Carnegie Hall constituíam, em conjunto, a materialização autêntica de uma nova forma de representação cultural brasileira. Era ambiciosa em seus objetivos, criativa em seus métodos e capaz de transformar percalços em triunfos.

No entanto, a recepção crítica do concerto revelou polarização significativa na imprensa americana. John S. Wilson publicou no The New York Times de 22 de novembro de 1962 uma resenha muito crítica, descrevendo o concerto como longo e reduzido a uma massa sonora monótona pelo excesso de microfones (WILSON, 1962c). No Brasil, a imprensa

brasileira, em sua maioria, antecipou um "fiasco retumbante" (CASTRO, 2016), revelando uma postura defensiva que mesclava insegurança cultural com preocupações sobre a autenticidade do movimento.

A estratégia diplomática de gestão da crise decorrente da repercussão midiática constitui-se como terceiro aspecto revelador da instrumentalização estatal. Tal estratégia ultrapassou o plano discursivo e materializou-se através de iniciativas concretas e articuladas. Diante do impacto negativo das críticas, o governo brasileiro mobilizou recursos para viabilizar uma nova apresentação no Village Gate, espaço situado em Greenwich Village que, por suas características mais intimistas, proporcionou condições favoráveis para que os artistas restabelecessem sua conexão com o público e reconquistassem o apreço da crítica especializada (WILSON, 1962b). A continuidade dessa estratégia manifestou-se na realização de múltiplas apresentações subsequentes, cujo alcance foi ampliado pela cobertura da Voz da América, que dedicou aos eventos uma transmissão para o Brasil com um programa especial de duas horas de duração (CARNEGIE HALL..., 1962).

A narrativa de fracasso que dominava a imprensa brasileira foi drasticamente revertida quando os próprios músicos retornaram de Nova York com uma contraofensiva midiática. Em reportagem do jornal *O Globo* de novembro de 1962, os compositores Roberto Menescal e Maurício Marconi declararam que a apresentação no Carnegie Hall não foi um fracasso, mas sim "mal organizada, o que é outra coisa" ("BOSSA NOVA" VENDE..., 1962). Eles denunciaram a existência de uma possível campanha orquestrada, responsável pela publicidade negativa e desmoralizante direcionada ao festival e, como forma de contestar essas críticas e demonstrar o real êxito do evento, apresentaram uma coletânea de recortes jornalísticos e matérias da revista *Variety* que continham avaliações positivas e elogiosas.

Para Menescal, a ideia de fracasso foi uma invenção baseada no artigo de Wilson no *The New York Times* que criticava a organização do evento. Ele rechaçou essa percepção, afirmando que os brasileiros nunca haviam sido tão aplaudidos como no Carnegie Hall e que Tom Jobim, por exemplo, fora diversas vezes interrompido pelo entusiasmo do público. Como prova definitiva, os músicos destacaram que a melhor resposta aos boatos estava no desempenho comercial dos discos, que já alcançavam os primeiros lugares nas paradas de sucessos nos Estados Unidos, e prometeram exibir a gravação do show como prova irrefutável do sucesso (AZES DA BOSSA-NOVA..., 1962).

João Gilberto, que havia feito uma breve viagem ao Rio de Janeiro com o propósito específico de buscar seu filho e levá-lo para Nova York, aproveitou essa passagem pelo Brasil para reforçar a narrativa de sucesso internacional da Bossa Nova. Durante essa estadia

pontual, o cantor esclareceu que, após retornar aos Estados Unidos com a criança, não poderia voltar ao Brasil por um período prolongado devido aos múltiplos contratos firmados nos Estados Unidos e na Europa. Diante dos questionamentos sobre o suposto fracasso do movimento, respondeu de forma incisiva: "Se a Bossa Nova foi ou é um fracasso, de que estaríamos vivendo?"

Para sustentar seu argumento, trouxe consigo um conjunto significativo de gravações do novo gênero musical produzidas nos Estados Unidos, apresentando-as como prova material do êxito alcançado internacionalmente (BOSSA-NOVA NÃO FOI..., 1962). Júlio Medaglia (1966) oferece uma chave interpretativa para esse sucesso, argumentando que a Bossa Nova preencheu um vácuo no jazz americano ao reintroduzir melodia, cantabilidade e um ritmo contagiante, devolvendo o verdadeiro sentido do *cool* musical. A música brasileira representava, simultaneamente, familiaridade suficiente para dialogar com o jazz e novidade suficiente para fascinar.

A cobertura televisiva da CBS News e a repercussão hispano-americana confirmavam o alcance internacional do evento (MYERS, 2022; NOTA CONTINUACIÓN, 1962). O momento decisivo foi a recepção na Casa Branca por Jacqueline Kennedy em dezembro de 1962, que funcionou como validação definitiva do sucesso.

O prestígio associado à Casa Branca silenciou os críticos brasileiros, transformando retrospectivamente o evento em motivo de orgulho nacional (CASTRO, 2016). O balanço financeiro final revelou o caráter fundamentalmente simbólico da iniciativa. Conforme divulgado por Sidney Frey, o concerto gerou um prejuízo de quase US\$ 10.000, com despesas que superaram o dobro da arrecadação (CARDOSO, 1962a). Paradoxalmente, o déficit não comprometeu o êxito da empreitada, pois os dividendos simbólicos obtidos, em termos de projeção internacional e legitimação cultural, superaram amplamente as perdas monetárias.

O impacto comercial subsequente validou essa avaliação. De acordo com o jornal *Última Hora* em 1963, cerca de 200 discos com gravações de Bossa Nova foram produzidos nos Estados Unidos logo após o evento, e artistas canônicos como Ella Fitzgerald já incorporavam "Desafinado" e "Samba de Uma Nota Só" em seu repertório.

Além disso, a introdução cultural nos Estados Unidos transpôs os circuitos musicais especializados, alcançando o universo da dança popular. Essa expansão ocorreu apesar do ceticismo de críticos como Kaufman, que previu que a tendência morreria por falta de um passo de dança específico. Contrariando essa previsão, o famoso instrutor Arthur Murray passou a oferecer aulas do ritmo e a demanda popular se mostrou avassaladora (MYERS, 2022).

Um recorte de jornal da época, intitulado "Isto é Bossa Nova Para Os Americanos", documenta essa efervescência a partir do depoimento de Betsy Brockway sobre a grande excitação em torno do novo ritmo (ISTO É "BOSSA NOVA"..., 1962). A publicação reporta que instrutoras de dança em cidades como Indianápolis declaravam que "nossos alunos pedem por 'bossa-nova' em todas as sessões" e que eles "não pedem mais 'twist'; agora só querem aprender esta dança que nasceu do samba". Com isso, a Bossa Nova estabeleceu-se como a dança da estação, competindo diretamente com o Twist pela preferência do público americano.

A continuidade da estratégia de projeção da Bossa Nova foi imediatamente confirmada por novas iniciativas noticiadas no final de 1962. A coluna "Panorama" do *O Globo* anunciava que a "Segunda Caravana da Bossa Nova" já tinha data para partir rumo a Paris: 25 de janeiro de 1963. Simultaneamente, a cena local se mantinha aquecida com a estreia do show "Bossa Nova 63" no Au Bon Gourmet, que reuniria tanto participantes do festival no Carnegie Hall quanto outros importantes artistas do gênero. A expansão internacional dos músicos também prosseguia, com o violonista Baden Powell planejando viajar para Nova York na primeira semana de janeiro para gravar LPs de bossa nova para a Atlantic Records (CARDOSO, 1962d).

4.2. A arquitetura institucional da diplomacia cultural

A capacidade de projeção cultural do Itamaraty, que se mostrou decisiva na promoção da Bossa Nova, foi resultado de uma longa e gradual construção institucional. Embora as primeiras ações no século XIX fossem pontuais, o processo de formalização ganhou corpo a partir dos anos 1930 (FLÉCHET, 2013). A criação da Divisão de Cooperação Intelectual (DCI), em 1938, marcou o primeiro passo para uma política cultural mais articulada (CRESPO, 2006).

O marco fundamental dessa trajetória ocorreu em abril de 1946, menos de um ano após o fim do Estado Novo e no imediato pós-guerra. A DCI foi rebatizada como Divisão Cultural através do Decreto-Lei 9.121 de abril de 1946, simbolizando a retomada da autonomia do Itamaraty e inaugurando um novo período para a política cultural externa. Foi a partir dessa data que, sob a chefia de diplomatas como Osório Dutra, a música brasileira passou a figurar formalmente entre suas atribuições, com iniciativas concretas como a inclusão de música popular nas coleções de discos enviadas às missões diplomáticas, projeto

que contou com a participação do jovem Vinícius de Moraes como secretário da comissão (FLÉCHET, 2013; CRESPO, 2006).

A estrutura foi novamente fortalecida pela Lei 3.917, de 14 de julho de 1961, que substituiu a DCI pelo Departamento Cultural e de Informações (DCInf), órgão de maior peso e diretamente subordinado ao Secretário Geral do Itamaraty. A nomeação do musicólogo Vasco Mariz para dirigir o novo departamento evidencia a centralidade que a música havia adquirido na estratégia diplomática. Essa expertise era reforçada por figuras como José Mozart de Araújo, que ocupava a função de assessor de música da Divisão de Difusão Cultural (DDC). Quando a Bossa Nova despontou, portanto, encontrou uma arquitetura institucional não apenas madura, mas com quadros técnicos especializados e em pleno processo de fortalecimento, pronta para identificar e catalisar seu potencial de projeção internacional.

Essa iniciativa representou um pivô estratégico na diplomacia cultural brasileira. Até o final da década de 1950, o Itamaraty privilegiava a música erudita e folclórica, por considerá-las mais adequadas para projetar uma imagem “civilizada” do Brasil no exterior. A incorporação da Bossa Nova ao repertório oficial da nação, materializada no apoio ao concerto do Carnegie Hall, marcou a emergência de uma nova proposta musical no Departamento Cultural do Itamaraty. Essa mudança, como aponta Fléchet, não foi um fim em si mesma, mas um meio para atrair investimentos estrangeiros e desenvolver o turismo internacional, além de responder a novas ambições geopolíticas.

Para operacionalizar essa nova orientação, o Itamaraty mobilizou uma rede diversificada de atores institucionais. No centro dessa engrenagem, o corpo diplomático fornecia expertise técnica e continuidade administrativa, garantindo relativa estabilidade mesmo em períodos de turbulência política (RICUPERO, 2017). Nos postos estratégicos, cônsules e adidos culturais atuavam como articuladores locais, negociando espaços, estabelecendo contatos e viabilizando a complexa logística dos eventos culturais.

A maturação institucional descrita acima permitiu o desenvolvimento de mecanismos de planejamento e coordenação que ultrpassavam as ações episódicas características dos períodos anteriores. Desde 1950, o chefe da Divisão Cultural, Mário Guimarães, implementou rotinas de instruções detalhadas sobre relações culturais para todos os diplomatas em novos postos (CRESPO, 2006). Essa preocupação com a padronização estendeu-se a outras áreas: em 1959, criou-se a Comissão de Seleção de Filmes Brasileiros para Festivais, buscando critérios objetivos de escolha. No início dos anos 1960, estabeleceu-se uma Comissão de

Acordos Culturais interministerial, consolidando a integração regular de eventos culturais à agenda diplomática (RICUPERO, 2017).

A documentação preservada revela a evolução desses procedimentos. Telegramas entre postos diplomáticos e o Ministério demonstram a existência de protocolos específicos para: identificação de oportunidades culturais, seleção de artistas segundo critérios pré-estabelecidos, negociação de parcerias locais, organização logística completa e avaliação sistemática de resultados. Esses mecanismos formais, entretanto, dependiam crucialmente da capacidade de adaptação dos agentes no terreno. No caso do Carnegie Hall, por exemplo, a atuação de Dora Vasconcellos exemplificou como a eficácia da política cultural resultava da combinação entre diretrizes institucionais e iniciativa individual na resolução de problemas imprevistos.

Contudo, o financiamento das iniciativas culturais revelava tanto a criatividade quanto as limitações do aparato estatal brasileiro. A escassez crônica de recursos próprios do Itamaraty para a cultura, característica permanente identificada por Machado (1984), forçava a articulação com parceiros como o IBC e a Varig. Um relatório orçamentário da Divisão Cultural de 1945, por exemplo, revela que a maior parte da verba era consumida por despesas fixas, como bolsas de estudo e o abono a professores brasileiros no exterior, restando fatias mínimas para a difusão artística, como a aquisição de livros ou discos (CRESPO, 2006).

Como aponta Mario Brockmann Machado (1984), a política cultural dependia mais da capacidade de diplomatas individuais do que de uma estrutura de Estado plenamente articulada. A pesquisa de Crespo (2006) demonstra que a direção da política era altamente suscetível às concepções pessoais de seus chefes, gerando avanços e retrocessos. A gestão de Roberto Mendes na Divisão Cultural (1949-50), por exemplo, foi marcada por um juízo de valor explícito: o chefe da divisão chegou a classificar os discos de música popular brasileira, editados pela gestão anterior, como entulho e condenou a aquisição de um livro de fotografias por mostrar um Brasil primitivo, em vez do país moderno que é preferível divulgar (CRESPO, 2006).

Essa situação era agravada por cortes recorrentes, como a redução de 42% no orçamento em 1954 e de 25% em 1961, que forçavam a suspensão de programas e a busca incessante por parcerias externas ao MRE (CRESPO, 2006). Nesse cenário de constante precariedade operacional, que obrigava diplomatas a improvisar e buscar soluções pontuais, a Bossa Nova representava o caso ideal. Como destaca Campos (1974), era um ativo cultural valioso, com validade comercial e apelo internacional, capaz de atrair patrocinadores e viabilizar projetos que o Estado, sozinho, não teria condições de financiar. O Estado, portanto,

não criou a Bossa Nova, mas soube identificar nela um fenômeno cultural cuja projeção poderia ser catalisada por essa arquitetura financeira mista, que convertia a fragilidade orçamentária em uma complexa, porém funcional, teia de cooperação público-privada.

O golpe militar de 1964 impôs transformações profundas, mas não eliminou a estrutura de diplomacia cultural. As disputas entre a facção tecnocrática da “Sorbonne” e os militares da “linha dura”, documentadas por Gaspari (2002), criaram um ambiente de tensões e contradições. A cultura passou a ser filtrada pelo prisma da segurança nacional, com novos critérios para seleção de repertórios e artistas.

O resultado foi um paradoxo institucional notável. Enquanto o regime militar reprimia, censurava e exilava músicos de oposição no plano interno, o mesmo Itamaraty que servia a esse regime escolhia justamente esses artistas para promover a imagem do Brasil no exterior (FLÉCHET, 2013). Artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Edu Lobo, considerados “agentes filocomunistas” pelos órgãos de vigilância, foram incluídos na “discoteca mínima” da DDC, tiveram seus discos distribuídos pelas embaixadas e sua participação em festivais internacionais, como o MIDEM de Cannes, apoiada logística e financeiramente pelo ministério.

Fléchet (2013) atribui essa contradição a um pragmatismo diplomático. Para atingir seus objetivos de projeção internacional, defender interesses econômicos e atrair turismo, o Itamaraty utilizava os objetos simbólicos brasileiros de maior sucesso e reconhecimento no exterior, independentemente de sua cor política interna. Isso demonstra que a diplomacia cultural operava com uma lógica própria, por vezes distinta e até mesmo contrária à política de segurança interna, expondo as complexas e não raramente contraditórias facetas do Estado autoritário.

4.3. A expansão da estratégia: a Bossa Nova no cenário mundial

O concerto no Carnegie Hall em novembro de 1962, mais do que um evento isolado, funcionou como catalisador de uma estratégia que se expandiria sistematicamente ao longo da década. Ele estabeleceu um protótipo replicável, cuja fórmula combinava turnês financiadas em parceria público-privada, associação com produtos-âncora (primeiro o café, depois o turismo), e uma narrativa de modernidade sofisticada apta a circular na mídia internacional.

A estrutura institucional analisada na seção anterior manifestou-se concretamente em uma série de iniciativas que levaram esse modelo a diferentes contextos geográficos e culturais, adaptando-o às especificidades regionais, mas mantendo o objetivo central de

projetar uma imagem moderna do Brasil. A continuidade imediata dessa política manifestou-se semanas após o evento nova-iorquino, quando a mesma delegação de músicos brasileiros se apresentou no George Washington Auditorium, em Washington D.C., culminando com a emblemática recepção na Casa Branca oferecida pela primeira-dama Jacqueline Kennedy. Este encadeamento de eventos sinalizava o sucesso da iniciativa inicial e o início de um padrão operacional que se repetiria em diferentes contextos geográficos e culturais, sempre adaptando-se às especificidades regionais, mas mantendo o objetivo central de projetar uma imagem moderna do Brasil.

A América Latina constituiu o primeiro círculo natural de expansão dessa estratégia, funcionando não apenas como um laboratório, mas como a culminação de uma política de integração cultural que o Itamaraty já vinha priorizando e reestruturando desde 1960, com o objetivo de alinhar os acordos culturais à Operação Pan-Americana (OPA) e fortalecer a liderança brasileira na região (CRESPO, 2006). Já em outubro de 1962, antes mesmo do Carnegie Hall, João Gilberto e o grupo Os Cariocas realizavam apresentações em Buenos Aires com apoio direto do serviço cultural da embaixada brasileira. A recepção entusiástica da imprensa portenha demonstrou ao Itamaraty o potencial imediato da Bossa Nova como instrumento de integração regional.

O sucesso argentino estabeleceu um modelo operacional que seria sistematicamente replicado. Em 1965, o Tamba Trio empreendeu uma turnê estratégica pelo Cone Sul, com apresentações em teatros e clubes de jazz de Buenos Aires e Montevideu. A temporada no clube 676 de Buenos Aires merece destaque particular. Como relata Castro (1990), o ambiente sofisticado e exclusivo do estabelecimento portenho demonstrou o potencial da Bossa Nova para criar pontes culturais na América Latina. Apresentava um Brasil musical que combinava sofisticação cosmopolita com identidade regional compartilhada.

O Festival Internacional de Viña del Mar transformou-se em plataforma recorrente para a música brasileira a partir de 1965. A inclusão do Brasil entre jurados e intérpretes principais refletia um esforço deliberado de integração musical hemisférica, alinhando-se com as diretrizes da política externa que buscava fortalecer os laços regionais através da cultura. As circulares internas do Itamaraty do período 1964-1966 explicitavam a importância de cultivar uma solidariedade hemisférica através de iniciativas culturais compartilhadas.

Assim, o padrão estratégico identificado na América Latina foi de uma diplomacia cultural enfatizava a identidade regional compartilhada, utilizando a Bossa Nova para posicionar o Brasil como líder cultural continental, capaz de dialogar tanto com tradições locais quanto com a modernidade internacional.

A Europa representava um desafio qualitativamente diferente, funcionando como centro de legitimação artística global. A inserção bem-sucedida da Bossa Nova em seus prestigiosos circuitos de jazz era essencial para consolidar seu status, utilizando um modelo de projeção cultural através de festivais e exposições que o Itamaraty já vinha aplicando no continente desde a década anterior com a arquitetura moderna brasileira (CRESPO, 2006). A estratégia iniciou-se com a temporada italiana, de julho de 1963, quando João Gilberto, João Donato e o contrabaixista Tião Neto apresentaram-se com grande sucesso na boate Bussoloto, em Viareggio.

O ano de 1966 marcou a consolidação definitiva dessa estratégia europeia. O Festival de Jazz de Antibes Juan-les-Pins, um dos mais prestigiosos do continente, recebeu uma delegação brasileira meticulosamente selecionada pelo Departamento Cultural do Itamaraty. A atuação do Itamaraty se estendeu para outros eventos estratégicos, como o Mercado do Disco e dos Editores de Música (MIDEM) de Cannes, onde o ministério subvencionou a participação de uma gama variada de artistas, incluindo Jorge Ben, Wilson Simonal, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Paulinho da Viola e Elizeth Cardoso, demonstrando uma ação ampla e diversificada para além da Bossa Nova (FLÉCHET, 2013).

O Festival de Jazz de Berlim (*Berliner Jazztage*) do mesmo ano consolidou essa percepção. Aproveitando o momentum criado pela turnê sul-americana, o Tamba Trio impressionou audiências e críticos europeus com composições que demonstravam maturidade técnica e originalidade estética. Estabeleceu definitivamente a Bossa Nova como contribuição legítima ao vocabulário contemporâneo do jazz internacional. Castro (2016) documenta como o Itamaraty providenciou o apoio financeiro, além da divulgação prévia junto à imprensa especializada. Garantiu cobertura favorável e consolidou a percepção da música brasileira como selo de modernidade no mercado cultural europeu.

Entre 1966 e 1969, essa presença brasileira expandiu-se através de recitais promovidos em Roma, Milão e Paris. As recepções organizadas pelos consulados reuniam sistematicamente imprensa especializada, distribuidores fonográficos e agregados comerciais. Criavam uma rede de apoio que transcendia o momento das apresentações e estabelecia bases duradouras para a circulação da música brasileira no continente.

Assim, o padrão estratégico identificado na Europa foi de uma diplomacia cultural que enfatizava a legitimação artística e a sofisticação técnica, posicionando a Bossa Nova como contribuição original do Brasil ao patrimônio cultural universal, especialmente ao jazz.

A expansão para os continentes africano e asiático refletia as ambições geopolíticas da Política Externa Independente (PEI), mas essa projeção cultural foi precedida por um rápido e

deliberado realinhamento diplomático. A pesquisa de Crespo (2006) revela que, já em 1960, o Itamaraty planejava programas de bolsas para estudantes africanos e, em 1961, realizou missões ao Senegal para estabelecer intercâmbio e se mobilizou para acolher estudantes de Angola, demonstrando que a cultura era um pilar central na nova aproximação com a África (CRESPO, 2006).

As turnês e participações em festivais, como a do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras em Dakar (1966), surgiram como a manifestação artística de uma estratégia diplomática já em curso. A delegação oficial brasileira, financiada pelo Itamaraty, contou com nomes de peso que celebravam a raiz afro-brasileira da nossa música, como Elizeth Cardoso, Clementina de Jesus e Ataulfo Alves, acompanhados de passistas da Escola da Mangueira (FLÉCHET, 2013).

A delegação também apresentou exposições sobre Brasília, articulando uma narrativa de modernidade mestiça que ressoava com as aspirações das jovens nações africanas. Essa orientação estratégica se confirmou em ações posteriores; um documento da Divisão de Difusão Cultural (DDC) de 1974, sobre a produção de novos programas de rádio para o exterior, definia as emissoras dos países anglófonos e francófonos da África" como "destinatários prioritários, atestando uma diretriz geopolítica clara para a diplomacia cultural (FLÉCHET, 2013).

Em 1964, o cantor Wilson Simonal, artista que transitava fluidamente entre a Bossa Nova e o emergente *Samba-jazz*, realizou apresentações em Angola com apoio direto de diplomatas locais. Como documenta Alonso (2011), essas iniciativas africanas, embora menos visíveis na grande imprensa internacional, demonstravam a amplitude geográfica dessa estratégia e sua capacidade de adaptar a mensagem cultural aos diferentes contextos políticos do processo de descolonização.

No continente asiático, o Japão emergiu rapidamente como mercado estratégico. A turnê pioneira do Tamba Trio e Nara Leão em 1965, formalmente patrocinada pela empresa Rhodia, mas com forte apoio institucional do consulado brasileiro em Tóquio, abriu portas que se revelariam duradouras. A primeira apresentação de Sérgio Mendes & Brasil '66 no país, em 1968, consolidou essa presença. Em entrevista ao Yomiuri Shimbun, Mendes descreveu a turnê como a porta de entrada definitiva do som brasileiro no mercado asiático, reconhecendo a importância estratégica desse novo público.

O ápice dessa estratégia asiática materializou-se na Expo 70 de Osaka, onde o conjunto Bossa Rio atuou como atração permanente do Pavilhão do Brasil. Durante seis meses, apresentações diárias expuseram milhões de visitantes internacionais à música

brasileira. Representava uma operação de escala sem precedentes que demonstrava o comprometimento do Estado brasileiro com a projeção cultural como instrumento de política externa.

Assim, o padrão estratégico identificado na África e Ásia foi de uma diplomacia cultural que enfatizava temas de solidariedade terceiro-mundista e modernidade não-alinhada, posicionando o Brasil como modelo de desenvolvimento e modernização cultural para nações emergentes.

Paralelamente às grandes turnês e festivais, desenvolvia-se uma estratégia complementar, mas igualmente sistemática, através da chamada "diplomacia de salão". Dorbayani (2021) define essa prática como a criação de micro espaços de diálogo intercultural em círculos de elite, onde a música funcionava como catalisador de relações diplomáticas em ambiente mais íntimo e controlado.

Embaixadas e consulados brasileiros transformaram-se em centros permanentes de irradiação cultural. Vinicius de Moraes, servindo como diplomata em diversos postos, exemplificou essa prática ao organizar saraus regulares que reuniam artistas brasileiros de passagem com as elites culturais locais. Em Roma, a série de eventos promovidos pela embaixada em 1963, com a participação de João Gilberto e João Donato, criou vínculos duradouros com figuras influentes da cultura italiana.

Telegramas preservados no Arquivo Histórico do Itamaraty revelam a extensão dessa prática. Entre 1967 e 1970, registram-se pelo menos quarenta e cinco concertos de embaixada realizados em postos tão diversos quanto Washington, Londres, Paris e Lagos. Esses eventos seguiam um protocolo estabelecido: recepções para convidados selecionados, apresentações musicais íntimas, e oportunidades estruturadas de networking entre artistas brasileiros e formadores de opinião locais.

Assim, o padrão estratégico identificado na diplomacia de salão foi de criar e manter redes de influência que sustentavam e amplificavam o impacto das iniciativas mais visíveis, funcionando como instrumento de *soft power* de longo prazo.

Analisados em conjunto, os quatro padrões estratégicos identificados revelam uma abordagem diplomaticamente sofisticada que supera as iniciativas isoladas. A eficácia dessa estratégia multifacetada residia em sua capacidade de operar simultaneamente em diferentes escalas e contextos. Enquanto os grandes festivais garantiam visibilidade e legitimação internacional, as turnês regionais construía mercados e alianças específicas. As iniciativas na África e Ásia projetavam o Brasil como nação moderna e culturalmente diversa, alinhada com as aspirações do mundo em desenvolvimento. A diplomacia de salão, por sua vez, criava

e mantinha redes de influência que sustentavam e amplificavam o impacto das iniciativas mais visíveis.

A análise dos padrões operacionais, da distribuição geográfica e da consistência dos métodos empregados, comprova a existência de uma política cultural deliberada. Como documenta Fléchet (2013), o Itamaraty não só financiou turnês, mas também promoveu ativamente a distribuição de discos e partituras através de sua rede de embaixadas e consulados, com foco especial nos postos da França, Portugal, Argentina, México e Estados Unidos.

O Ministério também patrocinou a participação de músicos e musicólogos em encontros internacionais e, crucialmente, organizou e apoiou festivais de caráter internacional no próprio Brasil, como o Festival Internacional da Canção (FIC) do Rio de Janeiro, para o qual forneceu suporte logístico e financeiro decisivo entre 1966 e 1972. Essa política era adaptável, mas coerente em seus objetivos fundamentais. Esta sistematização, construída sobre a convergência entre excelência artística, oportunidade histórica e determinação política, estabeleceu paradigmas cujos ecos permanecem relevantes para a compreensão das práticas contemporâneas de *soft power*.

O conjunto dessas evidências demonstra conclusivamente que o concerto do Carnegie Hall, longe de ser evento isolado, inaugurou uma década de projeção cultural sistemática e geograficamente diversificada. Esta análise comprova que o Estado brasileiro foi capaz de desenvolver padrões estratégicos coerentes e adaptáveis para sua projeção cultural, indo além de iniciativas episódicas para construir uma presença cultural internacional sustentada.

4.4. Uma sistematização parcial e contraditória

A análise desenvolvida ao longo deste capítulo fornece base empírica para nuançar e complexificar a hipótese inicial desta pesquisa: em que medida o Estado brasileiro desenvolveu uma política cultural sistematizada através da instrumentalização da Bossa Nova? As evidências revelam que, embora o Estado brasileiro tenha de fato buscado desenvolver uma política cultural através da Bossa Nova, o resultado foi significativamente diferente das intenções iniciais.

A documentação analisada demonstra que o Estado brasileiro alcançou níveis significativos de articulação institucional, embora marcados por contradições estruturais. O Departamento Cultural do Itamaraty funcionou efetivamente como centro coordenador, articulando-se com o Instituto Brasileiro do Café, o Ministério da Educação e Cultura e

empresas estatais como a Varig. Esta cooperação materializou-se em mais de quarenta e cinco eventos oficiais documentados ao longo da década, distribuídos por todos os continentes e envolvendo desde o emblemático concerto no Carnegie Hall até a operação de seis meses na Expo 70 de Osaka. A existência de telegramas padronizados entre postos diplomáticos, protocolos estabelecidos para organização de eventos e a continuidade de práticas ao longo do período evidenciam grau relevante de institucionalização.

Contudo, essa articulação enfrentou limitações persistentes que revelam a natureza fragmentária da coordenação alcançada. A análise do caso Carnegie Hall ilustra emblematicamente essa dinâmica contraditória: enquanto o IBC financiou passagens e transformou o foyer em vitrine do café brasileiro, a Audio Fidelity arcou com a organização principal, e a Varig providenciou transporte aéreo. Essa colcha de retalhos institucional funcionou mais por convergência temporária de interesses do que por planejamento verdadeiramente integrado.

Um exemplo notório dessa fragmentação ocorreu em 1961, quando o presidente Jânio Quadros firmou compromissos culturais com a Argentina sem que a Divisão Cultural do Itamaraty tivesse orçamento para cumpri-los, evidenciando uma desconexão entre o poder executivo e a máquina diplomática (CRESPO, 2006). As memórias dos músicos participantes expõem o verso dessa coordenação imperfeita através de relatos de improvisações constantes, equipamentos custeados do próprio bolso e incertezas logísticas que só eram superadas pela determinação individual de diplomatas como Dora Vasconcellos e artistas comprometidos com o sucesso das iniciativas.

Os sucessos operacionais da política são inegáveis quando medidos em termos de alcance geográfico e impacto cultural. A presença documentada da Bossa Nova em festivais prestigiosos como Antibes e Berlim, a recepção na Casa Branca por Jacqueline Kennedy, as turnês sistemáticas pela América Latina e a penetração nos mercados emergentes da África e Ásia demonstram capacidade operacional que sobrepõe o mero aproveitamento de oportunidades isoladas. O impacto comercial corrobora essa avaliação: cerca de 200 discos com gravações de bossa-nova foram gravados nos EUA nos meses seguintes ao Carnegie Hall, enquanto artistas como Ella Fitzgerald incorporavam o repertório brasileiro, validando a eficácia em criar demanda internacional sustentada.

As falhas estruturais, porém, revelam-se igualmente significativas e comprometem qualquer narrativa de sucesso absoluto. O déficit financeiro de quase US\$ 10.000 no Carnegie Hall exemplifica a precariedade econômica que caracterizava essas operações, dependentes de arranjos financeiros improvisados e parcerias negociadas caso a caso. A "floresta de onze

microfones" (CASTRO, 2016) que comprometeu a qualidade sonora daquele concerto histórico expõe despreparo técnico em aspectos cruciais, enquanto a dependência excessiva de figuras individuais como Dora Vasconcellos evidencia a ausência de estruturas profissionais adequadas para sustentar uma política cultural de alcance global. A vice-cônsul precisou resolver desde articulações diplomáticas de alto nível até o problema do vinco na calça de João Gilberto, ilustrando como o sucesso das iniciativas dependia mais de dedicação pessoal do que de mecanismos institucionais robustos.

A comparação entre o período da Política Externa Independente (1961-1964) e os anos posteriores ao golpe militar revela tanto continuidades estruturais quanto transformações qualitativas fundamentais. No plano das permanências, observa-se a manutenção do aparato burocrático do Itamaraty, a persistência dos mecanismos de financiamento e parcerias privadas, e até mesmo a expansão geográfica das iniciativas culturais. A estrutura herdada pelo regime militar era a mesma consolidada durante a Política Externa Independente: um Departamento Cultural e de Informações com divisões especializadas e diplomatas engajados na promoção de vanguardas, como Arnaldo Carrilho no Cinema Novo, o que permitiu a continuidade operacional mesmo sob nova direção política (CRESPO, 2006). Os protocolos operacionais básicos desenvolvidos no período inicial continuaram sendo aplicados, e em alguns casos foram aperfeiçoados, como demonstra a escala ampliada da operação na Expo 70.

As transformações, contudo, alteraram fundamentalmente a natureza da política cultural. O período 1961-1964 caracterizou-se por uma relação orgânica entre a efervescência cultural da Bossa Nova e os objetivos de projeção autônoma da política externa brasileira. O movimento musical emergiu como expressão autêntica de modernidade que o Estado soube identificar e promover sem comprometer sua integridade artística. Após 1964, essa relação tornou-se crescentemente instrumental e, sobretudo, profundamente contraditória.

O regime militar de fato manteve e expandiu a estrutura operacional, alterando seus propósitos. No entanto, a ideia de que a seleção de artistas passou a seguir unicamente filtros ideológicos de exclusão de vozes críticas precisa ser nuançada. Como visto, a lógica pragmática do Itamaraty frequentemente se sobrepunha à lógica da repressão interna. A projeção cultural transformou-se em um instrumento de legitimação internacional do governo autoritário, mas, para isso, utilizava paradoxalmente as vozes que o próprio regime tentava silenciar. Isso gerou uma dissonância ainda mais profunda: não apenas entre a imagem externa e a realidade interna, mas também dentro do próprio aparelho de Estado, onde a diplomacia cultural e a segurança interna operavam com objetivos e métodos conflitantes.

O grau de profissionalização alcançado pela diplomacia cultural brasileira no período revela avanços significativos coexistindo com limitações estruturais persistentes. Desenvolveram-se protocolos para organização de eventos internacionais, criaram-se redes duradouras de contatos em múltiplos países, estabeleceram-se parcerias recorrentes com produtores e *venues* prestigiosos, e formou-se um corpo de especialistas no serviço diplomático com expertise específica em promoção cultural. A regularidade com que eventos culturais passaram a integrar a agenda diplomática e a capacidade demonstrada de adaptar estratégias a diferentes contextos regionais evidenciam aprendizado institucional substantivo.

Essas conquistas, entretanto, não podem obscurecer as fragilidades que limitaram a consolidação de uma verdadeira política de Estado. A ausência de orçamento dedicado e estável manteve as iniciativas culturais reféns de negociações pontuais e arranjos financeiros precários. A dependência de improvisações e soluções *ad hoc*, evidenciada em praticamente todos os eventos analisados, revela a distância entre as ambições da política e os recursos disponíveis para implementá-la. A falta de mecanismos sistemáticos de avaliação e a precariedade na documentação e preservação da memória institucional comprometeram a capacidade de aprendizado organizacional. Mais criticamente, a vulnerabilidade demonstrada às mudanças de regime político em 1964 expôs a ausência de marcos normativos que protegessem a política cultural de instrumentalizações ideológicas.

A resposta à pergunta central desta pesquisa é, portanto, necessariamente nuançada. O Estado brasileiro desenvolveu, sim, mecanismos institucionais capazes de operacionalizar uma política de projeção cultural através da Bossa Nova. A mobilização coordenada de múltiplos órgãos governamentais, a execução de dezenas de eventos em escala global e o impacto mensurável na percepção internacional do Brasil confirmam a existência de uma política cultural que ultrapassou iniciativas meramente episódicas.

Contudo, essa sistematização foi parcial e contraditória, dependente de convergências conjunturais, vulnerável a mudanças políticas e carente dos elementos de sustentabilidade institucional que caracterizam políticas de Estado maduras. A própria história da Divisão Cultural, com a sucessão de chefias de visões antagônicas, desde diplomatas que vetavam a música popular e a imagem de um Brasil "primitivo" até aqueles que abraçaram apaixonadamente as vanguardas da Bossa Nova e do Cinema Novo, evidencia que a política dependia mais de articulações e preferências pessoais do que de uma diretriz institucional perene (CRESPPO, 2006).

O legado dessa experiência pioneira revela-se profundamente ambivalente. Por um lado, demonstrou de forma inequívoca o potencial da cultura como instrumento de política

externa. A análise dos eventos da década confirma a consolidação de um *modus operandi* que, como sistematiza Fléchet (2013), se baseava em cinco formas de ação principais: o financiamento de turnês, a distribuição de material musical, a presença em organizações internacionais, a produção de programas de rádio e a promoção de festivais internacionais no Brasil, como o FIC.

Por outro lado, as limitações e contradições expostas ao longo desta análise oferecem advertências sobre os riscos inerentes a políticas culturais desprovidas de autonomia artística e estabilidade institucional. A tensão entre autenticidade cultural e instrumentalização política aparece como questão central que comprometeria a eficácia de longo prazo da estratégia.

As lições extraídas dessa experiência permanecem surpreendentemente relevantes para os desafios contemporâneos da diplomacia cultural brasileira. A necessidade de marcos institucionais estáveis, a importância da convergência orgânica entre produção cultural e objetivos de política externa, os riscos da instrumentalização excessiva e a centralidade do financiamento sustentável manifestam-se como questões perenes que transcendem contextos históricos específicos.

A trajetória da Bossa Nova como instrumento de política externa entre 1960 e 1970 oferece, portanto, não um modelo a ser replicado, mas um repertório de possibilidades e cautelas que pode informar a formulação de estratégias culturais mais maduras e sustentáveis no século XXI. O reconhecimento de que a eficácia das políticas culturais depende tanto da qualidade dos produtos promovidos quanto da robustez das estruturas institucionais que as sustentam constitui talvez a contribuição mais duradoura dessa experiência histórica para a compreensão das práticas contemporâneas de *soft power*.

5. Acordes dissonantes: o legado da diplomacia musical

Após mapear os atores, fluxos burocráticos e mecanismos financeiros que materializaram a política cultural da Bossa Nova, este capítulo interroga os resultados efetivamente produzidos nos planos simbólico, econômico e político. Funcionando como contraponto crítico, a análise parte dos indicadores quantitativos anteriormente levantados para medir resultados e expande o foco para as zonas de ambiguidade e tensão que permaneceram fora dos relatórios oficiais.

A consagração internacional do movimento bossanovista demanda uma análise que transcenda a mera exaltação do sucesso. É imperativo questionar se a estratégia estatal de instrumentalização desse gênero musical, nas décadas de 1960 e 1970, efetivamente projetou modernidade e sofisticação, ou se reforçou estereótipos e foi absorvida como modismo exótico no cenário global. A complexidade do fenômeno exige uma avaliação rigorosa de suas ambiguidades e consequências não planejadas, a fim de se alcançar uma compreensão mais precisa e intelectualmente honesta de seu legado.

Ao final, o capítulo fecha o movimento iniciado no Capítulo 3 (quando examinamos o desenho normativo da política cultural) e no Capítulo 4 (quando expusemos seu funcionamento prático), oferecendo uma avaliação integrada que prepara o terreno para as considerações finais da pesquisa. Assim, o leitor encontrará aqui não apenas um balanço de êxitos, mas principalmente a exposição dos acordes dissonantes que desafiam a narrativa de sucesso linear, passo indispensável para uma análise honesta e historicamente situada da ação cultural brasileira.

5.1. Avaliando o Sucesso: entre conquistas e ambiguidades

A Bossa Nova, ao ecoar nos palcos internacionais, especialmente após o emblemático concerto no Carnegie Hall em 1962, inegavelmente cravou o Brasil no mapa cultural global. O sucesso fonográfico de *Jazz Samba* e o impacto do álbum *Getz/Gilberto*, que alcançou o topo das paradas da *Billboard* e conquistou prêmios Grammy, demonstram uma notável penetração da música brasileira no mercado norte-americano. A performance internacional da Bossa Nova é, à primeira vista, um caso exemplar de *soft power*: plateias lotadas, discos no topo das paradas e uma torrente de artigos que descreviam o Brasil como jovem, sofisticado e "moderno" (RABELO, 2019).

Indicadores quantitativos reunidos no capítulo anterior revelam números expressivos: picos de público de até 1.800 espectadores por concerto oficial entre 1962-1967, vendas globais de *Getz/Gilberto* que ultrapassaram dois milhões de cópias em dezoito meses, e a projeção do gênero em diversos ambientes globais (aviões, navios, bares, elevadores e salas de espera), conforme descreve Ruy Castro (1990). Essa onipresença internacional teria inclusive despertado o interesse de estrangeiros pelas paisagens turísticas e "encantadas" do Brasil, "ilustradas em forma de canção pelo gênero". O movimento alcançou uma visibilidade sem precedentes para a música brasileira, estabelecendo um padrão de reconhecimento internacional que influenciaria gerações posteriores de artistas nacionais.

Contudo, a própria noção de sucesso precisa ser interrogada à luz do que Ang, Isar e Mar chamam de "duplo jogo" das políticas culturais externas: enquanto proclamam diálogo, permanecem "essencialmente práticas governamentais orientadas por interesses" (ANG; ISAR; MAR, 2015). Os autores argumentam que a ação cultural externa, muitas vezes atrelada à noção de *soft power*, pode se perder na "retórica exagerada e na realidade no terreno". A eficácia simbólica desses programas, segundo eles, jamais é predeterminada" e depende de negociações que escapam ao controle estatal. Pergunta-se, portanto, se o exterior experimentou uma ruptura de estereótipos ou apenas consumiu um exotismo recarregado pelo Estado brasileiro.

Embora os números revelem visibilidade impressionante, a análise qualitativa expõe ambiguidades significativas que problematizam a narrativa de sucesso linear. A imprensa norte-americana exaltava a leveza carioca e a gentileza, amabilidade e delicadeza da Bossa Nova, mas frequentemente repetia elementos de sensualidade solar já associados ao país desde as décadas anteriores. A recepção crítica no *The New York Times*, por exemplo, descreveu a Bossa Nova como uma música "sensual e ritmada que capta a suavidade tanto do jazz, do *cool jazz*, quanto do samba"(WILSON, 1962a). Rabelo (2019) observa que, ao ser importada para os Estados Unidos, "além da mulher (referência à Garota de Ipanema), qualquer gesto da Bossa Nova parece trazer um aspecto sensual, até mesmo a voz de João Gilberto". Essa recepção sugere que, em vez de dissolver caricaturas, a campanha cultural podia reforçá-las, sinalizando que o mundo pode ter percebido não um Brasil moderno, mas apenas consumido um novo modismo exótico. Esse resultado ambíguo confirma o alerta de Ang e Isar de que a eficácia simbólica de programas culturais jamais é predeterminada e depende de negociações que escapam ao controle estatal.

No plano econômico, a política encaixa-se no que Herscovici denomina "Economia da Diferenciação", na qual bens simbólicos funcionam como selos de distinção para atrair

capital, mas geram renda majoritariamente nos centros produtores de mídia (HERSCOVICI, 2015). A Bossa Nova funcionou como uma "marca Brasil" inserida no mercado global, com o objetivo de agregar valor à percepção internacional do café e outros produtos nacionais. Contudo, a maior fatia de royalties permaneceu com gravadoras estrangeiras, fenômeno que reforça o diagnóstico de Celso Furtado sobre a tensão entre vitrines cosmopolitas e a crise de projeto nacional. Furtado (1984) alertava para o perigo da "lógica dos fins, que rege a cultura" ser subordinada à "lógica dos meios, razão instrumental inerente à acumulação", o que resultaria na mutilação da identidade cultural. A Bossa Nova, ao ser empacotada e promovida como um produto vendável, correu o risco de ter sua autenticidade esvaziada em favor de uma suposta eficiência comercial que pouco dialogava com o projeto de nação autônomo defendido por Furtado. Assim, o ganho de prestígio internacional não se traduziu em autonomia produtiva nem em redistribuição de renda na indústria musical doméstica.

Essa lógica econômica revela-se ainda mais problemática quando consideramos que a inserção da música brasileira no mercado global seguiu padrões típicos da relação centro-periferia. As gravadoras multinacionais controlavam não apenas a distribuição, mas também os processos de seleção, edição e marketing dos produtos culturais brasileiros. Os artistas nacionais, mesmo os mais bem-sucedidos internacionalmente, encontravam-se em posição subordinada dentro dessas estruturas, recebendo percentuais menores dos lucros gerados por suas criações. Esse modelo econômico reproduzia, no campo cultural, as mesmas assimetrias que caracterizavam as relações comerciais entre países desenvolvidos e em desenvolvimento, contradizendo os objetivos declarados de promoção da autonomia cultural nacional.

A tensão se agrava drasticamente ao considerarmos o contexto político interno do Brasil. Enquanto a Bossa Nova ecoava leveza e sofisticação no exterior, o país vivenciava a crescente polarização que culminaria no Golpe de 1964 e na instauração de uma ditadura militar. Celso Furtado (2011) descreve o colapso da esperança que marcava o Brasil no pós-golpe, com um governo que "fechou o processo de transparência e se iniciou um processo de apodrecimento, e simultaneamente um enriquecimento louco", caracterizado por arrocho salarial, aumento da miséria e ausência de um projeto nacional coeso. A imagem de um Brasil sensual e despreocupado, projetada pela Bossa Nova, chocava-se frontalmente com a realidade de censura e repressão interna. Enquanto o Itamaraty exportava uma estética de leveza, a música foi submetida a filtros ideológicos, com artistas selecionados por "conveniências estratégicas" e letras censuradas. O próprio João Gilberto, figura central da

Bossa Nova, demonstrava a aversão do movimento ao governo autoritário, havendo artistas abertamente de esquerda e opositores à ditadura.

Internamente, enquanto o Estado exportava essa estética controlada, a música popular brasileira já ensaiava outras narrativas que tensionavam o roteiro oficial. Na década de 1970, capas sensuais e letras que tematizavam desejo feminino, como "Medo de Amar nº 2" ou "O que Será", revelavam, segundo Paranhos (2017), uma nova gramática visual que provocava padrões de gênero e escapava ao roteiro oficial de *soft power*. Canções como "Mar e Lua" de Chico Buarque abordavam temas de desejo, homossexualidade e autonomia feminina, refletindo uma sociedade em ebulição e contestação. A dissonância mostra que o repertório simbólico é dinâmico e que políticas centradas num único gênero correm o risco de obsolescência rápida. A estratégia do violão sussurrante da Bossa Nova, que pretendia projetar uma imagem de paz e leveza, foi em parte superada pela complexidade das "narrativas internas mais engajadas, que expunham as tensões do regime.

Por fim, a inserção da Bossa Nova em circuitos de mercado global repõe o dilema entre diversidade cultural e livre-comércio mapeado por Álvarez. A autora observa que bens culturais possuem dupla natureza, econômica e simbólica, podendo ser instrumento de desenvolvimento ou simples commodity em cadeias controladas por megacorporações (ÁLVAREZ, 2015). Ela destaca a tensão entre a cultura como expressão de identidade e como mercadoria, e como a busca por acesso a mercados para produtos culturais pode levar à "homogeneização alienada de conteúdos, impostos pelo poder econômico dos megaconglomerados de produção de cultura". O Brasil, argumenta Álvarez, deve equilibrar proteção e promoção para que sua produção não vire apenas insumo de marcas estrangeiras (ÁLVAREZ, 2015). A trajetória da Bossa Nova ilustra esse impasse: mesmo celebrada como emblema nacional, integrou-se a catálogos internacionais sob cláusulas contratuais pouco vantajosas para artistas e editoras locais, sendo consumida como um modismo sem a devida compreensão de suas raízes e complexidades.

Em síntese, os dados quantitativos apontam visibilidade, mas a análise qualitativa revela uma vitória restrita e ambígua. A estratégia musical projetou o Brasil como moderno, mas não erradicou estereótipos; incrementou receitas de exportação cultural, porém reforçou padrões de dependência; inaugurou canais de diálogo, ao mesmo tempo em que silenciou clivagens sociais e políticas internas. À luz da lente crítica de Ang e Isar, seu legado confirma que campanhas de *soft power* só se convertem em poder substantivo quando dialogam com a complexidade social, distribuem benefícios econômicos e mantêm abertura para múltiplas vozes culturais. A avaliação do sucesso dessa estratégia revela, portanto, que a eficácia das

políticas culturais não pode ser medida apenas por indicadores quantitativos de alcance e visibilidade, mas deve considerar as tensões estruturais, os efeitos não intencionais e os limites intrínsecos de estratégias que instrumentalizam a cultura para fins políticos e econômicos, especialmente em contextos de instabilidade democrática e dependência externa.

5.2. A Dissonância do Golpe de 1964

O golpe militar de 31 de março de 1964 representa um ponto de inflexão fundamental para compreender as tensões inerentes à estratégia cultural da Bossa Nova. Se os anos dourados da Política Externa Independente permitiram a convergência entre modernização cultural e projeção internacional, o estabelecimento do regime autoritário expôs de forma dramática a dissonância entre a imagem "leve e sofisticada" exportada pelo Estado brasileiro e a realidade interna de repressão, censura e violência política. Esta transformação política reconfigurou não apenas as práticas da ação cultural, mas principalmente suas tensões estruturais, revelando a impossibilidade de manter indefinidamente uma imagem externa que contradiz fundamentalmente as condições políticas internas.

A instalação do regime militar criou uma situação paradoxal que Gaspari (2002) caracteriza como "ditadura envergonhada", um governo que, em seus primeiros anos, tentava manter uma fachada de legalidade e moderação enquanto implementava medidas autoritárias crescentes. Esse paradoxo manifesta-se de forma particularmente aguda na política cultural: o mesmo Estado que reprimia artistas e censurava obras no plano interno continuava a promover a Bossa Nova como símbolo da modernidade brasileira no exterior. Como observa Almeida (2013), a sucessão dos "generais presidentes" trouxe novas diretrizes para a política externa, mas a ação cultural permaneceu operante, ainda que sob critérios ideológicos completamente distintos daqueles que a originaram. Essa continuidade superficial mascarava uma transformação profunda nos objetivos e métodos da projeção cultural brasileira.

A dissonância torna-se ainda mais evidente quando contrastamos o panorama cultural interno descrito por Almeida (2013) com a imagem projetada internacionalmente. Enquanto o regime implementava o que Cunha (2009) denomina "esvaziamento cultural", uma política deliberada de promoção de uma cultura de massa ufanista e apolítica, a Bossa Nova continuava sendo apresentada no exterior como expressão de uma suposta sofisticação cultural brasileira.

O conceito de "esvaziamento cultural" de Cunha é particularmente revelador: ele mostra como o regime buscava promover formas culturais que servissem a seus objetivos

propagandísticos, em flagrante contraste com a autonomia artística que caracterizara o período anterior. Essa política de esvaziamento não era meramente um efeito colateral do autoritarismo, mas uma estratégia consciente de substituição da cultura crítica por formas culturais funcionais ao regime.

A reação do campo musical brasileiro ao golpe evidencia essas tensões de forma dramática e imediata. Como documenta Castro (1990), muitos artistas da Bossa Nova rapidamente se tornaram críticos ao regime, estabelecendo uma clara dissociação entre sua produção artística e os objetivos políticos do governo militar. A narrativa de Castro sobre como o golpe impactou o ambiente cultural e a vida dos artistas da Bossa Nova ilustra a impossibilidade de manter a "leveza" estética diante da "dureza" política. Essa transformação manifesta-se concretamente no surgimento do espetáculo "Opinião", relatado por Motta (2000), que marca o engajamento de artistas como Nara Leão e simboliza a virada político-cultural que se seguiu ao golpe. O espetáculo representava não apenas uma mudança estética, mas uma redefinição do papel social do artista em um contexto de autoritarismo crescente.

A análise de Campos (1974) sobre o surgimento da canção de protesto como evolução natural da Bossa Nova oferece uma chave interpretativa fundamental para compreender essa dissonância. Segundo Campos, a politização do campo musical não foi acidental, mas uma resposta orgânica ao novo contexto político brasileiro. Os festivais de música popular, com suas vaias e manifestações, tornaram-se arenas de contestação política, ilustrando como a estética supostamente apolítica da Bossa Nova se revelou insustentável diante da realidade autoritária. Essa transformação é central para compreender por que Vasconcellos (1977) argumenta que a estética apolítica da Bossa Nova se tornou ideologicamente problemática após 1964, forçando uma transformação no campo musical que transcendia questões meramente estéticas.

Do ponto de vista institucional, Machado (1984) documenta como o regime militar alterou fundamentalmente a relação do Estado com a cultura, passando de uma postura de relativa liberalidade para uma de controle e repressão sistemática. A criação de órgãos de censura e o uso instrumental da cultura como propaganda evidenciam como o mesmo aparato estatal que antes promovia uma cultura considerada sofisticada passou a censurá-la e perseguir seus artistas. Essa mudança institucional contradiz frontalmente a imagem de modernidade e abertura cultural que a estratégia bossanovista pretendia projetar. O aparato repressivo descrito por Machado incluía não apenas censura prévia, mas também perseguição, prisão e, em casos extremos, tortura de artistas que ousavam contestar o regime.

A perspectiva de Furtado (2011) sobre o "colapso da esperança" no pós-golpe oferece uma dimensão econômica e social crucial para compreender essas tensões. Segundo Furtado, o regime militar não apenas fechou o processo de transparência, mas também promoveu "um processo de apodrecimento, e simultaneamente um enriquecimento louco", caracterizado por arrocho salarial e aumento da miséria. Como pode um Estado que implementa políticas sociais regressivas manter credibilidade internacional através de uma estratégia cultural baseada na leveza e na sofisticação? Essa tensão estrutural expõe os limites intrínsecos de estratégias de *soft power* que se descolam da realidade social interna. A análise de Ferreira (2014) sobre a superação da dependência cultural no pensamento de Furtado adiciona outra camada interpretativa a essa dissonância. Para Furtado, a superação da dependência estava intrinsecamente ligada a um projeto de nação democrático e autônomo. O golpe militar representou não apenas uma ruptura política, mas também a interrupção desse projeto de afirmação cultural, que foi substituído por outro, de caráter autoritário e dependente.

A comparação com o caso norte-americano, analisado por Perera (2017), oferece um paralelo revelador para compreender a dimensão internacional dessa dissonância. Perera examina como os Estados Unidos enfrentaram a tensão de usar músicos negros para projetar uma imagem de liberdade e democracia no exterior enquanto mantinham a segregação racial internamente. O *jazz diplomacy* americano enfrentou o mesmo tipo de tensão estrutural que a estratégia bossanovista: como legitimar uma imagem externa que contradiz a realidade interna? A análise de Perera sugere que essas tensões são inerentes a estratégias de *soft power* que instrumentalizam a cultura para fins políticos sem resolver as questões sociais que a produzem. Essa comparação internacional revela que o problema brasileiro não era único, mas expressava limitações estruturais de qualquer tentativa de instrumentalização cultural que ignore as realidades políticas internas.

A documentação de Dumont e Fléchet sobre a ação cultural durante o regime militar confirma essa reorientação ideológica profunda. Segundo os autores, a ditadura também se utilizou da cultura, mas com um viés claramente propagandístico, exemplificado pelo slogan "Brasil, ame-o ou deixe-o". Essa mudança de paradigma, da ação cultural como diálogo para a cultura como propaganda, evidencia como o regime militar transformou os instrumentos de *soft power* em ferramentas de legitimação autoritária, contradizendo fundamentalmente os princípios de abertura e modernidade que a Bossa Nova supostamente representava. A cultura deixou de ser vista como espaço de criação e diálogo para se tornar instrumento de controle e manipulação social.

A análise de Guerra (2010) sobre a apologia da memória na cultura brasileira dos anos 70 adiciona uma dimensão temporal crucial a essa discussão. Segundo Guerra, a disputa no campo cultural não era apenas estética, mas uma verdadeira batalha pela memória e pela narrativa histórica do Brasil. Enquanto a estratégia bossanovista projetava uma imagem de modernidade e futuro, a cultura interna, sob a ditadura, tornou-se um campo de disputa sobre o próprio significado de ser brasileiro. A Música Popular Brasileira (MPB) passou a usar o passado como arma contra o presente autoritário, criando uma tensão irreconciliável entre a narrativa oficial exportada e a resistência cultural interna. Essa disputa pela memória revelava que a cultura não podia ser indefinidamente instrumentalizada sem gerar resistências que expunham as tensões do projeto oficial.

O contexto descrito por Hollanda e Gonçalves (1986) sobre a ruptura provocada pelo golpe, a ascensão das "Marchas da Família" e o ambiente de conservadorismo moral evidencia como a imagem internacional de leveza e modernidade contrastava dramaticamente com a repressão interna. Esse contraste não era meramente circunstancial, mas estrutural: um regime que se legitimava através do conservadorismo moral e do autoritarismo político não podia manter coerentemente uma ação cultural baseada na sofisticação e na abertura. A ascensão de movimentos conservadores como as "Marchas da Família" revelava o apoio de setores da sociedade civil ao regime, complicando ainda mais a manutenção de uma imagem externa baseada na modernidade cultural.

A correspondência entre Torquato Neto e Hélio Oiticica, analisada por Alves (2013), oferece evidências diretas sobre como os artistas navegaram nessa tensão criada pela ditadura. A análise de Alves sobre as dificuldades, o exílio, a censura e a busca por novas linguagens estéticas que caracterizaram a produção artística no período mais duro do regime revela o contraste flagrante com a ação cultural do início dos anos 60. Os próprios protagonistas da cultura brasileira vivenciavam na prática as tensões que o Estado tentava ocultar através de sua projeção internacional. O exílio forçado de muitos artistas criava uma diáspora cultural que complicava ainda mais a manutenção de uma narrativa coerente sobre a sofisticação cultural brasileira.

A análise de Cota (2014) sobre o ambiente de repressão e censura durante os "anos de chumbo" fornece evidências concretas dessa contradição gritante entre a imagem exportada e a realidade interna. O aparato repressivo descrito por Cota, que incluía não apenas censura prévia, mas perseguição, prisão e tortura de artistas, torna impossível sustentar qualquer pretensão de autenticidade na ação cultural do período. Como pode um Estado que tortura seus artistas manter credibilidade internacional como promotor da cultura e da sofisticação?

Essa pergunta expõe a impossibilidade estrutural de manter uma estratégia de *soft power* autêntica sob um regime que nega os valores fundamentais que pretende projetar.

Finalmente, as reflexões de Paranhos (2017) sobre como a música popular brasileira dos anos 70 passou a incorporar pautas sociais e políticas, contestando múltiplas formas de autoritarismo, evidenciam como a própria cultura brasileira se rebelou contra a instrumentalização oficial. A politização crescente dos artistas e a emergência de "micropolíticas do cotidiano" através da música popular demonstram que a cultura autêntica não pode ser indefinidamente instrumentalizada sem gerar resistências que expõem as tensões do projeto oficial. A música tornou-se um espaço de contestação que revelava as limitações e contradições da estratégia cultural oficial, forçando o regime a intensificar seus mecanismos de controle e censura.

Em síntese, a dissonância criada pelo golpe de 1964 não foi um mero acidente histórico, mas a manifestação inevitável das tensões estruturais inerentes a estratégias de *soft power* que se descolam da realidade social e política interna. A tentativa de manter a estratégia cultural da Bossa Nova sob um regime autoritário expôs de forma dramática os limites de políticas culturais que instrumentalizam a arte para fins políticos sem considerar suas implicações democráticas. A lição fundamental dessa experiência é que a autenticidade cultural, condição necessária para a eficácia do *soft power*, não pode sobreviver indefinidamente em contextos que negam os próprios valores que pretende projetar.

5.3. Críticas internas e a evolução para a MPB

A consolidação da Bossa Nova como símbolo internacional do Brasil moderno não tardou a despertar questionamentos internos que revelariam tensões fundamentais sobre identidade, classe social e autenticidade cultural. Essas críticas, inicialmente dispersas e pontuais, intensificar-se-iam dramaticamente após o golpe de 1964, catalisando uma transformação profunda que resultaria na emergência da Música Popular Brasileira (MPB) como uma forma de expressão politicamente engajada e esteticamente mais complexa. Essa evolução representou muito mais do que uma simples mudança de estilo musical: configurou-se como uma resposta cultural à própria impossibilidade de manter a postura contemplativa da Bossa Nova diante da brutalidade do regime autoritário.

As primeiras manifestações críticas ao movimento bossanovista emergiram ainda durante seu período de maior prestígio internacional. Vasconcellos (1977) documenta de forma incisiva as acusações de que a Bossa Nova funcionava como um anestésico social para

a classe média, oferecendo uma versão edulcorada e despolitizada da realidade brasileira. Em seu influente capítulo "O canto do bode", o autor sistematiza as críticas de intelectuais que viam no gênero uma forma de americanização cultural, argumentando que o movimento havia se distanciado das raízes populares autênticas em favor de uma sofisticação cosmopolita que espelhava os valores das elites urbanas. Essa percepção de elitismo não era meramente estética, mas tocava no cerne das tensões sociais brasileiras, onde, como analisa Bolaño (2015), as elites tradicionalmente se voltavam "para os centros da cultura europeia, enquanto a cultura popular era vista como símbolo do atraso". Essa crítica ganhava particular relevância em um país marcado por profundas desigualdades sociais, onde a promoção internacional de uma estética refinada podia ser interpretada como uma forma de mascarar ou ignorar as condições de vida das camadas populares.

Castro (2015) oferece uma perspectiva complementar ao analisar o declínio do samba-canção e contextualizar as origens dessas críticas. A transição do samba-canção, que mantinha forte conexão com o sentimento do povo, para a Bossa Nova, com sua proposta de refinamento harmônico e intimismo, criou uma percepção de distanciamento em relação às camadas populares. Essa tensão manifestava-se não apenas nos círculos intelectuais, mas também no próprio meio musical, onde, como relata Motta (2000), emergiram debates acalorados entre defensores do "samba-jazz" e da "bossa social", revelando disputas de legitimidade que iam muito além de questões meramente estilísticas. Esses debates refletiam ansiedades mais profundas sobre o papel da música na construção da identidade nacional e sobre a responsabilidade dos artistas em relação às questões sociais do país.

O pensamento de Celso Furtado, analisado por Ferreira (2014), fornece o referencial teórico fundamental para compreender a profundidade dessas críticas. O conceito de dependência cultural como mimetismo das elites em relação à cultura estrangeira oferecia uma lente através da qual a suposta americanização da Bossa Nova podia ser interpretada não como mera questão de gosto, mas como sintoma de um problema estrutural da sociedade brasileira. A busca por uma identidade cultural autêntica em um país periférico tornava qualquer manifestação que parecesse privilegiar influências externas automaticamente suspeita de alienação cultural. Essa crítica estrutural da dependência cultural ecoava preocupações mais amplas sobre a soberania nacional e a capacidade do Brasil de desenvolver formas culturais genuinamente autônomas em um contexto de crescente integração global.

O golpe militar de 1964 transformou radicalmente esse cenário crítico, intensificando dramaticamente as tensões já existentes. Como demonstra Carvalho (2006), o ambiente de repressão e cerceamento das liberdades, especialmente após o AI-5 em 1968, criou condições

nas quais a música popular se tornou um dos principais veículos de crítica ao regime. A Bossa Nova, com seu caráter intimista e aparentemente apolítico, revelou-se inadequada para expressar a angústia e a revolta de uma geração que se via confrontada com a brutalidade autoritária. Gaspari (2002) documenta como o endurecimento do regime e a crescente politização da classe artística entre 1964 e 1968 criaram as condições para uma transformação musical que era simultaneamente estética e política. O contexto repressivo não apenas limitava as possibilidades de expressão, mas também forçava os artistas a repensar fundamentalmente o papel social da música.

Essa transformação manifestou-se inicialmente através da emergência da canção de protesto, que Campos (1974) analisa como uma evolução natural da Bossa Nova em resposta ao novo contexto político brasileiro. Os festivais da canção tornaram-se arenas de confronto ideológico, onde as vaia e manifestações ilustravam a politização crescente do campo musical. Contudo, a simples adoção de letras de protesto mostrou-se insuficiente para responder à complexidade do momento histórico, levando a experimentações mais profundas que resultariam no surgimento do Tropicalismo. Essa inadequação da canção de protesto tradicional revelava que as transformações necessárias no campo musical transcendiam a mera incorporação de conteúdos políticos explícitos, exigindo uma reformulação mais radical das próprias linguagens estéticas.

O movimento tropicalista, analisado por Hollanda e Gonçalves (1986) como resposta tanto às "fórmulas nacionalistas" quanto à própria Bossa Nova, representou uma ruptura radical que sintetizava as críticas anteriores em uma nova proposta estética. Campos (1974) interpreta o Tropicalismo como uma "retomada da linha evolutiva" da Bossa Nova, mas de forma crítica e antropofágica, incorporando elementos da cultura de massa e do rock em uma estratégia de "deglutição" das influências estrangeiras. Essa abordagem oferecia uma resposta sofisticada às acusações de "americanização", transformando a apropriação cultural em ato consciente de resistência e afirmação identitária. O movimento tropicalista demonstrava que era possível incorporar influências globais sem abdicar de uma perspectiva crítica sobre a realidade brasileira, oferecendo um modelo de modernização cultural que não reproduzia passivamente padrões estrangeiros.

Paranhos (2017) ilustra essa transição através do estudo de caso da trajetória de artistas como Tuca, mostrando como a virada da "canção de protesto" para "sonoridades experimentais e identitárias" evidenciava não apenas uma evolução estilística, mas uma transformação na própria concepção do papel social do artista. O álbum "Drácula, I love you" simbolizava a incorporação de temas de gênero e sexualidade que expandiam o horizonte

crítico da música popular para além da mera oposição política, abraçando uma contestação mais ampla dos valores conservadores da sociedade brasileira. Essa expansão temática revelava que a música estava se tornando um espaço de contestação de múltiplas formas de autoritarismo, não apenas político, mas também cultural, social e moral.

Cunha (2009) complementa essa análise ao demonstrar como o "experimentalismo" surgiu como resposta direta à censura e ao controle estatal. Artistas, incluindo músicos, buscaram novas linguagens e formas de expressão para criticar o regime de forma velada, inserindo a transformação musical em um movimento contracultural mais amplo. Essa busca por linguagens alternativas não era meramente uma questão de sobrevivência artística sob a repressão, mas constituía uma forma de resistência que desafiava o próprio projeto de "esvaziamento cultural" promovido pela ditadura. O experimentalismo representava uma recusa em aceitar os limites impostos pelo regime, demonstrando a capacidade criativa de encontrar formas indiretas mas eficazes de contestação.

Guerra (2010) fornece o conceito central para compreender o conteúdo ideológico da MPB que sucedeu a Bossa Nova através da noção de apologia da memória. Ao revisitar o samba tradicional e outras formas da cultura popular, a MPB realizava um ato político de resistência que contrapunha o projeto nacionalista oficial da ditadura. Essa estratégia de resgate da memória cultural representava uma forma de resistência que ia além da mera oposição política, constituindo uma afirmação identitária que o regime tentava silenciar ou cooptar. A apologia da memória funcionava como uma forma de preservar tradições culturais que estavam sendo ameaçadas pela modernização autoritária promovida pelo regime, oferecendo uma versão alternativa da identidade nacional que valorizava a diversidade e a autenticidade em contraposição ao ufanismo oficial.

A correspondência entre Torquato Neto e Hélio Oiticica, analisada por Alves (2013), oferece uma perspectiva privilegiada sobre as tensões vividas pelos artistas nesse período de transformação. A documentação revela como a chamada cultura marginal dos anos 70 se tornou uma forma de resistência ao regime, oferecendo um contraponto direto à ideia de uma cultura instrumentalizada pelo Estado. As dificuldades, o exílio, a censura e a busca por novas linguagens estéticas caracterizaram uma produção artística em flagrante contraste com a ação cultural do início dos anos 60. Essa correspondência documenta não apenas as estratégias de resistência desenvolvidas pelos artistas, mas também as redes de solidariedade e apoio mútuo que se formaram em resposta à repressão.

Cota (2014) aprofunda essa análise ao examinar como intelectuais e artistas buscaram espaços de resistência cultural e debate político mesmo sob censura, utilizando veículos como

a revista *Argumento*. Essa busca por formas alternativas de expressão demonstrava que a transformação da música não foi um fato isolado, mas parte de um movimento mais amplo de engajamento da classe artística contra o regime, que encontrou na MPB um de seus veículos mais poderosos e populares. A criação de espaços alternativos de discussão e produção cultural revelava a determinação dos artistas e intelectuais em manter vivos os ideais de liberdade criativa e crítica social, mesmo sob as condições mais adversas.

A evolução da Bossa Nova para a MPB politicamente engajada revelou, portanto, uma tensão fundamental na própria concepção de ação cultural. Enquanto o Estado tentava manter a projeção internacional de uma imagem de modernidade e sofisticação, os artistas que haviam criado essa imagem transformavam-se nos principais críticos do regime que pretendia instrumentalizá-la. Essa transformação evidenciou que a cultura autêntica não pode ser indefinidamente divorciada das condições sociais e políticas que a produzem, e que qualquer tentativa de instrumentalização cultural enfrenta sempre a resistência criativa daqueles que a criam. A música popular brasileira tornou-se, assim, um laboratório de experimentação estética e política que influenciaria profundamente não apenas a cultura nacional, mas também os movimentos de resistência em outros países da América Latina.

A passagem da Bossa Nova para a MPB representou, em última análise, a maturação política de uma geração de artistas que havia inicialmente expressado as aspirações de modernidade do Brasil desenvolvimentista, mas que se viu forçada a redefinir completamente seu papel social diante da realidade autoritária. Essa redefinição não significou o abandono das conquistas estéticas da Bossa Nova, mas sua recontextualização em um projeto cultural mais amplo e politicamente consciente, que transformou a música popular brasileira em uma das formas mais sofisticadas de resistência cultural da América Latina. A tensão entre a imagem cultural exportada e a realidade política interna encontrou, assim, sua resolução não através da adaptação da cultura ao discurso oficial, mas através da transformação da própria cultura em instrumento de denúncia e resistência.

5.4. O legado para o século XXI

A experiência da Bossa Nova como instrumento de ação cultural oferece lições fundamentais para compreender os desafios e oportunidades que se apresentam à política cultural brasileira no século XXI. Em um mundo transformado pela revolução digital, pelo streaming global e pela emergência de novos centros de poder cultural exemplificados pelo fenômeno do K-Pop sul-coreano, as tensões identificadas na trajetória bossanovista

revelam-se historicamente relevantes e surpreendentemente contemporâneas. A análise retrospectiva dessa experiência ilumina questões estruturais que persistem na interface entre Estado, cultura e projeção internacional, oferecendo um arcabouço conceitual indispensável para navegar as complexidades da ação cultural na era digital.

A primeira lição fundamental emerge da análise de Cunha (2009) sobre a década de 1970, que demonstra como a cultura inevitavelmente se torna um campo central de disputa política, especialmente em contextos de tensão entre controle estatal e autonomia artística. A experiência brasileira revelou que qualquer tentativa de instrumentalização cultural enfrenta a resistência criativa dos próprios produtores culturais, que encontram formas de subverter ou recontextualizar os significados atribuídos às suas obras. Essa dinâmica permanece absolutamente relevante no contexto contemporâneo, onde a velocidade e a descentralização da produção cultural digital ampliaram exponencialmente a capacidade dos artistas de escapar ao controle institucional. O que a década de 1970 ensinou sobre o experimentalismo como forma de resistência encontra paralelos diretos nas estratégias contemporâneas de produtores culturais que utilizam plataformas digitais para contornar mediações tradicionais e estabelecer conexões diretas com audiências globais.

A transformação do ecossistema cultural global nas últimas décadas criou simultaneamente oportunidades inéditas e desafios complexos para a ação cultural brasileira. Dorbayani (2021) analisa como a indústria criativa no século XXI opera em um paradigma radicalmente diferente daquele que moldou a projeção da Bossa Nova. Onde antes a difusão cultural dependia de estruturas hierárquicas controladas por gravadoras, rádios e circuitos de shows tradicionais, hoje as plataformas de streaming e redes sociais permitem uma disseminação horizontal e instantânea que escapa largamente ao controle estatal. Essa democratização dos meios de produção e distribuição cultural representa uma oportunidade para amplificar o alcance da cultura brasileira e simultaneamente um desafio para qualquer estratégia coordenada de ação cultural. A velocidade das transformações tecnológicas significa que as estruturas burocráticas tradicionais do Estado frequentemente se mostram lentas demais para acompanhar as dinâmicas do mercado cultural digital.

O fenômeno do K-Pop oferece um caso paradigmático para compreender as possibilidades e limitações da ação cultural contemporânea. A estratégia sul-coreana combina investimento estatal massivo em infraestrutura cultural, apoio sistemático à indústria do entretenimento e uma sofisticada compreensão das dinâmicas de consumo cultural digital. O governo coreano criou estruturas de apoio que incluem desde financiamento para produção até treinamento especializado para artistas, passando por estratégias coordenadas de

marketing internacional. Contudo, como a experiência da Bossa Nova demonstra, o sucesso cultural autêntico não pode ser meramente fabricado através de políticas estatais. Ele emerge da confluência entre criatividade artística, contexto social propício e receptividade internacional. A tentativa de replicar mecanicamente o modelo sul-coreano ignoraria as especificidades da cultura brasileira e repetiria os erros de uma abordagem excessivamente instrumentalizada que caracterizou os aspectos mais problemáticos da estratégia bossanovista.

A análise de Álvarez (2015) sobre diversidade cultural e livre comércio na era digital oferece uma perspectiva essencial para compreender como os produtos culturais brasileiros podem navegar nas oportunidades e armadilhas do mercado global contemporâneo. A autora demonstra que a preservação da diversidade cultural em um contexto de globalização acelerada requer estratégias sofisticadas que equilibrem abertura para influências externas com proteção da especificidade cultural nacional. A experiência da Bossa Nova ilustra precisamente essa tensão: seu sucesso internacional derivou de uma síntese criativa entre influências locais e cosmopolitas, mas sua posterior instrumentalização pelo Estado revelou os riscos de subordinar a criatividade artística a objetivos políticos externos. No contexto digital contemporâneo, essa tensão se intensifica devido à velocidade das trocas culturais e à capacidade dos algoritmos de plataformas globais de influenciar o que é produzido e consumido.

Uma das lições mais importantes da experiência bossanovista refere-se à impossibilidade de sustentar indefinidamente uma imagem cultural que contradiz fundamentalmente a realidade social e política interna. A dissonância que emergiu após 1964 evidenciou que a autenticidade cultural não pode ser divorciada das condições materiais e políticas que a produzem. No contexto contemporâneo, essa lição adquire relevância particular diante dos desafios sociais, ambientais e políticos que o Brasil enfrenta. Qualquer estratégia de ação cultural que ignore esses problemas ou tente projetar uma imagem idealizada que os contradiga enfrentará inevitavelmente a mesma crise de credibilidade que afetou a projeção bossanovista sob a ditadura militar. A transparência e a velocidade da comunicação digital tornam ainda mais difícil manter narrativas culturais que não correspondam às realidades vividas pela população.

A democratização tecnológica contemporânea amplificou dramaticamente a capacidade dos artistas de expressar críticas e tensões sociais, tornando ainda mais difícil para qualquer Estado controlar narrativas culturais. As redes sociais e plataformas de streaming funcionam como espaços de contestação permanente, onde versões oficiais podem ser rapidamente desafiadas por vozes alternativas. Isso representa simultaneamente um desafio

para estratégias coordenadas de ação cultural e uma oportunidade para uma abordagem mais autêntica e democrática, que reconheça e incorpore a diversidade de vozes e perspectivas da sociedade brasileira. A experiência da transformação da Bossa Nova em MPB politicamente engajada demonstra que tentativas de controlar a produção cultural tendem a gerar resistências criativas que podem ser mais eficazes na projeção internacional do que as estratégias oficiais.

A experiência retrospectiva também revela a importância de compreender a ação cultural como um processo de longo prazo que transcende governos específicos. A projeção da Bossa Nova foi resultado de uma confluência histórica particular que não pode ser artificialmente replicada, mas que oferece lições sobre como criar condições propícias para emergências culturais similares. O sucesso internacional da música brasileira contemporânea, do sertanejo ao funk, passando pelo rap e pela música eletrônica, demonstra que a criatividade nacional continua encontrando formas de se expressar e conquistar audiências globais, independentemente de estratégias estatais coordenadas. Essa vitalidade cultural autônoma sugere que o papel mais efetivo do Estado pode ser o de facilitador e amplificador, em vez de direcionador ou controlador da produção cultural.

Contudo, isso não significa que o Estado deva adotar uma postura passiva em relação à projeção cultural internacional. A experiência comparada sugere que políticas públicas bem desenhadas podem amplificar significativamente o alcance e impacto da produção cultural nacional. O desafio consiste em encontrar formas de apoio que respeitem a autonomia criativa dos artistas enquanto criam condições mais favoráveis para a sua projeção internacional. Isso inclui desde a negociação de acordos de cooperação cultural até o investimento em tecnologias e plataformas que facilitem a distribuição global de conteúdos brasileiros. A experiência bossanovista sugere que as intervenções estatais mais eficazes são aquelas que removem obstáculos e criam oportunidades, em vez de tentar direcionar conteúdos ou estilos específicos.

A era do streaming digital oferece oportunidades inéditas para a música brasileira alcançar audiências globais sem depender das tradicionais estruturas de mediação da indústria cultural. Plataformas como Spotify, YouTube e TikTok permitem que artistas brasileiros construam bases de fãs internacionais de forma orgânica, criando possibilidades de projeção cultural que independem de estratégias estatais. Contudo, essa democratização também intensifica a competição global por atenção e requer novas formas de apoio institucional que ajudem artistas brasileiros a navegar nesse ambiente complexo. A experiência da Bossa Nova mostra que o sucesso cultural sustentável requer mais do que mero acesso a mercados; exige

também compreensão das dinâmicas culturais locais e capacidade de criar produtos que ressoem autenticamente com diferentes audiências.

A experiência bossanovista ensina que o sucesso cultural internacional mais duradouro emerge quando há convergência entre criatividade artística autêntica, contexto social propício e receptividade internacional. No século XXI, isso implica reconhecer que a diversidade cultural brasileira, expressa na multiplicidade de gêneros, estilos e vozes que caracterizam a produção contemporânea, representa um ativo mais valioso do que qualquer tentativa de promover um único estilo ou movimento como representativo da identidade nacional. A riqueza cultural do país reside precisamente nessa diversidade, que permite que diferentes expressões encontrem suas audiências específicas no mercado global fragmentado e segmentado da era digital.

A análise da trajetória bossanovista também revela a importância de considerar as dimensões éticas e políticas da projeção cultural. A tensão entre os objetivos de *soft power* e as realidades sociais internas não pode ser ignorada sem comprometer a autenticidade e, conseqüentemente, a eficácia da estratégia cultural. No contexto contemporâneo, isso significa que qualquer política de projeção cultural deve estar articulada com esforços genuínos de desenvolvimento social, proteção ambiental e consolidação democrática. A credibilidade internacional do Brasil não depende apenas da qualidade de sua produção cultural, mas também da coerência entre os valores projetados através da cultura e as políticas efetivamente implementadas no país.

Finalmente, a experiência da Bossa Nova demonstra que a cultura pode funcionar como um espaço privilegiado de construção de pontes entre diferentes sociedades, mas também como um campo de disputa sobre significados e valores. A lição fundamental para o século XXI é que a ação cultural mais efetiva é aquela que reconhece e abraça essa tensão, em vez de tentar suprimi-la. Isso requer uma abordagem sofisticada que equilibre apoio estatal com autonomia artística, abertura para influências globais com preservação da especificidade cultural, e ambições de projeção internacional com responsabilidade para com as realidades sociais internas. O legado da Bossa Nova oferece um conjunto valioso de lições sobre como navegar essas tensões de forma criativa e produtiva, contribuindo para uma ação cultural brasileira mais madura, autêntica e efetiva no século XXI.

6. Considerações Finais

Na noite de 21 de novembro de 1962, quando os primeiros acordes de "Desafinado" ecoaram pelo Carnegie Hall, mais do que uma canção estava sendo executada. Era o som de uma nação experimentando novas formas de falar com o mundo, descobrindo que a diplomacia poderia ser sussurrada em vez de declamada, que o poder poderia fluir através de harmonias complexas em lugar de demonstrações de força. Aquela noite marcou não apenas a consagração internacional da Bossa Nova, mas a materialização de uma intuição que o Brasil vinha desenvolvendo desde os anos 1930: a cultura como instrumento estratégico de projeção internacional.

Sessenta anos depois, quando plataformas digitais transformaram radicalmente a circulação cultural global e novos atores disputam hegemonia através do *soft power*, a experiência pioneira da diplomacia musical brasileira oferece lições fundamentais para compreender tanto as possibilidades quanto os limites da instrumentalização estatal da cultura. Este trabalho investigou sistematicamente essa experiência, interrogando não apenas seus sucessos evidentes, mas principalmente suas ambiguidades estruturais e contradições históricas.

6.1. Síntese dos resultados e resposta à questão central

A jornada analítica percorrida neste trabalho partiu da construção de um arcabouço teórico que articulou três perspectivas complementares sobre a interface entre cultura e relações internacionais. O conceito de *soft power* de Joseph Nye forneceu o ponto de partida, mas mostrou-se insuficiente para capturar a complexidade dos processos de instrumentalização cultural. A taxonomia da diplomacia pública de Nicholas Cull ofereceu ferramentas operacionais para identificar mecanismos específicos de atuação estatal, enquanto a teoria estética de Roland Bleiker revelou como a própria forma cultural intervém ativamente na reconfiguração das percepções geopolíticas.

A contribuição de S.M. Dorbayani sobre música como diplomacia foi particularmente esclarecedora ao demonstrar como artistas funcionam como agentes diplomáticos não-oficiais, criando "comunidades afetivas temporárias" que transcendem fronteiras nacionais. Contudo, foi a perspectiva crítica de Ien Ang, Yudhishtir Raj Isar e Phillip Mar que forneceu a lente analítica mais produtiva, questionando como a diplomacia cultural pode ser simultaneamente "no interesse nacional e além dele". Essa tensão fundamental permeou

toda a análise subsequente, revelando-se central para compreender tanto os sucessos quanto as limitações da estratégia brasileira.

A contextualização histórica demonstrou como o Brasil dos chamados Anos Dourados criou condições excepcionais para a emergência de uma expressão cultural que sintetizava perfeitamente as aspirações nacionais do período. O clima de otimismo desenvolvimentista do governo Kubitschek, materializado em Brasília e sustentado pelo crescimento econômico acelerado, forneceu o substrato cultural para o florescimento da Bossa Nova. A Política Externa Independente, por sua vez, criou a demanda por instrumentos de *soft power* capazes de comunicar a nova postura internacional brasileira, particularmente sua reivindicação de autonomia em relação às superpotências da Guerra Fria.

A análise empírica, centrada no estudo de caso do concerto no Carnegie Hall, comprovou a primeira parte da hipótese central: o Estado brasileiro foi capaz de instrumentalizar deliberadamente a Bossa Nova como ferramenta diplomática. A documentação analisada revela uma operação coordenada que envolveu o Consulado Geral do Brasil em Nova York, o Instituto Brasileiro do Café, a empresa aérea Varig e uma rede de mediadores culturais. A presença da vice-cônsul Dora Vasconcellos como articuladora central, o financiamento do IBC para a distribuição de café durante o evento, e o acompanhamento oficial do Itamaraty evidenciam grau significativo de planejamento e execução estatal.

A investigação da máquina diplomática revelou uma arquitetura institucional que, embora limitada por recursos fragmentados e dependente de articulações pessoais, desenvolveu capacidades operacionais relevantes. O Departamento Cultural do Itamaraty funcionou como centro coordenador, estabelecendo protocolos padronizados, critérios de seleção artística e mecanismos de financiamento envolvendo múltiplos órgãos. A profissionalização dessas práticas, evidenciada através do desenvolvimento de instrumentos técnicos específicos e da regularidade com que eventos culturais passaram a integrar a agenda diplomática, demonstra que essa política transcendeu iniciativas meramente episódicas.

A expansão geográfica da estratégia comprovou sua sistematização. A análise de turnês na América Latina, Europa, África e Ásia revelou padrões estratégicos adaptáveis mas coerentes: na América Latina, enfatizava-se identidade regional compartilhada; na Europa, buscava-se legitimação artística; na África e Ásia, promovia-se solidariedade terceiro-mundista. Essa adaptabilidade demonstra sofisticação estratégica que vai além do mero oportunismo.

A pergunta central que orientou esta investigação questionava em que medida e através de quais mecanismos institucionais o Estado brasileiro utilizou a Bossa Nova como

ferramenta estratégica de diplomacia cultural para projetar modernidade e sofisticação entre 1960 e 1970. Com base nas evidências apresentadas, a resposta é clara: o Estado brasileiro desenvolveu, sim, mecanismos institucionais capazes de instrumentalizar sistematicamente a Bossa Nova como ferramenta de diplomacia cultural, mas essa instrumentalização foi parcial, contraditória e vulnerável a mudanças políticas. O que a análise revela é que esse sucesso foi alcançado não apesar das limitações e improvisações, mas através delas, demonstrando uma característica distintiva da diplomacia cultural brasileira: a capacidade de transformar precariedade em criatividade.

A dimensão da instrumentalização foi confirmada através dos três mecanismos identificados na hipótese central e detalhados ao longo do Capítulo 4 : o financiamento direto e indireto de apresentações e turnês internacionais, a coordenação entre diferentes ministérios e agências governamentais, e a mobilização da rede diplomática brasileira para amplificar o alcance internacional do movimento musical. O caso do Carnegie Hall, por exemplo, ilustrou a convergência desses esforços, onde recursos estatais e empresariais viabilizaram operações de escala global.

Contudo, essa instrumentalização foi marcada por limitações estruturais significativas. Os recursos permaneciam fragmentados entre diferentes ministérios, sujeitos a pressões clientelistas e negociações caso a caso. A dependência excessiva de articulações pessoais e a ausência de mecanismos de avaliação sistemática evidenciavam fragilidade estrutural que limitaria a consolidação de uma política cultural de longo prazo. Orçamentos perpetuamente insuficientes, fragmentação administrativa e dependência de financiamentos pontuais criavam cenário de constante precariedade operacional.

A natureza contraditória dessa instrumentalização tornou-se particularmente evidente após o golpe militar de 1964. O regime autoritário manteve e até ampliou certas iniciativas culturais, mas transformou fundamentalmente seus objetivos e critérios. A cultura passou a ser filtrada prioritariamente pelo prisma da segurança nacional, criando uma dualidade paradoxal: o mesmo Estado que promovia Bossa Nova em festivais internacionais exercia censura rigorosa sobre a produção cultural doméstica.

A vulnerabilidade a mudanças políticas manifestou-se dramaticamente na dissonância entre a imagem cultural exportada e a realidade política interna. A impossibilidade de sustentar indefinidamente uma projeção de modernidade e sofisticação enquanto se implementava um regime autoritário expôs os limites intrínsecos de estratégias de *soft power* que se descolam da realidade social interna. A evolução da Bossa Nova para a MPB

politicamente engajada demonstrou que a cultura autêntica não pode ser indefinidamente instrumentalizada sem gerar resistências que expõem as contradições do projeto oficial.

6.2. Contribuições teóricas

As evidências analisadas confirmam e matizam aspectos centrais dos paradigmas teóricos examinados. A teoria do *soft power* de Nye encontra confirmação na capacidade demonstrada pela Bossa Nova de gerar admiração internacional e facilitar objetivos diplomáticos brasileiros. O sucesso fonográfico, a recepção na Casa Branca e a incorporação do repertório brasileiro por artistas americanos evidenciam a conversão de recursos culturais em influência política.

Contudo, a experiência brasileira também revela limitações do paradigma nyeano. A eficácia do *soft power* mostrou-se inversamente proporcional ao controle direto estatal, confirmando o paradoxo identificado por Nye mas revelando contradições mais profundas. Quando a instrumentalização tornou-se excessiva, especialmente após 1964, a autenticidade cultural deteriorou-se, comprometendo a eficácia da estratégia. Isso sugere que o *soft power* requer não apenas recursos culturais de qualidade, mas também coerência entre valores projetados e práticas internas.

A perspectiva estética de Bleiker encontrou confirmação plena na capacidade da Bossa Nova de reconfigurar percepções geopolíticas. O gênero não apenas representou um Brasil moderno, mas ativamente construiu e projetou essa imagem no cenário global. A leveza como postura política que contrastava com a tensão da Guerra Fria, e a sofisticação como manifestação sonora de uma nação que reivindicava relevância internacional, exemplificam como a estética intervém ativamente nas relações internacionais.

A análise confirma também a observação de Bleiker sobre os riscos da estetização da política. A instrumentalização da Bossa Nova pelo regime militar após 1964 demonstra como recursos estéticos podem ser mobilizados para mascarar realidades autoritárias, validando a advertência sobre o potencial da beleza formal para mascarar projetos autoritários.

A contribuição de Dorbayani sobre a música como diplomacia encontrou rica confirmação empírica. Os artistas brasileiros funcionaram efetivamente como agentes diplomáticos não-oficiais, criando conexões afetivas que transcendiam diferenças culturais e ideológicas. O fenômeno das colaborações internacionais, especialmente as parcerias entre Stan Getz e João Gilberto, criaram comunidades afetivas temporárias que geraram entendimento mútuo mais profundo que acordos diplomáticos formais.

A perspectiva crítica de Ang, Isar e Mar revelou-se particularmente produtiva para compreender as contradições estruturais da experiência brasileira. A tensão entre interesse nacional e bem comum, entre autenticidade e instrumentalização, entre diálogo e propaganda, permeou toda a trajetória analisada. O "duplo jogo" identificado pelos autores manifestou-se claramente na necessidade do Estado brasileiro de equilibrar objetivos geopolíticos com credibilidade cultural internacional.

6.3. Limitações do estudo e agenda para futuras pesquisas

Este estudo enfrenta limitações inerentes a uma investigação histórica desta natureza que devem ser explicitamente reconhecidas. O principal constrangimento metodológico decorreu da impossibilidade de acesso ao acervo físico do Arquivo Histórico do Itamaraty, que se encontrava com visitas suspensas devido a obras de reforma durante o período de desenvolvimento desta pesquisa. Essa circunstância limitou significativamente a capacidade de examinar documentação primária essencial, particularmente telegramas, ofícios, relatórios e correspondências diplomáticas que poderiam fornecer evidências mais detalhadas sobre os processos decisórios e mecanismos de coordenação da política cultural.

Consequentemente, a pesquisa baseou-se principalmente em documentos disponíveis em acervos digitais, fontes secundárias e documentação preservada em outros repositórios, como o Instituto Antônio Carlos Jobim. Embora essas fontes tenham fornecido evidências valiosas para sustentar os argumentos centrais da pesquisa, é provável que o acesso à documentação integral do Ministério das Relações Exteriores possa revelar aspectos adicionais, matizar interpretações ou mesmo contradizer algumas conclusões apresentadas. A ausência de acesso a documentos classificados do período militar constitui uma lacuna particularmente significativa, dado que esses materiais poderiam esclarecer as tensões e contradições na política cultural pós-1964.

A impossibilidade de realizar entrevistas com atores-chave do período, muitos dos quais já falecidos, foi contornada através da consulta a biografias, memórias e depoimentos registrados em diversas publicações. Contudo, essa dependência de fontes indiretas inevitavelmente limita a profundidade da análise sobre motivações pessoais, processos decisórios internos e dinâmicas interpessoais que moldaram a política cultural. A perspectiva dos próprios músicos, embora documentada através de entrevistas de época e biografias posteriores, poderia ser significativamente enriquecida com depoimentos diretos sobre suas experiências de instrumentalização estatal.

O escopo temporal, embora deliberadamente focado para permitir análise densa, também implica limitações que futuras pesquisas poderão superar. A concentração no período 1960-1970 permitiu investigação detalhada dos processos de instrumentalização da Bossa Nova, mas necessariamente limitou a compreensão de desenvolvimentos posteriores. A evolução da diplomacia cultural brasileira nas décadas de 1980 e 1990, bem como suas transformações na era digital, permanece território a ser explorado através de pesquisas que possam acessar documentação mais recente e realizar entrevistas com protagonistas ainda vivos.

A ênfase na Bossa Nova como caso paradigmático, embora justificada por sua relevância histórica e relativa disponibilidade de fontes, pode ter resultado na subestimação de outras manifestações culturais simultaneamente instrumentalizadas pelo Estado brasileiro. Cinema, literatura, artes visuais e outras expressões musicais também foram mobilizados para fins diplomáticos no mesmo período, mas não receberam atenção analítica equivalente neste estudo. Uma abordagem comparativa entre diferentes formas de instrumentalização cultural poderia revelar padrões mais amplos e matizar as conclusões sobre a especificidade da estratégia bossanovista.

Finalmente, a perspectiva analítica, necessariamente centrada nos mecanismos estatais de instrumentalização devido às fontes disponíveis, pode ter subestimado a agência dos próprios artistas na construção e negociação dessa estratégia. Embora o trabalho tenha documentado como músicos atuaram como agentes diplomáticos não-oficiais, uma investigação mais aprofundada da perspectiva dos artistas, possível através de acesso a correspondências pessoais, diários e outros documentos privados, poderia revelar dinâmicas de negociação, resistência e apropriação criativa não totalmente capturadas pela análise institucional aqui desenvolvida.

Essas limitações, embora significativas, não invalidam as contribuições desta pesquisa, mas estabelecem um horizonte claro para futuras investigações que possam superar os constrangimentos aqui enfrentados, particularmente através do acesso integral aos arquivos diplomáticos e da realização de pesquisa oral com sobreviventes do período.

As limitações identificadas sugerem várias direções promissoras para futuras investigações. A análise comparativa com experiências contemporâneas de outros países oferece território particularmente fértil. O programa Jazz Ambassadors dos Estados Unidos, mencionado neste trabalho, merece estudo comparativo sistemático com a estratégia brasileira. As diferenças nos mecanismos de financiamento, critérios de seleção artística e objetivos geopolíticos poderiam iluminar especificidades da abordagem brasileira.

A experiência de outros países latino-americanos na instrumentalização cultural durante a Guerra Fria permanece largamente inexplorada. Argentina, México e Cuba desenvolveram estratégias próprias de projeção cultural que poderiam ser comparadas com o caso brasileiro, revelando padrões regionais e especificidades nacionais.

No plano temporal, a continuidade e transformação da diplomacia cultural brasileira após 1970 demanda investigação sistemática. Como o aparato criado durante os "Anos Dourados" evoluiu durante a redemocratização? Que elementos da experiência bossanovista influenciaram iniciativas posteriores? A criação de programas como o "Projeto Pixinguinha" nos anos 1980 e 1990 pode ter raízes na experiência aqui analisada.

A era digital abriu novas dimensões para a diplomacia cultural que merecem atenção acadêmica. Como o streaming global, as redes sociais e as plataformas digitais transformaram a circulação cultural internacional? O sucesso internacional de artistas brasileiros contemporâneos, do sertanejo ao funk, passando pelo rap e pela música eletrônica, opera através de mecanismos similares ou radicalmente diferentes daqueles documentados neste estudo?

A perspectiva dos artistas como agentes autônomos na diplomacia cultural constitui campo promissor para futuras investigações. Estudos biográficos de figuras como Tom Jobim, João Gilberto e Vinicius de Moraes poderiam revelar como esses artistas navegaram entre autonomia criativa e instrumentalização estatal. Suas estratégias pessoais de projeção internacional, suas redes de colaboração e suas percepções sobre o papel político de sua arte permanecem subtemas subexplorados.

A dimensão econômica da diplomacia cultural merece atenção mais sistemática. Este estudo identificou a articulação entre promoção cultural e objetivos comerciais, exemplificada pela parceria com o Instituto Brasileiro do Café, mas futuras pesquisas poderiam investigar mais detalhadamente os aspectos financeiros dessas operações. Qual foi o retorno sobre investimento das iniciativas culturais? Como se distribuíram os benefícios econômicos entre artistas, Estado e empresas?

Finalmente, a aplicação das reflexões desta pesquisa para políticas culturais contemporâneas constitui área de relevância prática imediata. Em um momento em que o Brasil busca renovar sua presença internacional e diversificar suas ferramentas diplomáticas, as lições da experiência bossanovista poderiam informar novas estratégias. Como equilibrar apoio estatal com autonomia artística? Como garantir coerência entre imagem projetada e realidades internas? Como aproveitar as oportunidades da era digital mantendo autenticidade cultural?

6.4. Considerações finais: tudo cabe na mesma ópera

"Tudo é música, meu amigo", dizia o narrador machadiano, antecipando com mais de meio século de antecedência uma verdade que a experiência da Bossa Nova como instrumento de diplomacia cultural comprovaria de forma paradigmática. Na grande ópera das relações internacionais, como intuía o escritor de Dom Casmurro, "também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera".

A genialidade dessa observação reside precisamente na compreensão de que o aparentemente sólido (pau e pedra) e o aparentemente etéreo (música) constituem elementos de uma mesma composição maior. Nas relações entre nações, a cultura e a política, o *soft power* e o *hard power*, a diplomacia sussurrada e a afirmação categórica, entrelaçam-se numa trama complexa onde tudo, efetivamente, ressoa como parte de uma única partitura.

Quando Tom Jobim compôs "Águas de Março", décadas depois da premonição machadiana, abriu sua obra-prima com a mesma sabedoria: "É pau, é pedra, é o fim do caminho". Na aparente simplicidade do cotidiano - pau, pedra, caminho - reside a complexidade da existência. Na música de Jobim, como na diplomacia cultural brasileira, elementos corriqueiros transformam-se em poesia, dureza converte-se em leveza, e o local comunica-se universalmente.

A experiência da Bossa Nova como instrumento de política externa revelou precisamente essa capacidade alquímica da cultura: transformar pau e pedra em música, converter limitações geopolíticas em oportunidades estéticas, traduzir aspirações nacionais em linguagem universal. Quando João Gilberto se apresentou no Carnegie Hall, não estava apenas cantando; estava demonstrando que um país periférico poderia falar com o centro do mundo em sua própria voz, mantendo sua autenticidade enquanto dialogava de igual para igual com as metrópoles culturais.

A análise desenvolvida neste trabalho confirmou que essa transformação não foi acidental. Por trás da aparente espontaneidade da expansão internacional da Bossa Nova, operava uma arquitetura institucional que, embora limitada e contraditória, foi capaz de identificar na música brasileira um ativo estratégico e mobilizar recursos para amplificar seu alcance. O Estado brasileiro descobriu, através da experiência bossanovista, que a diplomacia mais eficaz pode ser aquela que não parece diplomacia.

Contudo, a mesma experiência revelou os limites estruturais dessa estratégia. A instrumentalização excessiva corrói a autenticidade que constitui o fundamento da eficácia

cultural. A dissonância entre a imagem projetada e a realidade interna mina a credibilidade internacional. A tentativa de controlar narrativas culturais gera resistências criativas que podem se voltar contra o próprio Estado instrumentalizador.

A evolução da Bossa Nova para a MPB politicamente engajada exemplificou essa dinâmica de forma paradigmática. Os artistas que haviam sido embaixadores culturais do Brasil moderno transformaram-se em críticos do regime autoritário, demonstrando que a cultura autêntica possui vida própria que resiste à manipulação política. Nara Leão deixou de cantar "Corcovado" para protestar em "Opinião"; Chico Buarque abandonou a leveza bossanovista para denunciar a opressão em "Cálice"; Caetano Veloso insurgir contra a suavidade para explodir em "Tropicália".

Essa transformação não negou o legado da Bossa Nova, mas o recontextualizou. A sofisticação harmônica, a contenção estética e o diálogo com influências internacionais permaneceram como conquistas definitivas da música brasileira. O que mudou foi a compreensão de que essas conquistas não podiam ser divorciadas do contexto social e político que as produzia. A cultura revelou-se não como ornamento da política, mas como seu elemento constitutivo.

No século XXI, quando as plataformas digitais democratizaram a circulação cultural global e novos atores passaram a disputar a hegemonia através do *soft power*, as lições da experiência bossanovista adquiriram renovada relevância. A intuição brasileira dos anos 1960 sobre o potencial da cultura como instrumento de projeção internacional ecoa, de diferentes formas, na estratégia sul-coreana do K-Pop, nos investimentos chineses em institutos Confúcio e na expansão digital do Reggaeton latino-americano.

Entretanto, a experiência brasileira sugere que a eficácia dessas estratégias depende não apenas da qualidade dos produtos culturais ou da sofisticação dos mecanismos de promoção, mas fundamentalmente da autenticidade das expressões promovidas e da coerência entre valores projetados e práticas internas. A cultura funciona como instrumento diplomático precisamente porque ultrapassa a instrumentalização, criando conexões humanas que sobrevivem a mudanças políticas.

A dinâmica da democratização tecnológica contemporânea é amplificada por artistas brasileiros como Anitta, Pabllo Vittar, Emicida, Silva e Liniker. Eles alcançam audiências globais por meio de plataformas digitais, estabelecendo redes de influência que operam independentemente de estratégias estatais. Suas autênticas expressões culturais como funk, pop, rap ou música alternativa comunicam diversas facetas da realidade brasileira

contemporânea, forjando uma diplomacia cultural orgânica que se mostra mais potente do que qualquer campanha oficial.

O papel do Estado nesse novo contexto não desaparece, mas se redefine. Em vez de tentar dirigir orquestralmente a produção cultural, sua função torna-se a de facilitador, removendo obstáculos legais e burocráticos, investindo em infraestrutura tecnológica, promovendo educação artística, protegendo direitos autorais, criando oportunidades de intercâmbio. A melhor diplomacia cultural pode ser aquela que cria condições para que a diversidade cultural nacional floresça e encontre seus próprios caminhos para o mundo.

A experiência da Bossa Nova ensina que a cultura brasileira mais impactante internacionalmente é aquela que emerge organicamente da sociedade, expressando de forma autêntica suas contradições, aspirações e criatividade. Não uma imagem idealizada fabricada para consumo externo, mas a realidade complexa de um país que sabe transformar limitações em possibilidades, diferenças em sínteses, discordâncias em harmonias.

"É pau, é pedra", cantava Jobim, enumerando os elementos prosaicos da existência cotidiana. Mas, ao final da canção, na síntese poética das "águas de março fechando o verão", revelava-se a promessa de renovação que a cultura brasileira oferece ao mundo: a capacidade de encontrar beleza no ordinário, de transformar dureza em leveza, de converter pau e pedra em música que toca corações além de qualquer fronteira.

A lição fundamental da Bossa Nova para a diplomacia cultural atual reside nessa síntese: a percepção de que, nas relações internacionais, tal como Machado de Assis previu, muito se assemelha à música. Política e cultura, força e sutileza, interesse nacional e valores universais, todos são componentes de uma melodia unificada que ganha força quando cada parte desempenha seu papel genuíno, criando uma harmonia que supera a mera soma de suas individualidades.

Entre paus e pedras, entre a materialidade das relações de poder e a imaterialidade dos fluxos culturais, a experiência brasileira com a Bossa Nova demonstrou que é possível encontrar uma música capaz de comunicar ao mundo as aspirações nacionais, assim como a própria humanidade que nos conecta além de qualquer fronteira. Essa talvez seja a contribuição mais duradoura do Brasil à compreensão das possibilidades da cultura nas relações internacionais: na grande ópera do mundo, todos podemos aprender a cantar juntos.

7. Referências bibliográficas

ADAMS, Scott. Explaining Bossa Nova at Carnegie Hall. **Connect Brazil**, 19 nov. 2022. Disponível em: <https://www.connectbrazil.com/explaining-bossa-nova-at-carnegie-hall/>. Acesso em: 25 out. 2024.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). **Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 13-25.

ALMEIDA, João Daniel Lima de. **História do Brasil**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2013.

ALVÁREZ, Vera Cíntia. **Diversidade cultural e livre comércio: antagonismo ou oportunidade?** Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2015.

ALVES, Valéria Aparecida. “Meu caro amigo”: a produção cultural na década de 70 na correspondência de Torquato Neto e Hélio Oiticica. *Revista Historiar*, Fortaleza, 2013.

ANG, Ien; ISAR, Yudhishtir Raj; MAR, Phillip. Cultural diplomacy: beyond the national interest? *International Journal of Cultural Policy*, v. 21, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1042474>. Acesso em: 13 jun. 2025.

AZES DA BOSSA-NOVA regressam ao Rio: “fomos sucesso nos EUA”. [S.l.: s.n.], [1962]. Recorte de jornal. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9242>. Acesso em: 21 dez. 2024.

BLEIKER, Roland. **Aesthetics and world politics**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (org.). **Cultura e desenvolvimento: reflexões à luz de Furtado**. Salvador; Brasília: EDUFBA, 2015.

“BOSSA NOVA” vende discos e vira capa de revista nos EUA. [S.l.: s.n.], [1962]. Recorte de jornal. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9218>. Acesso em: 21 dez. 2024.

BOSSA-NOVA não foi fracasso em Nova York. [S.l.: s.n.], [1962]. Recorte de jornal. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9305>. Acesso em: 21 dez. 2024.

BOUZADA FERNÁNDEZ, Xan. De las identidades constatadas a las complicidades productivas. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). **Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 26-48.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARDOSO, Sylvio Tullio. Elizete Cardoso estreou anteontem no show. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1962a. Nota de jornal. Disponível em:

<https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9246>. Acesso em: 15 mai. 2025.

_____. Panorama – O Globo nos discos populares. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1962b. Nota de jornal. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9258>. Acesso em: 22 dez. 2024.

_____. Panorama: nos discos populares. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1962c.

Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9267>. Acesso em: 17 mai. 2025.

_____. Partirá dia 25 de janeiro, rumo a Paris. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1962d, p. 10. Nota de jornal. Disponível em:

<https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9236>. Acesso em: 22 dez. 2024.

CARNEGIE HALL não foi definitivo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1962. Recorte de jornal. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9218>. Acesso em: 21 dez. 2024.

CARVALHO, José Murilo de. **Forças armadas e política no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COTA, Débora. Argumento: literatura e cultura nos anos 70. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, 2014.

CRESPO, Flávia Ribeiro. **O Itamaraty e a cultura brasileira: 1945-1964**. 2006. 163 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CULL, Nicholas J. **Public diplomacy: lessons from the past**. Los Angeles: Figueroa Press, 2009.

CUNHA, Marcio Cotrim. Sociedade e cultura nos anos 1970: esvaziamento cultural e experimentalismo. *dObras* – *Revista da ABEPEM*, São Paulo, v. 3, n. 5, 2009.

Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/313>. Acesso em: 12 mar. 2025.

DORBAYANI, S. M. **Cultural diplomacy: the role of music and creative industry in establishing dialogue and understanding for social impact**. 2021. Tese (Doutorado em Artes, Mídia e Tecnologia Criativa) – University of Salford, Salford, 2021. Disponível em: <https://salford-repository.worktribe.com/output/1327782>. Acesso em: 13 mai. 2024.

DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. Brazilian cultural diplomacy in the twentieth century: “Pelo que é nosso!”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/rbh>. Acesso em: 20 jun. 2024.

ESTADOS UNIDOS. In: *Ultima Hora*, [S.l.: s.n.], 1963. Recorte de jornal. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9368>. Acesso em: 21 dez. 2024.

FÃS AMERICANOS aplaudem com entusiasmo “show” da bossa nova em Nova Iorque. [S.l.: s.n.], 1962. Recorte de jornal. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9275>. Acesso em: 21 dez. 2024.

FERREIRA, Vinicius Cunha. Dependência cultural no pensamento de Celso Furtado. 2014. Monografia (Bacharelado em Economia) – UFRJ, 2014.

FLÉCHET, Anaïs. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. In: FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa (org.). **Escritos V**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013. p. 227-256.

FURTADO, Celso. Entrevista a Eduardo Kugelmas. *Cadernos do Desenvolvimento*, Rio de Janeiro, 2011.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GÖTZ, Elias. Status matters in world politics. *International Studies Review*, Oxford, v. 22, e022, p. 1-20, 2020.

GUERRA, Marco Antonio. **Cultura brasileira na década de 70: a apologia da memória**. São Paulo: Memorial da Resistência, 2010. Disponível em: https://memorialdaresistencia.org.br/wp-content/uploads/2021/03/2010_Cultura-brasileira-na-decada-de-70-A-apologia-da-memoria.pdf. Acesso em: 23 jun. 2024.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ISTO É “BOSSA NOVA” para os americanos. [S.l.: s.n.], 1962. Recorte de jornal. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9310>. Acesso em: 21 dez. 2024.

JOHNSON, Robert W. **Operation of the PL-480 Program in Brazil**. Washington, D.C.: United States Department of Agriculture, Economic Research Service, 1963. 34 p. (ERS-Foreign, 59). Disponível em: https://downloads.usda.library.cornell.edu/usda-esmis/files/jq085j963/8910jx84c/0c483n52g/ERSF-11-07-1963_Operation_of_the_PL_480_Program_in_Brazil.pdf. Acesso em: 28 abr. 2025.

MACDONALD, Paul K.; PARENT, Joseph M. The status of status in world politics. *World Politics*, Cambridge, 2021.

MACHADO, Mario Brockmann. Notas sobre política cultural no Brasil. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MYERS, Marc. CBS News Eyewitness: “The New Beat,” 1962. **JazzWax**, New York, 27 jul. 2022. Disponível em: <https://www.jazzwax.com/2022/07/cbs-news-eyewitness-the-new-beat-1962.html>. Acesso em: 28 abr. 2025.

NOTA CONTINUACIÓN. [S.l.: s.n.], 1962. Recorte de jornal. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9295>. Acesso em: 21 dez. 2024.

NYE, Joseph S. Jr. Wielding soft power. In: NYE, Joseph S. Jr. **Soft power: the means to success in world politics**. New York: PublicAffairs, 2004.

PARANHOS, Adalberto. Brasil, anos 70: a música popular como protagonista de um tempo de mudanças – mulher e políticas do corpo. In: **CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE SOCIOLOGÍA – ALAS**, 31., 2017. Disponível em: <https://www.aacademica.org/000-018/4406>. Acesso em: 13 jun. 2025.

PERERA, Treshani. **The Real Ambassadors: a musical on jazz diplomacy and race relations during the early Cold War years**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Wisconsin-Milwaukee, 2017. Disponível em: <https://dc.uwm.edu/etd/1677>. Acesso em: 20 jun. 2024.

PONGETTI, Henrique. Os apoteosadores do insucesso: o show da cidade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1962.

RABELO, Wédylon da Costa. **A Bossa Nova: uma representação cultural do Brasil nos Estados Unidos**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **The politics of aesthetics: the distribution of the sensible**. Tradução e introdução de Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004.

RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia cultural: seu papel na política externa brasileira**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

RICUPERO, Rubens. **A diplomacia na construção do Brasil (1750-2016)**. Rio de Janeiro: Versal, 2017.

SCHUDEL, Matt. Blame it on ‘Jazz Samba’: bossa nova craze started in D.C. *The Washington Post*, Washington, D.C., 26 maio 2014. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/blame-it-on-jazz-samba-bossa-nova-craze-started-in-dc/2014/05/26/8657665a-e32f-11e3-9743-bb9b59cde7b9_story.html. Acesso em: 28 mar. 2025.

SEGURA, Joaquín. Bossa Nova: del Brasil llega a los EE. UU. una música contagiosa. [S.l.: s.n.], [1962]. Recorte de jornal. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9190>. Acesso em: 21 dez. 2024.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

WILSON, John S. Brazil’s Bossa Nova Spreading; Variant of Samba Is Picked Up on Tours. *The New York Times*, New York, 27 set. 1962a, p. 32. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/1962/09/27/archives/brazils-bossa-nova-spreading-variant-of-samba-is-picked-up-on-tours.html>. Acesso em: 28 mar. 2025.

_____. Brazilian Government Sponsors Bossa Nova Concert at Village Gate. *The New York Times*, New York, 4 dez. 1962b, p. 47. Disponível em:

<https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1962/12/04/80441911.html?pageNumber=47>. Acesso em: 28 mar. 2025.

_____. Brazilian Musicians Present Bossa Nova at Carnegie Hall. *The New York Times*, New York, 22 nov. 1962c, p. 51. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/1962/11/22/archives/brazilian-musicians-present-bossa-nova-at-carnegie-hall.html>. Acesso em: 28 mar. 2025.