

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

LUCCA PIRES SILVA LIMA

**USO DA CULTURA COMO FERRAMENTA DE POLÍTICA EXTERNA:
O CASO DO BALLET NA DIPLOMACIA CULTURAL SOVIÉTICA**

Porto Alegre

2019

LUCCA PIRES SILVA LIMA

**USO DA CULTURA COMO FERRAMENTA DE POLÍTICA EXTERNA:
O CASO DO BALLET NA DIPLOMACIA CULTURAL SOVIÉTICA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gláucia Angélica Campregher

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Lima, Lucca Pires Silva

 Uso da cultura como ferramenta de política externa:
o caso do ballet na diplomacia cultural soviética /
Lucca Pires Silva Lima. -- 2019.

59 f.

Orientadora: Gláucia Angélica Campregher.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Ciências Econômicas, Curso de Relações
Internacionais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Diplomacia Cultural. 2. Relações Internacionais.
3. União Soviética. 4. Teoria Crítica. 5. Ballet
soviética. I. Campregher, Gláucia Angélica, orient.
II. Título.

Lucca Pires Silva Lima

**USO DA CULTURA COMO ESTRATÉGIA DE POLÍTICA EXTERNA:
O CASO DO BALLET NA DIPLOMACIA CULTURAL SOVIÉTICA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

Aprovado em: 12 de dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Gláucia Angélica Campregher - Orientadora - UFRGS

Prof. Dr. Henrique Carlos de Oliveira de Castro - UFRGS

Prof^a. Dr^a. Analúcia Danilevicz Pereira – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à República Federativa do Brasil e à UFRGS por terem proporcionado uma educação superior da mais alta qualidade a mim e a todos meus colegas. É muito importante que saibamos sempre que a educação é a libertação do povo e o caminho da prosperidade. Sendo assim, espero que, com o apoio constante tanto nacional quanto das instituições, aspiremos por uma sociedade cada vez mais próspera e liberta da ignorância daquele que se recusa a ver.

Agradeço à minha família que a todo momento esteve ao meu lado por mais que de mim discordasse. Agradeço à minha irmã pelo apoio e preocupação constantes e agradeço à minha mãe que, desde o primeiro dia, é a luz que ilumina e possibilita minha vida incansavelmente. Agradeço a família não de sangue, mas de coração que se tornaram meus mais antigos amigos (Natália, João Victor, Beatriz, Mila, Júlia, Karenn e Sara) e minhas professoras e professores que me acompanharam até o momento (Nadia, Kassius, Tiago de Deus e Adrielly).

Agradeço à minha orientadora que tornou este trabalho possível. Obrigado, Glaucia, por estar presente neste momento importante que foi o TCC e por ter me ensinado, desde o primeiro semestre, que não importam os obstáculos, temos que ter forças e trabalhar pelos nossos objetivos.

Agradeço à minha eterna professora, Sonia. Contigo aprendi a “estudar, estudar, estudar” e que toda experiência é um aprendizado. Graças às suas palavras de carinho e puxões de orelha tive forças para continuar neste caminho árduo. Agradeço também ao Professor Henrique pela paciência, bom humor e carisma com o qual leva a vida, nos contagia e nos ensina sempre com um sorriso no rosto. De vocês dois tiro muitas forças e aprendizados.

Agradeço às quatro pessoas que se mostraram a minha família em Porto Alegre: Andreas, Brenda (Dime), Bruno e Letícia. Eu não tenho a mínima ideia do que seria de mim sem vocês. Eu sei que sou uma pessoa carente e grudenta, chata e meio louca, mas vocês me suportam e a falta de vocês por um segundo me é motivo de saudades imensa. Vocês não têm ideia do que significam pra mim. Andreas, obrigado por ser um hétero sensato, carismático e colírio pros olhos. Letícia, obrigado por ser o ying do meu yang e desculpa por te atazanar o tempo todo. Brenda (Dime), você tá fixada no meu whats app não é por nada. Eu daria minha vida nas suas mãos, como já fiz, e tenho em ti uma amiga para a vida toda. Bruno, sabe quando o sentimento é grande demais pra ser definido? É exatamente isso. Eu te quero do

meu lado pra sempre, por mais que você se recuse a se mudar comigo e que eu saiba que se lançar uma nova skin da Sindel tu vai me largar pra ir jogar.

Agradeço aos meus mais carinhosos amigos em Porto Alegre: Fernanda, Gabriela, Helen, Jennifer, João Marcos e Leandro. Estar com vocês a todo momento era uma sensação de segurança e felicidade, pois amo vocês imensamente. Aproveito este parágrafo, pois a ela também pertence, para agradecer a Roberta. Você diz que não fez nada, mas eu só posso afirmar que este trabalho está concluído pelo seu apoio e presença. Você sim é meu orgulho. Quero ser que nem você quando estiver na terceira idade.

Agradeço àqueles que em mim fomentaram o sentimento divino que é a dança. Dedico o tema deste TCC aos meus professores e colegas do Ballet Concerto, com menção especial ao meu Profe Rodrigo.

Agradeço ao CESPRI que comigo compartilhou o prazer da vida acadêmica e tanto me ensinou sobre coleguismo. Agradeço a Marielli e Adriana pelos apoios em correção e compreensão de meus erros em formatação. E ao setor de CLIESP que esteve presente nas minhas manhãs e a todo momento torceu por mim seja no Brasil ou em Portugal.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que me proporcionaram a alegria de compartilhar dos mais turbulentos e animados anos da minha vida que, pelo tamanho desta seção ser curto, não caberão no texto corrido. As experiências que tive estarão sempre comigo até que o Alzheimer me atrapalhe.

O uso do nós é também por todas e todos vocês.

“Você não existe e eu também não;
Tudo que tem nessa vida é fruto da
imaginação;
A realidade surge na nossa ligação;
Suas ideias emanam a luz de toda a criação.

Todo movimento surge no inconsciente;
Se engana o que acredita controlar a própria
mente;
Guiado a cada passo, há um tino bem maior.

Seu eu superior lhe acompanha, você nunca
anda só;

Eu e você somos um só.”

Potyguara Bardo

RESUMO

Este trabalho origina-se da indagação de se é possível e como teria o ballet clássico sido utilizado na política externa soviética durante a Guerra Fria. Para que o objetivo de produzir uma resposta à pergunta seja alcançado, realizamos a análise constatando a incapacidade atual do campo de Relações Internacionais em abarcar o termo de cultura e, portanto, buscamos uma definição de cultura no primeiro capítulo recorrendo à antropologia; seguindo para a possibilidade de este ser utilizado pela política. Posteriormente, em revisão de teoria de relações internacionais, buscamos abarcar o conceito discutido anteriormente dentro do campo de RI e compreender como atrelar a cultura e a política externa. Neste intuito apresentamos o conceito de diplomacia cultural. No último capítulo de conteúdo realizamos uma revisão histórica do ballet soviético através das décadas e suas fases em alinhamento às linhas gerais da política externa da Rússia revolucionária e, posteriormente, da URSS.

Palavras-chave: Diplomacia Cultural. Relações Internacionais. União Soviética. Teoria Crítica. Ballet soviético.

ABSTRACT

This essay originates from the question if it is possible e how would have classical ballet been used in soviet foreign policy during the Cold War. For the accomplishment of an answer, we have analised noting the current inability of the field of International Relations at approaching the term culture and, therefore, we searched for a definition, in the first chapter, resorting to antropology; moving to the possibility of it beings used as politics. Posteriorly, in revision of international relations theory, we sought to embrace the concept discussed previously within the field of IR ando to understand how to attach culture and culture and foreign policy. In this regard we introduce the concept of cultural diplomacy. In the last chapter of contente we performed a historical review of soviet ballet through the decades and its fases in alignment to the general lines of the revolutionary Russia and, later, USSR.

Keywords: Cultural diplomacy. International Relation. Soviet Union. Critical Theory. Soviet ballet.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- RI – Relações Internacionais
- URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
- KGB – Comitê de Segurança do Estado
- EUA – Estados Unidos da América

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CULTURA E INTERCÂMBIO CULTURAL NAS RELAÇÕES ENTRE NAÇÕES .	12
2.1 DO QUE TRATA A CULTURA?	13
2.1.1 Natureza x Cultura	15
2.1.2 Diferentes tratamentos do conceito de cultura.....	17
2.1.3 Cultura e Razão prática	21
2.2 TROCAS CULTURAIS ENTRE AS NAÇÕES OCIDENTAIS	22
2.3 MÚSICA, PREPARAÇÃO E HISTÓRIA	25
2.4 CONCLUSÕES DO CAPÍTULO	26
3. DA CULTURA, SEU USO NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS	28
3.1 TEORIA CRÍTICA	28
3.1.1 A vertente neo gramscianiana.....	30
3.2 DIPLOMACIA CULTURAL	33
3.2.1 Diplomacias Pública x Cultural.....	34
3.3 CONCLUSÕES DO CAPÍTULO	36
4. O BAILADO SOVIÉTICO	38
4.1 DO ROXO AO VERMELHO: A REVOLUÇÃO SOVIÉTICA.....	38
4.2 PETRÓLEO, SAPATILHAS E ÊXODO: O CUSTO DA GUERRA CIVIL ..	41
4.3 SOCIALISMO EM UM SÓ PAÍS.....	44
4.4 A CORTINA DE FERRO SE ABRE NOS TEATROS	47
4.5 CONCLUSÕES DO CAPÍTULO	49
5. CONCLUSÃO.....	51
REFERÊNCIAS	54

1. INTRODUÇÃO

O campo de Relações Internacionais que vem se construindo academicamente desde a primeira metade do século XX pode ser amplamente dividido naquilo que se conhece pelos Grandes Debates. Realistas, neorealistas, liberais, todas as teorias que se inserem no campo tentam explicar e compreender o mundo de uma maneira única, mas não tão distintas. A época em que o campo e os debates proliferaram foram épocas de guerra começando com as Primeira e Segunda Guerras Mundiais, a Guerra Fria, Guerra do Golfo e, no século XXI, a Guerra ao Terrorismo. Por serem tempos marcados pelo combate, a discussão de relações internacionais costuma girar em torno do conflito das nações. Por mais que tenha havido nas últimas décadas do século XX um aparecimento de discussão dos Novos Temas de Relações Internacionais, trabalhos e teorias concernentes ao Meio Ambiente, Desenvolvimento, Cultura e outros, ainda é escasso. Se tratando especificamente da cultura, o campo de costuma ver mais como um empecilho, um dificultador das relações. Outros ainda costumam vê-la como uma ferramenta para a manutenção do poder internacional como é o caso de Joseph Nye e sua conceituação de Soft Power enquanto é possível olhar para termo e enxergar algo mais profundo, aquilo que tem potencial de ser: um canal de comunicação diverso. Caso venhamos nos aprofundar mais no assunto e queiramos tratar das artes, encontraremos ainda mais empecilhos e, até mesmo, desdém.

Por meio deste trabalho gostaríamos, portanto, de desafiar estes olhares e tentar introduzir mais uma monografia à pouca quantidade existente sobre cultura e arte no campo das Relações Internacionais. Falar em arte é manter um questionamento constante da própria essência do objeto de estudo, trata-se de continuamente perguntar-se o que é arte. Quando exatamente o ser humano começou a se expressar através da arte não se é capaz de ter certeza. É possível, porém, encontrar desenhos em cavernas datando da época em que a humanidade ainda habitava estas localidades. Com o decorrer da evolução humana, assentamento dos povos e surgimento das grandes civilizações, onde fosse a espécie, lá é possível encontrar a representação da vida e do mundo através da arte. Aqueles que pararam para pensar sobre a arte, o belo e seu significado, contudo, não se tem tantos registros quanto da própria arte. Fortuitamente, alguns escritos antigos permaneceram vivos e passíveis da análise contemporânea para o enriquecimento da prática artística através da pergunta da própria essência daquilo que se pratica. Um exemplo podemos encontrar em um compilado de anotações conhecidos como A Poética, no qual Aristóteles trata desse questionamento entre muitos e associa em grande parte a arte com a representação do natural através da imitação

(mímesis) e da harmonia do todo, mas nunca limitando-a somente a isso. Por fim, no pensamento filosófico dele, a arte tinha um fim: o de despertar emoções. E despertar emoções é exatamente o que fazem os ballets.

Os ballet soviéticos foram considerados, em sua época, o ápice da técnica e da beleza, aclamado pela crítica, apresentado-se através do mundo em plena Guerra Fria e é neste contexto que se insere o tema desta monografia: Diplomacia Cultural na Guerra Fria. Neste tema nos propomos a responder à pergunta: se teria sido e, em caso afirmativo, de que maneira teria sido o ballet utilizado pela União Soviética em sua política externa? A hipótese trabalhada é a de que sim, o ballet foi utilizado pelo bloco socialista como ferramenta de política externa através das instituições do bailado se apresentando pelos países nas décadas da Guerra Fria em uma estratégia de Diplomacia Cultural. O objetivo principal desta monografia de reconhecer o uso da arte do bailado como diplomacia tem por objetivos específicos, mais teóricos, i) a compreensão da cultura; ii) a inserção da cultura nas teorias de Relações Internacionais e na diplomacia; e, histórico, iii) realizar uma breve revisão histórica do ballet e sua relação com o bloco soviético. Com estes, portanto, objetiva-se encontrar as superposições que possam concluir pela comprovação da hipótese, que, por sua vez daremos através da metodologia utilizada. A metodologia consistiu na análise empírica da atuação de companhias de dança soviéticas em território extra soviético. Para isto realizamos análise de discursos de bailarinos, críticos e de chefes do bloco, compreensão dos órgãos responsáveis pela saída das companhias e motivação de deserção de bailarinos.

A importância que o tema leva, além da pequena exploração no campo de Relações Internacionais, se baseia em como a cultura é compreendida dentro do campo. Quando não ignorada, é vista como um empecilho ou como uma ferramenta de dominação em vez do, como mencionado, seu potencial para a abertura de diálogos e cooperação internacional. A cultura é diversa por definição e incapaz de ser condensada ou hegemônica pelo mundo, por mais que alguns países tentem. Com este caráter universal e diverso pelo qual se constrói, faz-se necessário parar de vê-la como um empecilho ou ferramenta de hegemonia e começar a vê-la pela sua diplomacia através da emoção e do subconsciente tal qual faz a arte. Este ponto é tanto acadêmico, pela mudança de perspectiva que se dá à cultura, quanto social, uma vez que se compreendemos através da diversidade, a Ordem Mundial talvez se torne diferente com as relações melhor lubrificadas distanciando-se dos conflitos.

Para que atinjamos o objetivo, primeiramente, nos propomos a uma revisão sobre o que se trata a cultura. Através da história esta palavra foi compreendida e usada em diferentes contextos com diferentes significados e com inúmeros propósitos. Ao recorrer às Relações

Internacionais não conseguimos identificar essa particularidade ou sequer uma compreensão do conceito. Com isso em mente, recorreremos à antropologia e seu histórico de discussão acerca da Cultura, tendo tomado grande parte do primeiro capítulo imediatamente após a introdução. Para a complementação desta sessão da monografia direcionamos a discussão para as artes e, mais especificamente, para a dança, onde inserimos a possibilidade do uso dela com intenções políticas através de sua execução. Seguindo ao próximo capítulo, realizamos uma revisão acerca da Teoria Crítica das Relações Internacionais com o intuito de compreender onde seria possível inserir a cultura no campo sem depender de questões como hegemonia, por mais que não seja possível totalmente separá-la. A análise centrou-se em Robert Cox e em suas estruturas históricas que são formadas, por sua vez, através de três forças sendo uma delas, a ideia, na qual cremos estar a cultura inserida. E, por fim, no último capítulo antes das conclusões, temos a breve análise da correlação entre o ballet e a União Soviética começando pelo ano de 1917 quando ocorre a Revolução Russa. Por razão do espaço limitado desta monografia e de necessitarmos percorrer a história desde 1917 ao ano 1991, escolhemos nos ater mais às correlações políticas do ballet com o Estado e com a população, não aprofundando na história do próprio ballet e nas apresentações realizadas. Compreendemos que para uma melhor e mais completa compreensão do tema seria necessária uma análise mais aprofundada dos enredos e da recepção destes na população e na crítica, mas isto tornaria o trabalho extremamente extenso e cansativo, pelo que realizamos o corte informado.

Por fim, cremos que uma explicação é cabível nesta introdução acerca da utilização da conjugação verbal através da monografia. Como informa o próprio nome “monografia”, trata-se da escrita de uma única pessoa acerca de um tema proposto e, de mesma maneira, por todo o trabalho, será possível encontrar a conjugação no “nós” indicando um plural. Esta escolha foi feita com plena consciência e um propósito por trás de seu uso. Nas palavras de Robert Cox, “teoria sempre serve a alguém e a algum propósito” (1981, p. 128), tal qual a ideia do uso da primeira pessoa do singular e do ballet pela URSS. As razões, portanto, são duas: i) é um trabalho das Ciências Sociais; e ii) compreendemos de que nenhum trabalho humano é realizado inteiramente por uma pessoa só. Quanto ao trabalho ser das Ciências Sociais, todo autor que escreve dentro desta parte das Ciências, está inserido no próprio objeto de pesquisa, não havendo aqui exceção. Para tanto e tentando evitar a impessoalidade daqueles que tratam das Ciências Naturais, ou Exatas, preferimos o uso da pessoalidade do "Nós". Diferentemente de uma equação e de um fenômeno natural que "são", aqui temos a "compreensão" de como é o fenômeno social. Passando para o ponto dois; como animais políticos que fazem parte de

uma sociedade que tem dezenas de milhares de anos de história, todo conhecimento passado às pessoas dependeu anteriormente de uma linhagem anterior a ela, seja de pessoas que ajudaram na construção do conhecimento e aqui estão citadas ou não, ou de pessoas que através de seus esforços puderam proporcionar as bases materiais que, a cabo, possibilitaram a escrita do trabalho. Por mais que seja, no fim, a escrita de uma pessoa, o trabalho é verdadeiramente coletivo e, na compreensão do autor, deve ter seus frutos aproveitados pelo próprio coletivo.

2. CULTURA E INTERCÂMBIO CULTURAL NAS RELAÇÕES ENTRE NAÇÕES

A linha da diferença entre seres humanos e o resto do mundo animal é tênue. A racionalidade, memória e comportamentos sociais complexos podem ser identificados em outros animais que não os da nossa espécie e são constantemente noticiadas novas descobertas neste sentido. Contudo, a produção, diferenciação e categorização dos mais diversos tipos de conhecimentos é uma das características tipicamente humanas. A divisão destas áreas em Naturais, Humanas, Exatas, Línguas e outras podem ser observadas quanto mais o todo da sociedade humana compreende que, por mais que estejam todos os conhecimentos interligados, dentre eles há conjuntos mais semelhantes que outros quando aprofundados os conhecimentos acerca. Uma destas especificações originou o campo das Relações Internacionais dentro das Ciências Sociais. A existência como um campo isolável, não pertencente a outra disciplina, é recente e não tem mais que um século. A criação dele é reflexo do contexto histórico no qual se inseria à época. A primeira cátedra foi criada em 1919, no ano seguinte ao marco do fim da Primeira Guerra Mundial. Concretizou-se como disciplina na década de 40, marcada pela Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria (PEREIRA; ROCHA, 2015). Como resultado, as grandes discussões que permearam o campo no início tratavam do conflito, em especial bélico, entre aqueles que o campo compreendia como os atores por excelência do sistema internacional: os Estados.

O campo de estudos de Relações Internacionais se concentrava na discussão destes Estados, seus problemas de segurança, seus interesses nacionais no sistema internacional entre outros. O debate baseava-se grandemente na escola teórica realista que, por sua vez, alicerça-se em autores anteriores à própria, como Nicolau Maquiavel e o contratualista Tomas Hobbes, tendo muito sido atribuída, porém, a Tucídites. Não é intuito deste trabalho trazer a discussão realista, o primeiro debate ou os outros grandes debates (PECEQUILO, 2004) de dentro do campo de Relações Internacionais (RI a partir deste momento). Objetivamos dizer que, com o transcorrer do tempo, os temas antigos deram espaço àquilo que se tornou conhecido por novos temas das RI (VIGEVANI, 1994) posteriormente à Guerra Fria. Tendo adentrado em uma era de estabilidade internacional, por mais que breve, temas não concernentes à guerra tornaram-se mais comumente discutidos e disseminados. Estes novos temas incluíam os

Direitos Humanos, as discussões sobre o meio ambiente, a globalização e o grande tema que trataremos neste trabalho, a cultura.

É válido dizer que tratar da cultura nas RI não foi algo revolucionário posteriormente à Guerra Fria. O conceito foi tratado por pensadores do campo no decorrer do século. Contudo, a exposição se dava em segundo plano, visto que se preferia tratar das questões costumeiras. Foi na década de 80 que se criou um conceito específico para abranger o tema: *Soft Power* de Joseph Nye. Em resumo, esta é a capacidade de um Estado de influenciar os atores do sistema internacional¹ a agir de acordo com suas vontades sem utilizar a força e a coerção próprias do *Hard Power* (NYE, 2004). Nyes aprofunda esse conceito de *Soft Power* em seu livro *Soft Power: The Means to Success in World Politics* de 2004. Ali mostra como ele é não subordinado, mas complementar ao conceito de *Hard Power*² e o liga à cultura na medida em que o apresenta como arma de hegemonia a ser usada alternativamente ou preventivamente ao uso da força, compreensão esta que trata a cultura de como diverso do que se pretende desenvolver nesse trabalho. O conceito de cultura aqui compreendido é o da capacidade de representar um povo (MERLEAU-PONTY, 1984), da possibilidade de estimular as relações pelas vias de compreensão da própria diversidade cultural (STOCKING, 1968b) e não como simples ferramenta hegemônica, se não diplomática (PODESTÁ, 2008) entre as nações.

O campo das RI e sua compreensão do uso da cultura no sistema internacional serão mais bem aprofundados no próximo capítulo deste trabalho, tratando especialmente da Teoria Crítica e da Diplomacia Cultura que são as bases do projeto. Contudo, dada a introdução da problemática acima, é necessário responder do que afinal trata a cultura. Qual sua abrangência? É possível falar em conceito único positivado?

A disciplina de RI ainda é limitada na sua capacidade de tratar a questão cultural. Por este motivo, no presente trabalho buscamos as ciências sociais que trata mais diretamente deste objeto tendo um arcabouço mais antigo, aprofundado e bem desenvolvido. Portanto, a próxima seção, que trata da conceituação da cultura e discussões pela qual se passa até chegar ao dito conceito buscamos apoio na Antropologia.

2.1 Do que trata a cultura?

¹ Aqui compreendido como os âmbitos tanto físico geográficos quanto políticos nos quais os possíveis atores clássicos ou não, interagem entre si.

² Conceito que trata, em oposição ao *Soft Power*, da utilização da força e coerção (NYE, 2004).

Na Antropologia podemos encontrar uma discussão antiga sobre a cultura em contraposição a um estado sem ela, um estado de Natureza. Esta discussão é tão antiga e abrangente que é possível inclusive encontrá-la mascarada no campo das RI, que anteriormente afirmamos ser ainda incapaz de tratar do assunto sozinho. A teoria realista de RI busca sua base em pensadores como Tucídides, Sun Tzu e, em especial, Thomas Hobbes, um contratualista. Contratualistas foram os filósofos Jean-Jaques Rousseau, John Locke e Thomas Hobbes que para a explicação da sociedade dizem, em suma e com inúmeras distinções entre si: o homem passa de um estado anterior à sociedade que não tem regras explicitadas, escritas, um estado de natureza, para um estado de sociedade através de um contrato estabelecidos entre eles que definiria a maneira com que viveriam em conjunto; estabeleciam o Contrato Social. As teorias destes autores se propunham então a dar um ponto de partida para a explicação da organização social, sendo a objetivada por Hobbes a do Estado (HOBBS, 2003), a partir da superação de um estado de natureza fictício do qual o homem nunca realmente participou empiricamente. Em seu lugar estabelecia-se a sociedade que, porém, não deveria ter sua ordem social quebrada. (RIBEIRO, 2017)

Assim como os Contratualistas utilizam da passagem de um estado de natureza para a sociedade civil, no campo antropológico esta passagem também existe na forma da dicotomia Natureza x Cultura. É nela que estabelecemos o ponto de partida para a explicação do conceito desta última. Em contraposição, contudo, à sociedade civil dos contratualistas tem-se o estado de cultura (LÉVI-STRAUSS, 1982). Fazemos a escolha de analisar a oposição em questão para explicar a diversidade com a qual a própria Antropologia trata o tema da Cultura³, que atenderia a um universo bastante diferenciado de questões. Para tanto, utilizaremos inicialmente um autor clássico do campo. Nascendo dentro do estruturalismo⁴ disseminado através da Antropologia, é com Claude Lévi-Strauss⁵, o introdutor da dualidade natureza-cultura (LANGNESS, 1976), que esperamos explicar que a Cultura, por definição, é

³ Adam Kuper em seu livro “Cultura, a visão dos antropólogos” de 2002, identificou no começo do século XXI mais de 150 definições formuladas só na primeira metade do século anterior e somente entre os norte-americanos (KUPER, 2002).

⁴ Por definição de Joseph Hrabák, em epígrafe à Antologia de Paul Gavin, citado no artigo “O Estruturalismo” de J. Mattoso Câmara Jr., ambos linguístas, “o estruturalismo não é uma teoria nem um método; é um ponto de vista epistemológico. Parte da observação de que todo conceito num dado sistema é determinado por todos os outros conceitos do mesmo sistema, e nada significa por si próprio. Só se torna inequívoco, quando integrado no sistema, na estrutura de que faz parte e onde tem um lugar definido.” (GAVIN, 1964) Tendo este modo de pensar se tornado uma corrente na antropologia com maior expressão nas décadas de 50 e 60 do século XX (SALES, 2003).

⁵ Falecido antropólogo, professor e filósofo de grande importância no campo da antropologia.

inacomodável em um conceito estreito; ponto de partida com o qual se deseja utilizar a cultura nas RI.

2.1.1 Natureza x Cultura

A análise antropológica dá-se costumeiramente através da prática etnográfica (MAGNANI, 2002). Esta, por sua vez, se dá normalmente pelo contato entre pesquisador e nativo que servirá como objeto de estudo, por assim dizer (MAGNANI, 2002). Sendo colocada a Natureza (no quesito de Estado Natural) na lente do antropólogo, o que deseja-se observar é qual comportamento é inato à biologia humana e quais são suscitados pelo convívio social (LÉVI-STRAUSS, 1982), estabelecendo assim a dicotomia quista. Uma vez que o ser humano é um animal social, por mais que biológico, não é possível encontrá-lo no Estado de Natureza tal qual se gostaria para possibilitar a análise etnográfica. A escapatória, como diz Lévi-Strauss, “consistiria em isolar uma criança recém-nascida e observar suas reações a diferentes excitações durante as primeiras horas ou os primeiros dias depois do nascimento” tendo que, em realidade, “prolongar a observação além de alguns meses, ou mesmo de alguns anos”(LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 42) para se ter certeza dos dados obtidos. Por questão de princípios, como nos indica o autor, esta possibilidade é rapidamente descartada e suscitada outra em seu lugar: a possibilidade de comprovar através do caminho inverso. Isto é, identificar esboços do estado de cultura naqueles que agem através do comportamento animal e não do comportamento humano, os “parentes” biológicos mais próximos da espécie humana, os primatas e “mais especialmente os macacos antropóides” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 44).

O autor demonstra, contudo, que os resultados seriam igualmente dificultosos e “desencorajantes” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 44) uma vez que a possibilidade de identificar o comportamento humano no reino animal com exceção à espécie humana carece de regularidade:

[...] é possível, à custa de infinitos cuidados, conduzir certos sujeitos a articularem alguns monossílabos ou dissílabos, aos quais aliás não ligam nunca qualquer sentido. Dentro de certos

limites, o chimpanzé pode utilizar instrumentos elementares e eventualmente improvisá-los.⁶ Relações temporárias de solidariedade ou de subordinação podem aparecer e desfazer-se no interior de um determinado grupo. Finalmente, é possível que alguém se divirta em reconhecer em algumas atitudes singulares o esboço de formas desinteressadas de atividade ou de contemplação. Um fato notável é que são sobretudo os sentimentos que associamos de preferência à porte mais nobre de nossa natureza, cuja expressão parece poder ser mais facilmente identificada nos antropóides, como o terror religioso e a ambiguidade do sagrado.⁷ [...] Quando se demonstrou que nenhum obstáculo anatômico impede o macaco de articular os sons da linguagem, e mesmo conjuntos silábicos, só podemos nos sentir ainda mais admirados pela irremediável ausência da linguagem e pela total incapacidade de atribuir aos sons emitidos ou ouvidos o caráter de sinais. (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 44)

Ao seguir sua descrição o autor atinge o ponto no qual é possível identificar a virada para a cultura com a análise do comportamento sexual dos antropóides, pois este é um conjunto que o autor considera como um comportamento pré-cultural quase completamente correspondente ao comportamento humano⁸. O ponto ao qual é feita a referência é a ausência de regra para com o qual agem os macacos dentro mesmo de um só grupo coexistindo as mais diversas maneiras de relacionamento, ou seja, “o comportamento de um sujeito nada informa sobre o de seu congênere” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 46) e sequer sobre o seu próprio nos dias a vir (LÉVI-STRAUSS, 1982). Disso, o autor define o conceito da Natureza pela constância com a qual se observa o comportamento em análise.

Em toda parte onde se manifesta uma regra podemos ter certeza de estar numa etapa da cultura. Simetricamente, é fácil reconhecer no universal o critério da natureza. Porque aquilo que é constante em todos os homens escapa necessariamente ao domínio dos costumes, das técnicas e das instituições pelas quais seus grupos se diferenciam e se opõem. Na falta de análise real, os dois critérios, o da norma e o da universalidade, oferecem o princípio de uma análise ideal, que pode permitir - ao menos em certos casos e em certos limites - isolar os elementos naturais dos elementos culturais que intervêm nas sínteses de ordem mais complexa. Estabeleçamos, pois, que tudo quanto é universal no homem depende da ordem da natureza e se caracteriza pela espontaneidade, e que tudo quanto está ligado a uma norma pertence à cultura e apresenta os atributos do relativo e do particular. Encontramo-nos assim em face de um fato, ou antes de um conjunto de fatos, que não está longe, à luz das definições precedentes, de aparecer como um escândalo, a saber, este conjunto complexo de crenças, costumes, estipulações e instituições que designamos sumariamente pelo nome de proibição do incesto. (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 47)

⁶ Em nota do próprio autor “P. Guillaume e I. Meyerson, Quelques recherches sur l'intelligence des singes (communication préliminaire), e: Recherches sur l'usage de l'instrument chez les singes. Journal de Psychologie, vol. 27, 1930; vol. 28, 1931; vol. 31, 1934; vol. 34, 1938.” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 44)

⁷ Nota de rodapé do próprio autor “Journal de Psychologie, vol. 27, 1930; vol. 28, 1931; vol. 31, 1934; vol. 34, 1938. 9. W. Kohler, The Mentality of Apes, apêndice à segunda edição.” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 44)

⁸ Referência do autor em “Koht, La Conduite du petit du chimpanzé et de l'enfant de l'homme, Journal de Psychologie, vol. 34, 1937, p. 531; e os outros artigos do mesmo autor: Recherches sur l'intelligence du chimpanzé par la méthode du “choix d'après modèle”. Ibid., vol. 25, 1928; Les Aptitudes motrices adaptatives du singe inférieur. Ibid., vol. 27, 1930.” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 44).

Em síntese, da dicotomia se extrai que aquilo que percebemos como universal é do campo da natureza, enquanto aquilo que é específico é do campo da cultura. Na humanidade, vale ressaltar, porém, Lévi-Strauss identifica aquilo que é tanto universal (encontrado em todo agrupamento humano) quanto cultural (por ser regra social), e esta instituição (MALINOWSKI, 1978) é a proibição do incesto. Regra que difere de cultura a cultura, mas que em todas se encontra de alguma forma: seja pela proibição de fato do casamento com a mãe, ou pela zombaria feita com irmãos casados (LÉVI-STRAUSS, 1982). Esta, assim como a troca matrimonial (LÉVI-STRAUSS, 1982) resultante da proibição do incesto, porém, não fazem parte concernente à explicação proposta. Logo não nos ateremos.

2.1.2 Diferentes tratamentos do conceito de cultura

Compreendida a dicotomia pela qual se diz que o conceito da cultura trata daquilo que é específico no referente ao gênero humano, podemos identificá-la como sendo a “regra” ou aquilo resultado da regra. Ainda assim, podemos dizer que a definição acima é insuficiente para este trabalho por ser ampla demais. A apresentação straussiana da dicotomia nos serve para apresentar uma abrangência de cultura contraposta àquilo que age exterior ao motor humano, sendo capaz até de agir como limitante do ser humano: a natureza (STRATHERN, 2017). Contudo, a contraposição *per se* não é ponto final na nossa tratativa do tema. Logo, aqui trataremos de demonstrar um resultado da abrangência como ponte para a tratativa da cultura como pretendido neste trabalho: o caminho diverso pelo qual passou a conceitualização da cultura.

No decorrer da história não foram poucos os que objetivaram com seus trabalhos tratar da cultura como conceito, como conceito relacionado a outros e muitos mais foram os que trataram dela como tema em geral. As suas compreensões podem diferir quando se foca a lente de análise em tradições geograficamente localizadas, como a francesa ou germânica; ou em termos mais abrangente como no campo epistemológico entre o relativismo, idealismo e o materialismo. (KUPER; KUPER, 2004)

Há tradições de pensamento nas quais cultura é compreendida como unitária e progressiva, isto é, acumulativa através do transcorrer da história humana; há outras, tradições concorrentes nas quais cultura é compreendida como plural e não cumulativa, pelo que a história é imaginada

incluir a incessante ascensão e desaparecimento de culturas locais radicalmente diferentes⁹ (KUPER; KUPER, 2004, p. 199)

Se buscarmos o significado na origem da palavra, encontraremos inicialmente uma associação à prática do plantio. Não foi até o século 17 que, no inglês, utilizou-se “cultura” para tratar do desenvolvimento humano até que se transformou num termo mais geral (WILLIAMS, 1983). No transcorrer dos séculos o termo se diversificou e foi tratado de diferentes maneiras co-existindo compreensões distintas. Alfred Louis Kroeber e Clyde Kluckhohn publicaram o livro *Cultura: uma Revisão Crítica de Conceitos e Definições* (1952) no qual lograram fazer uma extensa coletânea de definições e utilizações dadas ao termo em diferentes línguas (BARNARD; SPENCER, 2002).

[...] Kroeber e Kluckhohn dividiram ‘completas’ definições de cultura em seis categorias: descritiva (Tylor), histórica (aquelas com ênfase na tradição), normativa (com ênfase nas regras e valores), psicológica (com ênfase no aprendizado e hábito), estrutural (com ênfase no padrão) e genética.”¹⁰ (BARNARD; SPENCER, 2002, p. 211)

Com sua pesquisa extensa os antropólogos identificaram que o início do sentido antropológico da palavra, contudo, se encontrava no trabalho *Cultura Primitiva* (TYLOR, 1871). Antes de passarmos a Tylor, porém, vale ressaltar que muitos à sua época, como foi o caso de seu contemporâneo Matthew Arnold viam o termo com um certo elitismo victoriano definindo-o como “o melhor que foi pensado e dito no mundo” (ARNOLD, 1868, p. 6)¹¹ indicando na sua definição a existência de uma noção universal do que seria bom pela qual se julgaria o valor do pensado/dito.

Em contraposição, *Sir Edward Tylor*, tratando cultura e civilização como sinônimos (KUPER; KUPER, 2004), definiu cultura como um “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos

⁹ Esta é uma tradução do original “There are traditions of thought in which culture is understood to be unitary and progressive, that is, accumulative over the entire course of human history; and other, competing traditions in which culture is understood to be pluralistic and non-cumulative, so that world history is imagined to include the ceaseless rise and demise of radically different local cultures” (KUPER; KUPER, 2004, p. 199)

¹⁰ Tradução própria do original “[...] Kroeber and Kluckhohn divided ‘complete’ definitions of culture into six categories: descriptive (e.g. Tylor’s), historical (those with an emphasis on tradition), normative (with an emphasis on rules or values), psychological (e.g. with an emphasis on learning or habit), structural (with an emphasis on pattern), and genetic.” (BARNARD; SPENCER, 2002, p. 211)

¹¹ Tradução própria do original “the best that has been thought and Said in the world”(ARNOLD, 1868, p. 6).

adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”¹² (TYLOR, 1871, p. 1). Esta ideia de Tylor, no entanto, denotava uma certa progressão da cultura, como se no sentido cumulativo apresentado antes. Esta progressão é contestada por Franz Boas, que argumentou que o evolucionismo de Tylor tratava do crescimento de uma cultura local, mas esta se encontra em uma história global e não desconexa dela. O movimento das culturas entre si trás outros fator como a incorporação ou “empréstimo” de aspectos culturais alheios a ela *a priori* (KUPER; KUPER, 2004).

Com seu trabalho, George W. Stocking Jr apontou que seria nos trabalhos de Boas que residiria a noção realmente antropológica do termo cultura (STOCKING, 1968) ainda que dispersa (BARNARD; SPENCER, 2002). A definição de Boas nasce do nacionalismo romântico alemão (BARNARD; SPENCER, 2002) e defendia o relativismo cultural na necessidade de estudar as culturas como distintas mas não sozinhas, pois há semelhanças mas é necessário destacar as diferenças dando início ao conceito de “culturas” no plural. Nisso, deu bases para o “padrão cultural”, a soma das atividades do agrupamento humano que são a expressão de seus valores. Antes de dar positivamente uma teoria para cultura ou um conceito, Boas compreende que serão sempre particulares. Regras particulares.

O relativismo cultural inaugurado por Boas mostra a evolução como fenômeno que pode decorrer do estado mais simples para o mais complexo dentro de uma cultura e que esta tem o seu valor e a sua riqueza dentro do seu próprio sistema cultural. Fora dele ela perde o sentido. Assim sendo, a noção de bem e de mau, de certo e de errado e outras categorias de valores são relativos a cada cultura. (PEREIRA, 2011, p. 111)

Os trabalhos de Boas deram início à antropologia moderna (PEREIRA, 2011). Seu enfoque na compreensão da cultura e no desenvolvimento dela atestava pela continuação, um enfoque da tradição e deixou inúmeros herdeiros de seu pensamento como Alfred Kroeber, Margaret Mead, Ruth Benedict, Edward Sapir, Melville Herskovits, Robert Lowie e o brasileiro Gilberto Freyre. Kroeber, por exemplo, já foi citado neste trabalho anteriormente. Outros dos alunos de Boas, os Boasianos produziram trabalhos interessantes acerca do termo também. Vale citar, então, Ruth Benedict conquanto antes façamos um pequeno desvio de um parágrafo.

¹² Tradução própria do original “that complex whole which includes knowledge, beliefs, arts, morals, law, customs, and any other capabilities and habits acquired by [a human] as a member of society.” (TYLOR, 1871, p. 1).

Para compreender a adição de Benedict ao termo é necessário voltar um pouco na discussão. Uma das grandes categorias de Koeber e Kluckhohn era a Genética, cujos pensadores encaixados nela costumavam tratar raça¹³ e cultura como sendo conceitos que andavam juntos. George Stocking apontou que o termo continha teorias raciais como a Lamarckiana (STOCKING, 2001). O conceito, no século 20, foi opoisionado àquele de raça no debate entre os determinismos biológico e social. Utilizando da teoria Lamarckiana¹⁴, e da confusão dos termos “raça” e “cultura” a herança das características histórica e ambientalmente causadas seriam passadas através do sangue caracterizando uma cultura específica.

Estas noções foram contrapostas por Boas e seus alunos que argumentaram contra cultura, raça e língua como noções que caminham juntas através da história. No paradigma resultante, Cultura, e não raça, explicava a maioria das diferenças sociais e históricas entre os grupos (KUPER, KUPER, 2004). Os alunos de Boas viam cultura como diversa, sendo o mundo um conjunto de culturas, contrapunha-se à singular “Cultura” (no sentido de desenvolvimento humano, por exemplo). Os Boasianos viam cultura como algo fundamentalmente humano, chegando a dizer que é a característica que separa os humanos de outros animais (BARNARD; SPENCER, 2002). Mas foi Ruth Benedict, voltando então à autora, que realizou ataques consecutivos às teorias raciais¹⁵ e racistas (RANGEL, 2015). Em sua teoria, para contrastar com a ideia biológica racial, o foco de Benedict foi dizer ser cultura o termo sociológico para comportamento que seria não herdado, mas sim aprendido (BARNARD; SPENCER, 2002). Passando para Geertz, por sua vez, teremos que este via a cultura como um conjunto de mecanismos de controles para a governança do comportamento (GEERTZ, 1973). David Schneider e Marshall Sahlins, já eram autores que discutiam o processo pelo qual se dá a significação, a Semiose ou Semiótica, para tratar de falar cultura (BARNARD; SPENCER, 2002).

É com este último, Sahlins, que interrompemos esta breve exposição das inúmeras conceituações do termo cultura, pois se poderia passar o trabalho todo somente neste tema e, por isso, fazemos o corte em maior ou menor grau arbitrário. Pois as visões da(s) cultura(s)

¹³ Sendo o próprio conceito de raça tão debatido quanto o de cultura. A possibilidade de existência de uma categorização de raças na espécie humana biologicamente não existe, atesta o campo contemporaneamente, mas sim o conceito social e suas repercussões materiais (STOLCKE, 1991).

¹⁴ Em síntese, teoria que descreve a transformação de características biológicas pela necessidade material de tê-las, sendo estas passadas para a próxima geração através do sangue. A esta teoria, amplamente rejeitada na biologia, se contrapõe o evolucionismo darwinista que trata da seleção natural do mais apto (CAPONI, 2005).

¹⁵ Teorias que buscavam na natureza explicações para questões sociais. Nesse sentido, atrelaram a “superioridade” social europeia em comparação aos outros povos à cor da pele branca (RANGEL, 2015).

podem ser muitas, até mesmo pelo motivo que vimos com Lévi-Strauss, mas reside em Marshall David Sahlins¹⁶ e sua discussão no livro “Cultura e razão prática” pelo uso da semiótica¹⁷ a visão de cultura que queremos em específico.

2.1.3 Cultura e Razão prática

Não objetivamos estabelecer aqui uma resenha do livro cujo título nomeia esta subseção. O intuito desta é direto e curto. Apresentada a cultura oposta à natureza; vista as inúmeras vias para se enxergar a cultura; utilizamos Sahlins para apresentar como desejamos tratar a cultura neste trabalho de maneira direta e concisa. A compreensão da cultura pode ser de extrema complexidade e variação, motivo pelo qual já, nas seções anteriores, exploramos alguns aspectos para os quais podem enveredar as suas discussões.

Além da discussão da cultura, outro ponto ao qual se vira a antropologia, em um lado oposto, é a discussão da razão prática “como um prisioneiro que caminha compassadamente entre as mais distantes paredes de sua cela” (SAHLINS, 2003, p. 61). Estes dois opostos foram tratados no decorrer do século XX em uma discussão contrastando autores já apresentados como Boas com Lewis Henry Morgan. O ponto da dicotomia é que a razão prática é o mundo material que se impõe ao homem, ele é fatural (CAVALCANTI, 2005) podendo ser mesmo a Natureza limitadora da ação humana (STRATHERN, 2017) enquanto a cultura é um “novo reino que tudo modifica.” (CAVALCANTI, 2005, p. 317, 318). O pensamento de Morganconcernente à razão prática:

[...] se depreende uma concepção da atividade mental como reconhecimento de uma realidade exterior mecanicamente transportada para a consciência. Nada se acrescenta, como pontua Sahlins, ao fato assim apreendido. Boas, com a famosa e sintética formulação de que ‘o olho que vê é o olho da tradição’, propicia um novo patamar no qual a construção humana da experiência é gradativamente transposta para o plano propriamente cultural. (CAVALVANTI, 2005, P. 319)

Disso é possível abstrair que as coisas são e estão presentes na cultura através da compreensão do homem. Mauss fala em uma razão simbólica que é defendida por Sahlins na qual as coisas materiais são compreendidas pelo homem através de um símbolo e um

¹⁶Antropólogo e professor e pensador estadunidense.

¹⁷ Introduzido por Charles Sanders, termo trata do processo designificação de símbolos, seu objeto originando um significado (DELEDALLE, 1984)

significado, assim “[...] a razão simbólica é a qualidade específica da experiência humana, aquela experiência cuja condição de existência é a significação [...] uma elaboração do signo a partir da mediação do pensamento humano para a existência do universo” (CAVALCANTI, 2005, p. 318, 319).

Estes símbolos em processo de significação dentro de um conjunto social que tem importância, afinal “o simbólico termina subordinado à lógica linear mais poderosa da satisfação das necessidades objetivas” (CAVALCANTI, 2005, p. 320), ainda que o capitalismo seja ele próprio um processo de simbolização (SAHLINS, 2003). Logo, trata este trabalho de perceber o processo de significação do símbolo para que se compreenda o uso de algo que não alimenta uma “necessidade objetiva”, como a dança, objetivando uma estratégia diplomática.

2.2 Trocas Culturais entre as nações ocidentais

Dissemos que a cultura é particular a um determinado povo por ser ela o fruto colhido da relação entre as pessoas e das pessoas e seu meio e a reunião das expressões daquele coletivo que se vê representado nela, seja este coletivo uma tribo, uma etnia, ou uma nação com um processo de simbolização da realidade. Como não se trata neste trabalho de perseguir o tema das trocas culturais em todo tempo e lugar, mas apenas desenhar o pano de fundo destas trocas na história ocidental moderna, onde se encontra a nação (HOBSBAWN, 2004) cuja política de relações internacionais envolvendo a cultura se irá estudar, a diplomacia cultural, bastando marcar aqui que a construção de Estados por certas nações no início da modernidade ocidental irá marcar enormemente a cultura mundial.

De fato, o Estado nacional é ele mesmo uma invenção cultural, é uma organização burocrática nova que nasceu de, e gerou, uma identidade coletiva própria (GELLNER, 2008). O advento desta nova máquina burocrática necessita e capacita a nação a consolidar narrativas, heróis, símbolos e tradições (THIESSE, 2001), de modo a fortalecer o sentido de unidade do povo (GELLNER, 2008) que lhe dá base uma vez que a nação é uma unidade de pessoas que se consideram parte de uma nação (HOBSBAWM, 2004). Estes elementos tiveram que ser criados e recriados, e também adequados e readequados, para abraçar toda a nova realidade organizacional do povo que agora se chamaria por um nome mais geral, fosse

este os “franceses” ou, mais posteriormente, os “alemães”. Os nacionais precisavam reconhecer-se entre si para que pudessem expressar-se de maneira a que os outros (inclusive outros Estados-nação) pudessem identificar a si mesmos. Assim sendo, indivíduos se reconhecem de uma mesma cultura, dando coesão e força ao Estado-nação que se organiza (THIESSE, 2001), em oposição a outros indivíduos que se reconhecem entre si pela própria oposição a alguém distinto.

Com o passar do tempo e consolidação dos sentidos e sentimentos de nacionalidades e nações, as relações foram modificando-se até que neste ambiente global específico nasceu o campo das RI, uma disciplina multidisciplinar que vem a estudar as tratativas e intercâmbios que existem e podem existir entre estas vastas e diversas organizações compositoras do que se entende por sistema internacional (PECEQUILO, 2004). Um destes intercâmbios é aquele da cultura através das manifestações culturais que podem vir a existir entre dois Estados.

Por mais que não se possa aqui aprofundar esta história das trocas culturais entre povos desde antes dos Estados-nação, não se pode deixar de marcar que o intercâmbio entre culturas não está preso a esta formação nem a esta Era. Sendo própria do humano a vida em sociedade (ARENDDT, 2007), bem como o poder se expressar pela linguagem e outros signos e símbolos, é que a cultura e as manifestações culturais em geral acompanham a nossa espécie desde o seu nascimento, e são, por isso inclusive, peça fundamental dos estudos presentes sobre o passado. Além disso, fosse no nomadismo, fosse depois da revolução agrícola onde os grupos humanos se assentaram, o ir e vir, o comerciar, e mesmo o guerrear, fizeram dos humanos seres que dominam o espaço geográfico numa escala jamais vista (MARX, 2013). Por onde andaram os grupos humanos, estes levaram sua cultura e deixaram nos objetos que sobreviveram até os nossos dias, as marcas de como viviam e pensavam (FUNARI, 2010).

Apenas a título de ilustração, atesta o alto grau de intercâmbio cultural nas sociedades desde utensílios de utilidade ordinária a objetos usados em cerimoniais sagrados, desde grandes construções arquitetônicas a peças de teatro, isso porque se consegue detectar onde estes se faziam mais presentes e onde não sendo comuns ainda assim marcam presença. Se tomarmos apenas a Antiguidade clássica ocidental já temos grandes exemplos, pelo que delimita-se às formas de expressão da cultura pelas artes.

Na Grécia Antiga se compreendia as artes como sendo múltiplas e uma demonstração disso são as Musas. Seres mitológicos filhas do rei entre os deuses do Olimpo, Zeus, com sua

tia Mnemósine, a titânide cujos nome e essência personificavam a memória¹⁸. As Musas tinham por objetivo inspirar a criação artística através das nove entidades que compunham o conjunto com representações distintas das artes¹⁹. Posteriormente, através da influência da cultura grega na população romana, estas foram assimiladas à cultura de Roma como parte das Camenas (BULFINCH, 2006).

Muitos foram aqueles que tentaram, através da história, delimitar as artes, mas é a classificação de Hegel que melhor se lembra. O pesquisador as enumerou (hierarquicamente) em seis, sendo elas: a arquitetura, a escultura, a pintura, a música, a dança e a poesia. Com o avanço da história, contudo, a classificação não poderia ficar estagnada e, no século XX, propôs Ricciotto Canudo, um pesquisador italiano, a soma de uma arte nova à listagem de hegeliana e, com isso, hoje conhecemos o cinema como a sétima arte. (COVALESKI, 2012)

As sete artes existem não descoladas do tempo. Como dito, o cinema foi classificado com o avanço da história como a sétima das artes. A expressão artística é fruto do momento em que é realizada, sendo uma das expressões dos desejos, pensamentos e acontecimentos de sua época. Neste sentido, não é estranho dizer que a arte é uma ideia daquele que a realiza. Gramsci e Cox nos seus trabalhos nos dizem que toda ideia serve a algo e a alguém, especialmente quando falam da hegemonia. Com isso, a conclusão que se pode tirar é a de que a arte tem e serve a um papel inclusive político, seja em maior ou menor grau a depender da obra. Diz Alecsandra M. de Oliveira²⁰

Toda arte é potencialmente política porque, para além de sua função social, ela é resistência, afeto, insubordinação [...] Às vezes, os amores, os instintos e a inscrição do instante, se tornam declarações políticas. Cabe aos artistas o registro sensível desses ‘agoras’ e aos historiadores o permanente reexame dessas proposições. (OLIVEIRA, 2019)²¹

Basta notar o entrelaçamento das artes com as questões da política compreendida puramente como, por exemplo, através das charges em grandes jornais sobre a política mundial e nacionais. Mas indo atrás na história é possível notar como esta é uma questão sempre presente. Na Idade Média, a arte era utilizada na Europa como uma espécie de ode à

¹⁸Dando aqui a ideia de que a arte é parte da memória social de um povo tendo nascido deste conjunto de pessoas e levando uma mensagem àqueles que virão depois.

¹⁹As nove musas eram Calíope (poesia épica); Clíós (história); Erato (poesia erótica); Euterpe (poesia lírica); Melpômene (tragédia); Polímnia (poesia sacra e geometria); Talía (comédia); Urânia (astronomia e astrologia); e por fim Terpsícore (dança e canto).

²⁰Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP e membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

²¹Conclusão retirada de texto da autora no Jornal eletrônico da USP “Arte e política, eterna questão”

religião católica, tendo Michelangelo pintado o teto da Capela Sistina no século XVI a pedido do próprio Papa que é uma figura política, em especial à época. Não obstante, ainda em demonstração política, o artista inseriu em seus afrescos representações de órgãos (MESHBERGER, 1990), sendo que a própria instituição católica proibia o estudo do corpo humano, em especial que o dissecassem (feito que considera-se ter Michelangelo performado, visto a precisão e detalhes específicos de seus desenhos) (MESHBERGER, 1990).

Um exemplo mais direto de como a arte pode ser política repousa na década de 40 nos Estados Unidos da América. Martha Graham, dançarina e coreógrafa estadunidense, recebeu em 1944 fundos para a montagem de uma de suas peças mais famosas: *Appalachian Spring*. Este fomento, contudo, foi realizado sem o processo normal pelo qual tantos outros trabalhos eram subvencionados pelo governo. A quantia foi cedida sem anteriormente ter passado por edital ou concorrência com outros, recebeu diretamente o montante para a produção do espetáculo. Este fato se deu, pois, era propício ao governo que a peça fosse montada uma vez que esta servia como parte da solução para a crise interna estadunidense. A grande depressão de 1930 abalou as estruturas do país economicamente, o que gerou impactos sociais graves inclusive na identidade do povo que necessitava auto afirmar-se tanto nacional quanto internacionalmente (PHILIP, 1998). Os trabalhos de Graham tinham por objetivo remontar em seus baletts o mito da criação da nação que viera a se tornar hegemônica juntamente dos personagens típicos da simbologia nacionalista como os pioneiros. A coreógrafa recebeu dinheiro então para que sua arte fosse utilizada para re afirmar a estima dos nacionais para consigo mesmos e com o país que passara por uma de suas maiores crises até a data. Nas palavras de Arthur Marques de Almeida Neto, “pode-se afirmar que essa dança serviu e serve ainda como um meio de propaganda política para o Estado e, em segundo plano, de que Graham obteve respaldo político construindo danças nacionalistas.” (NETO, 2009, p. 84)²².

2.3 Música, preparação e história

²²Citação que tira da conclusão de seu trabalho de mestrado “*Appalachian spring: política e poder na dança*” de 2009.

Este trabalho, porém, não trata de pintura ou de todas as artes como um todo, mas sim daquela que Hegel elegeu em quarto lugar de sua lista e da qual faz parte Martha Graham: a dança, e mais especificamente o ballet clássico. Esta não estando isenta da veia política que existe no campo. Desde o nascimento do bailado na Itália, ele já era político. O ângulo característico dos pés na dança, que devem ficar abertos em 180° é um exemplo simples e importante. O nascimento desta linha estética foi, inicialmente, para que por mais que aquele que dançava nos grandes salões renascentistas da península não tivesse sempre seu corpo apontado para seu anfitrião, permanecesse apontado (com os pés) para o senhor da casa. Esta peculiaridade se deu pois virar as costas era um ato de desrespeito. Estar de lado o seria também, mas burlou-se esta possibilidade com os pés e joelhos ainda em linha ao dono da casa (CASTRO, 2013). Na continuação de sua história, esta dança não deixou de ser política e estar diretamente ligada com aqueles que a praticavam no seu dia a dia. Com a popularização da dança, um rei estrangeiro à Itália apaixonou-se e levou-a de volta para sua terra. Este foi o Rei Luís XIV. O Rei Sol da França era ele próprio bailarino e apresentava-se para a corte em peças montadas para o enaltecimento de si mesmo como astro e até como o próprio sol em um dos ballets de sua época, o *La Nuit*. Criara a Academia Real de Dança em Paris para a formação de novos bailarinos e, talvez mais importante, permitiu através de seus incentivos e vontades a normatização e codificação dos passos do ballet clássico cujos nomes permanecem até hoje mundialmente reconhecidos por suas alcunhas em francês. Não é discrepante dizer que se originou então aquilo que o mundo conhece como Ballet Clássico, uma cultura que pelos séculos esteve atrelada à aristocracia, em especial europeia (CASTRO, 2013).

A arte amada na França não ficaria, porém, restringida às cortes europeias. No início do século XVIII, a arte do ballet foi levada para fora da Europa e inserida no Império Russo através da aristocracia e mais especificamente do Czar Pedro, o Grande que a apreciava no antigo continente, tendo sua primeira companhia instaurada no ano de 1740, a Escola Imperial de Ballet. Com o tempo, a dança modificou-se e misturou-se com elementos russos, evoluindo a arte trazida ao país, mas sempre estando atrelado à elite russa dos Czares e da Nobreza. Um bom exemplo da elitização e da política nos grandes teatros se dá pela composição do corpo de baile que, por mais que a técnica de um plebeu fosse melhor, este ainda estaria abaixo de um nobre que participasse da companhia do Bolshoi, por exemplo. (CASTRO, 2013)

2.4 Conclusões do capítulo

Cultura é parte inerente ao ser humano (BENEDICT, 1932) e pode ser compreendida de inúmeras maneiras (BARNARD; SPENCER, 2002) a depender de inúmeras variáveis como lugar ou teoria (KROEBER; LUCKHOHN, 1952) que se segue. É importante perceber, contudo, que a cultura é diversa; são culturas no plural (BOAS, 1966); e devemos atrelá-la às pessoas (YIWEI, 2012). Portanto, é preciso compreendê-la como uma interação do ser humano consigo e com seus pares (MALANCHEN, 2013) que produz símbolos cujos processos de significação e significados (SAHLINS, 2003) são matéria deste trabalho, pois aqui tratamos de uma das artes. As artes são expressões da cultura e do ser-humano que captam sensivelmente a realidade podendo ser objetos políticos (OLIVEIRA, 2019) cujo uso político até mesmo o Estado faz uso (NETO, 2009). O ballet é tanto arte quanto político desde seu nascimento estando sempre atrelado às elites (CASTRO, 2013). Neste trabalho, então, uma vez explorada a teoria crítica das RI no capítulo a seguir, trataremos de dissertar sobre o ballet soviético e seu uso na política externa da Guerra Fria.

3. DA CULTURA, SEU USO NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Tal qual dito anteriormente, o foco do campo das RI não foi no social, e nesse sentido, não nas nações, mas sim no Estado. Sequer a compreensão de Estado era social. A teoria realista, por exemplo, via o ator estatal como uma espécie de átomo cuja ação era estratégica em vias de satisfazer os seus interesses internacionais (WALTZ, 1979) ignorando que os interesses, as decisões e, em especial, as ideias que estavam por trás de tudo eram de pessoas (PECEQUILO, 2004). Essas pessoas possuidoras de ideias formadas dentro de uma cultura é quem agem por trás de toda a máscara do Estado e todas suas ideias servem a um propósito que não necessariamente são de interesse estatal. Em parte, essa dificuldade das RI em reconhecer o social (JACKSON, 2000 p. 98) dentro de si que fez com que recorrêssemos à antropologia no capítulo anterior para definir o conceito de cultura. Dito isso, contudo, vale lembrar que também como mencionado, os olhos do campo não se voltaram somente a este viés “associal” surgindo com o transcorrer do tempo os novos temas e trabalhos concernentes à própria cultura. E como é de se esperar, há teorias do campo que falam da cultura possibilitando trabalhos como este. Logo, é objetivo deste capítulo expor consecutivamente a teoria que viabiliza pensar a cultura no sistema internacional e a ferramenta prática de política externa na qual se focará o próximo capítulo: a Teoria Crítica das Relações internacionais; e a Diplomacia Cultural.

3.1 Teoria Crítica

Primeiramente, trataremos aqui de responder o motivo de aparecimento da Teoria Crítica no campo das RI, pois consideramos descansar nele a importância e razão da sua utilização neste trabalho. No capítulo anterior informamos que não trataríamos dos Grandes Debates das Relações Internacionais (PECEQUILO, 2004) e realmente neles não nos ateremos. Contudo, a título de conhecimento prévio à explicação de “onde se insere a Teoria Crítica” pontuamos o Primeiro Grande Debate tratar da disputa teórica entre os Realistas e os Liberais no decorrer dos anos 30 e 40; o Segundo Grande Debate abarcar uma discussão metodológica iniciada na década de 50; (PEREIRA; ROCHA, 2014) e o Terceiro Grande debate ser uma discussão em si próprio pela falta de consenso em definir um. Há quem diga

ser ele um debate da década de 70 entre neorrealistas e neoliberais enquanto o Quarto Grande Debate, e último, da década de 80 se trataria da discussão entre racionalistas e relativistas (PEREIRA; ROCHA, 2014). Por essa classificação levar em conta a volta às questões do Primeiro Grande Debate como sendo um debate separado, decidimos levar em consideração aquela que trata o Terceiro Grande Debate como a introdução da dicotomia Positivismo x Pós Positivismo nas RI e é neste debate em que se introduz a Teoria Crítica das Relações Internacionais; junto às teorias pós positivistas. (LAPID, 1989)

A introdução da corrente pós positivista nas RI tratava de suscitar questões meta-teóricas, de cunho epistemológico, ainda que também ontológico e metodológico. Em si, tratou de questionar acerca da melhor maneira de produzir conhecimento científico e até mesmo se sequer é possível construir conhecimento científico no campo das Ciências Sociais (BURCHILL et al., 2005) uma vez que as “verdades científicas” do campo deveriam ser compreendidas como produtos de uma era histórica específica. A principal introdução deste debate foi considerar que o conhecimento nas Ciências Sociais para de uma relação objeto e sujeito extremamente conectados ao ponto que a interpretação do sujeito quanto ao objeto depende das particularidades intrínsecas ao sujeito (cultura, história, teoria, entre outros), logo, a neutralidade científica positivista é contestada. Contudo, ainda que a produção científica estivesse subordinada ao juízo valorativo do cientista e o argumento principal seja que a análise empírica é de utilidade limitada, estas novas teorias não negaria as existentes, mas sim buscariam complementá-las uma vez exibidos suas lacunas anteriormente mascaradas pelo positivismo (LAPID, 1989). Nas palavras de Robert Cox, um dos maiores expoentes da Teoria Crítica, esta:

[...] não aceita considerar as instituições e as relações de poder como dadas e passa a questionar suas origens e como podem ser modificadas. [...] a Teoria Crítica supera os modelos tradicionais, visto que aponta para os problemas da ordem dominante e busca apontar para formas de superação. (COX, 1996 apud SARFATI, 2005, p. 252)

Isto é dizer, compreende que as teorias conjecturadas por seres de cultura e valores historicamente e geograficamente identificáveis são também formas de buscar ou estabelecer um *status-quo*, uma relação de poder, considerando-o “natural” (como faziam as teorias

positivistas). “Teoria sempre serve *a* alguém e *a* algum propósito”²³ (COX, 1981, p.128, grifos do autor). Isso é dizer, o cientista social é parte do seu objeto e não pode ser considerado imparcial, pois em maior ou menor grau, é condicionado pela estrutura social em que se encontra ao formar uma teoria (SILVA, 2005) uma vez que “toda atividade social envolve questões morais, de certo e errado, e essas podem, por definição, não ser condicionadas por fatos” (HALLIDAY, 1994, p. 25). Por esta razão, a Teoria Crítica se trataria de uma teoria da mudança: por se preocupar em entender a ordem social vigente, suas lacunas defendidas e perpetuadas pelas teorias positivistas e propondo a alteração desta ordem social (VASQUEZ, 1995). Utilizando do discurso de Horkheimer, pensador da escola de Frankfurt (que originou a teoria no campo das RI), “Esta teoria não está preocupada somente com metas já traçadas por meios de se viver já existentes, mas sim com o ser humano e toda sua potencialidade”²⁴ (HORKHEIMER, 1972, apud WYN JONES, 1999, p. 20).

Explicado o contexto e algumas questões bases da inserção da Teoria Crítica no campo das RI, é imprescindível dizer o porquê de ela ser importante para este trabalho e este ponto é solucionável ao analisarmos as contribuições de Gramsci para a Teoria Crítica. Na próxima subseção, portanto, tratamos de Antonio Gramsci e, especialmente, Robert Cox no concernente à Hegemonia (GRAMSCI, 2000) e à compreensão das Ordens Mundiais (COX, 1981).

3.1.1 A vertente neo gramsciniana

Nesta subseção, portanto, será analisada a contribuição de Gramsci e Cox (em influência de Gramsci) para a Teoria Crítica, em seguida passando para a contribuição tanto às RI quanto para o presente trabalho sendo baseada largamente no artigo “Teoria Crítica em Relações Internacionais” de Marco Antonio de Meneses Silva (2005). Começando com uma breve introdução; Antonio Gramsci foi um jornalista, filósofo e político marxista do século XX que se encontrou preso nas primeiras décadas do século passado devido ao regime fascista de Mussolini na Itália. Sua obra principal, *Cadernos do Cárcere*, trata-se de uma

²³ Nossa tradução do original “theory is always *for* someone and *for* some purpose” (COX, 1981, p.128, grifos do autor).

²⁴ Tradução nossa do original: “This theory is not concerned only with goals already posed by existent ways of life, but with men and all their potentialities.” (HORKHEIMER, 1972, apud WYN JONES, 1999, p. 20)

coletânea de cadernos escritos enquanto encarcerado, como sugere o nome, acerca dos mais diversos temas. (SILVA, 2005)

Passando à contribuição do autor, este trabalhou e construiu um conceito que explicasse o fracasso das revoluções socialistas nos países que tivessem já passado pelo processo da revolução burguesa e tornado-se capitalista. Este é o conceito da Hegemonia (GRAMSCI, 2000) que é muito distinto daquele utilizado nas teorias *mainstream* do campo. Enquanto a teoria realista, por exemplo, trata o conceito como o Estado dominante do sistema (SILVA, 2005), Gramsci utilizou a hegemonia para falar da superestrutura que por sua vez é a organização feita pelos grupos dominantes para a manutenção de seu domínio no campo do ideário (MARX, 1993), Esta definição com base na superestrutura ocorre pela compreensão distinta que tem Gramsci do “poder”, em relação às teorias *mainstream* (SILVA, 2005), levando-o a definir hegemonia “como uma ordem política relativamente incontestada, e habitualmente aceita de maneira passiva, isto é, uma combinação da coerção e do consentimento” que é “exercida por forças sociais que detêm o controle do Estado” (SILVA, 2005, p. 264). Valendo-se, para tanto, da disseminação dos valores morais, políticos e culturais do grupo dominante via instituições até que a grande massa atingida tenha este arcabouço como senso comum e posteriormente seja contestada e surja uma nova hegemonia (SILVA, 2005), que Gramsci chama de “bloco histórico”²⁵ (GRAMSCI, 2000).

Havendo explicado a hegemonia cultural gramsciniana, é que fazemos a transposição da sociedade nacional²⁶ para o sistema internacional e, portanto, para as RI. É Robert Cox (1981) quem escreveu no campo com direta e ampla influência de Gramsci, sendo um dos maiores escritores da vertente neogramsciniana da Teoría Crítica das RI (SILVA, 2005). O pensador canadense utiliza da análise de hegemonia a nível nacional²⁷ argumentando ter capacidade explicativa internacional. Enquanto para Gramsci a hegemonia seria o estabelecimento e manutenção de um sistema de poder para forças sociais, ou classes, se manterem no poder, Cox (1981) defende que Estados criam estas organizações para que o sistema internacional responda aos seus interesses chamando-as de Ordens Mundiais (COX, 1981). Estas Ordens mundiais tem sido criadas através dos séculos como estruturas históricas

²⁵ Relação superestrutura e infraestrutura (capacidades materiais) que realiza a manutenção da relação de dominação. (GRAMSCI, 2000)

²⁶ Não necessariamente tratamos aqui do conceito de nação, mas utilizamos o termo em contraste ao sistema internacional.

²⁷ Idem à nota de rodapé 25.

que, assim como os blocos históricos de Gramsci, formam uma relação entre infraestrutura e superestrutura capazes de mantê-los em sua dominância. (SILVA, 2005)

Esta relação coxiana infraestrutura x superestrutura denominada Estrutura Histórica é desmembrada pelo autor em três categorias de forças compositoras. A primeira, utilizando-se primordialmente da infraestrutura, é a das capacidades materiais e estas dizem respeito às capacidades econômicas do ator que se propõe a compor a Ordem Mundial; a segunda, tendo seu cerne na superestrutura, trata das ideias e se divide em duas seções à frente melhor analisadas; a terceira, por fim, é em si uma fusão entre infraestrutura e superestrutura, as instituições que por sua vez também serão explicadas à frente. Volando às ideias, Silva (2005) nos elucida que este campo das ideias subdivido contém:

Por um lado, encontramos o conceito de significados intersubjetivos, que afetam a conservação de hábitos e subsidiam expectativas quanto ao comportamento social. Cox (idem) afirma que Estados são exemplos notórios na política mundial, uma vez que representam formas generalizadas de comunidade política. Por outro lado, encontramos as imagens coletivas da ordem social. Em sua essência, constituem juízos diversos sobre os significados de justiça e dos bens públicos, sobre a legitimidade das relações de poder presentemente cultivadas. O choque de posições adversárias representa a possibilidade da mudança, o potencial para a produção de uma ordem alternativa. Enquanto significados intersubjetivos tendem a ser largamente generalizados em dado contexto histórico, as imagens coletivas são significativamente mais numerosas e divergentes. (SILVA, 2005, p.266)

E por fim, as Instituições:

As instituições são fundamentais. Segundo Cox (idem), desempenham função vital na estabilização e perpetuação de uma ordem particular. Originalmente, tendem a reforçar as relações de poder estabelecidas, cultivando imagens coletivas compatíveis. Contudo, no decorrer do tempo, imagens coletivas rivais ou até instituições concorrentes podem ser criadas e lançadas. As instituições refletem, por conseguinte, uma combinação específica de ideias e poder material, entretanto, podem também transcender a ordem original e influenciar o desenvolvimento de novas ideias e capacidades materiais. (SILVA, 2005, p.267)

Este aprofundamento dos blocos históricos gramscinianos subdivido em três forças que Cox denomina de estruturas históricas, por sua vez podem ter três níveis de configurações, sendo resultados da luta entre estruturas rivais em estilo tese x antítese marxista. O primeiro trata das formas de Estado que são arranjos específicos das três forças formulados pelas sociedades

em um sentido relativista histórico de organização social. O segundo, das Forças Sociais, como explicado por Silva:

À medida que evolui a produção, observamos transformações expressas na gênese, no fortalecimento ou no declínio de forças sociais específicas. Com a forma ainda dominante de um capitalismo hiperliberal, em uma escala global, as forças sociais associadas à economia real em contraposição aos mercados financeiros (como sindicatos) têm sido enfraquecidas, em favor do fortalecimento de investidores privados, por exemplo. (SILVA, 2005, p. 267)

E, por fim, o último é o das Ordens Mundiais: arranjos específicos das três forças que definem o comportamento e desenrolar das interações entre os atores do campo internacional, podendo estes serem qualquer um dos níveis anteriores ou vice versa, uma vez que entre eles não há hierarquia, interagindo inclusive no processo de transformação um do outro (SILVA, 2005).

A vertente neogramsciniana de Cox da Teoria Crítica, como pudemos ver, trata da análise altamente histórico dependente das Ordens Mundiais, Estados e Forças Sociais e de suas três forças compositoras considerando tanto infraestrutura quanto superestrutura em um caminhar sincronizado para a compreensão da transformação destas estruturas através do tempo. Esta é a contribuição que se busca na Teoria para este trabalho. Uma vez que aqui tratamos da cultura como ferramenta diplomática e fazemos considerando a organização mundial realizada por humanos que valoram suas escolhas, a teoria crítica nos possibilita inserir na categoria de análise aquilo que as *problem-solving theories*²⁸ tendem a ignorar, considerar como dado ou até mesmo algo a ser solucionado. (COX, 1981)

3.2 Diplomacia Cultural

Se partimos do princípio que as pessoas tem, são, produzem, se compreendem, se orientam pela cultura e que isso interfere, portanto, na relação entre as estruturas históricas criadas pelo ser humano, é lógico afirmar que as relações internacionais são influenciadas por este “todo complexo”²⁹. Na identificação de Majie Zhu (2002) com síntese de Paulo Roberto

²⁸ Cox faz referência às teorias *mainstream* de RI que, de acordo com o autor, tomam o mundo como dado para agir na resolução de problemas que possam vir a aparecer para a transcurso das forças nas estruturas sociais com o intuito de manter a organização atual (COX, 1981).

²⁹ Pegamos emprestado este começo da definição de Sir Tylor (1871) sobre a cultura, conquanto explicado o porquê de não concordarmos com o restante dela e suas implicações.

Tadeu Menechelli Filho (2018), abaixo estão listadas as cinco maneiras pelas quais a cultura pode influenciar as relações internacionais:

1) o impacto que a cultura tem nas conquistas do Estado, o que significa que nenhum resultado pode ser alcançado se o fator cultural for desconsiderado, pois é a cultura que fornece as bases espirituais, éticas e econômicas da vida humana; 2) a cultura como a bússola do processo decisório, que significa que os líderes são guiados pelos conceitos culturais em suas avaliações acerca das questões políticas; 3) a cultura como formadora das estruturas sociais e econômicas, que significa que a cultura fornece a base para as instituições sociais e econômicas; 4) a cultura como uma importante variável nas relações internacionais, referindo-se à percepção da cultura como a estrutura dominante das relações internacionais, a base primordial do comportamento nacional, e a fonte principal de conflitos internacionais; 5) a noção de que a fundação essencial para a harmonia nas relações internacionais é fornecida pela convergência e pela complementaridade de culturas, o que significa que a cultura pode ser vista como uma propulsora das relações internacionais (ZHU, 2002, pp. 26-28 apud FILHO, 2018, p. 28)

Podemos identificar no todo, mas em especial no ponto cinco do supracitado, o impacto da cultura na relação entre os países e, em especial na cooperação. Neste sentido, apresentamos a subseção que trata da Diplomacia Cultural, onde iniciamos, como já anteriormente realizado neste trabalho, com uma definição por oposição. Escolhemos este método com o intuito de, não só conceituar e explicar sua importância para o trabalho, mas também aproveitar para desconectá-la do conceito de Diplomacia Pública.

3.2.1 Diplomacias Pública x Cultural

Assim como nos informa Bruno Podestá, autor de *Cultura y relaciones internacionales* (2004) cabe à diplomacia intermediar as demandas, possibilidades e entraves nacionais no jogo político internacional. Porém, podemos observar e realizar diplomacia de maneiras diferentes a depender do ator internacional, interesses, momento histórico, entre outros. Uma destas possibilidades é a Diplomacia Pública, utilizada pelos Estados Unidos da América em especial durante a Guerra Fria com o intuito de influenciar a opinião pública internacional a seu favor (NOYA, 2007) e combater o comunismo mundialmente. Para que alcançassem seus objetivos, o país³⁰ fez uso de intercâmbios acadêmicos, criação de instituições além mar, extensa produção e distribuição de produtos que remetiam à cultura

³⁰ Sempre lembrando que a ação é, em realidade, formulada e levada a cabo por pessoas que tem seus próprios interesses embutidos em suas ações (COX, 1981).

estadunidense e até mesmo ação direta da Agencia Central de Inteligência (CIA, daqui em diante) (AFIP, 2008) com intuito de conquistar o ideário dos cidadãos internacionais na luta ideológica que marcou a Guerra Fria (NOYA, 2007). Logo, o fim da Diplomacia Pública era propagandístico e unilateral dos Estados Unidos da América (EUA daqui em diante) com a transmissão de informações para conversão ideológica (AFIP, 2008, p. 36) sendo este um interesse de curto prazo em sua estratégia de guerra. (NOYA, 2007) Agora, contrastando, a Diplomacia Cultural; se a diplomacia intermedia demandas, possibilidades e entraves nacionais no jogo político internacional, cabe à Diplomacia Cultural fazê-lo utilizando-se da cultura. Contudo, não como mecanismo de conversão ideológica (AFIP, 2008, p. 36), mas sim como meio de estabelecer uma relação confiável, cooperativa com as demais estruturas históricas da Ordem Mundial para obtenção de objetivos a longo prazo (PODESTÀ, 2004).

A formulação e prática da Diplomacia Cultural dependem das capacidades políticas e materiais do país em utilizar-se da produção de sua cultura tipicamente nacional (THIESSE, 2002) uma vez que a Diplomacia Cultural “promove ou divulga a cultura, programas culturais, instituições culturais ou científicas, ideias ou autores de um país” (LESSA, 2001, p. 17 apud SOARES, 2008) na política externa. O quisto com a dita projeção é a construção de uma imagem exterior que seja favorável aos objetivos nacionais, como a identidade de um país prestigioso e confiável internacionalmente propenso ao diálogo e à cooperação (SOARES, 2008).

Alguns exemplos de utilização da Diplomacia Cultural podem ser encontrados em *A diplomacia cultural no Mercosul* de Maria Susana Arrosa Soares (2008) à época Professora da Pós-graduação em RI na UFRGS. É interessante para a discussão aqui que façamos uma longa citação transcrevendo três de seus exemplos:

A França, pioneira nesse campo, inaugurou sua política cultural externa em 1909, quando o ministério de Negócios Estrangeiros da França criou a Oficina de Escolas e Obras francesas no estrangeiro para coordenar sua ação cultural no exterior. Na atualidade, a Direção Geral de Cooperação Internacional e Desenvolvimento (DGCID) coordena a ação dos ministérios interessados e as iniciativas de outros agentes públicos e privados. Recorre a grandes operadores (Associação Francesa de Ação Artística, Aliança Francesa, Radio França Internacional, Edufrance) e apoia-se em extensa rede de serviços de cooperação, de estabelecimentos culturais e de institutos de pesquisa (*Ministère des Affaires Étrangères, 2007*).

A Espanha desenvolve uma diplomacia cultural ágil e criativa, focada na criação de uma nova imagem do país. Com a entrada da Espanha na Comunidade Europeia, em 1992, organizaram-se inúmeros eventos projetaram uma imagem moderna, organizada e dinâmica do país. Os estereótipos do passado, ainda, seguem influenciando a imagem do país, mas as instituições

públicas – sobre as quais recai a responsabilidade da projeção exterior cultural ou econômica do país – empenham-se em criar uma nova Imagem Espanha. Por meio do Instituto Cervantes, da Fundação Carolina, da Sociedade Estatal para a Ação Cultural Exterior, a imagem do país vai aproximando-se, gradualmente, da nova realidade de sua economia, da democracia construída, do nível social e cultural de sua população.

A Polônia, de recente ingresso na União Europeia desenvolve uma diplomacia cultural ativa. Em 2000, criou o Instituto Adam Mickiewicz, por iniciativa dos Ministérios de Cultura e de Assuntos Exteriores, para suprir de conteúdos a ação cultural das missões diplomáticas e os Institutos de Polônia no exterior. O instituto é uma instituição cultural governamental cujo objetivo é difundir a cultura polonesa ao redor do mundo e cooperar com os projetos culturais de outros países. (SOARES, 2008, p. 55)

Ressaltamos com importância que embora sejam os exemplos descritos pela autora países capitalistas desenvolvidos, a prática não é de exclusividade destes, reconhecendo a própria autora que outros países adotaram práticas semelhantes nos últimos anos (SOARES, 2008, p. 56) e Coreia e China já praticavam a Diplomacia Cultural (SOARES, 2008, p. 57). E concluímos acerca da Diplomacia Cultural e sua importância para com este trabalho: a faceta de longo-prazo do uso da cultura produzida internamente no país objetivando criar diálogo e relações de cooperação na Ordem Mundial se propondo a modificar o *status quo*. Esta mudança se caracteriza por ir separadamente à construção competitiva entre os Estados realinhando as estruturas históricas através do compartilhamento da força da cultura (ideias em Cox) (PODESTÁ, 2008; COX, 1981). Como afirma Giulia Ribeiro Barão (2012 p. 21) nas ideias de Bruno Podestá (2008) e Ribeiro (2011), “Seu Objetivo é contribuir para a Mudança nas formas típicas de comportamento internacional”.

3.3 Conclusões do capítulo

Em síntese geral do capítulo, as teorias e práticas aqui expostas objetivam a demonstração do uso do produto social humano (MALANCHEN, 2013), a cultura, que guia as ações diárias (HALLIDAY, 1994, p. 25) influenciando as RI (ZHU, 2002). Esta influência, por sua vez, é com intuito de construção de prestígio internacional (PODESTÁ, 2008) não competitivo, mas sim cooperativo com cuja ação diplomática através do substrato cultural nacional (THIESSE, 2002) pretende-se tanto lograr os objetivos nacionais quanto mudar as estruturas históricas (COX, 1981) através do próprio embate da força das ideias internas à estrutura. Estando, portanto, tanto a Teoria Crítica quanto a Diplomacia Cultural,

“preocupadas”³¹ com o processo de mudança dentro do cenário internacional, utilizaremos ambas no próximo capítulo no qual tentaremos de argumentar ter tentado a União Soviética praticar a Diplomacia Cultural com seu uso do ballet.

³¹ Aqui utilizamos as aspas para indicar o uso figurativo da palavra uma vez que a Teoria e Diplomacia são, de certo modo conceitos que não tem capacidade de agência sozinho, senão através de um agente humano.

4. O BAILADO SOVIÉTICO

Na definição de Hobsbawm (1995), o Breve Século XX teve seu início em 1914 e se dividiu em três “eras”. A primeira trata-se da Era da Catástrofe, que engloba as duas Guerras Mundiais (1914-1945). A primeira destas, a Grande Guerra (1914-1918), que mais tarde veio a ser conhecida como a Primeira Guerra Mundial, deu mais razões e causou o estopim de uma revolução que marcaria o século, pois em outubro de 1917³² ocorria na Rússia Czarista a Revolução Socialista que consolida o poder político na mão dos revolucionários Bolcheviques. Com a mudança de lógica do capitalismo ao socialismo, toda a estrutura histórica sofre alterações e, neste capítulo, objetivamos mostrar a reestruturação ocorrida através da análise centrada na arte de Terpsícore³³, a Dança. Para que seja possível a identificação, o foco deve-se dar nas três forças coxianas³⁴ compositoras das Estruturas Históricas: as capacidades materiais, as ideias e as instituições (COX, 1981); que se entrelaçam para a produção do Estado socialista e sua consequente política externa. Há de se focar neste capítulo que todas as três forças se fazem presente e podem ser expressas em análise da conexão presente entre a arte e a política, objetivando a estratégia de diplomacia cultural a vir apresentar-se, a qual argumentamos valer-se do ballet. Começamos, então, pela tomada soviética do poder e a estratégia de “reorientar” a cultura objetivando-a em prol da literacia das massas e da criação de uma política cultural no país (SAHLINS, 2003; CASTRO, 2013).

4.1 Do roxo ao vermelho: a revolução soviética³⁵

“Ela [a religião] é o ópio do povo” (MARX, 2010, p.145). A frase que tomou notoriedade com Karl Marx³⁶ tem um significado dialético³⁷ e serve a duas funções imbricadas entre si, sendo elas tanto “a legitimação das condições existentes como um

³² De acordo com o Calendário Juliano. Pelo Calendário Gregoriano a data cai em novembro.

³³ A Musa patrona da dança (BULFINCH, 2006).

³⁴ Referente a Cox

³⁵ O vermelho é amplamente associado às ideias socialistas e comunistas, tal qual se encontra presente nas bandeiras de estruturas históricas que a elas referenciam-se. Quanto ao roxo, esta é uma cor amplamente associada à nobreza europeia devido à enorme dificuldade de produzi-la e, portanto, seu alto preço que somente a nobreza era capaz de custear ao ponto de pigmentar seus pertences.

³⁶ A frase não é de autoria de Karl Marx podendo sendo encontrada em diversos outros autores, mas tomou maior conhecimento a partir de sua utilização com o filósofo alemão (LOWY, 2016, p. 34).

³⁷ Método hegeliano reformulado por Marx utilizado em sua obra “O Capital”.

protesto contra elas” (LOWY, 2016, p. 35). O sentido com que Marx utiliza a expressão é o de que a vida material é capaz de infligir sofrimento às pessoas, sendo a religião capaz de tornar este sofrimento suportável, tal qual o ópio era utilizado para tornar branda a vida daqueles que sofriam de doenças penosas ou incuráveis, tal qual utiliza-se morfina, que uma das substâncias opióides compositoras do ópio, contemporaneamente (DUARTE, 2005); mas ao mesmo tempo que acalenta o coração, dá às pessoas a força de lutar contra as mazelas às quais são submetidas. (LOWY, 2016)

Em outubro³⁸ de 1917, ocorria a revolução que daria início à era socialista a começar pela Rússia. Para Lenin, o homem à frente do evento, a arte teria papel central nesta nova estrutura histórica a ser formada. Para o revolucionário “a religião devia ser destruída e que, em seu lugar, a única substituição possível era a arte” (CASTRO, 2013, p. 79), objetivo em que Anatoly Lunacharsky teria se focado até o ano de 1929, tempo em que serviu como chefe do *Narkompros* como Comissário do Povo para a Instrução Pública, órgão que manteve-se responsável pela educação soviética e também pela cultura, tornando-se em 1946 o Ministério da Educação. Para atingir o projeto de dar à arte “um papel utilitário e social” (CASTRO, 2013, p.79), o Comissário julgava que ela deveria sofrer uma revolução concomitante àquela da sociedade, agindo, portanto, em prol da politização da arte do período (CASTRO, 2013, p. 79).

A arte, como parte da cultura, tem seu berço no povo, nas pessoas dentro de uma sociedade. Com o intuito de reorientar a arte aos objetivos da nova ideologia directiva dos bolcheviques e da criação de “um ‘Homem Novo’ num ‘Mundo Novo’” melhor valer da produção contemporânea à época para a realização deste fim, utilizando, assim, as Vanguardas Europeias. A produção artística do início do século XX era, pois, o cubismo, o futurismo, os construtivismos, que encontravam-se conectados à realidade de “movimentos sociais, econômicos e políticos” (CASTRO, 2013) da época e seriam altamente influentes na primeira de duas fases da política cultural bolchevique (CASTRO, 2013). Os artistas eram então incentivados a produzir e a mostrar suas produções à luz desta arte modernista que o governo veio a “tutelar”³⁹ (CASTRO, 2013, p. 77). O intuito de retratar a nova sociedade, suas transformações artísticas sociais e políticas acarretava, logicamente, em um corte com o conservadorismo que refletia o Império Russo Czarista. Peças como as de Meyerhold (ator,

³⁸ Pela ocorrência de mudança de calendário na Rússia, a interpretação da data pode ser tanto em outubro, se considerarmos o calendário juliano, quanto em novembro, pelo calendário gregoriano.

³⁹ A autora utiliza a palavra tutelar, ao nosso ver, na tentativa de exprimir um lugar próximo que o governo tinha da supervisão da produção artística.

diretor e teórico teatral), Popova (artista plástica) e Klutxis (Fotógrafo), para nomear alguns, foram responsáveis pela criação desse corte inicial e “preocupações da nova sociedade bolchevista” (CASTRO, 2013, p. 78).

Para tornar a tutela possível, por sua vez, “havia que construir um aparelho exaustivo para controlar e dirigir a arte” e assim fez Lunacharsky criando a Academia de Belas Artes, em 1918, preocupada com metodologia e educação artísticas; o Instituto da Cultura Artísticas, em 1923; os Ateliês Superiores das Artes; permitindo e incentivando a abertura de inúmeras instituições por artistas, como foi o caso de Isadora Duncan⁴⁰, Vera Maya e Nikolai Foregger (CASTRO, 2013); além de fechar, em 1919, a Academia Imperial das Artes, símbolo do czarismo superado pela Revolução (CASTRO, 2013).

Em vias do corte com o conservadorismo czarista, a abertura de novas instituições e fechamento de antigas, resta a arte altamente associada à era russa anterior à dos bolcheviques, a dança clássica do Ballet e seus opulentos símbolos, os grandes Teatros Mariinsky e, em especial, Bolshoi. Símbolos da cultura elitista contrariam aos ideais bolcheviques (CASTRO, 2013). A conexão da arte clássica⁴¹ e do teatro em Moscou com o regime imperial russo era tão forte que houve quem pensasse “em derrubar o Bolshoi por considerá-lo um ícone decadente do passado imperial russo” (MORRISON, 2016, p. 13). No processo de revolução soviética, o teatro sofreu poucos danos com “algumas janelas quebradas, algum dinheiro roubado de uma escrivãzinha” (MORRISON, 2016, p. 207). Com a saída do Czar do poder, as apresentações cessaram em ambos os teatros enquanto se perguntavam acerca da continuação ou não dos espetáculos e da própria necessidade de existência da construção uma vez que a manutenção deste seria custosa e antes somente financiada pelos prazeres da realeza (CASTRO, 2013). A discussão era tanta acerca do tema que há artigos da era discutindo se “O Bolshoi deveria existir?” (MORRISON, 2016, p. 214) com a resposta de que seria talvez mais caro fechá-lo e pagar as aposentadorias dos funcionários e a conservação do prédio do que mantê-lo por mais que a resposta à pergunta fosse negativa (MORRISON, 2016). O Teatro, ao fim, não fora fechado por definitivo e, como lembrou Anastasia Abramova, bailarina formada pela escola de ballet pertencente ao Bolshoi, em declaração ao *The New York Times* em 1923 “Ah, sim, a revolução foi terrível,

⁴⁰ Estadunidense de nascimento, a bailarina recusava o ballet clássico e aventurou-se em criações e experimentos usando do improviso e movimentos livres (CASTRO, 2013, p. 33) que eram um “símbolo de liberdade” (MORRISON, 2016, p. 238) e “encanavam o ideal da revolução” (CASTRO, 2013, p. 86)

⁴¹ O Teatro Bolshoi era palco de muitas apresentações de diferentes artes, por artes clássicas referimo-nos à Ópera e ao Ballet, as mais características

ela interrompeu o trabalho da escola de ballet por três semanas inteiras”⁴² (DURANTY, 1923). Por fim, os teatros, seus funcionários, incluindo músicos, cantores e bailarinos(as), mantiveram-se (inicialmente) trabalhando enquanto o Bolshoi se tornaria parte essencial do governo (MORRISON, 2016), mas a crise ocasionada pela guerra civil mudaria um pouco o decorrer da história.

4.2 Petróleo, sapatilhas e êxodo: o custo da Guerra Civil

A revolução soviética não foi sem resistência interna. Após a Revolução de Outubro viu-se eclodir na Rússia o conflito civil que posteriormente se denominaria de Guerra Civil Russa entre os bolcheviques e seus opositores. Dentre os opositores do novo regime se encontravam bailarinos(as) (e outros funcionários) que simpatizam-se com o poder anterior, uma vez que dançavam sob a égide do Czar e agora deveriam dançar sob a orientação do governo socialista. Contudo, o direcionamento socialista sequer foi imediato. O Teatro Bolshoi reabriu suas portas encenando *Aída*, a temporada de 1917-18 contou com ballets clássicos tal qual "A Bela Adormecida" e "O Corsário". Não foi até o aniversário de um ano da Revolução que o Bolshoi viu seu repertório de apresentações interferido, quando, em 07 de Novembro de 1918, um espetáculo em nome da revolução tomou os palcos e a plateia do teatro. Por mais que o repertório de ballet se mantivesse o mesmo e a primeira obra bem-sucedida de enredo revolucionário só fosse apresentada 5 anos após, em 1922⁴³, ainda sim o Bolshoi seria alvo de consequências da Guerra e do novo governo (MORRISON, 2016). Nas palavras de Maria João Castro, autora de "A Dança e o Poder ou o Poder da Dança: Diálogos e Confrontos no século XX" (2013), "Na sua luta pela sobrevivência, logo após a revolução, o bailado não só teve de provar sua relevância como também de superar obstáculos quase intransponíveis", referindo-se ao que conseguimos resumir como três grandes problemas: o petróleo, os problemas financeiros e o êxodo de artistas (fosse do teatro, da profissão ou do país).

Quanto ao petróleo, o país encontrava-se em uma Guerra Civil. Tinha saído da Grande Guerra, mas enfrentava um conflito interno que duraria de 1918 a 1921 sofrendo ataques não

⁴² Tradução do original "Oh, yes, the revolution was terrible -- it interrupted the work of the ballet school three whole weeks."

⁴³ "Flores sempre frescas" foi o primeiro ballet bem sucedido de enredo revolucionário a passar no Bolshoi, tendo sido realizada por crianças para um público infantil retratava a nova geração como o futuro da nação trabalhadora (CASTRO, 2013, p. 91)

só internos como também de interventores externos japoneses, britânicos, alemães e outros (BRITES, 2012). Para ativamente defender-se, o governo bolchevique necessitava de recursos como metais, cavalos e petróleo. Esta última substância não somente à guerra, como também aos teatros, dava-se uso. Aquecer toda a estrutura dos grandes salões durante as apresentações e ensaios representavam um alto gasto em combustível pelos teatros que apresentavam ainda a herança artística burguesa das óperas e ballets quase inalteradas. Vladimir Galkin, um comissário bolchevique, pronunciando-se em uma reunião a qual estava ausente Lunacharski, o “acérrimo defensor” do bailado (CASTRO, 2013, p. 82), criticava o uso do recurso nos Teatros Imperiais em detrimento de fazê-lo com os trabalhadores que não teriam, por consequência, a disponibilidade deste em suas casas. A fala não foi sem resposta, que recebeu do próprio Lenin ironicamente atestando a ingenuidade do camarada; a importância do teatro, para Ulianov, repousava menos na propaganda política e mais na capacidade de prover descanso aos trabalhadores cansados (MORRISON, 2016). Não poderia o líder ser mais certo, pois, assim como intuiu-se servir de opióide às massas, elas adoravam o espetáculo do *ballet*. Aprovada pelo partido em 1919, a resolução de transformar a arte elitista em gosto popular nacional cujo movimento supervisionou Lunacharsky distribuía-se entradas nas fábricas, sindicatos e unidades militares. Um novo público ocupava a plateia. Um público desacostumado com a arte clássica que, como afirmou o crítico Konstantin Ostrozhenskii (1918) “[...] público, que preenchia o teatro ao ponto de transbordar, aplaudia e gritava com tanta violência que os velhos ratos do teatro fugiam em horror de volta aos seus confortáveis buracos.”⁴⁴ (apud EZRABI, 2012, p. 17, tradução própria)

O público, esperava um espetáculo digno de um Czar para enfrentar a realidade anestesiados, contudo, tal qual era a vida de um trabalhador das fábricas ou no campo, era a de um(a) bailarino(a). Com a falta de petróleo devido à guerra, enquanto sentavam-se agasalhados em suas roupas cinzentas na plateia, no palco encontravam-se bailarinos e bailarinas em roupas leves que permitiam tanto a manifestação da arte quanto a aflição do frio com temperaturas próximas a zero graus (CASTRO, 2013). O corpo de baile ensaiava no frio tendo suas respirações visíveis no ar; os horários de apresentação eram adiantados em 1 hora para economizar na calefação, quando não era necessário cortar partes para acabar mais cedo; e seus salários, quando pagos, eram insuficientes para prover-lhes condições suficientes de vida, pelo que buscavam fazer trabalhos paralelos, muitas vezes escusos (MORRISON, 2016).

⁴⁴ Do original “The nonsubscription public, which packed the theater to overflowing, applauded and howled with such violence that all the old theater rats scurried off in horror to the snug little holes” (OSTROZHENSKII, 1918 *apud* EZRABI, 2012, p. 17)

Os teatros tinham dificuldade até mesmo de manter os(as) bailarinos(as) com os equipamentos do ofício, visto que também as sapatilhas agora precisavam ser economizadas, pois encareceram 3846,1% (MORRISON, 2016). Contudo, talvez o maior problema fosse a fome. Pela falta de rações que não chegavam a Moscou, os salários mal pagos e a crise, os(as) bailarinos(as) tinham dificuldades em levantar suas parceiras. Após as partes iniciais, as pernas dos(as) bailarinos(as) eram vistas trêmulas e isso levava à desnutrição crônica e ao pior cenário: lesões pelo corpo todo que tornavam os artistas inválidos (CASTRO, 2013).

A junção de todos os fatores (falta de aquecimento, salários mal pagos, desnutrição, discordâncias com o governo, entre outros) acabou promovendo um êxodo dos bailarinos e das bailarinas das companhias. Grandes bailarinos(as) se mudaram para fora do país e instalaram-se no Ocidente, sendo a França um dos países que mais os recebeu, e alguns no Oriente. Grandes nomes participaram desta diáspora levando consigo a técnica virtuosíssima russa e abrindo escolas e companhias que ganharam renome em outros países. Nomes como Elena Pavlova e Anna Pavlova que se instalaram no Japão e George Goncharov, na China, são alguns dos mais notáveis, mas a perda foi grande. O corpo de baile do Mariinsky, por exemplo, que antes era superior a duzentos artistas viu-se com 134 na temporada de 1919-20 (CASTRO, 2013).

Com o fim da Guerra Civil e amenização da crise, finalmente, os Teatros e suas companhias viram-se em situações mais auspiciosas para seu funcionamento. As récitas triplicaram até o ano de 1924 (MORRISON, 2016) e o repertório foi tornando-se cada vez mais alinhado à ideologia da nova estrutura histórica. Estúdios de dança eram criados cada vez mais, na década de 1920, com novas experimentações a luz das vanguardas (CASTRO, 2013) e um número crescente de peças eram apresentadas com enredos socialistas. A arte proliferava.

A pretensa invenção de uma sociedade sem classes implicou formas de criação coletiva que fizeram com que os artistas, comprometidos com o novo regime, tratassem de levar a dança até o proletariado, promovendo espetáculos em fábricas e convidando os trabalhadores a participar nos bailados recém criados. Esta vertente de integração e educação levou a que muitos amadores se juntassem aos grupos profissionais ou que comesçassem a frequentar os estúdios privados, o que aumentou significativamente o número de interessados pela arte da dança e fez crescer a oferta de laboratórios coreográficos (CASTRO, 2013, p. 87).

Durante todo o período da Guerra Civil, os recursos e atenções foram focados no Comunismo de Guerra⁴⁵. A política externa russa tinha uma ação contraída, visto que se voltava os esforços para o combate dos mencheviques (oposição nacional dos bolcheviques) e das invasões estrangeiras, embora a COMINTERN tivesse suas reuniões anuais durante o conflito interno.

4.3 Socialismo em um só país

Quando terminado o conflito, em 1921, e oficialmente instaurada a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS, a partir de agora), em 1922, com constituição promulgada em 1924, o governo soviético tomou o papel de formulação da política externa (BRITES, 2012). Contudo, no mesmo ano, 10 dias antes à promulgação, em 21 de janeiro, morreu Lenin, vítima de uma hemorragia cerebral (MORRISON, 2016). Sua morte gerou uma disputa no partido pelo projeto que daria os rumos políticos ao bloco entre os que acreditavam ser necessária uma revolução constante e aqueles que discordavam. Desta disputa, considerando o insucesso das revoluções socialistas fora da URSS e a necessidade de desenvolver a economia interna afetada pelos conflitos e pelo passado czarista, sai vitorioso o projeto de “Socialismo em um Só país” em 1925, desenhado por Bukharin e encabeçado por Josef Stalin, novo líder do partido (BRITES, 2012).

A partir do governo de Stalin, a União Soviética atuou mais assertivamente em prol de seus interesses. Conforme Mcdermott (2006), certamente não significava o fim do aspecto ideológico e do apoio ao Comintern. A lógica de Stalin e demais pensadores era a seguinte: em ordem de manter vivo o ímpeto e o movimento revolucionário mundial, era preciso defender a sua maior referência, o Estado soviético. Assim, a política externa stalinista foi um conjunto de atuação em prol das demandas da URSS e de apoio moderado ao Comintern. Ainda segundo Mcdermott (2006), com o passar de alguns anos e o desenvolvimento dos acontecimentos na Europa e na Ásia, Stalin estava convencido de que era imperativo evitar ao máximo uma guerra e uma aliança antissoviética, ao menos enquanto o Estado soviético e seu sistema econômico eram fortalecidos (BRITES, 2012, p. 37).

Neste sentido, Stalin viria a criar os Planos Quinquenais, que promoveriam o foco do desenvolvimento soviético em vias de construir a base econômica. No período do Primeiro

⁴⁵ Estratégia de focar as produções nacionais no combate aos inimigos dos sovietses.

Plano Quinquenal, que durou de 1928 a 1932, “Stalin começou a interessar-se intensamente pelos assuntos do Teatro Bolshoi” (MORRISON, 2016, p. 263). Diferentemente de Lenin – que aparecia em poucas apresentações que não diretamente ligadas ao Partido, por mais que seu Comissário Lunacharsky o convidasse para elas –, Stalin parecia apreciar a arte e os (as) artistas, tendo criado ali dentro do teatro um “estado dentro do estado” (MORRISON, 2016, p. 263). Que fora se desenvolvendo com o tempo e proporcionando aos(às) bailarinos(as) algumas regalias:

Foram abertas cafeterias no teatro; os bailarinos tiveram acesso a apartamentos, *dátchi*⁴⁶ e férias em spas; os filhos dos empregados encontraram vagas em campos de pioneiros. Stalin alocou [...] divisas estrangeiras para artistas do Bolshoi contundidos a fim de que pudessem se tratar fora do país. [...] Havia também prêmios intitulados Lenin e Stalin, a Ordem da Bandeira Vermelha do Trabalho, prêmios por serviços distinguidos, por defender Moscou durante a guerra, por dançar apesar da panturrilha contundida, por não desertar durante uma turnê [...]. Os prêmios vinham com fitas pendentes e até 100 mil rublos. [...] Assim está sendo remodelada a grandiosa casa de balé e ópera de Moscou, que havia caído em um estado físico desastroso depois da revolução e, nos anos tumultuados da década de 1920, havia perdido muitos talentos (MORRISON, 2016, p. 264-265)

Stalin contudo, era um político, um líder soviético. Por mais que apreciasse a arte, as regalias não eram sem contrapeso:

O governo privilegiava os artistas do Bolshoi, que em troca deviam se comprometer a cultivar um repertório soviético rigidamente definido e manter uma atitude comunista apropriadamente alegre. Na balança, havia mais do que prêmios e viagens ao spa: a segurança pessoal podia ser garantida ou perdida (MORRISON, 2016, p. 265)

No intuito de estabelecer a “atitude comunista” e o “repertório soviético” (MORRISON, 2016, p. 265), Stalin deu as diretrizes que deveriam ser seguidas. É importante interpretá-la com a seguinte lógica de que “na ontologia da cultura, as intenções não têm menos importância que a sua realização” (GOLOMSTOCK, 1990 apud CASTRO, 2013, p. 77):

⁴⁶ Uma espécie de casa de campo.

Quatro anos depois da morte de Lenine, em 1928, Estaline assumiu o poder, definindo gradualmente uma vida cultural soviética segundo um plano artístico que culminaria no chamado Realismo Socialista. A gradual “estalinização” da cultura e das artes levou à criação de uma teoria estética que glorificava o poder de seu líder, evoluindo para uma arte totalitária que representou um regresso aos modelos do passado czarista, ou seja, uma regressão em relação à arte produzida nos primeiros anos pela vanguarda russa por se afastar das massas proletárias (CASTRO, 2013, p.88).

A instauração do realismo socialista, que viria a se tornar o estilo artístico oficial da URSS após seguidas reestruturações, trouxe de volta especialmente a técnica clássica em detrimento das experimentações que foram classificadas como arte burguesa. A arte, neste estilo, deveria ser “realista na forma e socialista no conteúdo” (CASTRO, 2013, p. 95). A produção artística deveria produzir um conto heróico ao redor do povo. A coreografia não escapou do realinhamento e viu regressos os grandes ballets do século anterior e invenção de outros. “[...] [E]ra o reforço do papel da dança como função de utilidade social” (CASTRO, 2013, p. 95) utilizando-se da arte do *ballet* clássico que já ocupava uma posição como a da religião nas sociedades. O poder do bailado somente cresceu sob Stalin ao ponto de que o peso político dos artistas era tremendo e da instituição do ballet ainda maior. A palavra de uma bailarina do Bolshoi fez com que, em 1931, uma conspiração anti-bolchevique fosse desmantelada dentro da Ópera do Moscou revelando tanto a relevância da artista para o governo, quanto da instituição que era agora alvo de tentativa de infiltração. Para se ter ainda um maior controle, em 1932, Agrippina Vaganova, uma das mais conhecidas e importantes mestras da arte com seu método e técnicas que são referência no estilo e na arte do ballet, assumiu o cargo de diretora artística do teatro nacional de Ópera e Ballet de Leningrado do Mariinsky (hoje conhecida como Academia de Ballet Russo Vaganova). “Em seu tempo como diretora artística, instaurou seu método e impôs um código de ação integralmente planejado pelo órgão do partido” (CASTRO, 2013, p. 97), tendo formado desta maneira bailarinos ilustres como Rudolf Nureyev, Valery Panov, Mikhail Barishnikov e Natalia Markova (CASTRO, 2013).

As mudanças relatadas foram ocorrendo junto aos Planos Quinquenais tendo começado com o primeiro de 1928. Uma reestruturação e resgate internos ao país enquanto a ação internacional era diminuta. O Terceiro Plano Quinquenal, que deveria durar de 1938 a 1942, foi interrompido pela Segunda Guerra Mundial (BRITES, 2012) quando, em junho de 1941, Hitler descumpriu o Pacto germano-soviético de não-agressão. A URSS estava novamente em guerra e o ballet não deixaria de ter um papel importante. Olga Lepenshiskaya,

a grande *prima ballerina* que recebeu o título de Artista do Povo da URSS em 1951, participou da companhia selecionada dentro do Bolshoi que se apresentava no *front*, hospitais e outros locais durante a guerra, para elevar o moral (MORRISON, 2016).

4.4 A Cortina de Ferro se abre nos teatros

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo se viu dividido entre as duas ideologias que caracterizavam as grandes potências à época, o socialismo soviético e o capitalismo estadunidense. Este período de conflito na história moderna é a Guerra Fria, em que se dizia haver uma cortina de ferro entre os dois mundos. Conquanto, a cortina não era intransponível e coube ao ballet soviético e capitalista demonstrarem a afirmativa. Ainda na época de Stalin, bailarinos “foram autorizados a sair da URSS em digressões vigiadas pelo KBG⁴⁷” (CASTRO, 2013, p. 99) tendo ocorrido apresentações de Ulanova, *prima ballerina assoluta* de Stalin (MORRISON, 2016), em Viena (1945), Roma (1949), Florença e Veneza (1951) (CASTRO, 2013, p. 99). Com a morte de Stalin, em 1953, e a ascensão de Nikita Khrushchov em seu lugar, que começou um período de “degelo” das políticas anteriores (MORRISON, 2016, p. 314), as saídas das companhias de Ballet, em especial do Bolshoi, para o mundo capitalista foram inúmeras. Todas elas pensadas, programadas e executadas com o apoio da KGB e permitidas pelo Kremlin (CASTRO, 2013; MORRISON, 2016).

O capital cultural da dança clássica, incluindo a dança folclórica que utilizava a técnica clássica, gerado e disseminado através do território da URSS viram, especialmente nas décadas de 1950 e 1960 sob Nikita Khrushchov, o florescimento de tours pelo mundo capitalista além da Cortina de Ferro. O Teatro Bolshoi, por exemplo, teve sua primeira saída em 1956 com uma companhia que se apresentou em Londres. A excitação de ver a arte do “inimigo vermelho” e suas capacidades na cidade britânica eram grandes (CASTRO, 2013, p. 231). A crítica já estava previamente preparada para falar mal da companhia previamente à apresentação, mas a excelência de execução dos *ballets*, especialmente de “Romeu e Julieta”, fora tamanha que o público só tinha elogios (MORRISON, 2016). As políticas de saída da União Soviética eram, muitas vezes, de intercâmbio, permitindo não somente a ida de companhias para o exterior, mas também a vinda de companhias do exterior para apresentarem-se em território soviético. Este fora o caso londrino que foi convidado para

⁴⁷ Comitê de Segurança do Estado, serviço de segurança e inteligência soviético.

apresentar-se na URSS, mas devido à crise do Suez e à invasão da Hungria pelos soviéticos, a ida no ano de 1957 do Royal ballet fora cancelada. Uma lista de inúmeros intercâmbios pode ser encontrada através das décadas de 50 a 80 (CASTRO, 2013).

A política de apresentações em território estrangeiro das companhias viria a se construir como “embaixada artística” (CASTRO, 2013, p. 229) da União Soviética. A título ainda desta política externa, antes de falarmos dos Estados Unidos, nestas décadas, a URSS virou parte de seus esforços aos países do terceiro mundo, característica marcante soviética da época. Um exemplo é a quantidade de digressões dos bailados para países como Guiné, Gana, Camboja e Egito, que, inclusive, visitaram com suas próprias companhias o bloco socialista (CASTRO, 2013) Em 1958, o Acordo Lacy-Zarubin (acordo que tratava de intercâmbios culturais, educacionais e científicos, em sua essência) entre a URSS e os EUA viria a intensificar a relação (MORRISSON, 2016) que, no mesmo ano teve digressão da companhia Grupo de Danças Folclóricas de Igor Moiseyev e, no ano seguinte a ida do Ballet Bolshoi. A excelência clássica era aplaudida onde quer que fosse tendo Khrushchov até mesmo respondido aos jornalistas em testamento “Qual o país que tem o melhor ballet? Respondo-lhe já: o melhor ballet encontra-se na União Soviética. É o nosso orgulho!” (SWIFT, 1968, p. 266 apud CASTRO, 2013, p. 232) Este programa de “diplomacia cultural” (CASTRO, 2013, p. 240) não se dava somente com apresentações e tampouco somente a países para lá da Cortina de Ferro. A ida à China e ao Egito, em 1954 e 1958 respectivamente, demonstram outro método, o de ensino. Em ambas ocasiões foram levados aos países não somente apresentações, mas também mestres da arte para o ensino e a montagem de escolas de ballet para aperfeiçoamento técnico dos bailarinos ou construção do zero de um corpo de dança nos países (CASTRO, 2013). Em continuação, nas décadas de 1970 e 1980, “o intercâmbio de bailado soviético intensificar-se-ia, alargando o universo das suas apresentações a um crescente número de palcos ocidentais” (CASTRO, 2013, p. 233).

Toda esta política não foi, porém, sem obstáculos. Aparte do povo soviético algumas vezes criticar as obras apresentadas pelos países ocidentais em território socialistas, normalmente pelo seu modernismo excessivo (CASTRO, 2013, o grande constrangimento se dava quando bailarinos da URSS solicitavam asilo político nos países em que teriam ido apresentar obras em nome da nação soviética. Alguns nomes importantes foram Rudolf Nureyev que, em 1961, solicitou asilo em Paris; Natalia Makarova aos ingleses, em 1970; Mikhail Baryshnikov em 1974, no Canadá; Alexander Godunov nos Estados Unidos da América, em 1979; e alguns outros. Estas deserções eram tomadas como baques pela União

Soviética e como argumento pelos países capitalistas contra o modo de produção socialista, sendo um contrabalanço com as políticas de intercâmbio culturais que desmistificavam o “inimigo vermelho”. Contudo, é importante ressaltar aquilo que os próprios bailarinos apresentavam como razão de seus atos: o desejo de explorar a arte além do clássico, não por causa do socialismo em si. Nureyev veio a escrever: “eu não vejo nada de político na necessidade de um artista jovem conhecer o mundo: comparar, assimilar, enriquecer a sua arte com novas experiências, que o beneficiaram tanto quanto ao seu país” (BLAND, 1966, p.13-14 apud CASTRO, 2013, p. 240). Com o decorrer do tempo e apesar destes obstáculos, esta política permaneceu tendo ainda digressões das companhias, como a do Kirov aos EUA até 1991, mas neste mesmo ano, sob as mãos de Gorbachev, a URSS encontraria sua dissolução marcando o fim de uma era que, para Hobsbawm, foi a marca do final do “Breve século XX” (HOBSBAWM, 1995).

4.5 Conclusões do capítulo

As políticas do ballet soviético tiveram, em suma, três grandes épocas, que se atrelaram em certa medida à política externa do bloco: primeiro, a época da sobrevivência entre 1917 e 1924 sob Lenin em que a existência da dança e das suas instituições encontravam-se ameaçadas tanto pela conexão com o passado imperial quanto pelas dificuldades econômicas em mantê-los, enquanto na política externa a Rússia voltava-se para dentro em seu Comunismo de Guerra; a época da consolidação soviética, quando a arte pôde provar-se como capaz de adequar-se aos desejos do bloco sob a égide stalinista entre 1928 e 1945, quando o líder soviético estabeleceu a política externa contida do Socialismo em um só país até entrar na Segunda Guerra Mundial em resposta ao ataque alemão; e a época das digressões mundiais, quando a saída das companhias e vinda de outras para solo soviético marcaram uma época de intercâmbios culturais que permitiram aos países manterem contato e desmistificarem o “inimigo vermelho” ganhando caras, técnica e arte frente ao mundo capitalista. Esta última é a época cuja política externa soviética foi se tornando mais diversa e uma visão também do terceiro mundo foi estabelecida, como é possível notar com Gana, Guiné, Camboja inseridos em turnês das companhias soviéticas. Não foram épocas sem conflitos, tendo cada uma delas suas características particulares, mas puderam ser tempos de construção fosse de identidade, fosse de relações.

É possível perceber um alinhamento entre as políticas externas soviéticas, seu contexto interno e o modo com o qual o ballet é afetado. Logo, na terceira fase, após o final da Segunda Guerra Mundial, no período da Guerra Fria, é possível perceber que as turnês pelos países em apresentações; ida de companhias externas ao bloco socialista; saída de bailarinos(as) e mestres com intuito de formação de escolas em outros países; parecem ter sido a maneira com a qual a URSS utilizou da cultura produzida em seu território de forma estratégica em sua política externa, podendo caracterizar a diplomacia cultural. Ainda que não seja possível comprovar o motivo inicial que levou o bloco socialista a exportar a sua arte para o mundo, o resultado parece encaixar-se no conceito.

5. CONCLUSÃO

Este trabalho analisou se a arte do ballet ter sido utilizada pela união soviética como parte da sua política externa é verdadeira ou não e, em caso de ser verdadeira, como teria se dado a estratégia. Desse modo foram verificados três pontos principais para a tentativa de construção de uma narrativa explicativa que respondesse a pergunta. Primeiramente se tentou construir um conceito de cultura que posteriormente, no segundo ponto, fosse inserida na Teoria Crítica de RI e no conceito de diplomacia cultural. No terceiro ponto, através de uma análise histórica de alguns dos mais marcantes fatos e acontecimentos do ballet no território soviético, esperamos que fosse possível identificar sobreposições entre os dois pontos anteriores que viessem a responder afirmativa ou negativamente a pergunta de pesquisa. Para concluir, portanto, revisemos a narrativa.

Em primeiro lugar, tentamos compreender o conceito de cultura recorrendo à antropologia. Foi possível identificar através dos autor que esta é parte pertencente e inerente ao ser humano enquanto ser social. A cultura se trata do estabelecimento de uma regra, conjuntos dessas regras, que estarão presentes nas vidas dos indivíduos enquanto grupo. Essas regras, por sua vez, fazem sentido a essas pessoas que nelas estão inseridas, enquanto para outras sociedades muitas vezes não seja o caso. Isso dá a entender que a cultura é também diversa, não igual, nem incomunicáveis entre si, mas diferentes umas das outras. As culturas são produtos e produtores de relações das pessoas com seus pares e, muitas vezes, com outros que não pares. O importante dessas relações é que através delas são produzidos símbolos e significados que serão apreendidos pelas pessoas e podem ser reconhecidos através da sociedade e, em parte, é disso que tratam as artes: a produção de símbolos e significações reconhecíveis a partir das relações estabelecidas e das regras pelas quais estas nasceram podendo servir a uma multitude de objetivos a incluir o político.

A seguir tentamos utilizar esta conceituação de cultura dentro das RI através de uma teoria estabelecida no campo, a Teoria Crítica. Por mais que não uma das teorias mainstream do campo, consideramos que há muito a se aproveitar dela, como os conceitos de hegemonia e das estruturas históricas. Focando nesta última é que podemos melhor inserir a cultura como uma variável importante para a análise de RI escapando da compreensão anteriormente mencionada de “empecilho” ou “ferramenta de hegemonia”. Basicamente, as estruturas históricas são as formações que a sociedade pode adquirir de forças sociais; Estado; e Ordem Mundial que são tanto geográfica quanto historicamente localizáveis tal qual é a cultura,

importante manter em mente. Esta característica similar é devido a que uma das três forças compositoras das estruturas históricas se tratar, além das instituições e das capacidades materiais, da ideia e nós compreendermos que a cultura aqui pode ser inserida como, se não sinônimo, parte compositora generosa. Logo, a composição de uma Ordem Mundial tem como um de seus pilares a cultura que, pode ser utilizada pelos Estados como uma força a seu favor através da diplomacia cultural.

A diplomacia cultura, parte da hipótese formulada em resposta à pergunta de pesquisa, trata-se de usar do produto social humano, a cultura, que guia as ações diárias influenciando as RI. Esta influência, por sua vez, é com intuito de construção de prestígio internacional não competitivo, mas sim cooperativo com cuja ação diplomática através do substrato cultural nacional pretende-se tanto lograr os objetivos nacionais quanto mudar as estruturas históricas através do próprio embate da força das ideias internas à estrutura.

Com o penúltimo capítulo tentamos dar o contexto histórico no qual inserir a construção teórica dos dois capítulos anteriores. A revisão histórica se deu nos anos entre a Revolução Russa (1917) e a dissolução da União Soviética (1991). O objetivo deste era analisar as transformações que o ballet soviético sofreu através dos anos e como ele teria sido considerado, sustentado e utilizado pelas forças políticas a frente do bloco. As três forças nos dizem a que pontos mais especificamente olhar, as forças materiais que pudessem justificar que tipo de existência teria o ballet a cada época; as instituições com suas aberturas, fechamentos e modificações através das décadas; e as ideias passadas através da arte nos palcos; as três poderiam nos indicar os rumos que se dava à arte em cada época de análise.

As políticas do ballet soviético tiveram, em suma, três grandes épocas: primeiro, a época da sobrevivência, entre 1917 e 1924, sob Lenin, em que a existência da dança e das suas instituições encontravam-se ameaçadas tanto pela conexão com o passado imperial quanto pelas dificuldades econômicas em mantê-los; a época da consolidação soviética, quando a arte pôde provar-se como capaz de adequar-se aos desejos do bloco sob a égide stalinista, entre 1928 e 1945; e a época das digressões mundiais, que se estendeu até o fim da URSS, quando a saída das companhias e vinda de outras para solo soviético marcaram uma época de intercâmbios culturais que permitiram aos países manterem contato e desmistificarem o “inimigo vermelho” ganhando caras, técnica e arte frente ao mundo capitalista. Não foram épocas sem conflitos, tendo cada uma delas suas características

particulares, mas puderam ser tempos de construção fosse de identidade, fosse de relações, pelo diálogo permitido pela arte do ballet clássico.

É possível perceber um alinhamento entre as políticas externas soviéticas, seu contexto interno e o modo com o qual o ballet é afetado. Logo, na terceira fase, após o final da Segunda Guerra Mundial, no período da Guerra Fria, é possível perceber que as turnês pelos países em apresentações; ida de companhias externas ao bloco socialista; saída de bailarinos(as) e mestres com intuito de formação de escolas em outros países; parecem ter sido a maneira com a qual a URSS utilizou da cultura produzida em seu território de forma estratégica em sua política externa, podendo caracterizar a diplomacia cultural.

Com isso, retomamos à hipótese de que a União Soviética teria utilizado o ballet como ferramenta de política externa pelo uso de uma diplomacia cultural que o utilizasse. A resposta que pudemos tirar do trabalho não é ainda uma definitiva. É possível, sim, tirar dos conceitos utilizados e da história analisada que o ballet foi artifício importante para o Kremlin, especialmente nas décadas pós-Stalin, dentro de sua política externa. Neste sentido, e levando em consideração que alguns dos resultados foram a abertura de um diálogo entre países como Camboja, Guiné, Gana Egito, China e, até mesmo, Estados Unidos e a desmistificação da URSS, é possível dizer que as políticas adotadas caberiam ao conceito de diplomacia cultural para o bloco socialista. Contudo, não foi possível descobrir os intuítos do Kremlin, dos líderes soviéticos, quanto ao uso do bailado e se estes realmente caberiam no intuito que demos a construção deste trabalho. Logo, a resposta que podemos dar é que tudo indica o ballet ter sido utilizado, sim, como estratégia de diplomacia cultural pela URSS. As evidências e resultados especialmente de suas turnês pelos países indicam pela comprovação da hipótese.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. 10 ed – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p.31-37.
- ALMEIDA NETO, A. M. *Appalachian spring: política e poder na dança*. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: . Acesso em: 22 set. 2019
- ALMEIDA NETO, A. M. DANÇA: relações entre política e poder. *Dança*, Salvador, v. 4, n. 2 p. 76-86, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/download/14570/13506>>. Acesso em: 22 set. 2019.
- BARÃO, Giulia Ribeiro. **A diplomacia cultural na política externa do governo Lula: um novo projeto de desenvolvimento Nacional (2003-2010)**. 2012. 108 f. TCC (Graduação) - Curso de Relações Internacionais, Departamento de Economia e Relações Internacionais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- BARNARD, Alan; SPENCER, Jonathan (Ed.). **Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology**. 1. ed. New York: Routledge, 2002. 1058 p.
- BENEDICT, Ruth. **“Configurations of culture in North America”**. In: *American Anthropologist*, v.34, n.1, jan-mar □932, p.1-27
- BLAND, Alexander (Coord.), **Rudolf Nureyev, an autobiography**, E.P. Dutton & Co. Inc., New York, 1966 apud CASTRO, Maria João. *A Dança e o Poder ou o Poder da Dança: Diálogos e Confrontos no século XX*. 2013. 388 f. Tese (Doutorado) - Curso de História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humana, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.
- BOAS, Frantz. **Race, Language and Culture**. New York: The Free Press, 1966.
- BRITES, Alessandra Scangarelli. **A política externa soviética e seus impactos nas relações internacionais (1917-1985)**. 2012. 93 f. TCC (Graduação) - Curso de Relações Internacionais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BURCHILL, Scott et al. (ORG.). **Theories of international Relations**. 3. Ed. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005, p.310.
- CASTRO, Maria João. **A Dança e o Poder ou o Poder da Dança: Diálogos e Confrontos no século XX**. 2013. 388 f. Tese (Doutorado) - Curso de História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humana, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Cultura e razão prática*. **Mana**, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 317-320, Apr. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000100013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 Out. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132005000100013>.

COX, Robert. *Approaches to World Order*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996 apud SARFATI, Gilberto. Teorias de Relações Internacionais. São Paulo: Saraiva, 2005, p. 383

COX, Robert W. *Social Forces, States and World Orders: Beyond International Relations Theory*. Millennium - Journal of International Studies; v. 10, n.2; p. 126-155, 1981. Disponível em: <https://www.uni-erfurt.de/fileadmin/public-docs/Internationale_Beziehungen/cox.pdf>

DUARTE, Danilo Freire. Uma breve história do ópio e dos opióides. **Rev. Bras. Anestesiol.**, Campinas, v. 55, n. 1, p. 135-146, Feb. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-70942005000100015&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 18 Nov. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-70942005000100015>.

DURANTY, Walter. RUSSIAN REVOLUTION 'INTERRUPTED' BALLET: That Was the Only Impression It Made on Rising Star of Moscow School.. **The New York Times**. Nova York, p. 1-1. 22 mar. 1923. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1923/03/22/archives/russian-revolution-interrupted-ballet-that-was-the-only-impression.html?searchResultPosition=1>>. Acesso em: 29 out. 2019.

FUNARI, Pedro Paulo. **Arqueologia**. São Paulo: Contexto, 2010

GEERTZ, Clifford. *“The Cerebral Savage: on the work of Claude LéviStrauss”* In: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973. p. 345-359.

GELLNER, Ernest. **Nations and nationalism**, Blackwell, 2008.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere (vol. 2)**. São Paulo, Editora Civilização Brasileira, 2000.

GOLOMSTOCK, Igor, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Iconeditions, Great Britain, 1990 apud CASTRO, Maria João. **A Dança e o Poder ou o Poder da Dança: Diálogos e Confrontos no século XX**. 2013. 388 f. Tese (Doutorado) - Curso de História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humana, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

HALLIDAY, Fred. *Rethinking International Relations*. London, Macmillan Press LTD (1994)

HOBBS, Thomas. **Leviatã**. (Tradução de João Paulo Monteiro, Maria Beatriz Nizza da Silva e Cláudia Berliner.) 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Trad. Maria Celia PAOLI e Anna Maria QUIRINO. 4a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KROEBER, Alfred Louis. and KLUCKHOHN, Clyde. **Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions**. Nova York, Vintage Books, 1952

KUPER, Adam; KUPER, Jessica (Ed.). **The Social Science Encyclopedia**. 3. ed. New York: Routledge, 2004. 587 p.

JACKSON, Robert. *The global covenant: human conduct in a world of States*. Nova York Oxford University Press, 2000.

LANGNESS, Lewis L. *Discussion in Man and Woman in the New Guinea Highlands*. P. Brown & G. Buchbinder (orgs.). Amer. Anthr. Assoe., n. 8. Publ. esp. 1976.

LAPID, Yosef . *The Third Debate: On the Prospects of International Theory in a Post-Positivist Era*. International Studies Quarterly, Bloomington v. 33, n. 3, 1989, p. 236-254

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As Estruturas elementares do parentesco**; tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis, Vozes, 1982.

LÖWY, M. **O que é cristianismo de libertação: religião e política na América Latina**. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Expressão Popular, 2016.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo , v. 17, n. 49, p. 11-29, June 2002 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200002&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 18 Nov. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092002000200002>.

MALANCHEN, Julia. **O conceito de cultura: definições e compreensão a partir da teoria marxista**. 2013. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/jornada11/artigos/3/artigo_simposio_3_945_julia_malanchen@hotmail.com.pdf>. Acesso em: 09 set. 2019. “Ficções criadoras: as identidades nacionais” Anne-Marie Thiesse

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. 9ª ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**, tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus; [supervisão e notas Marcelo Backes]. - [2.ed revista]. - São Paulo : Boitempo, 2010

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013

MCDERMOTT, Kevin. **Stalin: Revolutionary in an Era of War**. Cidade : Palgrave Macmillan 2006 (European History in Perspective) apud BRITES, Alessandra Scangarelli. **A política externa soviética e seus impactos nas relações internacionais (1917-1985)**. 2012. 93 f. TCC (Graduação) - Curso de Relações Internacionais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

MENECELLI FILHO, Paulo Roberto Tadeu. **Diplomacia cultural chinesa: instrumentos da estratégia de inserção internacional da China no século XXI**. 2018. 129 f., il. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **“De Mauss a Claude Lévi-Strauss”**. Textos Seleccionados, São Paulo, Editora Abril Cultural, coleção Os Pensadores, 1984.

MORRISON, Simon. **Bolshoi Confidencial**. Rio de Janeiro: Record, 2016. 506 p.

NOYA, Javier. **Diplomacia pública para el siglo XXI. La gestión de la imagen exterior y la opinión pública internacional**. Barcelona: Ariel, 2007

OLIVEIRA, Alecsandra M. de. **Arte e política, eterna questão**. 2019. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/artigos/arte-e-politica-eterna-questao/>>. Acesso em: 14 set. 2019.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. **Introdução às Relações Internacionais: temas, atores e visões**. Petrópolis: Vozes, 2004, 248 p. ISBN: 85-3262-958-X

PEREIRA, Demetrius Cesario; ROCHA, Rafael Assumpção. Debates teóricos em Relações Internacionais: origem, evolução e perspectiva do “embate” Neo-Neo. **Monções: Revista de Relações Internacionais da UFGD**, Dourados, v. 3, n. 6, p. 313-328, abr. 2015. ISSN 2316-8323. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/moncoes/article/view/3919/2133>>. Acesso em: 26 out. 2019.

OSTROZHENSKII, Konstantin. *balet (Tschetnaia predostorozhnost’i Choapiniana)*”, Vechernie ogni. 1918 apud EZRABI, Christina. **Swans of the Kremlin, Ballet and Power in Soviet Russia**, University of Pittsburg Press, EUA, 2012

PEREIRA, José Carlos. Educação e cultura no pensamento de Franz Boas. **Ponto e Vírgula**, São Paulo, v. 10, p.101-118, 2011. Semestral. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/pontoevirgula/article/viewFile/13903/10227#targetText=Tanto%20%C3%A9%20que%20ele%20%C3%A9,Boas%2C%20s%C3%A3o%20manifesta%20%C3%A7%C3%B5es%20da%20cultura.>>. Acesso em: 14 out. 2019.

PODESTÁ, Bruno. **Cultura y relaciones internacionales**. Montevideo: Universidade Católica, 2004. 174 p.

RANGEL, Pollyanna Soares. Apenas uma questão de cor?: As teorias raciais dos séculos XIX e XX. **Simbiótica: Razão & Sensibilidade**, Vitória, v. 2, n. 1, p.12-21, 2015. Semestral. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/viewFile/10324/7264>>. Acesso em: 18 out. 2019.

RIBEIRO, Edgar Telles. **Diplomacia Cultural: Seu papel na Política Externa Brasileira**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2011.

RIBEIRO, Josuel Stenio da Paixão. **Os Contratualistas em questão: Hobbes, Locke e Rousseau**. Prisma Jurídico, vol. 16, núm. 1, 2017, pp. 3-24

SALES, Léa Silveira. Estruturalismo - história, definições, problemas. Revista de Ciências Humanas, Florianópolis: EDUFSC. n.33, p. 159-188, abril de 2003

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SILVA, Marco Antônio de Meneses. **Teoria Crítica em Relações Internacionais**. Contexto Internacional, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, 2005 p. 249-282

SOARES, Maria Susana Arrosa. **A diplomacia cultural no Mercosul**. Rev. bras. polít. int., Brasília, v. 51, n. 1, p. 53-69, 2008. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292008000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 26 Out. 2019.

STRATHERN, Marilyn. "**Sem natureza, sem cultura: o caso Hagen**". In: **O Efeito Etnográfico**. São Paulo, Ed. Ubu, 2017, p. 23-80

STOCKING, George Jr. *Delimiting Anthropology: Occasional Inquiries and Reflections*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.

STOCKING, George. *Race, Culture, and Evolution: Essays in the History of Anthropology*. The Free Press, New York, 1968.

SWIFT, Mary Grace. **The Art of the Dance in the U.S.S.R.** University of Notre Dame, Indiana, 1968 apud CASTRO, Maria João. **A Dança e o Poder ou o Poder da Dança: Diálogos e Confrontos no século XX**. 2013. 388 f. Tese (Doutorado) - Curso de História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humana, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

THIESSE, Anne-Marie. **Ficções criadoras: as identidades nacionais**. Anos 90, Porto Alegre: UFRGS, vol 9, n 15, 2001/2002.

TYLOR, E. *Primitive Culture* (2 vols), London: John Murray. 1871

VASQUEZ, John A. *The Post-Positivist Debate: Reconstructing Scientific Enquiry and International Relations Theory After Enlightenment's Fall*. In: BOOTH, Ken; SMITH Steve (ORG.). **International Relations Theory Today**. State College: Pennsylvania State University Press, 1995, p. 217-240.

WALTZ, Kenneth. *Theory of international politics*. California: Addison-Wesley Publishing Company, 1979

WILLIAMS, R. *Culture and Society: 1780-1950*. Nova York: Columbia University Press, 1983

WYN JONES, Richard. *Security, Strategy and Critical Theory*. London: Lynne Rienner Publishers, Inc. 1999, p. 191.

YIWEI, Wang. **The Chinese view of cultural diplomacy**. In: ANHEIER, Helmut; LORENTZ, Bernhard (Eds.) **Bridging the trust Divide: cultural diplomacy and fostering understanding between China and the West**. Stiftung Mercator GmbH, Berlim, Alemanha, 2012. Disponível em: <<https://www.stiftung-mercator.de/en/publications/bridging-the-trust-divide-cultural-diplomacy-and-fostering-understanding-between-china-and-the-w/>>. Acesso: 26 out. 2019.

ZHU, Majie. **Contemporary culture and international relations**. In: YU, Xintian (ed.) **Cultural impact on international relations. Chinese Philosophical Studies. Cultural Heritage and Contemporary Change Series III**, Asia, Volume 20. Washington, D.C.: The Council for Research in Values and Philosophy, 2002

ZHU, Majie. **Contemporary culture and international relations**. In: YU, Xintian (ed.) **Cultural impact on international relations. Chinese Philosophical Studies. Cultural Heritage and Contemporary Change Series III**, Ásia, Volume 20. Washington, D.C.: The Council for Research in Values and Philosophy, 2002 apud MENECHELLI FILHO, Paulo

Roberto Tadeu. **Diplomacia cultural chinesa: instrumentos da estratégia de inserção internacional da China no século XXI**. 2018. 129 f., il. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) Universidade de Brasília, Brasília, 2018.