



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ECONOMIA,
SOCIEDADE E POLÍTICA (ILAESP)**

RELAÇÕES INTERNACIONAIS E INTEGRAÇÃO

JAZZ COMO INSTRUMENTO DE DIPLOMACIA CULTURAL NA GUERRA FRIA

GABRIELA MARQUES GARCIA DE SOUZA

Foz do Iguaçu
2026

JAZZ COMO INSTRUMENTO DE DIPLOMACIA CULTURAL NA GUERRA FRIA

GABRIELA MARQUES GARCIA DE SOUZA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais e Integração.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Ribeiro Mesquita

Foz do Iguaçu

2026

GABRIELA MARQUES GARCIA DE SOUZA

JAZZ COMO INSTRUMENTO DE DIPLOMACIA CULTURAL NA GUERRA FRIA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais e Integração.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Lucas Ribeiro Mesquita
UNILA

Prof. Dr. Karen Dos Santos Honório
UNILA

Prof. Dr. Ramon Blanco de Freitas
UNILA

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de ____.

AGRADECIMENTOS

Escrever estes agradecimentos é tentar dar forma a um sentimento imenso de gratidão. Desde o início da minha jornada na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, foram muitas as pessoas, os lugares, as descobertas e as transformações que me trouxeram até aqui. O sentimento que melhor resume o que foi cursar Relações Internacionais e Integração na UNILA é, acima de tudo, gratidão.

Sou profundamente grata à minha família, pelo amor e pelo apoio incondicional que sempre me sustentaram. Em especial, agradeço à minha mãe, Edilena, ao meu pai, Marcos, e aos meus dois irmãos, Marcos Elionai e Guilherme, por terem sido minhas fortalezas mesmo quando a vida me levou para longe. Na minha jornada de ser estrangeira desde os nove anos de idade, jamais teria chegado até aqui sem o amor, o cuidado e a confiança deles. Se atravessasse fronteiras, línguas, países e tantas versões de mim mesma, foi também porque sabia que havia uma raiz no Pará que me lembrava de onde eu vinha.

Sou grata a cada pessoa que conheci desde o primeiro dia em que cheguei à UNILA. Aos amigos e amigas que se tornaram irmãos e irmãs, aos professores e professoras extraordinários que fizeram parte da minha formação e mudaram profundamente a minha forma de enxergar o mundo, e a cada contato com nacionalidades, culturas e vivências diferentes da minha. A UNILA me ensinou que aprender também acontece nos corredores, nas línguas misturadas, nos sotaques, nos conflitos e nas descobertas cotidianas de uma universidade feita de muitos mundos.

Nunca vou esquecer da minha primeira aula de História das Relações Internacionais e de Cultura e Poder nas RI com a Tereza Spyer, quando algo em mim começou a se deslocar para sempre. Quando aprendi a desconfiar de narrativas únicas, a nomear estruturas que antes eu apenas sentia, a compreender que tudo é política. Nunca vou esquecer a primeira vez que ouvi as palavras “decolonial” e “anti-imperialista”. Nunca vou esquecer quando descobri Gabriel García Márquez, Eduardo Galeano, Frantz Fanon, Lélia Gonzalez, Edward Said, Gayatri Spivak, Aníbal Quijano, Stuart Hall, Eric Hobsbawm e tantos outros autores e autoras que passaram a habitar a minha forma de pensar.

Sou grata por todos os livros, músicas e filmes que transformaram a minha vida e aos quais talvez eu nunca tivesse chegado em outro contexto que não fosse a UNILA. Sou grata por todas as análises que fiz e ainda faço a partir de referências que encontrei nessa universidade. Sou grata por todas as vezes em que deitei no gramadão do PTI depois da aula com o Fhrans, ouvindo música, comendo bolo de pote e empanadas, enquanto conversávamos

sobre nossas experiências de viver e crescer sozinhos na Tríplice Fronteira. Sou grata ao meu melhor amigo, Álvaro, por todas as vezes em que me fez companhia nos estudos, mesmo que por videochamada, mesmo sendo de outro curso, e por ter sido presente mesmo na distância. Sou grata às minhas primeiras aulas de espanhol e francês no Jardim Universitário, que me fizeram aprender novas formas de existir; que me fizeram perceber que cada idioma carrega uma maneira própria de sentir, pensar e nomear o mundo. As línguas, na UNILA, foram pontes, encontros e possibilidades de pertencimento.

Jamais encontrarei palavras suficientes para expressar o que a UNILA significa para mim e o tamanho da minha gratidão por ter tido a oportunidade de fazer parte dessa instituição. Depois de ter morado nos Estados Unidos, de ter realizado um intercâmbio na República Tcheca a partir da própria UNILA e ter me tornado cientista política pela Universidade de Hradec Králové, de ter vivido mais dois intercâmbios na Espanha e na Itália, e de hoje morar no meu sexto país, os Emirados Árabes Unidos, trabalhando como comissária de voo internacional, ter cursado Relações Internacionais e Integração nesta universidade continua sendo uma das coisas que mais me orgulho na vida.

Cada país novo que visito, que agora já são cinquenta e sete, cada interação que tenho, cada fronteira que atravesso são vividos a partir do olhar que aprendi nesta universidade. Para mim, ela representa esperança. Representa o encontro comigo mesma. Representa me reconhecer como latino-americana. Representa pensar com o Sul. Representa enxergar o mundo a partir da minha própria identidade. Existe uma Gabriela antes da UNILA e existe a Gabriela depois da UNILA.

Sou grata à arte e, sobretudo, à música, que me salva e me mantém viva todos os dias. Sou grata aos encontros que a música tornou possíveis, às conexões que construí ao redor do mundo por causa dela e à forma como ela me ajudou a desfazer preconceitos e a escutar o mundo com mais sensibilidade. De muitas maneiras, este TCC é também uma forma de agradecer à música por tudo aquilo que ela me deu e me dá.

Por fim, sou grata, especialmente, à minha avó Gerleide, que apoiou minha mãe em sua trajetória como violinista e professora de Música e de Arte, e que, mais tarde, também me aproximou desse universo. Desde a infância, entre concertos de música clássica, rodas de samba e o incentivo ao estudo do piano, aprendi a reconhecer na música uma forma de afeto, de memória e de pertencimento, que, no fim, me reconectam à minha mãe, à minha vó e à minha bisavó. Por isso me apaixonei pelo jazz.

A todas as pessoas, lugares e experiências que fizeram parte desta caminhada, deixo aqui a minha mais profunda gratidão. Este trabalho é meu, mas também é feito de tudo e todos

que caminharam comigo até aqui.

MARQUES GARCIA DE SOUZA, Gabriela. Jazz como instrumento de Diplomacia Cultural na Guerra Fria. Trabalho de Conclusão de Curso em Relações Internacionais e Integração. Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2026.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o papel do jazz como instrumento de diplomacia cultural durante a Guerra Fria, a partir de uma perspectiva construtivista das Relações Internacionais. A diplomacia cultural, especialmente em sua dimensão musical, ainda ocupa um espaço marginal nos estudos da área, em grande medida devido ao predomínio de abordagens mainstream centradas no realismo e no liberalismo. Nesse sentido, o propósito central desta pesquisa é contribuir para a ampliação do debate acerca da importância da música e das práticas culturais na compreensão das dinâmicas internacionais. Para isso, toma-se como estudo de caso a Diplomacia do Jazz promovida pelos Estados Unidos no contexto das disputas geopolíticas e ideológicas da Guerra Fria, com ênfase nas turnês dos chamados “embaixadores do jazz” na América Latina. Argumenta-se que essa prática não pode ser interpretada apenas como expressão do soft power estadunidense, nem somente como mecanismo de reprodução da hegemonia cultural, pois também envolveu resistência, agência artística, trocas culturais e ressignificações produzidas nos encontros entre músicos, públicos e contextos locais.

Palavras-chave: diplomacia cultural; diplomacia musical; jazz; construtivismo; Guerra Fria; América Latina.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el papel del jazz como instrumento de diplomacia cultural durante la Guerra Fría, desde una perspectiva constructivista de las Relaciones Internacionales. La diplomacia cultural, especialmente en su dimensión musical, todavía ocupa un espacio marginal en los estudios del campo, en gran medida debido al predominio de enfoques mainstream centrados en el realismo y el liberalismo. En este sentido, el propósito central de esta investigación es contribuir a la ampliación del debate acerca de la importancia de la música y de las prácticas culturales en la comprensión de las dinámicas internacionales. Para ello, se toma como estudio de caso la Diplomacia del Jazz promovida por Estados Unidos en el contexto de las disputas geopolíticas e ideológicas de la Guerra Fría, con énfasis en las giras de los llamados “embajadores del jazz” en América Latina. Se argumenta que esta práctica no puede interpretarse únicamente como expresión del soft power estadounidense, ni solamente como mecanismo de reproducción de la hegemonía cultural, ya que también implicó resistencia, agencia artística, intercambios culturales y resignificaciones producidas en los encuentros entre músicos, públicos y contextos locales.

Palabras clave: diplomacia cultural; diplomacia musical; jazz; constructivismo; Guerra Fría; América Latina.

ABSTRACT

This study aims to analyze the role of jazz as an instrument of cultural diplomacy during the Cold War, from a constructivist perspective of International Relations. Cultural diplomacy, especially in its musical dimension, still remains marginalized within the field, largely due to the predominance of mainstream approaches grounded in realism and liberalism. In this sense, this research seeks to contribute to debates on the importance of music and cultural practices for understanding international dynamics. It takes as its case study the Jazz Diplomacy promoted by the United States in the context of the geopolitical and ideological disputes of the Cold War, with emphasis on the tours of the so-called “jazz ambassadors” in Latin America. It argues that Jazz Diplomacy cannot be interpreted only as an expression of U.S. soft power, nor solely as a mechanism for reproducing cultural hegemony, since it also involved resistance, artistic agency, cultural exchanges, and processes of resignification produced through encounters between musicians, audiences, and local contexts.

Keywords: cultural diplomacy; music diplomacy; jazz; constructivism; Cold War; Latin America.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Apresentação de Dizzy Gillespie na Radio El Mundo durante sua turnê pela América Latina (Buenos Aires, 1956).	60
Figura 2 - Louis Armstrong utilizando uma máscara de catcher para se proteger da aproximação de admiradores durante sua turnê pela América do Sul, Buenos Aires, Argentina (1957).	62
Figura 3 - Duke Ellington discursando durante recepção oferecida em sua homenagem pelo embaixador dos Estados Unidos, Buenos Aires, Argentina (1971).	64

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 DIPLOMACIA CULTURAL E RELAÇÕES INTERNACIONAIS.....	14
2.1 A CULTURA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS	16
2.2 O GIRO CULTURAL NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS.....	20
2.2.1 SOFT POWER	21
2.2.2 TEORIA CRÍTICA	22
2.3 CONSTRUTIVISMO	25
2.4 DIPLOMACIA CULTURAL	28
2.5 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	34
3 DIPLOMACIA MUSICAL	35
3.1 O GIRO ACÚSTICO NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS	36
3.2 AS DIMENSÕES DA DIPLOMACIA MUSICAL	37
3.3 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO.....	45
4 A DIPLOMACIA DO JAZZ NA AMÉRICA LATINA	46
4.1 HISTÓRIA DO JAZZ	46
4.2 GUERRA FRIA	53
4.3 DIPLOMACIA DO JAZZ DURANTE A GUERRA FRIA.....	56
4.4 OS EMBAIXADORES DO JAZZ NA AMÉRICA LATINA.....	58
4.5 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	64
5 CONCLUSÃO.....	65
REFERÊNCIAS	69

1 INTRODUÇÃO

Música, política e diplomacia estão profundamente interligadas. A fusão desses três elementos na forma de diplomacia cultural desempenhou um papel significativo e poderoso nas relações internacionais. O uso da música como instrumento de diplomacia cultural remonta ao período moderno e influenciou de maneira significativa as relações entre nações e indivíduos. Ao longo da história das relações internacionais, a música foi utilizada em cerimônias diplomáticas, projetos de representação nacional, disputas ideológicas, movimentos de resistência e práticas de aproximação entre diferentes sociedades. No entanto, temas relacionados à cultura recebem pouca atenção no campo das Relações Internacionais, apesar de a cultura ser parte inerente de toda sociedade e de moldar nossas percepções sobre o mundo e seu funcionamento.

Essa marginalização da cultura pode ser explicada pela disputa simbólica presente nesse campo, no qual teorias *mainstream*, como o realismo e o liberalismo, predominam e não consideram a cultura como dimensão relevante de análise. As tradições realistas e liberais, que marcaram o desenvolvimento das RI como disciplina, concentraram suas análises nos Estados, na anarquia internacional, na segurança e na cooperação institucional. Mesmo quando a cultura passou a ser considerada, muitas vezes foi tratada como obstáculo à cooperação, como elemento secundário ou como recurso instrumental de política externa. A diplomacia cultural e, conseqüentemente, a diplomacia musical, acabaram ocupando um espaço limitado nos debates da área, apesar de envolverem práticas historicamente relevantes para a forma como Estados, povos e sociedades se relacionam.

A partir do chamado “giro cultural” nas Relações Internacionais, tornou-se possível ampliar o olhar da disciplina para ideias, símbolos, identidades, representações e práticas culturais. Contudo, mesmo com o surgimento das teorias críticas, a cultura tem sido predominantemente abordada sob uma perspectiva neoliberal, que reduz sua importância a um elemento subordinado às estruturas econômicas e políticas. Assim, a música, enquanto instrumento de diplomacia cultural, é frequentemente concebida como simples ferramenta de dominação voltada à manutenção do poder e da hegemonia estatal, em vez de ser reconhecida em seu potencial de fomentar cooperação internacional e harmonia.

A diplomacia cultural costuma ser analisada principalmente a partir de duas lentes: a do *soft power* e a da Teoria Crítica. Embora as duas sejam importantes, o conceito de *soft power*, de Joseph Nye, tende a enxergar a cultura como um recurso de atração e influência, reduzindo-a a um instrumento subordinado aos interesses do Estado. Já a leitura a partir da

Teoria Crítica, mesmo sendo fundamental para compreender que a diplomacia cultural não é neutra e pode estar vinculada a projetos de dominação simbólica, propaganda e imperialismo cultural, também apresenta limites quando usada isoladamente. Nesse caso, a diplomacia cultural pode ser vista apenas como reprodução da hegemonia, deixando em segundo plano a agência dos artistas, a recepção dos públicos, as apropriações locais e as formas de ressignificação que surgem no contato entre diferentes sociedades.

Diante dessas limitações, este trabalho adota o construtivismo como referencial teórico central. O construtivismo permite compreender que a realidade internacional não é formada apenas por forças materiais, mas também por ideias, identidades, normas, crenças e significados compartilhados. A partir dessa perspectiva, a cultura não aparece apenas como reflexo da política externa dos Estados, mas como uma dimensão que participa ativamente da construção das relações internacionais. Assim, a diplomacia cultural pode ser compreendida como uma prática atravessada por poder e disputa, mas também por diálogo, reconhecimento, agência e transformação.

É a partir desse enquadramento que esta pesquisa analisa a Diplomacia do Jazz durante a Guerra Fria, com ênfase em seus desdobramentos na América Latina. O jazz foi escolhido como estudo de caso por representar um exemplo único, que evidencia as dimensões potentes da diplomacia musical no cenário internacional. O jazz abrange uma diversidade de expressões políticas e culturais; é a manifestação de múltiplas interposições de etnias, nações e estilos. Devido à sua popularidade mundial e aos valores que representa, como diversidade igualitária, liberdade e integração, foi utilizado para múltiplos propósitos políticos, especialmente durante a Guerra Fria. Ao mesmo tempo em que se tornou um dos símbolos mais fortes da cultura estadunidense no século XX, o jazz também carregava a memória das violências raciais que atravessavam a própria sociedade em que surgiu.

Em um contexto marcado pela disputa ideológica com a União Soviética, o Departamento de Estado dos Estados Unidos buscava projetar uma imagem de democracia, liberdade, modernidade e integração racial. Músicos como Dizzy Gillespie, Louis Armstrong e Duke Ellington foram enviados a diferentes regiões do mundo como “embaixadores do jazz”, participando de turnês, concertos, encontros com públicos locais e intercâmbios musicais. No entanto, esses artistas não atuaram apenas como representantes passivos da política externa estadunidense, pois suas trajetórias e suas experiências como músicos negros produziram sentidos que ultrapassaram os objetivos oficiais do Estado.

Na América Latina, essas turnês revelam de forma ainda mais evidente a complexidade da Diplomacia do Jazz. A região ocupava posição estratégica para os Estados

Unidos durante a Guerra Fria, especialmente diante da expansão de movimentos nacionalistas, disputas ideológicas e processos de contestação política. Nesse sentido, as experiências de Gillespie, Armstrong e Ellington evidenciam que os públicos, os músicos e as tradições locais também participaram ativamente da construção dos sentidos políticos e estéticos atribuídos à diplomacia cultural estadunidense. Assim, a diplomacia musical não operou em uma única direção: a América Latina não foi apenas receptora passiva do *soft power* dos Estados Unidos, mas também espaço de influências mútuas, apropriações e ressignificações culturais.

A questão central que orienta esta pesquisa é: *qual foi o papel do jazz como instrumento de diplomacia cultural dos Estados Unidos durante a Guerra Fria e quais foram seus desdobramentos na América Latina?* O objetivo é explorar a relevância e o poder da diplomacia cultural e musical nas relações internacionais, tomando o jazz como estudo de caso. Ao investigar as conexões entre música, diplomacia e política, bem como suas dimensões de poder no âmbito internacional, o trabalho busca ampliar as possibilidades analíticas nas RI e contribuir para os campos dos Estudos Culturais e da História das Relações Internacionais. Desse modo, procura-se evidenciar que as expressões artísticas, as práticas culturais e as disputas simbólicas também constituem elementos fundamentais para a compreensão dos processos políticos globais. A hipótese defendida é que a Diplomacia do Jazz foi, ao mesmo tempo, instrumento da política externa dos Estados Unidos e espaço de contradição, resistência e criação compartilhada. Embora tenha servido à projeção internacional estadunidense, seus efeitos não foram determinados apenas pelas intenções governamentais. Eles foram construídos também nas interações entre músicos, públicos, instituições, tradições locais e contextos históricos específicos.

A metodologia consiste em uma análise qualitativa, orientada por um paradigma construtivista. Para isso, será realizada uma revisão bibliográfica e documental a partir de fontes primárias, como relatórios do Departamento de Estado dos Estados Unidos sobre a diplomacia do jazz e fotografias de músicos enquanto “embaixadores do jazz”, bem como de fontes secundárias compostas por bibliografia especializada sobre o tema. Entre essas obras, destacam-se os livros *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage* (2018) e *Music and Diplomacy: From the Early Modern Era to the Present* (2015), que foram fundamentais para a realização deste trabalho. Além disso, a pesquisa também se apoia em discursos, relatórios institucionais e registros relacionados à diplomacia cultural estadunidense, assim como em obras de teoria das Relações Internacionais, estudos sobre diplomacia cultural e diplomacia musical, literatura sobre a história do jazz e análises históricas da Guerra Fria.

A estrutura do trabalho consiste em três capítulos, além da introdução e da conclusão. O primeiro capítulo apresenta uma análise de como o campo das RI tradicionalmente abordou a cultura e a prática da diplomacia cultural. Além disso, discute o giro cultural nas RI, elucidando as principais teorias originadas a partir dele, e introduz o construtivismo como a abordagem mais adequada à diplomacia cultural para os propósitos desta pesquisa. Ele também reúne diversas definições e perspectivas sobre o conceito de diplomacia cultural baseadas em um paradigma construtivista, com o intuito de compreender seu papel de maneira mais ampla e multidimensional. O segundo capítulo explora a música como instrumento de diplomacia cultural, com o objetivo de compreender as múltiplas dimensões da diplomacia musical nas relações internacionais. O terceiro capítulo concentra-se no jazz e examina seu papel como instrumento de diplomacia cultural durante a Guerra Fria, com ênfase na América Latina. Ele apresenta uma breve história do jazz, o contexto da Guerra Fria, sua incorporação à política externa dos Estados Unidos e as experiências de Dizzy Gillespie, Louis Armstrong e Duke Ellington na região como embaixadores do jazz.

2 DIPLOMACIA CULTURAL E RELAÇÕES INTERNACIONAIS

No campo das Relações Internacionais (RI), a diplomacia ocupa um lugar central na compreensão do funcionamento do sistema internacional. Desde a consolidação das RI como disciplina acadêmica, a diplomacia tem sido definida como um dos principais mecanismos de interação entre atores estatais e não estatais, envolvendo “a condução dos assuntos humanos por meios pacíficos, empregando técnicas de persuasão e negociação” (Lee; Hocking, 2011, p. 1). Dentro dessa perspectiva, a diplomacia é reconhecida como uma instituição fundamental na ordem internacional moderna e como um elemento estruturante do sistema de Estados soberanos — frequentemente descrito como sistema “westfaliano”, em referência à Paz de Vestfália de 1648.

O conceito de cultura, por outro lado, é extenso e exige uma análise detalhada de sua profundidade antropológica, política, econômica e até biológica. A cultura é inerentemente diversa e resistente à condensação ou hegemonização em escala global, apesar dos esforços de certos Estados. Para os propósitos deste trabalho, que analisa a diplomacia por meio da música, particularmente o jazz, a cultura será compreendida por meio da definição ampla apresentada pela UNESCO, organização que criou o Dia Internacional do Jazz porque “acredita no poder do jazz como força para a paz, o diálogo e a compreensão mútua”, bem como em seu “papel diplomático na união de pessoas em todas as partes do globo” (UNESCO, 2011). De acordo

com a Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural (2001), a cultura deve ser entendida como o conjunto de características espirituais, materiais, intelectuais e emocionais distintivas de uma sociedade ou grupo social, abrangendo, além das artes e da literatura, estilos de vida, formas de convivência, sistemas de valores, tradições e crenças.

Nesse sentido, a diplomacia possui diversas práticas, processos e modos, variando desde relações interestatais convencionais até relações interculturais não convencionais. Ela possui formas e funções econômicas, culturais, sociais e políticas. A diplomacia cultural desempenha um papel nas relações internacionais desde tempos antigos, quando diferentes reinos trocavam bens culturais para fins diplomáticos. Da mesma forma, a música, como aspecto fundamental da cultura, tem sido utilizada como instrumento de diplomacia cultural desde a Europa moderna, quando músicas cerimoniais e clássicas eram utilizadas em eventos diplomáticos para atingir determinados objetivos políticos. Atores estatais e não estatais têm utilizado sons e harmonias como instrumentos diplomáticos para disseminar valores culturais, lidar com conflitos, influenciar aliados e inimigos, bem como fomentar harmonia e compreensão mútua.

No entanto, a diplomacia cultural é um tema negligenciado nas RI devido à predominância de teorias *mainstream* baseadas em perspectivas realistas e liberais, que não consideram a dimensão cultural tão relevante quanto as dimensões econômicas, políticas e militares, tradicionalmente dominantes na estrutura do campo. Quando a cultura é considerada, costuma ser interpretada como obstáculo ou meramente como ferramenta de dominação destinada a manter o poder e a hegemonia estatal, em vez de ser reconhecida em sua complexidade: tanto como dimensão atravessada por relações de poder quanto como espaço potencial de cooperação, diálogo e harmonia internacional. A noção de harmonia mobilizada neste trabalho não se refere à ausência de conflito ou ao apagamento das assimetrias internacionais, mas à possibilidade de construção de pontes culturais, reconhecimento mútuo e diálogo entre sociedades historicamente situadas em posições desiguais no sistema internacional. Assim, compreender simultaneamente suas dimensões de poder e suas possibilidades cooperativas amplia as formas de análise do sistema global, dos fatores que moldam suas interações e das percepções sobre a história internacional.

Para compreender o papel da música como instrumento de diplomacia cultural a partir da diplomacia do jazz, é necessário entender como o campo das RI tradicionalmente abordou a cultura e, conseqüentemente, a própria prática da diplomacia cultural. Assim, este capítulo fará um breve panorama da história das RI para compreender por que a cultura não foi considerada relevante na área. Além disso, apresentará o construtivismo como a teoria mais

adequada para discutir a cultura nas RI e, em seguida, examinará o conceito de diplomacia cultural a partir de uma perspectiva construtivista.

2.1 A CULTURA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

O estabelecimento das Relações Internacionais (RI) como campo acadêmico distinto é recente, iniciando-se na primeira metade do século XX, e ocorreu não a partir de um processo natural de desenvolvimento teórico, mas como resposta ao contexto histórico da época. A primeira cátedra da disciplina foi criada em 1919, ano seguinte ao fim da Primeira Guerra Mundial, e foi impulsionada por uma determinação amplamente difundida de nunca permitir que o sofrimento humano em tal escala ocorresse novamente (Jackson; Sørensen, 2013, p. 34).

A consolidação da disciplina ocorreu ao longo dos anos 1940, em meio à Segunda Guerra Mundial e ao início da Guerra Fria, quando as preocupações centrais passaram a girar em torno da rivalidade entre grandes potências e da manutenção da ordem internacional. Por ter emergido em um contexto marcado por confrontos interestatais, a disciplina concentrou-se inicialmente na análise dos Estados-nação, vistos como os principais atores do sistema internacional, priorizando temas como segurança, interesses nacionais e padrões de conflito entre Estados

As raízes das RI, entretanto, estão majoritariamente conectadas à tradição realista no estudo da política internacional, que remonta aos escritos de filósofos políticos clássicos como Tucídides, Nicolau Maquiavel e Thomas Hobbes, que exploraram a natureza do poder, o *statecraft* ou a arte de governar, a anarquia e o conflito entre entidades soberanas. Realistas políticos inspirados por esses filósofos, como Hans Morgenthau, um dos pioneiros do realismo nas RI, assumiram que a política internacional é caracterizada por uma natureza anárquica e, portanto, constitui uma busca constante por poder. Segundo Morgenthau, “a política internacional, como toda política, consiste em uma luta pelo poder. Sejam quais forem os fins da política internacional, o poder constitui sempre o objetivo imediato” (Morgenthau, 2003, p. 49). Além disso, com base na visão hobbesiana da natureza humana expressa no *Leviatã* (1651), os realistas assumem que os seres humanos, em sua condição natural, são centrados em si mesmos, agem conforme seus próprios interesses e vivem em um “estado permanente de guerra” (Jackson; Sørensen, 2013, p. 71). Assim, na condição civil, os indivíduos necessitam de um contrato social que estabeleça uma autoridade soberana poderosa para que possam viver em ordem e alcançar bem-estar.

Nesse sentido, o realismo parte do pressuposto de que a anarquia internacional constitui a condição permissiva para a ocorrência de guerras e de que os Estados soberanos são os principais atores do sistema internacional, orientando-se fundamentalmente por seus próprios interesses. A busca por segurança e por manutenção ou ampliação do poder relativo leva os Estados a uma competição constante, motivada pelo temor da dominação externa. Entretanto, ao privilegiar o poder material e o interesse estatal, o realismo tende a negligenciar dimensões sociais, culturais e éticas das interações internacionais, desconsiderando que os interesses e decisões atribuídos aos Estados são formulados por indivíduos situados em contextos históricos e culturais específicos. Essas ideias e valores individuais podem, inclusive, divergir dos interesses estatais. Dessa forma, o realismo acaba por reduzir as Relações Internacionais à lógica da política de poder, atribuindo primazia a instrumentos de *hard power*, particularmente os meios coercitivos e militares, e deixando em segundo plano formas cooperativas e pacíficas de atuação externa, como os mecanismos de diplomacia cultural.

Em contraste com a visão realista, o início do século XX assistiu ao desenvolvimento do idealismo, fundamentado na tradição liberal. Inspirado por pensadores iluministas como John Locke e Immanuel Kant, o liberalismo enfatiza princípios de liberdades individuais, contrato social, Estado de direito, democracia e cooperação entre Estados. Nesse contexto, após a Primeira Guerra Mundial, autores idealistas, como Woodrow Wilson, defenderam a criação da Liga das Nações como um mecanismo capaz de promover a paz internacional e evitar a repetição de grandes conflitos, sustentando a crença de que instituições e normas compartilhadas poderiam reorganizar o sistema internacional de maneira mais estável. Os idealistas dedicaram-se a compreender o funcionamento do sistema internacional a fim de torná-lo mais pacífico, concentrando-se em temas como cooperação, interdependência, organizações internacionais e mecanismos de resolução pacífica de disputas. Os realistas, por outro lado, voltaram-se ao exame dos meios de que os Estados dispõem para garantir sua sobrevivência, priorizando a política de poder, a segurança e a dinâmica do conflito.

Apesar das diferenças teóricas e normativas entre liberalismo e realismo, ambas as abordagens compartilham pressupostos estruturantes, como o estatocentrismo e a concepção da anarquia como condição permanente do sistema internacional. Embora o liberalismo apresente uma visão mais otimista da política mundial, reconhecendo a possibilidade de cooperação entre Estados por meio da diplomacia, do comércio e de instituições internacionais, a dimensão cultural permanece pouco explorada. A cultura tende a ser concebida de forma homogênea, como uma Cultura Global ou uma Cultura Política Internacional comum, o que implica a

negligência das diversidades culturais, frequentemente vistas como irrelevantes ou mesmo como obstáculos à cooperação (Valbjørn, 2006, apud Bernart, 2018, p. 23).

Assim, a formação das Relações Internacionais como disciplina acadêmica consolidou-se inicialmente a partir dessas duas grandes tradições teóricas. Contudo, o idealismo liberal mostrou-se incapaz de oferecer respostas adequadas aos desafios da década de 1930, a interdependência não impediu o surgimento de políticas expansionistas, e a Liga das Nações revelou-se incapaz de conter a ascensão de regimes autoritários e a escalada de tensões internacionais. Diante desse contexto e do início da Segunda Guerra Mundial, o realismo assumiu a posição dominante no campo, reforçando uma visão das RI profundamente marcada pela centralidade do poder material e pela interpretação clássica de autores como Tucídides, Maquiavel e Hobbes. (Jackson; Sørensen, 2013, p. 39)

Durante a Guerra Fria, as transformações no cenário internacional suscitaram novas questões teóricas e práticas para o campo das Relações Internacionais. O processo de descolonização levou ao surgimento de numerosos Estados recém-independentes, enquanto organizações internacionais se expandiam e agendas políticas provenientes de atores não hegemônicos ganhavam maior visibilidade. Temas como comércio, desenvolvimento e cooperação passaram a ocupar um espaço crescente no debate, até então dominado por questões de segurança. Paralelamente, a Revolução Comportamental ou Behaviorista, ocorrida na metade do século XX, promoveu uma mudança metodológica nas ciências sociais ao enfatizar a observação empírica, a quantificação de dados e o estudo do comportamento político dos indivíduos. O behaviorismo, porém, tinha raízes no positivismo e buscava fundamentar a disciplina em metodologias mais rigorosas, com foco no uso de análises empíricas para estudar fenômenos políticos. Nesse sentido, os behavioristas acreditavam que não há lugar para moralidade ou ética no estudo das RI, pois isso envolve valores, e valores não podem ser estudados objetivamente. Apesar disso, essa abordagem teve importância significativa para o desenvolvimento e autonomia da disciplina ao introduzir novos métodos de pesquisa.

O realismo permaneceu como abordagem predominante nas RI durante a Guerra Fria, mas passou por revisões que incorporaram aspectos metodológicos positivistas, influenciados pelo behaviorismo. Isso levou ao surgimento da teoria neorrealista das RI, impulsionada pela obra *Theory of International Politics* (1979), de Kenneth Waltz. Waltz buscou reformular o realismo, deslocando-o de uma fundamentação na natureza humana para um realismo estrutural mais associado ao sistema internacional, no qual Waltz reconhecia que as unidades, isto é, os Estados, poderiam coagir e cooperar em um ambiente anárquico, mas

que suas semelhanças ou diferenças funcionais determinariam a extensão dessas relações (Waltz, 1979, apud Benneyworth, 2011, p. 3).

Como resposta à dominação do neorrealismo, o neoliberalismo surgiu como nova teoria das RI ao enfatizar o papel das instituições internacionais, da cooperação e da interdependência econômica. Robert Keohane e Joseph Nye são os estudiosos mais proeminentes dessa corrente. Eles desenvolveram a ideia de interdependência complexa, segundo a qual existem muitas formas de conexão entre sociedades além das relações políticas entre governos, incluindo vínculos transnacionais entre corporações empresariais. Também há ausência de hierarquia entre temas, isto é, a segurança militar deixa de dominar a agenda. A força militar perde centralidade em determinadas agendas e relações entre Estados, deixando de ser o instrumento predominante para explicar todas as dimensões da política internacional (Keohane; Nye, 1977, apud Jackson; Sørensen, 2013, p. 47).

Ao mesmo tempo, neoliberalismo e neorrealismo compartilham pressupostos comuns em seus pontos de partida analíticos, como estatocentrismo, interesse próprio e anarquia internacional, além de desafios relacionados à cooperação. Enquanto o neorrealismo vê as RI sob a ótica da competição, o neoliberalismo reconhece a competitividade, mas também defende a cooperação para benefícios mútuos entre Estados. Contudo, ambas são metodologicamente positivistas e enfrentam dificuldades para abordar temas como identidade, cultura e ética.

Com o fim da Guerra Fria, intensificou-se o debate sobre a adequação das teorias até então dominantes. O chamado “giro pós-positivista” das ciências sociais, observado ao longo da década de 1980, favoreceu o surgimento de uma pluralidade de perspectivas críticas, que passaram a questionar os pressupostos epistemológicos e metodológicos de abordagens *mainstream*. Nesse contexto, autores vinculados às teorias críticas argumentam que o conhecimento não corresponde simplesmente a uma realidade dada, como supõe o positivismo, mas é moldado por estruturas de poder, interesses e contextos sociopolíticos.

As teorias críticas das RI incluem o Pós-estruturalismo, o construtivismo, os Estudos Críticos de Segurança, o Pós-colonialismo, a Teoria Crítica e a Escola de Frankfurt, o Feminismo e a Teoria Verde. Essas teorias compartilham um ponto comum ao questionar os aspectos ontológicos e epistemológicos das teorias *mainstream* centradas no Estado, como o neorrealismo e o neoliberalismo, buscando formular novas abordagens para compreender as Relações Internacionais.

Diante do exposto, torna-se claro que as teorias das Relações Internacionais possuem trajetórias próprias e estão inseridas em contextos históricos, espaciais e culturais

específicos. Como observam Jackson e Sørensen (2013), nenhuma teoria é produzida de forma desvinculada do mundo ao seu redor; ao contrário, todas refletem as circunstâncias que as moldam. Seguindo essa mesma linha, Smith (2010, apud Jackson; Sørensen, 2013) destaca que não existe uma perspectiva completamente neutra ou universal a partir da qual seja possível analisar a política internacional. Cada abordagem teórica opera com suposições ontológicas, referentes ao que considera essencial para ser explicado, e epistemológicas, relacionadas ao que entende como conhecimento válido, o que reforça o caráter situado e não absoluto das teorias. Como afirmou o teórico crítico Robert Cox, toda teoria é produzida para alguém e para algum propósito (Cox, 1981).

2.2 O GIRO CULTURAL NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Com o surgimento de novas abordagens voltadas a explicar as transformações da política internacional, as décadas de 1980 e 1990 também contribuíram para a consolidação do chamado giro cultural no campo das Relações Internacionais. Em alguns debates, esse movimento também se articula ao chamado giro estético, na medida em que amplia o olhar da disciplina para dimensões simbólicas, discursivas, representacionais e culturais da vida internacional. Segundo Jackson (2008), a ascensão de uma história internacional culturalista está relacionada a um movimento mais amplo nas ciências humanas, influenciado inicialmente pela antropologia e, posteriormente, pelos estudos culturais e pela teoria literária. Esse movimento surgiu como reação às limitações da história política e diplomática tradicional, especialmente à sua tendência elitista e à pressuposição de uma racionalidade imutável nos atores políticos (Jackson, 2008, p. 157).

É importante enfatizar, contudo, que tratar da cultura nas Relações Internacionais não significou uma descoberta inédita do período pós-Guerra Fria. O conceito já havia aparecido ao longo do século XX em diferentes reflexões do campo, ainda que de forma secundária. Durante grande parte do desenvolvimento da disciplina, temas considerados mais convencionais, alinhados às teorias tradicionais como o realismo e o liberalismo, ocuparam posição central nas análises. Por isso, a cultura foi frequentemente negligenciada como dimensão explicativa da política internacional, assim como a própria diplomacia cultural foi tratada de maneira marginal.

De acordo com Jackson (2008), em um primeiro momento, a cultura passou a ser examinada sobretudo em função de seu uso estratégico pelos Estados em disputas ideológicas, especialmente em iniciativas voltadas a influenciar percepções, construir legitimidade e

conquistar apoio político. Com o tempo, entretanto, essa perspectiva se ampliou, passando a abarcar dimensões como etnia, raça, gênero e religião, todas relevantes para a formação das visões de mundo que orientam formuladores de política externa. Essa ampliação analítica, segundo o autor, contribuiu para aprofundar a compreensão da política internacional e para renovar o interesse pela história internacional, tradicionalmente percebida como um domínio mais conservador dentro das Relações Internacionais.

Para os propósitos deste trabalho, serão apresentadas duas abordagens frequentemente mobilizadas para tratar cultura e diplomacia cultural nas Relações Internacionais: o conceito de *soft power*, de Joseph Nye, e a Teoria Crítica de Robert Cox. Enquanto o primeiro permite compreender a cultura como recurso de atração e influência, a segunda possibilita problematizar as relações entre cultura, poder, hegemonia e produção de consentimento. Essa combinação é relevante para evitar uma leitura meramente instrumental da diplomacia cultural, permitindo analisá-la tanto como recurso de política externa quanto como prática atravessada por disputas simbólicas e relações de poder.

2.2.1 SOFT POWER

Com a queda do Muro de Berlim e o surgimento de novas perspectivas teóricas destinadas a explicar o novo mundo multipolar e globalizado, Joseph Nye, dentro do contexto neoliberal, introduziu o conceito de *soft power* em seu livro *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power* (1990), posteriormente aprofundado em *Soft Power: The Means to Success in World Politics* (2004). Em termos simples, *soft power* é definido como: “a capacidade de influenciar outros para alcançar os resultados desejados por meio da atração, em vez do uso de coerção ou de incentivos materiais.” (Nye, 2008, p. 94, tradução nossa).

O conceito distingue-se categoricamente do *hard power*, que consiste no uso de elementos tangíveis e coercitivos para influenciar o comportamento de outro ator no sistema internacional, tais como força militar, sanções econômicas ou pressão diplomática. Conforme argumenta Nye, o *soft power* de um país está fundamentado em recursos de natureza intangível, especialmente aqueles relacionados à cultura, aos valores e às características de suas instituições e políticas. Segundo o autor, esse tipo de poder opera por meio da capacidade de moldar as preferências de outros atores, fazendo com que estes passem a desejar determinados resultados sem a necessidade de coerção ou recompensas materiais. Assim, enquanto a influência derivada do *hard power* depende de ameaças ou incentivos, o *soft power* distingue-se por atuar principalmente através da atração, englobando tanto o poder de persuasão quanto

a capacidade de gerar admiração e legitimidade. Do ponto de vista comportamental, trata-se do poder exercido pela atratividade, e, em termos de recursos, refere-se ao conjunto de ativos capazes de produzir esse efeito. (Nye, 2008, p. 95)

Nye desenvolve ainda o conceito de *smart power*, entendido como a estratégia que combina recursos de *hard* e *soft power*. Em *Public Diplomacy and Soft Power* (2008), ele afirma que: “a diplomacia pública possui uma longa trajetória como instrumento de promoção do *soft power* de um país e foi fundamental para a vitória na Guerra Fria. (Nye, 2008, p. 94, tradução nossa). Ele também argumenta que nações com altos níveis de *soft power* podem alcançar seus objetivos de maneira mais econômica e sustentável do que aquelas que dependem exclusivamente do *hard power*.”

Desde seu surgimento na esfera da política internacional, a maior parte dos estudos sobre cultura nas RI e, conseqüentemente, sobre diplomacia cultural foi enquadrada sob essa perspectiva. Contudo, embora essa abordagem reconheça a relevância da cultura nas RI e tenha ampliado a atenção dada ao tema, ela simultaneamente reduziu a cultura a um instrumento subordinado aos interesses estatais e à manutenção do poder no sistema internacional, produzindo uma forma de cegueira cultural no campo.

2.2.2 TEORIA CRÍTICA

Antes de tudo, é importante diferenciar dois usos do termo “teoria crítica”. Escrito em letras minúsculas, o conceito refere-se de maneira ampla às abordagens pós-positivistas, como feminismo, sociologia histórica, pós-estruturalismo, construtivismo e pós-colonialismo, que compartilham uma postura crítica em relação às teorias dominantes das Relações Internacionais, especialmente o neorrealismo. Já Teoria Crítica, com iniciais maiúsculas, designa de forma mais específica a tradição teórica oriunda da Escola de Frankfurt, conforme explica Yalvaç (2017).

A Escola de Frankfurt, vinculada ao Instituto de Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt desde 1923, desempenhou um papel central na renovação do pensamento crítico nas ciências sociais durante um período marcado pelo avanço do fascismo, por crises econômicas internacionais, pelo *New Deal* e pela transformação autoritária da Revolução Russa sob o stalinismo (Yalvaç, 2017). Sua influência para o giro cultural nas Relações Internacionais é particularmente relevante, pois seus autores enfatizaram a relação entre cultura, ideologia e estruturas de poder. Pensadores como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Walter Benjamin contribuíram para uma compreensão mais profunda dos mecanismos culturais

que moldam práticas políticas, perspectiva que posteriormente influenciou estudiosos das RI interessados no papel da cultura na política global. A primeira grande incorporação da teoria crítica ao campo das RI é geralmente atribuída a Robert Cox. O autor redefiniu o significado da crítica na disciplina ao estabelecer sua conhecida distinção entre teoria de resolução de problemas e teoria crítica, inaugurando um marco que orientaria o desenvolvimento posterior das abordagens críticas no campo. Segundo Cox:

As teorias de resolução de problemas estão preocupadas com a manutenção das relações sociais de poder e com a reprodução do sistema existente; já a teoria crítica é autorreflexiva, critica o sistema de dominação vigente e identifica processos e forças capazes de criar uma ordem mundial alternativa (Cox, 1981, p. 129-130, tradução nossa).

Cox integra uma vertente da Teoria Crítica conhecida como “teoria crítica estrutural”, caracterizada por uma abordagem mais materialista e centrada nas estruturas sociais, conforme explica Yalvaç (2017). Essa perspectiva incorpora contribuições do neo-gramscianismo e da sociologia histórica marxista, distinguindo-se da orientação normativa idealista típica da Escola de Frankfurt. Nesse quadro, as contribuições de Cox ao campo das Relações Internacionais desenvolvem-se principalmente a partir de uma leitura neo-gramsciana, especialmente no que diz respeito ao papel da cultura.

O neo-gramscianismo, como o próprio nome indica, baseia-se nas reflexões do pensador marxista italiano Antonio Gramsci, cujos *Cadernos do Cárcere* influenciaram profundamente debates em teoria política, sociologia e estudos culturais. No âmbito das RI, um elemento central dessa abordagem é sua concepção de Estado e de hegemonia, que se distancia das interpretações tradicionais. O Estado, sob uma ótica neo-gramsciana, é entendido a partir das relações entre classes sociais. Para Gramsci, sua existência não se restringe ao aparato institucional, mas engloba também uma dimensão societal, na qual diferentes forças sociais influenciam e moldam seu funcionamento. A partir dessa perspectiva, revela-se o caráter de classe do Estado, visto que ele desempenha um papel fundamental na manutenção das condições necessárias para a continuidade do modo de produção capitalista (Yalvaç, 2017).

De forma semelhante, a hegemonia é analisada com base nas relações sociais no contexto capitalista. Para os neo-gramscianos, trata-se do processo pelo qual classes ou Estados dominantes estruturam sua posição de comando por meio da articulação de recursos materiais e da construção de consensos sociais que sustentam essa dominação (Yalvaç, 2017). Esse enfoque também atribui importância ao conceito de contra-hegemonia, entendido como a capacidade de grupos subordinados de articular projetos alternativos que desafiem a ordem dominante. Neo-gramscianos também enfatizam o conceito de contra-hegemonia, entendido

como: “a forma como as pessoas desenvolvem ideias e discursos para desafiar pressupostos dominantes, crenças e padrões de comportamento estabelecidos” (Cox; Schilthuis, 2012, tradução nossa).

Em relação à cultura, outro conceito fundamental da abordagem teórica gramsciana é o de “hegemonia cultural”, utilizado para explicar a relação entre cultura e poder sob o capitalismo. Segundo Cox (1981), Gramsci via o Estado e a burguesia como classes dominantes nas sociedades capitalistas e, por meio da ideologia cultural, essas classes desenvolviam uma cultura hegemônica destinada a controlar e manter seu poder (Cox, 1981, p. 163–164). Essa perspectiva se apoia na teoria marxista segundo a qual a ideologia dominante de uma sociedade reflete os interesses e crenças da classe dominante. Gramsci enfatizou ainda o papel dos intelectuais na produção e disseminação de narrativas culturais que legitimam a ordem social existente. Assim, a produção cultural, incluindo artes, literatura, mídia e educação, torna-se um campo de disputa entre ideologias concorrentes.

A partir dessa perspectiva, a contribuição teórica de Cox para as Relações Internacionais amplia o espaço analítico destinado ao papel das ideias na conformação do sistema internacional. Em diálogo com o conceito gramsciano de hegemonia, o autor utiliza esse referencial para explicar problemas estruturais da ordem mundial (Cox, 1981). Sua abordagem crítica, conforme descrevem Jackson e Sørensen (2013), não se restringe ao estudo dos Estados e do sistema estatal, mas concentra-se em formas mais amplas de dominação e distribuição de poder no plano global. Inspirado em Gramsci, Cox sustenta que ideias e conhecimentos não são produzidos de maneira neutra; ao contrário, estão profundamente vinculados a estruturas de poder determinadas por grupos dominantes, que os empregam para preservar posições hegemônicas no contexto capitalista. Essa interpretação tem implicações diretas para a compreensão das dinâmicas internacionais.

A teoria crítica, nesse sentido, proporcionou importantes contribuições para o desenvolvimento de abordagens que problematizam o papel da cultura nas Relações Internacionais. Contudo, quando mobilizada de maneira exclusiva para analisar a diplomacia cultural, essa perspectiva pode privilegiar seus aspectos de dominação, hegemonia e produção de consentimento, leitura que se aproxima, de certo modo, das formulações associadas ao *soft power*, deixando em segundo plano dimensões relacionadas à agência cultural, à recepção ativa, ao diálogo intercultural e à construção de entendimentos compartilhados.

Nesse sentido, a diplomacia cultural aparece como um mecanismo mobilizado pelas classes dominantes de um Estado para reforçar estruturas hegemônicas no âmbito das sociedades capitalistas, o que acaba por limitar sua análise aos aspectos de dominação

simbólica. Tal enfoque, porém, negligencia que práticas culturais podem também desempenhar funções voltadas à promoção de entendimento mútuo e cooperação. Ao considerar especificamente a música como instrumento de diplomacia cultural, observa-se que ela não atua apenas como vetor de hegemonia, mas pode igualmente assumir um papel “harmônico”, sendo mobilizada tanto por atores estatais quanto por atores não estatais. Assim, embora a Teoria Crítica seja fundamental para evidenciar que práticas culturais não são neutras e podem operar dentro de estruturas desiguais de poder, ela não é suficiente, isoladamente, para explicar a complexidade da diplomacia cultural. No caso da música, especialmente do jazz, os sentidos produzidos não derivam apenas da intenção estatal, mas também das trajetórias dos artistas, das interpretações dos públicos e das disputas simbólicas que emergem no contato intercultural.

Dessa forma, tanto o conceito de *soft power* quanto a Teoria Crítica oferecem contribuições relevantes para a análise da diplomacia cultural. O primeiro permite compreender a cultura como recurso de atração, influência e projeção internacional, enquanto a segunda evidencia sua inserção em relações de hegemonia, dominação simbólica e produção de consentimento. Contudo, quando mobilizadas de maneira isolada, essas abordagens tendem a reduzir a diplomacia cultural ora a uma estratégia instrumental de política externa, ora a um mecanismo de reprodução hegemônica. Por isso, este trabalho adota o construtivismo como referencial central, por permitir considerar simultaneamente poder, ideias, identidades, significados, agência e recepção cultural.

2.3 CONSTRUTIVISMO

As transformações do sistema internacional ao final da Guerra Fria e o debate teórico entre estudiosos de Relações Internacionais contribuíram para a consolidação do construtivismo em RI, em resposta à predominância das correntes *mainstream*, especialmente o neorrealismo. Trata-se de uma perspectiva teórica cujas raízes se encontram na psicologia, na filosofia e na sociologia, reunindo diferentes enfoques e metodologias. Ao mesmo tempo, o construtivismo opera como uma metateoria sobre a constituição do mundo social e como um conjunto de teorias substantivas próprias da disciplina de RI (Jackson; Sørensen, 2013, p. 209).

Um dos conceitos fundamentais para compreender o construtivismo é o de estruturação, formulado por Anthony Giddens, que analisa a relação recíproca entre estruturas e atores. Para o autor, as estruturas, entendidas como regras e condições que orientam práticas sociais, não determinam de forma mecânica o comportamento dos agentes. Essa visão difere da perspectiva neorrealista, que atribui à estrutura anárquica um papel determinante sobre a ação

dos Estados. Giddens argumenta que a interação entre atores e estruturas é mediada por significados e entendimentos compartilhados e que, embora as estruturas imponham limitações, elas também podem ser transformadas por meio de práticas reflexivas e inovadoras. Essa concepção inspira construtivistas de RI a defenderem uma visão mais fluida e dinâmica da anarquia do que aquela proposta pelas correntes materialistas (Jackson; Sørensen, 2013).

De modo geral, o construtivismo sustenta que a realidade social é continuamente produzida através das interações humanas. Tudo aquilo que compõe o mundo social, incluindo a política e as relações internacionais, é resultado das interpretações, conhecimentos, experiências e práticas dos indivíduos. Dessa forma, as relações sociais são constituídas por ideias e significados, e não apenas por elementos materiais, como supõem as abordagens materialistas. Para essa corrente, a vida política não decorre de leis naturais ou de uma realidade externa fixa, mas de construções intersubjetivas baseadas em crenças, normas, discursos, linguagens e entendimentos compartilhados, os quais moldam também o comportamento de Estados e nações (Jackson; Sørensen, 2013).

No campo das RI, o termo “construtivismo” foi introduzido por Nicholas Onuf em 1989, mas foi com Alexander Wendt que a abordagem ganhou maior projeção. Seu artigo de 1992 e, sobretudo, sua obra *Social Theory of International Politics* (1999) consolidaram o construtivismo como uma das principais perspectivas teóricas da disciplina. De acordo com Villanueva (2010), Wendt critica os limites das abordagens tradicionais por desconsiderarem a relevância da identidade, das normas e da cultura. Ele argumenta que as interações e comportamentos estatais no sistema internacional são socialmente construídos e não determinados exclusivamente por uma estrutura anárquica. A própria natureza da anarquia é moldada pela forma como os Estados se percebem e se relacionam entre si: a anarquia é aquilo que os Estados fazem dela. Segundo o autor, as estruturas da associação humana são determinadas primariamente por ideias compartilhadas, e não por forças materiais. Desse modo, as identidades e os interesses de atores internacionais são construídos por essas ideias compartilhadas, e não dados pela natureza (Wendt, 1999, p. 1). Portanto, fatores materiais, como o significado do poder ou o conteúdo dos interesses, adquirem sentido a partir das ideias que os constituem.

Para evidenciar o papel central das ideias na política internacional, Wendt contrasta perspectivas materialistas e ideacionais. Ambas reconhecem que as ideias existem, mas divergem profundamente sobre como influenciam a vida social. Para os materialistas, entre os quais se incluem neorrealistas e neoliberais, as ideias tendem a ocupar posição secundária na explicação do comportamento estatal. Sendo assim, a anarquia é vista como uma condição que

orienta a política internacional principalmente por meio do poder e dos interesses nacionais, entendidos como forças materiais que condicionam as ações dos Estados. Já a perspectiva ideacional, característica dos construtivistas sociais, sustenta que as ideias desempenham papel fundamental na constituição do sistema internacional. A matéria não possui significado intrínseco; ao contrário, seu sentido é atribuído dentro de um contexto de interpretações, normas e valores compartilhados. Assim, o que se entende por poder material depende, em última instância, dos significados atribuídos pelas ideias.

Wendt não ignora a relevância das capacidades materiais e dos interesses na explicação dos fenômenos internacionais. No entanto, argumenta que o conteúdo e a interpretação desses elementos são moldados por construções ideacionais. Dessa forma, poder e interesse não se opõem às explicações baseadas em ideias, pois seus efeitos dependem dos significados que os constituem. Como afirma o autor, “poder e interesse produzem os efeitos que produzem em virtude das ideias que os compõem” (Wendt, 1999, p. 135, tradução nossa). Consequentemente, ao se deparar com explicações aparentemente materiais, é necessário questionar as condições discursivas que tornam essas explicações possíveis, isto é, os significados que fazem com que determinadas capacidades, relações ou estruturas sejam interpretadas como ameaça, cooperação, dependência ou conflito.

Dessa forma, os construtivistas nas Relações Internacionais afirmam que a realidade política não se baseia exclusivamente em forças materiais e que as RI não devem ser reduzidas a uma busca constante por poder e interesse. O foco em pensamentos, valores e ideias conduz a uma compreensão mais sofisticada da anarquia e do equilíbrio de poder, em contraste com os pressupostos convencionais neorrealistas e neoliberais. Para o construtivismo, a anarquia não possui um significado fixo ou natural; ela depende das interpretações, identidades e práticas compartilhadas entre os Estados. Assim, o sistema internacional é constituído por ideias dinâmicas, produzidas em relações sociais em constante transformação. Nesse sentido, a cultura também molda a estrutura do sistema internacional.

Também é relevante observar que autores liberais passaram a dedicar maior atenção ao papel das ideias após o término da Guerra Fria. Um exemplo é o de Francis Fukuyama, que declarou “o fim da história” em seu artigo de 1989 pensando em um mundo pós-Guerra Fria, interpretando aquele momento como uma etapa de consolidação global dos princípios liberais. No entanto, conforme discutem Jackson e Sørensen (2013), o interesse liberal concentra-se sobretudo na expansão concreta do modelo democrático-liberal, enquanto os construtivistas, embora compartilhem afinidades com certos aspectos do pensamento liberal, direcionam seu

foco para a função das ideias de maneira mais ampla, não restrita ao avanço de um conjunto específico de valores.

Em uma perspectiva filosófica mais abrangente, Villanueva (2010) destaca que o construtivismo social busca compreender como a consciência humana se transforma ao longo do tempo e participa ativamente da constituição da vida internacional. Essa abordagem mostra que as ideias possuem um papel central na política mundial e que a cultura influencia tanto a formação de interesses quanto a constituição dos próprios atores de RI. Diante disso, considera-se o construtivismo a perspectiva teórica mais adequada para examinar a diplomacia cultural e, em particular, a diplomacia musical no âmbito das Relações Internacionais, dado seu potencial para capturar a dimensão simbólica, ideacional e cultural que estrutura essas práticas.

2.4 DIPLOMACIA CULTURAL

Como evidenciado pela história das Relações Internacionais, a cultura historicamente recebeu atenção mínima dentro da disciplina, ganhando relevância apenas com o recente giro cultural. Paralelamente, foi influenciada por diversas abordagens e perspectivas, o que levou a uma reavaliação contínua de seu papel nas RI. Apesar do reconhecimento crescente de sua importância no campo, a cultura permanece uma dimensão negligenciada, uma vez que as análises são predominantemente conduzidas a partir de teorias *mainstream*. A diplomacia cultural, nesse sentido, segue o mesmo princípio. Isso pode ser explicado pela subjetividade intrínseca ao conceito de cultura, que dificulta a explicação de sua conexão com a diplomacia e com as relações internacionais em termos quantitativos usuais, já que não há um enquadramento universal para a questão. No entanto, esse fato não deve ser visto como um obstáculo, mas sim como um estímulo positivo para sua exploração enquanto variável dentro do complexo arcabouço das RI.

Com base na premissa construtivista de que os indivíduos são, compreendem, produzem e se orientam por meio de ideias, que estão incorporadas na cultura e que, portanto, impactam a relação entre as estruturas históricas criadas pelos próprios seres humanos, é lógico afirmar que as relações internacionais são, portanto, influenciadas por todas essas interações complexas. Seguindo essa lógica, a diplomacia cultural não é diferente. Até hoje, contudo, estudiosos não chegaram a um consenso em torno de uma definição compartilhada de diplomacia cultural e não há concordância sobre como defini-la, estruturá-la ou abordá-la. Algumas definições concentram-se no suposto agente central da diplomacia cultural: os governos. Sob essa perspectiva, apenas iniciativas artísticas que envolvam a participação oficial

de governos para atingir objetivos de política externa contam como diplomacia cultural. Outras abordagens focalizam o efeito desejado da diplomacia cultural, um maior entendimento mútuo. Por esse critério, atividades não oficiais que não envolvem diretamente a participação de governos podem ser consideradas diplomacia cultural, na medida em que contribuam para alcançar esse resultado.

No âmbito deste trabalho, ao analisar a diplomacia cultural por meio da música e o papel diplomático do jazz, torna-se evidente que a diplomacia musical foi utilizada de múltiplas formas e por diferentes atores, dependendo de cada contexto histórico e político. Reconhece-se, igualmente, a relevância tanto da abordagem do *soft power* quanto das perspectivas críticas sobre hegemonia cultural, que representam avanços importantes na análise do papel da cultura nas Relações Internacionais.

No entanto, para compreender plenamente o alcance da diplomacia cultural realizada através da música, argumenta-se que uma leitura construtivista oferece o enquadramento mais adequado, pois valoriza o papel das ideias e das expressões culturais na configuração do sistema internacional, sem reduzir tais práticas a interpretações unidimensionais. Nesse sentido, este estudo acompanha as contribuições de autoras e autores que analisam a diplomacia cultural de maneira multidimensional, como Jessica C. E. Gienow-Hecht, Mark C. Donfried, Cynthia P. Schneider, Milton C. Cummings, Mariano Martín Zamorano, Danielle Fosler-Lussier, Said Saddiki e César Villanueva Rivas, entre outros. Com base nessas referências, apresentam-se algumas de suas perspectivas com o objetivo de construir uma compreensão multidimensional da diplomacia cultural.

O livro *Searching for a Cultural Diplomacy* (2010) apresenta uma análise abrangente que evidencia a profundidade e a complexidade da diplomacia cultural, indicando que se trata de um fenômeno que não pode ser reduzido a uma única dimensão. A obra reúne diferentes estudiosos e suas interpretações sobre o tema, mostrando que a prática da diplomacia cultural assumiu múltiplos propósitos ao redor do mundo, variando conforme os atores envolvidos e os contextos nos quais se desenvolveu. A partir dos casos examinados, Gienow-Hecht (2010) demonstra que as intenções atribuídas à diplomacia cultural são fortemente condicionadas pelas mentalidades culturais dos agentes que a praticam, além de dependerem das circunstâncias organizacionais e estruturais que moldam cada situação.

Nesse sentido, a autora observa que a diplomacia cultural se diferencia de outras formas de diplomacia justamente porque o Estado não consegue atuar sozinho, dependendo da participação de artistas, curadores, professores, conferencistas, estudantes e outros agentes não governamentais. A entrada desses atores torna mais complexa a definição dos interesses

estatais, pois eles frequentemente carregam responsabilidades, agendas e interpretações próprias, que nem sempre coincidem plenamente com os objetivos oficiais dos programas aos quais estão vinculados. Por isso, embora a diplomacia cultural funcione como instrumento de interação com o mundo exterior, seus sentidos políticos não são fixos nem homogêneos, mas disputados e condicionados pelos diferentes sujeitos que a colocam em prática (Gienow-Hecht, 2010, p. 11). No desenvolvimento desse argumento, Gienow-Hecht e Donfried destacam a importância crescente da sociedade civil na condução da diplomacia cultural:

Ao lado do desenvolvimento da diplomacia cultural governamental durante o século XX, ocorreu uma proliferação das sociedades civis. Compostas por uma variedade de ONGs, instituições de caridade e organizações, muitas delas se dedicam a realizar justamente o trabalho que os governos hoje encontram dificuldade em completar sozinhos. “Ter sucesso”, nesse contexto, significa estabelecer uma relação sustentável baseada no diálogo, na compreensão e na confiança entre as sociedades civis de diferentes nações. Onde os governos sozinhos não foram capazes de criar relações sustentáveis dessa natureza, as organizações da sociedade civil demonstraram capacidade de construir e manter essas relações. Onde a burocracia estatal impediu funcionários governamentais de concretizar suas iniciativas bem-intencionadas, as sociedades civis frequentemente tiveram mais liberdade para seguir suas próprias declarações de missão, por vezes idealistas, por vezes pragmáticas. (Gienow-Hecht; Donfried, 2010, p. 23, tradução nossa).

Dessa forma, a diplomacia cultural aparece não apenas como uma extensão da política externa estatal, mas como um campo atravessado por múltiplos agentes, interesses e interpretações. Essa característica é especialmente relevante para compreender a diplomacia musical, uma vez que músicos, artistas e instituições culturais não atuam apenas como veículos passivos de mensagens oficiais, mas também como sujeitos capazes de atribuir novos sentidos às práticas diplomáticas nas quais são inseridos.

Além disso, Cynthia P. Schneider (2006) define a diplomacia pública como o conjunto amplo de ações por meio das quais uma nação busca apresentar-se, explicar-se e tornar compreensíveis seus valores, sua sociedade e seus objetivos perante o restante do mundo. Nessa perspectiva, a diplomacia cultural constitui uma de suas dimensões fundamentais, uma vez que fornece grande parte do conteúdo simbólico mobilizado nesses processos de comunicação internacional. Por meio da circulação de expressões criativas, do intercâmbio de ideias, informações e pessoas, a cultura atua como instrumento capaz de ampliar o entendimento mútuo entre diferentes sociedades, permitindo que a política externa seja também mediada por práticas culturais, formas de identificação e experiências compartilhadas (Schneider, 2006, p. 191).

A autora observa ainda que, em contextos marcados por tensões ou conflitos, a diplomacia cultural frequentemente se revela um meio de comunicação particularmente eficaz, e por vezes o único disponível, pois formas de expressão artística tendem a atravessar fronteiras culturais e a facilitar a criação de pontos de contato entre grupos distintos.

Schneider apresenta características fundamentais da diplomacia cultural estadunidense. Entre os principais pontos destacados pela autora, encontram-se os seguintes:

- A diplomacia cultural é uma via de mão dupla.
- A diplomacia cultural opera no longo prazo.
- A diplomacia cultural não explica nem compensa políticas impopulares.
- A diplomacia cultural pode aumentar a compreensão entre diferentes povos e culturas.
- A diplomacia cultural pode distrair ou entreter ao mesmo tempo em que comunica aspectos da cultura norte-americana, como diversidade, oportunidade, expressão individual, liberdade de expressão e meritocracia.
- A diplomacia cultural pode abrir portas entre diplomatas norte-americanos e seus países anfitriões, mesmo quando as relações estão tensas.
- A diplomacia cultural não pode ser efetivamente medida; ela produz uma diferença qualitativa, não quantitativa, nas relações entre nações e povos.
- A diplomacia cultural funciona melhor quando responde aos interesses de um país ou região anfitriã. No clima atual de orçamentos reduzidos, a diplomacia cultural precisa ser criativa, flexível e oportunista (Schneider, 2006a, p. 196, tradução nossa).

A autora também reforça que a diplomacia pública e cultural pode influenciar percepções externas sobre políticas impopulares, embora ressalte que tal influência não seja suficiente para justificar nem compensar medidas governamentais contestadas. De acordo com Schneider, o papel da diplomacia cultural é contribuir para a construção de compreensão e respeito mútuos ao longo do tempo, e não servir como instrumento para mitigar rejeições imediatas a políticas específicas.

Milton C. Cummings (2009), contribui com uma definição importante de diplomacia cultural baseada no entendimento mútuo. Segundo ele, diplomacia cultural refere-se à: “troca de ideias, informações, arte e outros aspectos da cultura entre nações e seus povos, com o objetivo de promover entendimento mútuo” (Cummings, 2009, p. 1, tradução nossa). No entanto, Cummings acrescenta que a diplomacia cultural também pode ser mais uma via de mão única do que uma troca recíproca, como quando um país concentra seus esforços em promover sua língua nacional, explicar suas políticas e pontos de vista ou contar sua história ao restante do mundo.

Ademais, Mariano Martín Zamorano (2016) apresenta uma leitura histórica dos usos da diplomacia cultural e argumenta que reduzi-la ao enquadramento teórico do *soft power* resulta em uma interpretação limitada, pois transforma a cultura em mero instrumento para a acumulação de poder. De acordo com Zamorano (2016), quando analisada exclusivamente sob a ótica do *soft power*, a diplomacia cultural tende a reproduzir lógicas que se aproximam de práticas associadas ao imperialismo cultural, ao uso propagandístico da cultura e ao *nation branding*, evidenciando um caráter instrumentalista tanto em seus pressupostos conceituais quanto em suas aplicações. No caso dos Estados Unidos, o autor observa que políticas culturais e iniciativas vinculadas ao *soft power* têm sido historicamente articuladas com o objetivo de

melhorar a imagem do país no exterior, conforme apontado por estudos de Djerejian (2003) e Lenczowski (2007, 2011, apud Zamorano, 2016). Essa lógica, segundo Zamorano, também contribui para um processo de “desculturalização” dos instrumentos de coerção, já que ao enfatizar apenas aspectos materiais das relações internacionais, ignora-se que práticas coercitivas muitas vezes fazem parte de dinâmicas imperialistas ou colonialistas que são, em essência, de natureza cultural, conforme discutido por Ferguson (2005, apud Zamorano, 2016).

Danielle Fosler-Lussier (2012) também oferece contribuições importantes para compreender o caráter fluido e multidimensional da diplomacia cultural. A autora questiona a ideia de que a diplomacia cultural opera exclusivamente como instrumento de imperialismo cultural, ao examinar o papel desempenhado pela música nas iniciativas diplomáticas dos Estados Unidos. Conforme argumenta Fosler-Lussier, a circulação musical não ocorreu apenas por imposição estatal destinada a projetar influência além das fronteiras, mas também porque públicos estrangeiros demonstraram interesse ativo em determinados estilos musicais e, dessa forma, contribuíram para sua difusão. Assim, a música não foi apenas empurrada por Estados-nação que buscavam impor sua influência, mas a música também foi puxada através das fronteiras por pessoas que ativamente a desejavam.

Nesse sentido, a diplomacia cultural não pode ser entendida apenas como uma ação unilateral e massiva de imposição cultural, mas como um conjunto de interações diversas que inclui o estímulo ao interesse de grupos subculturais estrangeiros por estilos musicais norte-americanos, o estabelecimento de relações profissionais com atores locais e a construção de vínculos simbólicos entre sociedades separadas por grandes distâncias. Para a autora, analisar a diplomacia cultural exige considerar as dinâmicas complexas que envolvem tanto os agentes responsáveis por promovê-la quanto os públicos que a recebem. Isso inclui elementos como o caráter espontâneo das interações entre músicos em turnê e seus ouvintes, o fato de que muitos desses músicos eram convidados diretamente por cidadãos dos países anfitriões e a forma como diferentes segmentos da audiência selecionavam, reinterpretavam ou rejeitavam aspectos específicos das mensagens culturais associadas aos Estados Unidos (Fosler-Lussier, 2012, p. 60-63).

Segundo a mesma linha, Said Saddiki (2009) destaca que o papel principal da diplomacia cultural é promover o diálogo transnacional entre culturas e nações. Ele também reconhece que a diplomacia cultural não pertence exclusivamente aos Estados-nação, já que estes não são os únicos atores no cenário internacional contemporâneo. Atores não estatais, como a sociedade civil, ONGs, universidades e acadêmicos, entre outros, também exercem um papel protagonista nesse campo. Segundo Saddiki:

A diplomacia cultural refere-se ao papel desempenhado pelos fatores culturais nas relações internacionais. Para alguns acadêmicos, a diplomacia cultural constitui um dos fundamentos centrais do século XXI; um fundamento sobre o qual podemos construir confiança e compreensão mútuas. [...] A diplomacia cultural não significa apenas a transmissão e a difusão da cultura e dos valores nacionais. Um elemento importante da diplomacia cultural consiste também em escutar as demais nações do mundo, compreender seus próprios modos de vida e buscar um terreno cultural comum a ser compartilhado com elas. Assim, a diplomacia cultural não deve se basear exclusivamente em contar nossas histórias ao restante do mundo; é necessário considerar também que “o êxito da diplomacia cultural depende do diálogo intercultural e do respeito mútuo” (Saddiki, 2009, p. 109, tradução nossa).

Além disso, César Villanueva Rivas (2010) oferece uma contribuição significativa ao debate por meio do que denomina “construtivismo cosmopolita”, concebido como uma teoria fundamentada filosoficamente na diplomacia multilateral, na teoria cosmopolita e na política construtivista. O autor propõe uma “sensibilidade autorreflexiva” para compreender a diplomacia cultural e argumenta que sua missão fundamental consiste em representar, no exterior, a pluralidade das identidades culturais, favorecendo a compreensão das necessidades comuns entre as pessoas e a reconciliação de suas diferenças. Villanueva destaca que o ponto de partida do construtivismo cosmopolita consiste no reconhecimento de que pessoas, culturas e Estados possuem relevância simultânea na política internacional, e que as diplomacias cultural e pública contribuem para a construção intersubjetiva de ideias, normas e identidades orientadas à cooperação, ao bem-estar e ao entendimento entre sociedades. O autor observa também que essas diplomacias podem se beneficiar de conceitos centrais do construtivismo, como a noção de identidades coletivas. Para Villanueva, não apenas identidades e interesses são socialmente construídos, mas também devem ser analisados em conjunto com outros elementos ideacionais que emergem dos indivíduos enquanto seres culturais. Nesse sentido, sugere que uma das funções centrais das diplomacias cultural e pública reside precisamente na promoção de identidades coletivas baseadas na paz, no entendimento e na diversidade no cenário internacional.

Com base nessa perspectiva, Villanueva sustenta que valores, normas, interesses e comportamentos dependem das identidades coletivas assumidas por grupos e que, sob o olhar construtivista, torna-se particularmente pertinente o preâmbulo da UNESCO que afirma que, se as guerras têm início na mente dos seres humanos, é também nesse espaço que devem ser construídas as defesas da paz. Assim, segundo o autor, as diplomacias pública e cultural desempenham papel fundamental na formação dessas ideias e identidades de acordo com tal princípio (Villanueva, 2010, p. 47-48).

Por fim, parafraseando Paul Sharp, citado por Villanueva (2010), quando a diplomacia volta a ser compreendida em termos de representação, e não apenas como instrumento de políticas externas substantivas, torna-se possível percebê-la como expressão de uma condição humana que antecede e transcende a experiência moderna dos Estados soberanos territoriais (Sharp, 1999 apud Villanueva, 2010, p. 51).

2.5 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Como ficou demonstrado, mesmo após o giro cultural nas Relações Internacionais, a dimensão cultural ainda recebe pouca atenção no campo, e as abordagens *mainstream* frequentemente enquadram seu papel em uma perspectiva unilateral, baseada em pressupostos estatocentristas. Não obstante, este capítulo buscou evidenciar que a cultura está intrinsecamente entrelaçada com as relações internacionais e com a prática da diplomacia. Dentro do referencial construtivista, é possível concluir que a cultura contribui ativamente para a configuração das relações internacionais, uma vez que se considera que a estrutura internacional é socialmente construída e passível de ser transformada por ideias.

Com base nas diferentes contribuições sobre diplomacia cultural mencionadas ao longo do capítulo, este trabalho compreende a diplomacia cultural a partir de uma perspectiva multilateral, reconhecendo que ela não pode ser efetivamente mensurada (Schneider, 2006) e que suas intenções e estratégias dependem das mentalidades culturais dos atores envolvidos, bem como de seu contexto histórico (Gienow-Hecht, 2010). Embora os Estados possam utilizá-la para promover seus interesses ou como ferramenta de aspirações imperialistas em determinados contextos, atores não estatais também podem mobilizar seus mecanismos (Fosler-Lussier, 2012; Gienow-Hecht; Donfried, 2010; Schneider, 2006). A diplomacia cultural não se restringe à comunicação entre governos, mas envolve igualmente a comunicação entre governos e populações estrangeiras (Gienow-Hecht; Donfried, 2010). Trata-se de um meio de comunicação por meio de culturas que ajuda pessoas de diferentes origens a encontrar um terreno comum (Schneider, 2006); contudo, sua definição não deve ser reduzida a um conceito único nem vista de forma unilateral (Zamorano, 2016; Fosler-Lussier, 2012; Gienow-Hecht; Donfried, 2010; Schneider, 2006). Ainda assim, sob uma abordagem construtivista, é possível concluir que a diplomacia cultural efetivamente colabora para a construção de ideias, normas e identidades orientadas à cooperação, ao bem-estar e ao entendimento (Cummings, 2009; Saddiki, 2009; Villanueva, 2010).

É a partir dessa compreensão que este trabalho analisará a diplomacia do jazz durante a Guerra Fria: não como simples expressão do soft power estadunidense, nem apenas como reprodução da hegemonia cultural, mas como prática cultural atravessada por poder, contradição, agência artística, recepção ativa e disputas de significado no sistema internacional.

3 DIPLOMACIA MUSICAL

Em um mundo diverso, no qual valores frequentemente entram em conflito, a música ultrapassa barreiras linguísticas e une pessoas de origens culturais muito diferentes. Assim, por meio da música, todos os povos podem se reunir para tornar o mundo um lugar mais harmonioso (Annan, 2004, tradução nossa).

O diplomata ganhador e sétimo Secretário-Geral das Nações Unidas (1997–2006), Kofi Annan, proferiu um discurso notável sobre o poder da música e sua capacidade de unir pessoas de diferentes origens durante uma palestra do maestro Leon Botstein intitulada “*Why Music Matters*”. Segundo Annan:

A música penetra quase todas as partes de nossas vidas: nosso descanso, nosso entretenimento, nossa educação e nossa espiritualidade. Ao longo da história, ela celebrou os triunfos e as tragédias da vida. Como disse Platão, a música ‘dá alma ao universo, asas à mente, voo à imaginação’. A música tanto molda quanto reflete a sociedade. Dançarinos seguem seu ritmo; manifestantes a utilizam para encontrar sua voz. Ela pode promover ideais — como a paz e a solidariedade — mas também pode preparar exércitos para a batalha. Ela faz parte de quase todos os importantes momentos pessoais e coletivos. Mas também é misteriosa. Ritmo e altura podem ser expressos como fórmulas matemáticas; músicos conhecem as técnicas pelas quais produzem determinado som. Mas nenhum cientista ou músico consegue explicar o poder que a música exerce sobre nossas emoções.” (Annan, 2004, tradução nossa)

Com base na definição de cultura da UNESCO, que inclui a arte como elemento fundamental, e em consonância com a perspectiva construtivista e multidimensional de diplomacia cultural apresentada no primeiro capítulo, esta seção busca explorar as conexões entre música e diplomacia nas relações internacionais. Partindo da discussão teórica desenvolvida no capítulo anterior, este capítulo compreende a diplomacia musical como uma dimensão específica da diplomacia cultural, atravessada simultaneamente por relações de poder, disputas simbólicas, interesses estatais, agência artística e processos de construção intersubjetiva de sentidos. Assim, a música não será analisada apenas como recurso de *soft power*, nem somente como instrumento de hegemonia cultural, mas como prática social capaz de expressar contradições, produzir identificações, circular entre diferentes atores e abrir espaços de diálogo, conflito, resistência e cooperação.

Nessa perspectiva, serão explicados o giro acústico nas RI e as dimensões da diplomacia musical, com o objetivo de demonstrar como a música, enquanto instrumento de diplomacia cultural, desempenhou um papel longo e significativo nas relações internacionais, transcendendo propósitos, nações e gêneros específicos. Grande parte deste capítulo fundamenta-se em duas obras principais de referência sobre o tema: *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present* (2014) e *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage* (2018). Ambos os volumes reúnem perspectivas multidisciplinares, da musicologia à ciência política, sobre as múltiplas dimensões da diplomacia musical ao longo da história internacional.

3.1 O GIRO ACÚSTICO NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Antes de aprofundar a discussão sobre diplomacia musical, é necessário esclarecer o que se denomina giro acústico nas RI, o qual forneceu as bases para pesquisas como esta. Em termos simples, trata-se do resultado da convergência de três tendências: 1. As preocupações internacionais presentes na musicologia; 2. O giro estético nas Relações Internacionais; 3. O giro cultural na história internacional (Prévost-Thomas; Ramel, 2018, p. 2). O giro acústico é relevante para esta pesquisa porque desloca a análise das Relações Internacionais para além de documentos oficiais, discursos diplomáticos e decisões estatais, permitindo considerar sons, performances, vozes, escutas e experiências musicais como elementos constitutivos da política internacional.

Nesse sentido, o giro acústico emergiu nas RI devido ao interesse de musicólogos em compreender o papel da música nas relações internacionais. Essas preocupações, somadas ao avanço das teorias críticas em RI e ao “giro cultural” da disciplina, estimularam o interesse em investigar o papel dos sons no campo. Portanto, trata-se claramente de um movimento que não nasce das teorias realista ou liberal, mas encontra maior afinidade com abordagens críticas das RI, que possibilitam o desenvolvimento de vínculos entre estética e política internacional. Esses movimentos em conjunto deram origem a diversos núcleos de pesquisa na área, sendo o maior deles dedicado ao estudo da música durante a Guerra Fria. Entretanto, o giro acústico vai além da música, pois também engloba o papel do som e de elementos auditivos em geral na análise de fenômenos internacionais.

Essa perspectiva enfatiza a importância das experiências sonoras e o impacto do som na compreensão de eventos globais e das dinâmicas de poder. O giro acústico incentiva pesquisadores a explorar como paisagens sonoras, músicas, discursos e outros elementos

auditivos contribuem para moldar as relações internacionais. Alguns autores chegam a retratar as RI como “um mundo audível”, que pode ser “estudado e experienciado como som — música, ruído, silêncio” (Franklin, 2005, apud Prévost-Thomas; Ramel, 2018, p. 3). O livro *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage* (2018), por exemplo, apresenta diferentes concepções sobre o giro acústico, demonstrando que sons e vozes não se restringem à música em si; as vozes (discursos) de músicos na arena internacional também são consideradas e examinadas. O professor de Relações Internacionais Roland Bleiker em um artigo na revista *Millennium* (2001) estabelece pilares fundamentais para essa abordagem nas RI. Entre suas contribuições, estão:

- a adoção de categorias e ferramentas pós-modernas;
- o destaque à fertilização cruzada entre diferentes faculdades necessárias para compreender a política — como Kant apontou, razão e imaginação fazem parte da ação política;
- a exploração de novos objetos e novos modos de enfrentar dilemas da política mundial (Bleiker, 2001 apud Prévost-Thomas; Ramel, 2018, p. 3, tradução nossa).

3.2 AS DIMENSÕES DA DIPLOMACIA MUSICAL

Uma arte como a música não é um artifício ou um ornamento nas práticas diplomáticas (Prévost-Thomas; Ramel, 2018, p. 12, tradução nossa).

A compreensão da diplomacia musical exige mais do que o simples acesso às performances ou cenas musicais promovidas por agentes diplomáticos. Trata-se de identificar os momentos em que esses agentes passam a conceber o próprio espaço diplomático como uma forma de cena musical e de reconhecer como surgem contextos musicais internacionais nos quais desafios estéticos e performáticos tornam-se objetos de negociação e de interação política. Conforme apontam Mahiet, Ferraguto e Ahrendt (2014), sons, músicas e músicos podem funcionar como forças de desterritorialização, uma vez que geram conexões translocais, promovem normas técnicas além de fronteiras e contribuem para causas de alcance transnacional.

Ao mesmo tempo, esses mesmos elementos musicais podem ser utilizados por Estados e outros atores nacionais para expressar características culturais e identitárias no cenário internacional. A ambiguidade da música enquanto movimento de desterritorialização reforça a relevância da observação clássica de Claude Lévi-Strauss, para quem a música ocupa posição singular no entendimento da condição humana, constituindo um ponto de encontro entre diversas disciplinas.

Nesse contexto, a diplomacia musical apresenta múltiplas dimensões, sobretudo porque a música adquire significados diferentes de acordo com o ambiente social, político e cultural no qual circula. Instituições musicais, concepções de harmonia e ordenamento global, bem como a experiência de executar música em conjunto, contribuíram para a ideia de que práticas musicais podem configurar alternativas sociais e influenciar mudanças políticas, embora seus efeitos não sejam sempre previsíveis (Mahiet, Ferraguto e Ahrendt, 2014).

Um exemplo emblemático dessa polissemia é a obra de Beethoven, especialmente a Nona Sinfonia, que ao longo dos séculos foi apropriada por diferentes grupos e correntes políticas devido ao seu caráter universalista. Segundo Gienow-Hecht (2015), essa obra foi interpretada como símbolo artístico por românticos, como expressão de nacionalismo por alemães, como hino de humanidade por republicanos franceses, como ideal comunista por marxistas, como mensagem religiosa por católicos, como melodia celebrada por Hitler, como hino nacional na Rodésia e como símbolo de unificação pela União Europeia, além de integrar o patrimônio mundial da UNESCO.

Existem ainda casos documentados nos quais experiências musicais influenciaram decisões individuais de alto impacto político. Mahiet, Ferraguto e Ahrendt (2014) relatam, por exemplo, o depoimento de um avião condecorado dos Estados Unidos que se recusou a bombardear a cidade natal de Beethoven durante a Segunda Guerra Mundial, demonstrando como percepções culturais podem afetar diretamente ações militares. Assim, torna-se evidente que a música pode moldar as relações internacionais, já que constitui uma forma de comunicação, de criação de vínculos e de demarcação identitária, funcionando como um dispositivo que pode aproximar ou afastar diferentes grupos, regiões, nações e blocos políticos (Gienow-Hecht, 2015). Portanto, a diplomacia musical, assim como a diplomacia cultural, não pode ser entendida como um conceito unidimensional. Ela é mobilizada por atores variados e para propósitos diversos, sempre condicionada às particularidades de cada situação histórica.

O livro *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present* (2014) demonstra essa pluralidade ao apresentar estudos de caso que mostram como a música influenciou práticas diplomáticas muito antes da formulação moderna dos termos “diplomacia cultural” ou “diplomacia musical”. No século XVI, por exemplo, monarcas utilizavam música em cerimônias diplomáticas com o objetivo de projetar poder e consolidar influência no exterior. Anne Spohr, em seu capítulo *Concealed Music in Early Modern Diplomatic Ceremonial* (2014), evidencia que a música integrava de maneira estrutural os rituais de corte da época moderna e desempenhava funções essenciais nessas interações. Segundo a autora, a música servia como forma de capital cultural, demonstrando a visitantes estrangeiros que um

príncipe era capaz de acompanhar os desenvolvimentos estéticos de seu tempo e de competir com seus rivais nesse campo. Ademais, ela estava presente em diversos momentos da vida cortesã, como serviços religiosos, refeições, entretenimentos palacianos e recepções de diplomatas, desempenhando papel importante na construção simbólica do prestígio e da autoridade política.

Spohr analisa o caso do rei Cristiano IV da Dinamarca, que governou entre 1588 e 1648, e demonstra que ele recorria ao uso de música “oculta” ao público em cerimônias de corte com o objetivo de transmitir a imagem de que seu poder estava vinculado a uma ordem transcendente (Spohr, 2014). Os músicos permaneciam escondidos atrás de paredes ou estruturas, de modo que apenas o som fosse percebido, o que produzia efeitos de mistério e encantamento destinados a reforçar a percepção de majestade, autoridade e legitimidade do monarca. Nas recepções diplomáticas realizadas no Castelo de Rosenborg, esse recurso era utilizado para impressionar soberanos visitantes por meio da ilusão acústica produzida pela música oculta. Fosler-Lussier (2012) observa que esse tipo de apresentação, caracterizado pela ausência dos músicos no campo visual, constituía uma experiência rara e altamente apreciada na Europa moderna. De acordo com Berns (2008, apud Spohr, 2014), essa prática funcionava como um mecanismo estratégico de comunicação e de construção de poder, influenciando também outros monarcas europeus que passaram a adotar práticas semelhantes. O exemplo ilustra como a música foi historicamente utilizada como forma de expressão política, evidenciando que sua função nos ambientes de poder vai muito além do caráter ornamental.

Além do uso da música por reis na era moderna, pesquisas demonstram que ela desempenhou papel igualmente central na atuação diplomática de embaixadores. Giulia Giovani, em seu estudo *Serenatas in the Service of Diplomacy in Baroque Venice* (2014), argumenta que, no início do século XVIII, representantes do Sacro Império Romano-Germânico e da França em Veneza utilizavam serenatas como ferramentas diplomáticas, já que as apresentações constituíam espaços privilegiados de sociabilidade, negociação e competição entre agentes diplomáticos.

Essa dimensão musical também é analisada por Michela Berti e Mark Ferraguto no volume *International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage* (2018). Berti, por exemplo, demonstra que diplomatas atuando em Roma organizaram eventos musicais conhecidos como *feste*, que serviam tanto à ostentação do prestígio de embaixadores, cardeais e nobres quanto à promoção de trocas culturais entre diferentes regiões da Europa nos séculos XVII e XVIII (Berti, 2018).

Ferraguto, por sua vez, propõe compreender diplomatas do final do século XVIII e início do XIX como agentes musicais envolvidos na disseminação de repertórios e práticas musicais ao longo da Europa. Esses diplomatas desempenhavam papel ativo na circulação de música através da organização de concertos e da mediação de interações entre músicos, compositores e instituições, contribuindo para o fortalecimento de identidades nacionais (Ferraguto, 2018). Essa atuação incluía também a difusão de manuscritos e edições impressas, muitas vezes decorrentes de comissões imperiais, e a elaboração de relatórios musicais que informavam suas cortes sobre o ambiente cultural estrangeiro, incluindo práticas musicais locais, decisões administrativas envolvendo músicos e preferências estéticas dos soberanos (Ferraguto, 2018).

Esse intercâmbio musical favoreceu a circulação de artistas, obras e repertórios, estimulou parcerias com compositores e intérpretes e fortaleceu vínculos entre membros das chamadas redes de salão, como observam Prévost-Thomas e Ramel (2018). Em conjunto, esses estudos demonstram que a música constituiu um componente fundamental da prática diplomática europeia, funcionando como canal privilegiado para comunicação política, construção de prestígio e formação de alianças culturais.

O final do século XVIII, contudo, marcou um novo entendimento de nação e poder, cada vez mais ancorado nos assuntos globais. Nesse sentido, com uma nova compreensão do Estado moderno, formuladores de políticas passaram a depositar expectativas significativas na música como meio de representar a nação. Não apenas formuladores de políticas, mas também atores não estatais, incluindo banqueiros, clérigos, aristocratas, intelectuais, acadêmicos, agentes das artes performáticas e, naturalmente, músicos, passaram a desempenhar um papel central como diplomatas culturais. A música tornou-se um “marcador nacional” em toda a Europa e América do Norte no século XIX. Marcadores culturais, incluindo ritmos e idiomas musicais, passaram a ser cada vez mais associados a estilos nacionais específicos. (Gienow-Hecht, 2015)

A atuação de compositores nacionalistas evidencia como a música pode assumir funções diplomáticas mesmo quando produzida por atores não estatais. Um exemplo é Antonín Dvořák, que, inspirado pelo nacionalismo musical de Bedřich Smetana, buscou elaborar uma linguagem musical que expressasse a identidade de seu país e, posteriormente, levou essa estética a públicos internacionais. Segundo Gienow-Hecht (2015), ao incorporar elementos folclóricos e difundir-los de modo eficaz no exterior, Dvořák contribuiu para a construção de uma representação simbólica da nação no âmbito da música sinfônica, ainda que não possuísse um mandato oficial para atuar diplomaticamente. Suas atividades ajudaram a reduzir

discrepâncias entre a autoimagem nacional e as percepções externas, ilustrando o impacto que agentes culturais podem exercer sobre a identidade e a imagem internacional de um país.

Gienow-Hecht (2015) também ressalta, em seu estudo sobre *nation branding*, que o uso da música com finalidades de promoção nacional não distingue práticas orientadas ao entendimento mútuo de estratégias predominantemente propagandísticas. O conceito de *nation branding*, segundo a autora, é indiferente ao regime político e pode ser mobilizado tanto por governos democráticos quanto autoritários, além de ser utilizado por atores estatais ou não estatais. Isso significa que qualquer agente pode participar da construção e da difusão de uma marca nacional no exterior, independentemente do caráter ético ou político da mensagem difundida.

A relação entre música e identidade nacional intensificou-se no período entre guerras, quando a música passou a ser integrada às estratégias políticas e militares. Com a institucionalização da propaganda durante a Primeira Guerra Mundial, governos de distintos sistemas políticos, assim como organizações não governamentais, empregaram música como instrumento de persuasão ideológica. Durante a Segunda Guerra Mundial, essa prática se expandiu de maneira expressiva. O exemplo mais citado é o do regime nazista, que incorporou a obra de Richard Wagner como símbolo de nacionalismo alemão, utilizando-a para reforçar narrativas antissemitas e promover a estética cultural do fascismo.

Gienow-Hecht (2015) explora como a Alemanha promoveu uma concepção racializada de música clássica, particularmente no contexto das relações germano-americanas no final do século XIX e início do XX. O governo alemão buscou criar um conceito idealizado de cultura alemã para desenvolver afinidade emocional entre estadunidenses e alemães. No entanto, Gienow-Hecht enfatiza especialmente a forma como a cultura foi exportada enquanto instrumento de diplomacia não governamental, concentrando-se na relevância de maestros e músicos que atuavam como “um exército de embaixadores informais” de seu país. Nesse contexto, a autora enfatiza que esse processo não se limitou à ação do Estado, pois maestros e músicos atuaram como agentes informais de diplomacia cultural, funcionando como mediadores transnacionais que promoveram afinidades emocionais duradouras, capazes de resistir a conflitos, rupturas políticas e transformações históricas.

No contexto da Guerra Fria, iniciativas formais de diplomacia cultural atingiram seu auge, e a música foi amplamente utilizada como instrumento dessas políticas. Durante a batalha ideológica entre EUA e URSS, o governo estadunidense foi pioneiro em fazer da diplomacia cultural um pilar de sua política externa, a fim de expressar seu poder e influenciar outras nações por meio da crença no chamado “excepcionalismo americano”. Ambas as

superpotências da Guerra Fria utilizaram a diplomacia musical para promover suas ideologias e projetar uma imagem nacional positiva no mundo, com o objetivo de conquistar os corações e mentes das populações e influenciar imaginários coletivos por meio do prestígio simbólico de suas produções artísticas. Enquanto o Departamento de Estado dos EUA utilizou o jazz, a URSS recorreu à música clássica e ao balé como parte de suas estratégias de política externa.

Contudo, ao longo do século XX, a diplomacia musical também assumiu papel crucial em movimentos de resistência e em sindicatos trabalhistas, servindo como forma de protesto e de contestação contra injustiças e desigualdades. Como escreveu a embaixadora norte-americana Cynthia Schneider (2006):

Líderes na política e na cultura, de Vaclav Havel a Dizzy Gillespie, testemunharam o impacto poderoso da expressão criativa. Para Havel, a música era ‘o inimigo do totalitarismo’; ele descreveu, em uma noite do Milênio na Casa Branca, no ano 2000, como ouvir jazz mantinha vivas as esperanças de liberdade nos dias mais sombrios de opressão na Tchecoslováquia comunista. Além da própria música, o poder do jazz como embaixador cultural decorreu da tensão inerente criada por músicos negros viajando pelo mundo e proclamando valores norte-americanos durante a era Jim Crow. Dizzy Gillespie, Louis Armstrong e outros se recusaram a maquiagem a segregação; falavam abertamente sobre as condições nos EUA e insistiam em ‘democratizar’ seus concertos, frequentemente acrescentando apresentações gratuitas às suas agendas. (Schneider, 2006, p. 2, tradução nossa)

Não apenas o jazz, mas diferentes gêneros musicais, como o rock, o rap, o samba e outras expressões populares, também foram mobilizados como formas de resistência. Por meio da diplomacia musical, pessoas podem se conectar, protestar, expor realidades e vislumbrar possibilidades de mudança social e de entendimento mútuo. O terceiro capítulo aprofundará o caso particular do jazz e seu papel paradoxal como instrumento de diplomacia cultural durante a Guerra Fria.

Danielle Fosler-Lussier (2012), evidencia a complexa relação entre música, diplomacia cultural e poder. Ela afirma que, embora o poder imperial possa ser evidente no planejamento e na intenção de alguns projetos de diplomacia musical, como aqueles promovidos pelo Departamento de Estado dos EUA, que explicitamente considerou tais projetos importantes veículos de influência estadunidense e de avanço de estratégias de propaganda, isso não significa que a música em si transmitirá a mesma mensagem ou terá o mesmo efeito, porque os músicos e os receptores dessa diplomacia não são atores passivos.

Além disso, o cientista político Joseph L. Jones (2009) demonstra que, em iniciativas recentes de diplomacia pública dos EUA, o hip-hop tem sido amplamente utilizado como instrumento de diplomacia cultural. No entanto, ele mostra que, embora os objetivos do Departamento de Estado fossem imperialistas, a música não desempenhou papel significativo no processo imperial (Jones, 2009, apud Fosler-Lussier, 2012, p. 55). De fato, o hip-hop

contribuiu para aumentar a consciência sobre questões de raça e de luta de classes dentro do próprio país. Como observa Fosler-Lussier (2012), músicos não apenas se apresentam, mas também estabelecem conexões informais com seus públicos. Consequentemente, o propósito das apresentações musicais vai além de simplesmente cativar pessoas com produtos culturais nacionais e valores ideológicos; muitas vezes, a música desempenha um papel subsidiário nas relações que se formam dentro de um contexto específico. Além de promover o contato pessoal, performances musicais também encorajam músicos e plateias a se perceberem como participantes de uma cena política e musical compartilhada. Assim, a diplomacia musical pode estabelecer conexões que certamente funcionam como um canal viável para uma comunicação futura.

Um exemplo contemporâneo que evidencia o poder da diplomacia musical na promoção da comunicação intercultural é a West-Eastern Divan Orchestra, criada em 1999 pelo maestro argentino-israelense Daniel Barenboim e pelo acadêmico e ativista palestino-estadunidense Edward Said. A orquestra foi fundada com o objetivo de fomentar o entendimento mútuo entre israelenses e palestinos. Até hoje, em meio ao genocídio palestino, conforme caracterizado por relatórios de mecanismos independentes das Nações Unidas, permanece como uma plataforma única que oferece oportunidades raras para que palestinos e israelenses, juntamente com outros músicos da Ásia Ocidental e do Norte da África participem de uma mesma cena musical e troquem experiências. Nas palavras de Barenboim, em entrevista a Ed Vulliamy para o *The Guardian* (2008):

A Divan foi concebida como um projeto contra a ignorância. Um projeto contra o fato de que é absolutamente essencial que as pessoas conheçam o outro, compreendam o que o outro pensa e sente, sem necessariamente concordar com isso. Não estou tentando converter os membros árabes da Divan ao ponto de vista israelense, e [não estou] tentando convencer os israelenses da perspectiva árabe. Mas quero — e infelizmente estou sozinho nisso desde que Edward morreu há alguns anos — [...] criar uma plataforma na qual os dois lados possam discordar sem recorrer a facas (Barenboim, 2008, tradução nossa).

No contexto recente dos Estados Unidos, o presidente Joe Biden sancionou o *PEACE Through Music Diplomacy Act* (2022), que autoriza “programas de intercâmbio relacionados à música facilitados pelo Departamento de Estado”, ao reconhecer que:

1. a música é um importante transmissor de cultura e pode ser usada para comunicar valores e construir entendimento entre comunidades;
2. artistas musicais desempenham um papel valioso na troca intercultural, e suas obras e performances podem promover esforços de construção da paz e de resolução de conflitos;
3. a indústria musical dos Estados Unidos deu contribuições importantes à sociedade e à cultura norte-americanas, e músicos e profissionais do setor podem oferecer expertise valiosa a jovens artistas musicais ao redor do mundo;

4. o Governo dos Estados Unidos deve promover programas de intercâmbio — especialmente aqueles que aproveitam a expertise e os recursos do setor privado — que ofereçam a jovens artistas musicais de todo o mundo a oportunidade de aprimorar suas habilidades, compartilhar ideias, conhecer a cultura norte-americana e desenvolver as competências necessárias para apoiar esforços de resolução de conflitos e de construção da paz em suas comunidades e sociedades mais amplas (ESTADOS UNIDOS, 2022, tradução nossa).

Além disso, em 27 de setembro de 2023, o Secretário de Estado Antony J. Blinken lançou a iniciativa *Global Music Diplomacy*, apresentada como um esforço global voltado a elevar a música à condição de ferramenta diplomática para a promoção da paz, da democracia e dos objetivos mais amplos da política externa dos Estados Unidos. De acordo com o Departamento de Estado dos EUA, a iniciativa busca mobilizar parcerias público-privadas para fortalecer um ecossistema musical capaz de ampliar a equidade econômica, impulsionar a economia criativa, promover a inclusão social e expandir o acesso à educação. O programa também se apoia em iniciativas já existentes de diplomacia pública musical, articulando empresas e organizações sem fins lucrativos estadunidenses com o objetivo de utilizar a música como meio de responder aos desafios contemporâneos, projetar a liderança dos Estados Unidos no cenário internacional e estabelecer conexões com públicos ao redor do mundo (Departamento de Estado dos EUA, 2023).

Durante o lançamento de 27 de setembro, o Departamento de Estado também anunciou o primeiro *Peace Through Music Award*. O prêmio “reconhece e homenageia um profissional da indústria musical, artista ou grupo norte-americano que tenha desempenhado um papel inestimável em trocas interculturais e cujo trabalho musical promova a paz e o entendimento mútuo globalmente.” (Departamento de Estado dos EUA, 2023). Esse caso contemporâneo evidencia a permanência da ambiguidade central da diplomacia musical: ao mesmo tempo em que mobiliza vocabulários de paz, inclusão e intercâmbio, também reafirma a música como instrumento de projeção internacional da liderança estadunidense.

Nesse contexto, Danielle Fosler-Lussier (2012), argumenta que a música constitui uma via fundamental para compreender as dinâmicas complexas de lealdade que influenciaram o comportamento de indivíduos e de sociedades durante a Guerra Fria. Segundo a autora, a música não deve ser tratada como um elemento “extra”, um mero “acessório”, na escrita da história, mas como parte integrante do tecido social que se busca analisar, pois ela cria espaços de interação nos quais as pessoas se encontram,

colaboram e aprendem entre si. Essas interações podem resultar em transformações nas relações de poder e até em redefinições identitárias.

Considerar seriamente a música como componente da diplomacia, portanto, implica não apenas reconhecê-la como objeto de estudo, mas também compreender os modos pelos quais ela atua no mundo. A autora também destaca que estudiosos de música há muito reconhecem que a performance musical envolve mais do que o aspecto sonoro, englobando elementos como status, sentido de pertencimento e identidade, representando, assim, múltiplas formas de relações sociais. Desta forma, análises históricas que deixam de considerar a música como prática social correm o risco de idealizar a performance e, conseqüentemente, interpretar de forma equivocada o conceito de *soft power*. A autora afirma que a música estabelece relações entre músicos, entre músicos e ouvintes, entre os próprios ouvintes e até entre pessoas presentes e ausentes, e que é justamente nessas relações que reside o significado social de uma performance musical (Fosler-Lussier, 2012).

Por fim, vale destacar outra afirmação notável, desta vez de Barack Obama, durante visita oficial ao Vietnã em 2016. Ao responder à pergunta de uma rapper de 26 anos sobre o papel da música nas relações internacionais, ele disse:

Música, poesia, representações da vida como ela é e de como ela deveria ser — são essas as coisas que inspiram as pessoas. E, se eu escuto um rap vietnamita e ele se conecta com aquilo que estou sentindo, passo a me sentir mais próximo de um país situado do outro lado do mundo. [...] Sejam honestos. Às vezes, porém, a arte é perigosa. E é por isso que, em alguns momentos, os governos ficam apreensivos diante da arte. Mas uma das coisas em que realmente acredito é que, quando se tenta suprimir as artes, suprimem-se também os sonhos e as aspirações mais profundas das pessoas (Obama, 2016 apud Prévost-Thomas; Ramel, 2018, p. 13, tradução nossa).

Nesse sentido, a música revela-se uma dimensão importante para a análise das relações internacionais, pois permite compreender como ideias, afetos, identidades e formas de pertencimento circulam e influenciam condutas no cenário internacional (Prévost-Thomas; Ramel, 2018).

3.3 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

O surgimento das teorias críticas em Relações Internacionais e as crescentes preocupações da musicologia com o papel da música no cenário global levaram ao desenvolvimento de um *giro acústico* no campo das RI. Os diferentes núcleos de pesquisa proporcionados por esse giro acústico abriram espaço para investigar as conexões entre música e diplomacia ao longo da história internacional.

Como ilustrado neste capítulo, música, política e diplomacia estão profundamente interconectadas. Desde o período moderno, a diplomacia musical tem sido empregada por diferentes atores para uma variedade de propósitos, oscilando entre objetivos violentos e pacíficos, a depender do contexto histórico e dos atores envolvidos. Enquanto instrumento de diplomacia cultural, a música pode atravessar barreiras linguísticas, promover interesses, expressar identidades, sustentar projetos de poder, denunciar injustiças, articular resistências e abrir espaços de diálogo, harmonia e compreensão mútua entre diferentes povos. Seus efeitos, contudo, não são automáticos nem previsíveis, pois dependem dos contextos históricos, dos atores envolvidos e das formas pelas quais as performances são recebidas, apropriadas ou ressignificadas. Portanto, a diplomacia musical constitui não apenas uma prática relevante das relações internacionais, mas também um recurso analítico fundamental para compreender como ideias, afetos, identidades e disputas simbólicas circulam no cenário internacional.

4 A DIPLOMACIA DO JAZZ NA AMÉRICA LATINA

Conforme demonstrado no capítulo anterior, a diplomacia musical assumiu diferentes funções e propósitos ao longo da história das relações internacionais, exercendo influência significativa sobre sua dinâmica. Nesse sentido, este capítulo tem como objetivo analisar o potencial da diplomacia musical por meio do estudo de caso do jazz. Busca-se elucidar o papel desempenhado pelo jazz como instrumento de diplomacia cultural durante a Guerra Fria e seus desdobramentos na América Latina, período em que o gênero alcançou seu auge tanto como manifestação artística quanto como ferramenta diplomática.

Para compreender esse processo, será apresentada uma breve contextualização da história do jazz e do cenário geopolítico da Guerra Fria, seguida de uma análise de sua incorporação à política externa estadunidense. Em seguida, serão examinadas as experiências dos “embaixadores do jazz” Dizzy Gillespie, Louis Armstrong e Duke Ellington na região, buscando compreender de que forma suas turnês ultrapassaram os objetivos diplomáticos originalmente estabelecidos pelo Estado, produzindo impactos duradouros tanto no campo cultural com a ampliação de intercâmbios musicais e a construção de vínculos entre diferentes sociedades quanto na política das relações interamericanas.

4.1 HISTÓRIA DO JAZZ

As origens do jazz estão profundamente vinculadas à história da escravidão nas Américas e, mais especificamente, à experiência da população negra escravizada na América do Norte colonial e nos Estados Unidos entre os séculos XVII e XIX. Como afirmou Paul Whiteman (1926), “o jazz chegou à América há trezentos anos, acorrentado” (Whiteman, 1926 apud Cooke, 1998, p. 17, tradução nossa). Mervyn Cooke (1998), observa que as populações escravizadas trazidas da África Ocidental ao Sul dos Estados Unidos transportaram consigo elementos de suas tradições musicais, que foram adaptadas aos cantos e danças utilizados para enfrentar as duras condições impostas pelo trabalho forçado.

Segundo Eric Hobsbawm (2025), embora os escravizados tenham sido privados de suas tradições e práticas culturais, musicais ou religiosas, uma exceção ocorreu em regiões de influência católica, onde alguns cultos religiosos sobreviveram, como o vodu haitiano na Louisiana, território primário onde o jazz emergiu. Hobsbawm explica que sobreviveu melhor nas zonas de domínio francês, sob proprietários católicos de escravos do que sob os protestantes, pois “os católicos, não estando muito preocupados com a salvação das almas de seus escravizados, toleravam um certo paganismo com toques de cristianismo” (Hobsbawm, 2025, p. 83). Já nas áreas protestantes, tais práticas foram inibidas ou transformadas em música *revival* (*shouting revival music*), com uma forte influência europeia. Assim, embora limitados ou clandestinos, aspectos essenciais das tradições musicais africanas foram mantidos, ao mesmo tempo em que sofreram influências da música europeia predominante no ambiente colonial.

Essas tradições incluíam padrões rítmicos específicos, escalas não alinhadas ao sistema clássico europeu e uma profunda complexidade rítmica (Hobsbawm, 2025). Cooke (1998) observa que, no século XIX, a música praticada por pessoas escravizadas já apresentava uso característico de síncope e ritmos sobrepostos, frequentemente sustentados por batidas regulares de palmas ou golpes de ferramentas, que criavam uma base sólida sobre a qual se desenvolviam ritmos cruzados. Essa prática, considerada uma versão simplificada da polirritmia africana, tornou-se um dos pilares rítmicos do jazz.

A partir dessas influências diversas, grupos africanos de distintas origens desenvolveram uma linguagem musical comum, baseada na voz e no corpo, expressa nas *work songs* e *field hollers*, que eram cantos de trabalho utilizados para comunicação e expressão emocional nas plantações. Hobsbawm (2025) destaca que um dos elementos centrais da música de matriz africana, o “*canto-e-resposta*”, estrutura em que uma voz solista é respondida por um coro, foi amplamente preservado nos primeiros cultos do gospel negro, influenciando posteriormente o blues, que se tornou o eixo fundamental do jazz.

Robert Palmer (1981) acrescenta que o canto coletivo e as interações vocais durante o trabalho e o culto religioso resultaram em uma linguagem musical híbrida, que condensava múltiplas tradições vocais africanas. Para ouvintes europeus, essas melodias soavam parcialmente familiares, mas apresentavam variações na altura das notas, especialmente nos terceiros, quintos e sétimos graus da escala, o que conferia um caráter expressivo singular. Essa prática deu origem à *blue note* e, conseqüentemente, à escala do blues, marcada pelo abaixamento característico desses graus.

Esses elementos — blue notes, polirritmia, improvisação vocal e instrumental — não apenas representam a herança musical africana, mas também expressam uma forma de resistência estética às convenções tonais europeias. Assim, constituem o núcleo identitário do jazz, um gênero forjado pela fusão de tradições musicais africanas e europeias, pela experiência da escravidão e pelos processos criativos das comunidades negras nos Estados Unidos.

Após a Guerra Civil (1861–1865) nos Estados Unidos, a escravidão foi finalmente abolida com a ratificação da Décima Terceira Emenda em dezembro de 1865. No entanto, esse ato legislativo não erradicou o racismo; ao contrário, o racismo tornou-se cada vez mais violento e aprofundou a segregação racial, restringindo os direitos dos afro-americanos por mais de um século. Nesse contexto, o *blues* começou a se desenvolver no sul dos Estados Unidos no início do século XX como resposta à segregação e como manifestação cultural distinta. Ao longo do século, o *blues* persistiu como forma de resistência às condições opressivas vivenciadas não apenas por afro-americanos, mas por todos os que se sentiam social e culturalmente marginalizados, servindo como meio de enfrentar desafios e sobreviver às convenções sociais estabelecidas.

Além do blues, outro precursor do jazz é o *ragtime*, descrito como “*white music played Black*” (Cooke, 1998, p. 8). Como observado por Cooke (1998), o *ragtime* surgiu a partir de danças populares brancas, como a polca e a marcha, às quais foram acrescentados ritmos sincopados associados às práticas musicais negras, incluindo estilos de banjo e cantos de plantação. O próprio nome do gênero faz referência à sua característica principal, a síncope, que conferia um aspecto rítmico “irregular” ou “rasgado”, e expressava o desejo de jovens músicos afro-americanos de desenvolver uma nova música negra nos Estados Unidos.

Compositores como Scott Joplin aspiravam à criação de uma “música clássica preta americana”.

Diferentemente do blues, o *ragtime* não se baseava na improvisação, sendo composto previamente e amplamente disseminado por meio de partituras, especialmente em versões para piano solo. Embora sua harmonia fosse relativamente simples em comparação à

música erudita da época, a incorporação de *blue notes* desempenhou papel fundamental no desenvolvimento das primeiras formas do jazz (Cooke, 1998).

O ragtime é reconhecido como um dos primeiros momentos de fusão equilibrada entre tradições musicais afro-americanas e europeias brancas, resultando em um estilo híbrido que influenciou significativamente o surgimento do jazz em Nova Orleans, a evolução do piano no estilo *Harlem stride* na década de 1920 e até mesmo a obra de compositores europeus como Debussy, Stravinsky e Satie. Embora tenha perdido popularidade nos anos 1920, o gênero foi revisitado em momentos posteriores, especialmente nas décadas de 1940 e 1970. O blues, por sua vez, continuou evoluindo e se tornou influente não apenas no jazz, mas também no *rock and roll* e no *rhythm and blues*.

Assim, o jazz tem suas raízes nas *work songs*, nos *spirituals*, no *blues* e no *ragtime*, mas seu desenvolvimento como gênero musical reconhecido ocorreu principalmente em Nova Orleans por volta de 1900, a cidade que serviu como um *melting pot*, ou caldeirão, de povos e culturas diversas. Fundada em 1718, foi território francês até 1762, espanhol até 1800 e, a partir de 1803, tornou-se parte dos Estados Unidos. Além das influências francesa e espanhola, Nova Orleans recebeu populações inglesas, italianas, alemãs e eslavas, além da presença significativa de africanos escravizados, criando um ambiente propício para a mistura cultural que deu origem ao jazz. Como descrito por Hobsbawm (2025): “O jazz surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais europeias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã. Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica” (Hobsbawm, 2025, p. 85)

A tradição francesa foi integralmente absorvida por uma nova classe emergente de escravizados libertos conhecida como *gens de couleur* (ou crioulos), geralmente descendentes de colonizadores franceses. As técnicas instrumentais e o uso de instrumentos de sopro no jazz foram influenciados pelas bandas militares francesas, assim como seu repertório de marchas, quadrilhas e valsas. A profusão de festividades públicas, como paradas, carnavais e funerais musicais, práticas nas quais músicos de jazz participavam, também deriva das tradições sociais francesas e mediterrâneas católicas. Como observado por Hobsbawm, havia também elementos anglo-saxões essenciais:

Os componentes anglo-saxões são, sob muitos aspectos, os mais fundamentais: a língua inglesa, a religião e a música religiosa dos colonizadores e, em menor escala, suas canções folclóricas seculares e a música folclórica em geral [...]. A língua inglesa forneceu as palavras para o discurso negro e para as canções, e dentro dela os negros norte-americanos criaram, com a linguagem jazzística, o mais apurado ramo de poesia popular inglesa desde as baladas escocesas: as canções de trabalho, a música gospel e o blues secular (Hobsbawm, 2025, p. 87).

Nesse sentido, como também apontado por Cooke (1998), embora diversas características do jazz revelem semelhanças com técnicas africanas, o jazz não poderia ter se desenvolvido sem a forte adoção da harmonia europeia por músicos negros sob influências brancas (Cooke, 1998, p. 19). Ainda assim, as *blue notes* e os padrões africanos alteraram profundamente essa harmonia.

No que diz respeito à origem do termo “jazz”, até hoje permanece incerta. Há teorias que remetem à gíria afro-americana “*jasm*”, significando espírito, energia e vigor; outras associam o termo a gírias sexuais como “*jazzing*”. No documentário *Jazz* (Burns; Ward, 2000), o termo é associado ao perfume de jasmim usado em bordéis de Nova Orleans. Christian Blauvelt (2017), em seu artigo para a BBC intitulado *The Mysterious Origins of Jazz* (2017), observa que o jornal de Nova Orleans *Times-Picayune* mencionou “*jas bands*” pela primeira vez em 1916. Além disso, essa grafia específica sugere que “*jas*” poderia ter vindo de *jasm*. Ou que talvez se referisse ao perfume de jasmim que as prostitutas do famoso distrito de prostituição de Storyville, em Nova Orleans, costumavam usar. O pioneiro do jazz Jelly Roll Morton, cujo próprio nome era um eufemismo para sexo, desenvolveu inicialmente seu estilo tocando piano nesses “casas de diversão”.

Essa teoria também é confirmada pelo músico de jazz Garvin Bushell no livro *Jazz from the Beginning* (1988), que reúne uma série de entrevistas conduzidas pelo pesquisador de jazz Mark Tucker. Segundo Bushell, a indústria francesa de perfumes era muito influente em Nova Orleans, e o óleo de jasmim tornou-se um ingrediente popular nessas fragrâncias. O perfume recebia esse óleo para “dar mais força ao aroma” e esse processo era chamado de “*jazzing it up*” (Bushell, 1988). Nessa mesma linha, Bill Crow, em *Jazz Anecdotes* (1990), também reforça a teoria do perfume ao descrever como prostitutas utilizavam a palavra com conotação erótica. De acordo com ele, elas costumavam dizer a clientes frases como “*Is jass on your mind tonight, young fellow?*” (Crow, 1990). Dessa forma, o termo passou a ser associado a atividades eróticas e, conseqüentemente, à música que era tocada nesse contexto, o jazz.

Além disso, a primeira banda a gravar música de jazz comercialmente foi a *Original Dixieland Jass Band*, no início de 1917. Suas gravações contribuíram de maneira significativa para popularizar o jazz como idioma e gênero musical nos Estados Unidos. Contudo, devido à possível conotação sexual de “*jass*”, o grupo alterou seu nome no final de 1917 para *The Original Dixieland Jazz Band*, como observa Crow (1990). Desta forma, a palavra “jazz” foi se fixando com o passar do tempo ao gênero musical.

No entanto, a expansão e o desenvolvimento do jazz se relacionam à migração em massa nos EUA durante o *boom* industrial da Primeira Guerra Mundial. Barcos a vapor que

navegavam o rio Mississippi facilitaram a migração de músicos de Nova Orleans para Memphis, St. Louis, Chicago e Nova York. Esse período contribuiu para a fama e o auge do jazz de Nova Orleans em outras cidades, especialmente em Chicago. Se Nova Orleans foi o berço do jazz, Chicago tornou-se seu incubador. A cidade concentrou grande parte do conhecimento musical relacionado ao jazz na época e, durante muitos anos, foi considerada a representação essencial do gênero.

Segundo Cooke (1998), as primeiras gravações de jazz surgiram em 1917 e começaram a se proliferar após 1923, momento em que Chicago e Nova York se tornaram os principais centros de atividade musical. Cooke também observa que, na década de 1920, o jazz continuou a se desenvolver pelas mãos de diversos pioneiros brilhantes, entre eles o inovador compositor Jelly Roll Morton e o virtuoso improvisador Louis Armstrong (Cooke, 1998). Segundo Hobsbawm (2025), as fases do jazz podem ser assim resumidas:

1900-1917, quando se tornou a linguagem da música popular negra em toda a América do Norte, enquanto alguns de seus aspectos (síncope e ragtime) tornaram-se componentes permanentes da Tin Pan Alley; de 1917-1929, quando o jazz “estrito” se expandiu muito pouco, mas evoluiu muito rapidamente, e quando uma infusão de jazz altamente diluída veio a ser a linguagem dominante na música de dança ocidental urbana e nas canções populares; 1929-1941, quando o jazz “estrito” começou a conquistar a elite europeia e músicos avant-garde, e uma forma em menos diluída — o swing — entrou para a música pop de maneira permanente. O verdadeiro triunfo internacional, a penetração de linguagens ainda mais “puras” de jazz no pop — jazz de Nova Orleans, jazz moderno de vanguarda e os blues country e gospel —, ocorreu a partir de 1941 (Hobsbawm, 2025, p. 99).

Durante os anos da Lei Seca (1919–1933) nos Estados Unidos, o jazz ainda não havia conseguido se desvincular completamente de suas associações iniciais com sexo, consumo ilícito de álcool, uso de drogas pesadas e ambientes marginalizados (Cooke, 1998). Na Europa, porém, o jazz parecia mais “respeitável”, pois não havia enfrentado problemas sociais de magnitude comparável aos decorrentes da escravidão e das tensões raciais nos EUA. Nesse contexto, muitos músicos de jazz emigraram para a França e outros países europeus, onde encontraram maior status social e públicos mais receptivos.

O jazz alcançou popularidade mundial entre a década de 1930 e o início dos anos 1940, impulsionado pelos discos de gramofone, pelas turnês das *big bands* e pela migração de músicos para a Europa. Foi nesse período que surgiu o *swing*, que se tornou praticamente sinônimo de música popular norte-americana. O *swing* se associou às *big bands*, nas quais músicos negros e brancos frequentemente tocavam juntos, criando uma música dançante que marcou a época. Segundo Hobsbawm (2025), a característica central da era do swing era a *big band* itinerante, que se apresentava tanto em concertos e espetáculos quanto em bailes, um modelo que perdurou ao longo do tempo. Entretanto, especialmente as *big bands* brancas, como

as lideradas por Benny Goodman e Glenn Miller, alcançaram grande sucesso comercial na Europa.

Cooke (1998) observa que a comercialização branca do jazz atingiu seu auge no final da década de 1930, o que levou músicos negros a tentar recuperar a primazia artística, contribuindo para o declínio das *big bands* após a Segunda Guerra Mundial. Esse processo culminou na criação do *bebop* nos anos 1940, um estilo que emergiu em grande medida como reação ao caráter excessivamente comercial que o *swing* havia adquirido, afastando-se da essência do jazz, que é a improvisação. Muitos músicos das *big bands* reuniam-se em clubes após as apresentações para participar de *jam sessions*, explorando improvisações e novas ideias musicais. Dessa forma, o *bebop* é considerado tanto uma revolução musical quanto cultural, já que esteve ligado ao esforço político de recuperar o jazz como patrimônio dos afro-americanos que o criaram (Cooke, 1998). O *bebop* inaugurou uma divisão entre o jazz tradicional e o jazz moderno, restituindo a centralidade da improvisação e da liberdade criativa. Entre seus pioneiros estão Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell, Miles Davis e Art Blakey. Paralelamente, surgiram outros estilos, como o *cool jazz*, liderado por Miles Davis, que buscava suavizar a “agressividade” do *bebop*. Segundo Hobsbawm (2025), o período de 1930 a 1941 testemunhou intelectuais “indo ao povo”:

Nos Estados Unidos, o New Deal de Roosevelt lhes deu um ímpeto político poderoso. Uma era que orgulhosamente professava voltar às origens do movimento político norte-americano, entre os pobres, os destruídos, os radicais, revolucionários e populistas, achava muito natural que também se voltasse às origens da cultura norte-americana, que se redescobrisse a enorme riqueza de sua linguagem popular (Hobsbawm, 2025, p. 118).

Assim, em meados da década de 1950, o jazz havia se tornado um idioma musical de alcance mundial. Paralelamente, em meio às tensões ideológicas entre os Estados Unidos e a União Soviética durante a Guerra Fria, o governo norte-americano percebeu a oportunidade de consolidar a indústria cultural estadunidense como força dominante tanto no cenário nacional quanto internacional. Nesse contexto, o jazz foi apropriado como instrumento para difundir o *American way of life*, juntamente com diversas ideologias e estratégias de propaganda. No entanto, como enfatiza Hobsbawm (2025):

Na verdade, o jazz fez seu caminho graças a sua considerável potência. E só depois de tê-lo feito foi reconhecido pelo governo norte-americano como um agente de propaganda do *american way of life*, durante a Guerra Fria, e utilizado para penetrar a barreira leste-oeste, inundando o ar com emissões radiofônicas diárias de jazz e enviando músicos de projeção ao exterior como “embaixadores culturais”. Portanto, desde 1947, a expansão do jazz se deve também ao apoio oficial. Por outro lado, ele já tinha percorrido um longo caminho sem esse apoio, e teria sem dúvida continuado a fazê-lo em todos os países onde seus discos pudessem ser obtidos livremente (Hobsbawm, 2025, p. 124).

Em conclusão, essa breve introdução à complexa história do jazz revela que o jazz vai muito além de um simples gênero musical, pois simboliza resistência, liberdade, revolução e integração. Trata-se de uma manifestação de um patrimônio cultural diverso, que abrange costumes e tradições de diferentes etnias e origens, estabelecendo conexões profundas com questões sociais e políticas. Como diz Hobsbawm (2025), o jazz:

Não se trata apenas de um certo tipo de música, mas de uma realização extraordinária, um aspecto marcante da sociedade em que vivemos. O mundo do jazz não consiste apenas em sons produzidos por uma determinada combinação de instrumentos tocados de uma forma característica. Ele é formado também por seus músicos, brancos e negros, norte-americanos ou não. [...] Abrange os lugares onde o jazz é tocado, o negócio e a estrutura técnica construída a partir dos sons, das associações que invocam. [...] Afinal, qual é o nosso interesse por algo que até pouco tempo atrás se tratava de uma linguagem local entre negros e brancos pobres da região Sul dos Estados Unidos? Dela também faz parte aquela larga fatia da música popular moderna, comercial e de entretenimento, profundamente transformada e influenciada pelo jazz (Hobsbawm, 2025, p. 49).

Por fim, parafraseando Lisa Davenport (2009), o jazz representa uma forma de expressão artística afro-americana que emerge da experiência do racismo e da segregação. Ele simboliza um ideal cultural segundo o qual, mesmo nas condições sociais mais adversas, um povo oprimido é capaz de alcançar integridade cultural e liberdade expressiva.

4.2 GUERRA FRIA

O chamado período da Guerra Fria refere-se às tensões geopolíticas e ideológicas entre os Estados Unidos e a União Soviética, e seus respectivos aliados, como o Bloco Ocidental e o Bloco Oriental, que emergiram após a Segunda Guerra Mundial e perduraram até a dissolução da URSS, em 1991. Segundo Hobsbawm (1995):

Os 45 anos que vão do lançamento das bombas atômicas até o fim da União Soviética não formam um período homogêneo único na História do Mundo. Apesar disso, a História desse período foi reunida sob um padrão único pela situação internacional peculiar que dominou até a queda da URSS: o constante confronto das duas superpotências que emergiram da Segunda Guerra Mundial na chamada ‘Guerra Fria’ (Hobsbawm, 1995, p. 223).

Nesse sentido, o período recebe esse nome porque não envolveu confrontos militares diretos em larga escala entre as duas superpotências. No entanto, é importante ressaltar que a Guerra Fria esteve longe de ser “fria” para a maior parte do mundo. Tanto os EUA quanto a URSS competiram violentamente em arenas onde podiam evitar um confronto direto entre si (Hopf, 2012, p. 7), como na Coreia (1950–1953), Vietnã (1955–1975), Cuba (1961–1962),

Tchecoslováquia (1968), Angola (1974–1975), Moçambique (1977–1992), Afeganistão (1979–1989), entre outros.

Muitos cientistas políticos, internacionalistas e historiadores que utilizam teorias sistêmicas como o neorrealismo referem-se à Guerra Fria como um período de “estabilidade bipolar”, mas essa afirmação mascara perigosamente a realidade sangrenta que representou para quase 20 milhões de pessoas que perderam a vida no restante do mundo em decorrência desse conflito, especialmente no mundo em processo de descolonização (Hopf, 2012). Com isso esclarecido, esta seção apresenta uma breve introdução à Guerra Fria estadunidense-soviética para compreender posteriormente a ascensão da diplomacia do jazz nesse período.

Após as Conferências de Yalta e Potsdam, realizadas em 1945, nas quais Estados Unidos, Reino Unido e União Soviética discutiram a reorganização do cenário pós-guerra na Europa e na Ásia, tornaram-se mais nítidas as divergências ideológicas e políticas entre os Aliados Ocidentais e a União Soviética. Essas diferenças forneceram as bases para o início da Guerra Fria.

Hobsbawm (1995) destaca que o conflito foi sustentado por uma percepção difundida no Ocidente, compreensível no contexto imediato do pós-Segunda Guerra Mundial mas posteriormente considerada equivocada, de que o período de instabilidade extrema não havia terminado e de que a sobrevivência do capitalismo e da ordem liberal no mundo permanecia incerta. Como Estados que emergiram de revoluções e carregavam ideologias com ambições globais, tanto os Estados Unidos quanto a União Soviética visualizaram a expansão de suas respectivas zonas de influência como meio para alcançar seus objetivos estratégicos, tanto internacionais quanto domésticos. Assim, o confronto entre os valores democrático-capitalistas dos EUA e o projeto socialista soviético conduziu ambos a uma disputa pela condição de superpotência global.

Para assegurar seus interesses e ampliar seu alcance internacional, as duas potências passaram a difundir seus valores e ideologias e, simultaneamente, a fortalecer seus arsenais militares, sobretudo o nuclear, como forma de demonstração de força e de dissuasão. Esse contexto inaugurou uma era marcada pela sensação permanente de risco e tensão no sistema internacional, dado que a possibilidade de uma guerra nuclear era percebida como constante.

Diante desse cenário, a política externa dos Estados Unidos durante as administrações de Harry S. Truman (1945–1953), Dwight D. Eisenhower (1953–1961), John F. Kennedy (1961–1963) e Richard Nixon (1969–1974) passou a ser estruturada fundamentalmente em reação às ações da União Soviética e à percepção de uma crescente “ameaça comunista”. Em março de 1947, esse direcionamento ficou explícito na Doutrina

Truman, que definiu a estratégia norte-americana de contenção ao comunismo ao estabelecer que os EUA forneceriam apoio político, militar e econômico a nações democráticas sob ameaça de forças autoritárias externas ou internas.

Poucos meses depois, em junho de 1947, o Secretário de Estado George Marshall apresentou o Plano de Recuperação Europeia, conhecido como Plano Marshall, destinado a auxiliar a reconstrução dos países europeus após a guerra e, simultaneamente, ampliar a influência dos Estados Unidos, criando laços de dependência econômica e política em favor do bloco ocidental (Hopf, 2012). Essa iniciativa, ao priorizar a recuperação da Europa Ocidental, motivou a União Soviética a intensificar o processo de stalinização na Europa Oriental como resposta estratégica.

Lisa E. Davenport (2009) destaca o papel central do *Smith-Mundt Act* de 1948, legislação também conhecida como *US Information and Educational Exchange Act*. Essa lei marcou uma mudança significativa ao institucionalizar a diplomacia cultural como componente oficial da política externa norte-americana, ao definir que os Estados Unidos deveriam promover compreensão internacional sobre seu sistema político e social e fortalecer relações cooperativas com outros países.

Davenport (2009) observa ainda que, a partir de 1947, com a consolidação da política de contenção, a distinção entre política e esfera cultural praticamente deixou de existir nas formulações estadunidenses. A aprovação do *Smith-Mundt Act* reforçou esse movimento, ao direcionar programas de intercâmbio e circulação cultural como forma de contrapor a influência soviética. Segundo a autora, por volta de 1950, no contexto inicial da Guerra da Coreia, os Estados Unidos passaram a formalizar explicitamente o uso de ideias e produtos culturais como instrumentos estratégicos na Guerra Fria. Nesse momento, a cultura se converteu em elemento explícito da política de contenção, processo intensificado pela formulação do documento NSC-68 e pela derrota dos nacionalistas chineses na guerra civil, interpretada nos EUA como “perda” da China para o comunismo.

Em 1953, foi criada a *United States Information Agency (USIA)*, cuja missão era: “compreender, informar e influenciar públicos estrangeiros na promoção do interesse nacional dos Estados Unidos, bem como ampliar o diálogo entre norte-americanos e instituições dos EUA e seus interlocutores no exterior” (ESTADOS UNIDOS, 1999, p. 7, tradução nossa). No entanto, como observa Davenport (2009), a USIA foi formada explicitamente para conduzir atividades de propaganda, embora não adotasse “um tom explicitamente propagandístico” ao promover suas ações no exterior (Davenport, 2009, p. 14).

A transição da administração Truman para a de Eisenhower não alterou substancialmente a orientação política dos Estados Unidos, especialmente no que diz respeito ao uso da cultura como instrumento da política externa de contenção. Eisenhower foi o primeiro presidente a transformar a cultura em um verdadeiro pilar da diplomacia pública estadunidense e, sob sua liderança, programas culturais de alcance global foram implementados pelo Departamento de Estado, entre eles a Diplomacia do Jazz, iniciada em 1956.

Entretanto, os formuladores de políticas enfrentavam um dilema significativo. Como observa Davenport (2009), as tensões raciais internas nos Estados Unidos revelavam uma contradição fundamental da democracia estadunidense, comprometendo a eficácia de qualquer iniciativa cultural voltada a promover a imagem do país, tanto no exterior quanto entre populações racializadas dentro e fora de suas fronteiras. Nesse contexto, a União Soviética explorou amplamente a persistência da segregação racial e da violência contra a população negra para criticar a legitimidade moral dos EUA, retratando-os em suas campanhas de propaganda como uma nação racista e incoerente com os princípios democráticos que afirmava defender.

Diante disso, tanto os Estados Unidos quanto a URSS passaram a recorrer à diplomacia cultural como eixo central de suas estratégias de política externa, com o objetivo de projetar imagens nacionais positivas e difundir suas ideologias. Sob essa perspectiva, a Guerra Fria pode ser compreendida como uma disputa essencialmente ideológica, na qual ideias, símbolos e práticas culturais desempenharam papel decisivo na conformação das relações internacionais.

4.3 DIPLOMACIA DO JAZZ DURANTE A GUERRA FRIA

A música exerceu múltiplas funções no cenário internacional ao longo do tempo, como demonstrado no segundo capítulo, e o jazz constitui um exemplo expressivo dessa versatilidade. Dotado de um sentido singular de liberdade e improvisação, além de associado a valores como diversidade igualitária e integração, o jazz foi mobilizado diplomaticamente para finalidades diversas, abrangendo desde estratégias de *soft power* até formas de resistência voltadas à promoção do entendimento entre povos e nações. Durante a Guerra Fria, sua relevância foi particularmente acentuada, uma vez que contribuiu para reconfigurar a rivalidade cultural entre Estados Unidos e União Soviética.

Embora a diplomacia do jazz seja frequentemente vinculada à política externa dos Estados Unidos durante a Guerra Fria, sua prática possui dimensão mais ampla. Mario Dunkel

(2014) destaca que se tratou de uma iniciativa de alcance ocidental mais amplo, com repercussões transnacionais. Na realidade, o uso diplomático do jazz remonta à Segunda Guerra Mundial e envolveu não apenas os EUA, mas também países como Reino Unido e Alemanha, sobretudo em campanhas de propaganda que influenciaram as dinâmicas políticas entre Eixo e Aliados.

Dunkel (2014) demonstra que o jazz adquiriu significado crescente em instituições diplomáticas ocidentais diversas, como o *Canadian World University Service Program* e o *Goethe-Institut* da Alemanha Ocidental. Ao analisar o caso alemão, o autor observa que a diplomacia do jazz naquele país diferenciava-se substancialmente da norte-americana. Enquanto os Estados Unidos buscavam construir uma imagem internacional associada à benevolência, ao igualitarismo e à convivência multiétnica, especialmente para contrapor críticas relacionadas ao racismo e ao expansionismo, a Alemanha Ocidental empregava o jazz para se apresentar como membro legítimo de uma comunidade internacional pacífica, anticomunista e distanciada definitivamente do passado fascista. Dunkel ressalta ainda que os efeitos culturais dessas iniciativas variaram de forma significativa, pois dependiam fortemente dos contextos e das audiências, que muitas vezes reagiam de modo distinto das intenções originalmente projetadas.

Nesse ambiente de disputa ideológica, a representação internacional tornou-se elemento central das agendas de política externa, uma vez que a construção de uma imagem positiva era considerada essencial para conquistar a simpatia de países não alinhados e evitar que esses fossem atraídos pela influência do bloco rival. Apesar da natureza multinacional da diplomacia do jazz, os Estados Unidos foram, sem dúvida, os principais protagonistas dessa prática, especialmente por se tratar do país no qual o jazz se originou.

Durante grande parte da Guerra Fria, o Departamento de Estado norte-americano patrocinou turnês de grandes nomes do jazz, que passaram a atuar como “embaixadores do jazz”. Entre os primeiros músicos selecionados estiveram Dizzy Gillespie, Benny Goodman, Dave Brubeck, Duke Ellington e Louis Armstrong. Esses artistas circularam por regiões estratégicas, incluindo Europa Oriental, Oriente Médio, Ásia Central e Meridional, África e América do Sul. Os objetivos centrais dessas iniciativas por parte do Estado envolviam fortalecer a reputação cultural dos Estados Unidos, consolidar uma imagem internacional favorável e competir diretamente com artistas soviéticos pela influência cultural global.

Penny Von Eschen (2004), demonstra que a primeira turnê de jazz patrocinada pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos ocorreu antes mesmo de a Diplomacia do Jazz ser formalmente instituída como estratégia de política externa. Em 1956, Dizzy Gillespie realizou

uma turnê com sua big band interracial por diversos países, entre eles Irã, Turquia, Iugoslávia, Grécia, Síria, Paquistão e Líbano.

Davenport (2009) explica que a atuação de Gillespie contribuiu de forma significativa para introduzir a política de contenção cultural norte-americana na Europa Oriental, região que buscava afirmar sua autonomia cultural diante da influência soviética. A recepção particularmente positiva de sua banda na Iugoslávia refletia esse movimento de afirmação cultural, dado que o governo de Tito havia desafiado a centralidade do poder de Moscou ao adotar um modelo de regime comunista menos repressivo. Assim, a presença de Gillespie no país simbolizava o interesse iugoslavo em cultivar maior autonomia cultural e, ao mesmo tempo, revelava o potencial do jazz como instrumento diplomático.

Após o êxito dessas primeiras turnês, autoridades norte-americanas passaram a reconhecer cada vez mais o jazz como um recurso eficaz na disputa cultural da Guerra Fria (Davenport, 2009). Desse modo, o gênero foi plenamente incorporado à diplomacia cultural dos Estados Unidos, e numerosos músicos passaram a atuar como “embaixadores do jazz” em viagens financiadas pelo governo.

Durante essas missões culturais, os artistas interagiam com populações e músicos locais, participando de improvisações, criando arranjos que combinavam o jazz com tradições musicais dos países visitados e estimulando trocas artísticas e culturais. Paralelamente, essas turnês buscavam fortalecer os vínculos diplomáticos entre Estados Unidos e os governos das regiões selecionadas, promovendo uma imagem positiva do país e ampliando sua influência internacional.

4.4 OS EMBAIXADORES DO JAZZ NA AMÉRICA LATINA

A América Latina ocupou uma posição estratégica na diplomacia cultural estadunidense durante a Guerra Fria. Marcada por intensos movimentos nacionalistas, desigualdades estruturais e disputas ideológicas, a região tornou-se um dos principais focos da política de contenção dos Estados Unidos, especialmente após a Revolução Cubana de 1959. Nesse contexto, as iniciativas de diplomacia cultural ganharam importância crescente como instrumentos de aproximação política e disputa por influência, buscando projetar uma imagem dos Estados Unidos como uma nação moderna, plural e democrática.

As interpretações mais tradicionais sobre a Guerra Fria na América Latina, assim como em todo o Sul-Global, tendem a focar apenas em grandes atores estatais e militares, como estrategistas de alto escalão, juntas militares, serviços de inteligência, guerrilhas de esquerda,

grupos paramilitares de direita, golpes apoiados pela CIA e diferentes operações de desestabilização. No entanto, o desenvolvimento do conflito no continente envolveu uma gama muito mais extensa de atores que exerciam funções diplomáticas. Ao lado, antes ou posteriormente aos confrontos armados, atuou um conjunto diversificado de agentes que também eram diplomatas públicos ou diplomatas culturais. Entre eles estavam especialistas financeiros e formuladores de políticas econômicas, agências governamentais responsáveis pela distribuição de ajuda externa, fundações privadas e filantropos, além de acadêmicos, cientistas, médicos, profissionais da saúde, agrônomos, engenheiros e arquitetos. A esse conjunto somavam-se ainda trabalhadores do setor cultural, como escritores, editores, artistas, diretores de museus, músicos, coreógrafos, dançarinos, atletas e entidades esportivas.

As conexões de saber que esses diferentes atores estabeleceram para além das fronteiras nacionais, bem como os circuitos sociais e intelectuais que articularam, as influências que geraram, o capital simbólico acumulado e as resistências que suscitaram, desempenharam papel decisivo na materialização e na circulação das ideologias políticas e das grandes estratégias características da Guerra Fria, tanto no bloco capitalista quanto no socialista. (Joseph, 2024, p. 12)

Nesta mesma linha, Von Eschen (2004) aponta que quando as turnês de jazz tiveram início no Sul-Global, a CIA já havia realizado operações encobertas na América Latina. O “senso comum” que orientava essas operações encobertas baseava-se em uma visão de mundo segundo a qual a União Soviética representava um inimigo perigoso que ameaçava de forma fundamental o “*American way of life*”. Contudo, ao enxergar uma ameaça soviética onipresente, formuladores de políticas dos Estados Unidos interpretavam movimentos nacionalistas locais como extensões da ameaça soviética, confundindo demandas internas por autonomia política e social com alinhamentos ideológicos ao comunismo. (Von Eschen, 2004, p. 28-29). Nesse cenário, os “embaixadores do jazz”, em especial Dizzy Gillespie, Louis Armstrong e Duke Ellington, tornaram-se figuras centrais da diplomacia cultural estadunidense e suas presenças foram marcantes na América Latina.

Em 1956 teve início a primeira turnê oficial de Dizzy Gillespie e sua big band como embaixadores do jazz. O itinerário incluiu países como Brasil, Argentina, Uruguai e Equador, além de outros da Ásia Ocidental e da Europa. Como relata Von Eschen (2004), a viagem contribuiu para projetar uma imagem de abertura, pluralidade cultural e espírito democrático dos Estados Unidos em um contexto de crescente disputa ideológica da Guerra Fria.

Na América Latina, a experiência teve desdobramentos que foram além dos objetivos diplomáticos inicialmente previstos. Gillespie aprofundou conexões musicais que já

vinha desenvolvendo com o jazz latino e afro-caribenho, encontrando na região um espaço propício para esse diálogo. No Brasil, demonstrou grande interesse pelas tradições musicais afro-brasileiras, identificando nelas afinidades com os ritmos de matriz africana que há muito influenciavam sua trajetória artística. Ao tocar com um conjunto de samba no Hotel Glória, em Copacabana, Gillespie protagonizou um dos primeiros experimentos conhecidos de fusão entre o jazz e o samba, assistido por futuros nomes da bossa nova como João e Astrud Gilberto e Antonio Carlos Jobim. Poucos meses depois, músicos brasileiros foram convidados a se apresentar no Carnegie Hall, evidenciando como os contatos estabelecidos durante a turnê continuaram produzindo desdobramentos para além de seus objetivos diplomáticos imediatos. Em Buenos Aires, o encontro com o jovem pianista Lalo Schiffrin contribuiu para a sua aproximação com Astor Piazzolla, figura central na renovação do tango, abrindo espaço para novas conexões entre artistas e tradições musicais latino-americanas.

Além disso, Gillespie e sua banda realizaram apresentações em emissoras de rádio latino-americanas, ampliando significativamente o alcance de suas performances para além dos públicos presentes nos espaços de concerto. Assim, além de fortalecer a circulação do jazz e de laços culturais na região, a atuação de Gillespie também contribuiu para transformações estéticas duradouras na história da música popular internacional e da diplomacia cultural interamericana (Von Eschen, 2004, p. 41).

Figura 1 – Apresentação de Dizzy Gillespie na Radio El Mundo durante sua turnê pela América Latina (Buenos Aires, 1956).



Fonte: Fotografia de Dave Usher, Dave Usher Collection (1956), reproduzida por Meridian International Center (2008).

Igualmente, a presença de Louis Armstrong na América Latina revela como sua figura combinava diplomacia cultural, prestígio artístico e apelo popular de maneira única.

Como observa Von Eschen (2004), desde meados da década de 1950 o músico era recebido com entusiasmo em diferentes partes do mundo, independentemente de suas viagens serem patrocinadas pelo Departamento de Estado ou organizadas de forma independente. Sua popularidade internacional e sua trajetória como um dos principais expoentes do jazz do século XX fizeram com que sua imagem ultrapassasse os limites da representação estatal, permitindo-lhe estabelecer conexões com públicos diversos por meio não apenas da música, mas também de sua história de vida e identidade como artista afro-americano.

Em 1957, acompanhado de seu conjunto *All Stars*, Armstrong realizou uma extensa turnê pela América Latina, passando por países como Argentina, Brasil, Uruguai, Chile e Venezuela (Von Eschen, 2004). A recepção calorosa observada ao longo do percurso contribuiu para consolidar sua imagem como o *Ambassador Satch* e reforçar o prestígio cultural dos Estados Unidos na região. A viagem ocorreu em um contexto de crescente disputa simbólica entre Estados Unidos e União Soviética, principalmente após o lançamento do Sputnik, quando a diplomacia cultural passou a ser vista como um instrumento estratégico na competição ideológica da Guerra Fria. A importância atribuída à turnê também pode ser observada na cobertura da imprensa da época. Em um artigo publicado pelo *New York Times* sob o título “*Hot Jazz Trails Hot Jets to Rio*”, afirmava-se que os Estados Unidos estavam “colocando pilotos de jatos velozes e o trompete vibrante de Louis (Satchmo) Armstrong contra os russos em uma contínua disputa de propaganda na América do Sul” (Von Eschen, 2004, p. 65, tradução nossa). A declaração evidencia como a circulação internacional de músicos de jazz era compreendida pelas autoridades estadunidenses como parte de uma estratégia mais ampla de disputa por corações e mentes durante a Guerra Fria. A importância atribuída à turnê também pode ser observada na cobertura da imprensa da época. Em um artigo publicado pelo *New York Times* sob o título “*Hot Jazz Trails Hot Jets to Rio*”, afirmava-se que os Estados Unidos estavam “colocando pilotos de jatos velozes e o trompete vibrante de Louis (Satchmo) Armstrong contra os russos em uma contínua disputa de propaganda na América do Sul” (Von Eschen, 2004, p. 65, tradução nossa). A declaração evidencia como a circulação internacional de músicos de jazz era compreendida pelas autoridades estadunidenses como parte de uma estratégia mais ampla de disputa por corações e mentes durante a Guerra Fria.

Figura 2 - Louis Armstrong utilizando uma máscara de catcher para se proteger da aproximação de admiradores durante sua turnê pela América do Sul, Buenos Aires, Argentina (1957).



Fonte: Louis Armstrong House Museum, reproduzida por Meridian International Center (2008).

Entretanto, reduzir a atuação de Armstrong à condição de instrumento da política externa estadunidense significaria ignorar as complexidades que marcaram sua trajetória. Poucos meses antes da turnê, o músico havia criticado publicamente o governo dos Estados Unidos pela condução da crise de Little Rock e pela persistência da segregação racial no país, chegando a cancelar uma missão diplomática patrocinada pelo Departamento de Estado em protesto contra a postura do governo federal (Von Eschen, 2004). O episódio evidencia uma das principais contradições da Diplomacia do Jazz: os mesmos artistas negros utilizados para projetar internacionalmente uma imagem de democracia e liberdade eram frequentemente vítimas das desigualdades raciais existentes dentro do próprio país. Assim, embora Armstrong fosse apresentado como símbolo de supostos valores “americanos”, sua própria trajetória também expunha os limites e contradições da narrativa oficial que os Estados Unidos buscavam promover no exterior.

De forma semelhante, a trajetória de Duke Ellington na América Latina representa uma etapa posterior e mais consolidada da Diplomacia do Jazz durante a Guerra Fria. Como observa Von Eschen (2004), suas turnês pela região, realizadas entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970, ocorreram em um contexto internacional marcado pela *détente* e pelas transformações acumuladas ao longo do conflito bipolar. Diferentemente das primeiras missões diplomáticas do jazz nos anos 1950, fortemente orientadas pela contenção da influência soviética e pela projeção de uma imagem positiva dos Estados Unidos, as viagens de Ellington aconteceram em um momento em que o jazz já havia alcançado reconhecimento global e consolidado sua presença em diferentes partes do mundo. Nesse cenário, a circulação

internacional de músicos não se restringia à promoção dos interesses estratégicos imediatos dos Estados Unidos, mas favorecia formas cada vez mais amplas de aproximação cultural e intercâmbio artístico.

Se Gillespie representou o início da Diplomacia do Jazz e Armstrong evidenciou as contradições raciais inerentes a esse projeto, Ellington encarnou a maturidade desse processo. De acordo com o curador musical John Edward Hasse (1993), a principal experiência de Ellington na América Latina ocorreu em 1968, quando sua orquestra realizou uma extensa turnê por países como Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, Equador e México, patrocinada pelo Departamento de Estado como parte de seus programas de diplomacia cultural. A viagem proporcionou contato direto com diferentes tradições musicais latino-americanas, incluindo o samba e a bossa nova no Brasil, o tango argentino e elementos das músicas folclóricas andinas. Essas experiências não permaneceram restritas ao contexto da turnê, mas também influenciaram a produção artística de Ellington, que passou a incorporar referências musicais encontradas ao longo de sua passagem pela região.

Segundo o etnomusicólogo León F. García Corona (2022), a etapa mexicana da turnê foi particularmente significativa. Em setembro de 1968, Ellington realizou apresentações no Auditorio de la Reforma e no Palácio de Bellas Artes, na Cidade do México, sendo amplamente celebrado pela imprensa local como “*El rey del jazz*”. A passagem do músico pelo país ocorreu poucas semanas antes do Massacre de Tlatelolco, em um contexto de intensa mobilização estudantil e forte polarização política. Ainda assim, a recepção positiva encontrada por Ellington nesse cenário reforça o papel da música como espaço de diálogo cultural, cuja circulação frequentemente transcendia as disputas ideológicas e os contextos políticos nacionais.

A influência dessas experiências tornou-se particularmente evidente na criação da *Latin American Suite*. Inicialmente concebida como uma composição relacionada apenas ao México, a obra foi posteriormente ampliada para incorporar referências às diversas tradições musicais com as quais Ellington entrou em contato durante sua passagem pela América Latina. Composições como *Mexicanticipation* surgiram diretamente dessas vivências, evidenciando o impacto que a viagem exerceu sobre sua produção artística. O caso é especialmente relevante porque demonstra que a Diplomacia do Jazz não se limitava à difusão da cultura norte-americana para o exterior. Ao contrário, tratava-se de um processo marcado por influências mútuas, no qual os próprios músicos estadunidenses também absorviam elementos culturais das sociedades com as quais interagiam. Nesse sentido, a experiência de Ellington demonstra que

os efeitos da Diplomacia do Jazz não ocorreram em uma única direção, produzindo transformações duradouras tanto na música norte-americana quanto nas culturas locais.

Figura 3 - Duke Ellington discursando durante recepção oferecida em sua homenagem pelo embaixador dos Estados Unidos, Buenos Aires, Argentina (1971).



Fonte: Special Collections, University of Arkansas Libraries, Fayetteville, reproduzida por Meridian International Center (2008).

4.5 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Em síntese, este capítulo demonstrou que o jazz não pode ser compreendido apenas como um gênero musical ou como um recurso instrumental da política externa estadunidense. Antes de ser incorporado aos programas oficiais de diplomacia cultural dos Estados Unidos, o jazz já possuía uma trajetória própria, marcada pela experiência afro-americana, pela resistência à segregação racial, pela improvisação e pela afirmação da liberdade criativa. Foi justamente essa carga histórica e simbólica que tornou o gênero tão atrativo para a diplomacia norte-americana durante a Guerra Fria, em um contexto no qual a disputa internacional também se dava por meio de imagens, valores, símbolos e formas de identificação cultural.

A incorporação do jazz à política externa dos Estados Unidos, principalmente a partir da década de 1950, revela as ambiguidades da diplomacia cultural no contexto bipolar. Ao mesmo tempo em que o Departamento de Estado buscava projetar uma imagem de democracia, liberdade, modernidade e integração racial, os próprios músicos mobilizados como representantes dessa narrativa expunham as contradições internas da sociedade em que viviam. Nesse sentido, a Diplomacia do Jazz operou em um terreno marcado por tensões: servia aos interesses estratégicos dos Estados Unidos, mas também carregava vozes, experiências e críticas que não podiam ser plenamente controladas pelo Estado.

No caso da América Latina, as trajetórias de Dizzy Gillespie, Louis Armstrong e Duke Ellington evidenciam que os efeitos dessas turnês ultrapassaram as intenções oficiais do

Departamento de Estado. Os embaixadores do jazz desempenharam papéis autônomos e significativos na construção de pontes simbólicas entre os Estados Unidos e a América Latina, pois carregavam consigo uma visão ampla de democracia e justiça social, influenciada pelas tradições e lutas de suas próprias comunidades. Suas apresentações tornaram-se momentos de encontro entre culturas, diálogo político e afirmação de identidades afro-diaspóricas em diferentes contextos do Sul Global. Assim, a Diplomacia do Jazz revela-se como um fenômeno mais complexo do que a simples difusão da cultura estadunidense como forma de poder brando: tratou-se de um processo atravessado por disputas políticas, contradições raciais, intercâmbios artísticos, construção de solidariedades e formas de diálogo cultural que marcaram as relações internacionais da Guerra Fria.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho buscou analisar a Diplomacia do Jazz na América Latina durante a Guerra Fria a partir de uma perspectiva construtivista das Relações Internacionais. Ao longo do estudo, buscou-se demonstrar que a diplomacia cultural não pode ser compreendida apenas como instrumento de *soft power*, nem somente como mecanismo de reprodução da hegemonia cultural. Embora essas duas abordagens sejam fundamentais para pensar as relações entre cultura e poder na política internacional, em muitos casos elas se tornam insuficientes quando utilizadas de forma isolada. O caso do jazz evidencia justamente essa complexidade: ele foi apropriado pelos Estados Unidos como recurso de política externa, mas seus significados, efeitos e contradições ultrapassaram os objetivos originalmente definidos pelo Departamento de Estado.

O primeiro capítulo demonstrou que a cultura ocupou uma posição marginal na formação das Relações Internacionais como campo acadêmico. As tradições realistas e liberais, marcadas pelo estatocentrismo, pela centralidade da segurança e pela ênfase no poder material, tenderam a deixar as dimensões culturais, simbólicas e subjetivas em segundo plano. Mesmo quando a cultura passou a ser considerada, muitas vezes foi interpretada como obstáculo à cooperação ou como recurso instrumental para ampliar a influência dos Estados. Nesse contexto, o conceito de *soft power* de Nye teve importância ao reconhecer o papel da cultura, dos valores e das ideias na política internacional. Porém, sua ênfase na atração e na projeção de influência tende a subordinar a cultura aos interesses estatais e, assim, limitar sua complexidade.

Por outro lado, a Teoria Crítica de Gramsci e Cox oferece leituras fundamentais para compreender como cultura, ideologia e hegemonia participam da produção e manutenção

das relações de poder no sistema internacional. Essa abordagem permite questionar a suposta neutralidade da diplomacia cultural e evidenciar suas conexões com projetos de dominação simbólica, imperialismo cultural e produção de consentimento. No entanto, quando utilizada de maneira exclusiva, essa leitura também apresenta limites, pois pode reduzir a diplomacia cultural à reprodução da hegemonia, sem considerar suficientemente a agência dos sujeitos culturais, a recepção ativa dos públicos, as disputas de significado e as possibilidades de resignificação.

Diante dessas limitações, o construtivismo foi adotado como referencial teórico central deste trabalho. Ao compreender que ideias, identidades, normas e significados também constituem a realidade internacional, essa perspectiva permite analisar a diplomacia cultural como uma prática multidimensional. Desta forma, cultura e música não são vistas apenas como reflexos da política externa estatal, mas como elementos que participam da própria construção das Relações Internacionais. Essa escolha teórica também permite questionar leituras universalizantes e estatocêntricas da diplomacia cultural, reconhecendo sujeitos, públicos e sociedades situados fora dos centros tradicionais de poder como participantes ativos na produção de significados internacionais.

O segundo capítulo demonstrou que a música desempenhou funções diplomáticas muito antes da formulação contemporânea dos conceitos de diplomacia cultural ou diplomacia musical. A partir do giro acústico nas Relações Internacionais, tornou-se possível compreender sons, vozes, performances e experiências musicais como dimensões relevantes da política internacional. Ao longo da história, a música foi utilizada em cerimônias de corte, na construção de prestígio político, na representação de identidades nacionais, na propaganda, na resistência, na aproximação intercultural e na promoção de formas de diálogo. Esses usos demonstram que a música não é apenas um ornamento das práticas diplomáticas, mas uma linguagem social capaz de comunicar poder, pertencimento, conflito, memória e desejo de transformação. Entretanto, o capítulo também evidenciou que os efeitos da diplomacia musical não são automáticos nem previsíveis. A música pode ser utilizada para reforçar projetos de dominação, legitimar regimes autoritários ou projetar imagens nacionais positivas e favoráveis. Ao mesmo tempo, pode ser apropriada por sujeitos e grupos como forma de contestação, solidariedade, memória e resistência. Por isso, sua análise exige atenção aos contextos históricos, aos atores envolvidos e às formas de recepção cultural.

O terceiro capítulo focou no jazz como estudo de caso. Antes de ser incorporado aos programas oficiais de diplomacia cultural dos Estados Unidos, o jazz já possuía uma trajetória própria, profundamente vinculada à experiência afro-americana, à escravidão, à

segregação racial, à diáspora africana, ao blues, ao ragtime, à improvisação e à luta por liberdade. O jazz não nasceu como instrumento diplomático do Estado, nasceu como expressão cultural de comunidades negras em um contexto de violência racial, exclusão social e resistência. Foi justamente essa densidade histórica, estética e simbólica que tornou o gênero tão poderoso como linguagem internacional e, posteriormente, tão atrativo para a diplomacia estadunidense durante a Guerra Fria.

Ao incorporar o jazz à política externa, os Estados Unidos buscaram projetar uma imagem de democracia, liberdade, modernidade e integração racial. Essa estratégia respondia à disputa ideológica com a União Soviética e à necessidade de conquistar corações e mentes em regiões estratégicas do sistema internacional, como a América Latina. Contudo, a própria escolha de músicos negros como representantes da cultura estadunidense revelava uma contradição profunda: os artistas enviados ao exterior como símbolos da liberdade e democracia pertenciam a uma população que enfrentava segregação, racismo e violência dentro do próprio país. Assim, a Diplomacia do Jazz expôs tanto a força quanto os limites da narrativa democrática dos Estados Unidos.

As trajetórias de Dizzy Gillespie, Louis Armstrong e Duke Ellington na América Latina demonstram que os embaixadores do jazz não atuaram como simples instrumentos de política externa. Gillespie estabeleceu diálogos musicais com tradições afro-latino-americanas, contribuindo para intercâmbios que ultrapassaram os objetivos diplomáticos imediatos do Estado. Armstrong combinou seu prestígio artístico e popularidade internacional com uma trajetória marcada pela crítica às contradições raciais dos Estados Unidos, especialmente no contexto da crise de Little Rock. Ellington representou uma etapa posterior da Diplomacia do Jazz, na qual a circulação musical já não se limitava à difusão de uma imagem nacional, mas envolvia processos de influência mútua, como demonstram suas experiências na América Latina e a criação da *Latin American Suite*.

Sendo assim, a América Latina nesse contexto não deve ser lida como receptora passiva do *soft power* estadunidense. A região foi também espaço ativo de influência, negociação e ressignificação cultural. Públicos, músicos e tradições locais participaram da construção dos sentidos políticos e estéticos da Diplomacia do Jazz. Essa compreensão também é fundamental para uma leitura decolonial do fenômeno, pois desloca o foco exclusivo dos Estados Unidos e reconhece a participação de atores latino-americanos e afro-diaspóricos na circulação internacional da música. A diplomacia cultural, nesse sentido, não opera em uma única direção: ela é atravessada por encontros, disputas, apropriações, resistências e transformações recíprocas.

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho permite concluir, portanto, que a Diplomacia do Jazz durante a Guerra Fria ocorreu de forma multidimensional. Ela serviu aos interesses estratégicos dos Estados Unidos e integrou uma política de contenção cultural voltada à projeção internacional do país. Ao mesmo tempo, carregou experiências históricas que não podiam ser plenamente controladas pelo Estado, pois o jazz expressava a memória da diáspora africana, a luta contra o racismo, a liberdade improvisatória e a criatividade de comunidades negras. Os músicos mobilizados pela diplomacia cultural também atuaram como sujeitos autônomos, capazes de criticar, tensionar e transformar os sentidos das missões às quais estavam vinculados.

Portanto, a Diplomacia do Jazz não pode ser compreendida apenas a partir das lentes do *soft power*, embora também tenha funcionado como instrumento de atração e projeção internacional. Também não pode ser reduzida somente à hegemonia cultural, mesmo estando inserida em uma estrutura desigual de poder e em uma política externa marcada por interesses imperiais. Sua complexidade está justamente na coexistência dessas dimensões. Nesse contexto, o jazz foi utilizado como instrumento da política externa estadunidense e como recurso de propaganda durante a Guerra Fria, mas também carregou sentidos de resistência, crítica, liberdade e expressão. Essa ambivalência reforça a importância do construtivismo para a análise da diplomacia cultural, pois permite compreender que os significados produzidos por essas práticas não são definidos apenas pelas intenções governamentais, mas construídos nas interações entre Estados, artistas, públicos, instituições e contextos históricos específicos.

Por fim, esta pesquisa buscou demonstrar que reconhecer as dimensões de poder presentes na prática da diplomacia cultural não significa reduzi-la à dominação, à propaganda ou à reprodução de hegemonias, mas também enxergar suas possibilidades de cooperação e harmonia. A harmonia aqui não é entendida como ausência de conflito, nem como apagamento das assimetrias coloniais, raciais e políticas que estruturam o sistema internacional. Ela aparece como possibilidade de aproximação, reconhecimento e diálogo entre sociedades que ocupam posições desiguais. A Diplomacia do Jazz não eliminou as contradições da Guerra Fria e da política externa dos Estados Unidos, nem as violências raciais que atravessavam a sociedade estadunidense, mas permitiu que, mesmo dentro desse contexto, surgissem diálogos, trocas culturais e novas formas de criar e enxergar o mundo. É justamente nesse espaço entre poder e diálogo que a diplomacia cultural se mostra relevante para pensar as Relações Internacionais.

REFERÊNCIAS

AHRENDT, R.; FERRAGUTO, M.; MAHIET, D. (org.). **Music and Diplomacy: From the Early Modern Era to the Present**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

ANNAN, K. Music Unites People of Different Backgrounds. Introductory Remarks at “Why Music Matters”. New York: **United Nations Press**, 2004. Disponível em: <https://press.un.org/en/2004/sgsm9580.doc.htm>. Acesso em: 13 nov. 2025.

BENNEYWORTH, I. J. The ‘Great Debates’ in International Relations Theory. **E-International Relations**, 2011. Disponível em: <https://www.e-ir.info/2011/05/20/the-%e2%80%98great-debates%e2%80%99-in-international-relations-theory/>. Acesso em: 15 jun. 2025.

BERNART, Y. M. **Swinging Diplomacy: The Role of Jazz in U.S.-Japan Relations**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Ca’ Foscari University of Venice, Veneza, 2018. Disponível em: <http://dspace.unive.it/handle/10579/14338>. Acesso em: 27 nov. 2024.

BERTI, M. Music and Diplomacy in Rome. In: PRÉVOST-THOMAS, C.; RAMEL, F. (org.). **International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage**. Paris: Palgrave Macmillan, 2018.

BLAUVELT, C. The mysterious origins of jazz. **BBC Culture**, 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20170224-the-mysterious-origins-of-jazz>. Acesso em: 15 jun. 2024.

BURNS, K. (Dir.). **Jazz**. Estados Unidos: Florentine Films; PBS, 2000. Documentário (10 episódios).

BUSHELL, G.; TUCKER, M. **Jazz from the Beginning**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.

COOKE, M. **The Chronicles of Jazz**. Michigan: Abbeville Press, 1998.

COX, R. H.; SCHILTHUIS, A. Hegemony and Counterhegemony. **Wiley Online Library**, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1002/9780470670590.wbeog265>. Acesso em: 16 jun. 2025.

COX, R. W. Social Forces, States and World Orders. **Millennium: Journal of International Studies**, v. 10, p. 126–155, 1981.

CROW, B. **Jazz Anecdotes**. New York: Oxford University Press, 1990.

CUMMINGS, M. C. **Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey**. Washington, DC: Center for Arts and Culture, 2009. Disponível em: <https://ww2.americansforthearts.org/publications/cultural-diplomacy-and-united-states-government-survey>. Acesso em: 10 nov. 2024.

DAVENPORT, L. E. **Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era**. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

DUNKEL, M. “Jazz—Made in Germany” and the Transatlantic Beginnings of Jazz Diplomacy. In: AHRENDT, R.; FERRAGUTO, M.; MAHIET, D. (org.). **Music and Diplomacy: From the Early Modern Era to the Present**. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 147–168.

ESTADOS UNIDOS. Congress. Senate. **Promoting Peace, Education, and Cultural Exchange (PEACE) through Music Diplomacy Act**. S.4195 – 117th Congress (2021–2022). Washington, DC, 2022. Disponível em: <https://www.congress.gov/bill/117th-congress/senate-bill/4195>. Acesso em: 13 nov. 2025.

ESTADOS UNIDOS. Department of State. **Global Music Diplomacy Initiative**. Washington, DC, 2023. Disponível em: [suspicious link removed]. Acesso em: 12 jun. 2025.

ESTADOS UNIDOS. Information Agency. **The United States Information Agency: A Commemoration**. Washington, DC, 1999. Disponível em: <http://dosfan.lib.uic.edu/usia/abtusia/commins.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2025.

FERRAGUTO, M. Diplomats as Musical Agents. In: PRÉVOST-THOMAS, C.; RAMEL, F. (org.). **International Relations, Music and Diplomacy: Sounds and Voices on the International Stage**. Paris: Palgrave Macmillan, 2018.

FOSLER-LUSSIER, D. Music Pushed, Music Pulled: Cultural Diplomacy, Globalization, and Imperialism. **Diplomatic History**, v. 36, n. 1, p. 53-64, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1467-7709.2011.01008.x>. Acesso em: 10 nov. 2024.

FOSLER-LUSSIER, D. **Music in America's Cold War Diplomacy**. Berkeley: University of California Press, 2015.

FUKUYAMA, F. The end of history?. **The National Interest**, n. 16, p. 3-18, 1989.

GARCÍA CORONA, L. F. Duke Ellington, El Rey del Jazz and the Mexico City Massacre of 1968. **Journal of the Society for American Music**, v. 16, n. 1, p. 69–91, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1752196321000481>. Acesso em: 12 abr. 2026.

GIDDENS, A. **The constitution of society: outline of the theory of structuration**. Cambridge: Polity Press, 1984.

GIENOW-HECHT, J. C. E. (org.). **Music and International History in the Twentieth Century**. New York: Berghahn Books, 2015.

GIENOW-HECHT, J. C. E.; DONFRIED, M. C. (org.). **Searching for a Cultural Diplomacy**. New York: Berghahn Books, 2010.

GIOVANI, G. Serenatas in the Service of Diplomacy in Baroque Venice. In: AHRENDT, R.; FERRAGUTO, M.; MAHIET, D. (org.). **Music and Diplomacy: From the Early Modern Era to the Present**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

GRIMONPREZ, J. (Dir.). **Soundtrack to a Coup d'État**. Países Baixos: Onomatopée Films; Warboys Films; BALDR Film; RTBF; VRT, 2024. Documentário (150 min).

HASSE, J. E. **Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington**. New York: Simon & Schuster, 1993.

HOBBSAWM, E. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914–1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, E. **História social do jazz**. Tradução de Angela Noronha; revisão técnica de Livia Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2025.

HOPF, T. **Reconstructing the Cold War**: The Early Years, 1945–1958. Oxford: Oxford University Press, 2012.

JACKSON, P. Pierre Bourdieu, the “cultural turn,” and the practice of international history. **Review of International Studies**, v. 34, n. 1, p. 155–181, 2008. Disponível em: [suspicious link removed]. Acesso em: 10 jun. 2025.

JACKSON, R.; SØRENSEN, G. **Introduction to International Relations**: Theories and Approaches. 5. ed. Oxford: Oxford University Press, 2013.

JOSEPH, G. M. Prologue for US Public Diplomacy Strategies in Latin America during the Sixties: Time for Persuasion. In: RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ, F.; DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L.; CALANDRA, B. **US Public Diplomacy Strategies in Latin America During the Sixties**: Time for Persuasion. New York: Routledge, 2024.

LEE, D.; HOCKING, B. Diplomacy. In: **International Encyclopaedia of Political Science**. Sage, 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/4641813/Diplomacy>. Acesso em: 7 out. 2023.

MERIDIAN INTERNATIONAL CENTER. Dizzy Gillespie’s band playing at the studio of Radio El Mundo. Buenos Aires, Argentina, 1956. Washington, DC: **Meridian International Center**, 2008. Disponível em: https://meridian.org/jazzambassadors/dizzy_gillespie/dizzy_gillespie.php. Acesso em: 20 jun. 2026.

MERIDIAN INTERNATIONAL CENTER. Duke Ellington addresses the audience at a reception in his honor hosted by the U.S. Ambassador. Buenos Aires, Argentina, 1971. In: **Cultural Diplomacy and the Jazz Ambassadors**. Washington, DC: Meridian International Center, 2008. Disponível em: https://meridian.org/jazzambassadors/duke_ellington/duke_ellington.php. Acesso em: 20 jun. 2026.

MERIDIAN INTERNATIONAL CENTER. Louis Armstrong wears a catcher’s mask to protect himself from enthusiastic fans. Buenos Aires, Argentina, 1957. In: **Cultural Diplomacy and the Jazz Ambassadors**. Washington, DC: Meridian International Center, 2008. Disponível em: https://meridian.org/jazzambassadors/louis_armstrong/louis_armstrong.php. Acesso em: 20 jun. 2026.

MORGENTHAU, H. J. **A política entre as nações**: a luta pelo poder e pela paz. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

NYE, J. S. **Soft Power**: The Means to Success in World Politics. New York: Public Affairs Books, 2004.

NYE, J. S. Public Diplomacy and Soft Power. **The Annals of the American Academy of Political and Social Science**, v. 616, p. 94–109, 2008. Disponível em: [suspicious link removed]. Acesso em: 13 nov. 2025.

ONUF, N. G. **World of our making**: rules and rule in social theory and international relations. Columbia: University of South Carolina Press, 1989.

PALMER, R. **Deep Blues**. New York: Penguin Books, 1981.

PRÉVOST-THOMAS, C.; RAMEL, F. (org.). **International Relations, Music and Diplomacy**: Sounds and Voices on the International Stage. Paris: Palgrave Macmillan, 2018.

RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ, F.; DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L.; CALANDRA, B. **US Public Diplomacy Strategies in Latin America During the Sixties**: Time for Persuasion. New York: Routledge, 2024.

SADDIKI, S. El Papel de la Diplomacia Cultural en las Relaciones Internacionales. **Revista CIDOB d'Afers Internacionals**, n. 88, p. 107–118, 2009. Disponível em: [suspicious link removed]. Acesso em: 13 nov. 2025.

SCHNEIDER, C. P. Cultural Diplomacy: Hard to Define, but You'd Know It If You Saw It. **The Brown Journal of World Affairs**, v. 13, n. 1, p. 191–203, 2006a.

SCHNEIDER, C. P. **Cultural Diplomacy**: Why It Matters, What It Can – and Cannot – Do? Georgetown University, 2006b. Disponível em: <https://dokumen.tips/documents/cultural-diplomacy-why-it-matters-what-it-can-and-cultural-diplomacy.html>. Acesso em: 13 nov. 2025.

SPOHR, A. Concealed Music in Early Modern Diplomatic Ceremonial. In: AHRENDT, R.; FERRAGUTO, M.; MAHIET, D. (org.). **Music and Diplomacy**: From the Early Modern Era to the Present. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

UNESCO. **Universal Declaration on Cultural Diversity**. 2001. Disponível em: <https://en.unesco.org/about-us/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity>. Acesso em: 10 jun. 2025.

UNESCO. **International Jazz Day**. 2011. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/international-jazz-day>. Acesso em: 10 jun. 2025.

VILLANUEVA, C. R. Cosmopolitan Constructivism: Mapping a Road to the Future of Cultural and Public Diplomacy. **Public Diplomacy Magazine**, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/9254324>. Acesso em: 20 nov. 2025.

VON ESCHEN, P. **Satchmo Blows up the World**: Jazz Ambassadors Play the Cold War. Harvard: Harvard University Press, 2004.

VULLIAMY, E. Bridging the Gap, Part Two. **The Guardian**, 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2008/jul/13/classicalmusicandopera.culture>. Acesso em: 12 jun. 2025.

WENDT, A. **Social Theory of International Politics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

YALVAÇ, F. Critical Theory: International Relations' Engagement with the Frankfurt School and Marxism. **Oxford Research Encyclopedia of International Studies**, 2017. Disponível em:

<https://oxfordre.com/internationalstudies/view/10.1093/acrefore/9780190846626.001.0001/acrefore-9780190846626-e-109>. Acesso em: 21 out. 2024.

ZAMORANO, M. Reframing Cultural Diplomacy: The Instrumentalization of Culture under the Soft Power Theory. **Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research**, 2016.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3384/cu.2000.1525.1608165>. Acesso em: 21 out. 2024.