

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**  
**CAMPUS SANT'ANA DO LIVRAMENTO**  
**BACHARELADO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**PATRICIA FABIANA RAMOS DOS SANTOS**

**A ARTE À MERCÊ DA POLÍTICA: O BALÉ DURANTE A GUERRA FRIA**

**Sant'Ana do Livramento, RS**

**2022**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

S237a	Santos, Patricia Fabiana Ramos dos A Arte à Mercê da Política: o Balé Durante a Guerra Fria / Patricia Fabiana Ramos dos Santos. 92 p.  Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -- Universidade Federal do Pampa, RELAÇÕES INTERNACIONAIS, 2022. "Orientação: Anna Carletti".  1. Balé. 2. Soft Power. 3. Diplomacia Cultural. 4. Relações Internacionais. 5. Guerra Fria. I. Título.
-------	---

**PATRICIA FABIANA RAMOS DOS SANTOS**

**A ARTE À MERCÊ DA POLÍTICA: O BALÉ DURANTE A GUERRA FRIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do grau de  
Bacharel em Relações Internacionais pela  
Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido em: 19 de janeiro de 2023.

Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Anna Carletti

Orientadora

(UNIPAMPA)

---

Prof. Dr. Flávio Augusto Lira Nascimento

(UNIPAMPA)

---

Prof. Dr. Fábio Régio Bento

(UNIPAMPA)

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de plasmar os meus agradecimentos a seres, indivíduos e instituições que me brindaram o apoio e motivação necessários para transitar estes quatro anos de graduação. Em primeiro lugar minha gratidão à minha orientadora, Anna Carletti, já que foi quem me direcionou a optar por empreender no curso de Relações Internacionais na Universidade Federal do Pampa. Agradeço à família e amigos por acreditarem em mim nas inúmeras instâncias onde a caminhada universitária tornou-se árdua, especialmente à minha colega de todas as horas, Maria Eduarda Xavier Vilella.

Os meus agradecimentos também são dirigidos aos seres e ao espaço que foram cruciais para a preservação da minha saúde mental durante a graduação: às minhas filhas caninas, Luna e Bimba, e à Escuela de Ballet Gabriela Oviedo, toda a minha gratidão. Por sua vez, agradeço às historiadoras Lucía Chilbroste e Natália Samarino pela sua generosidade ao compartilharem comigo bibliografias para a construção do meu trabalho de conclusão de curso. Finalmente, expresso a minha gratidão para com a própria Unipampa e o seu corpo docente, por terem expandido minhas perspectivas, desconstruindo inúmeros preconceitos e contribuindo ao meu crescimento tanto acadêmico como pessoal.

## RESUMO

O presente trabalho desenvolveu-se sob a intenção de analisar a diplomacia cultural durante a Guerra Fria, tendo por enfoque especial o papel político atribuído ao balé durante o conflito. O histórico e as vantagens da União Soviética e dos Estados Unidos em dita disciplina eram desiguais, entretanto, conforme a disputa pela hegemonia internacional foi se desenvolvendo entre 1947 e 1991, as estratégias políticas de cada nação foram adaptando-se às necessidades de utilizar o *soft power* na sua política externa. Assim a dança clássica passa a ser um aspecto dinâmico e disputado entre as duas superpotências do mundo bipolar. O objetivo principal do trabalho, consta de compreender como mediante políticas culturais os Estados Unidos lograram se apropriar da tradição do balé, a qual era soviética. Enquanto os objetivos específicos buscam comparar os históricos da dança clássica entre as superpotências, identificar a consolidação do balé como recurso diplomático na Guerra Fria e analisar de que forma se alteraram as vantagens da dança clássica entre ambas nações. Os resultados da pesquisa indicam que no desfecho do conflito em questão, os Estados Unidos superaram à URSS no âmbito cultural com o balé.

Palavras-chave: balé; soft power; diplomacia cultural; relações internacionais; Guerra Fria.

## RESUMEN

El presente trabajo se desarrolló con la intención de analizar la diplomacia cultural durante la Guerra Fría, con especial atención al papel político atribuido al ballet durante el conflicto. La historia y las ventajas de la Unión Soviética y Estados Unidos en esa disciplina eran desiguales, sin embargo, a medida que se desarrollaba la disputa por la hegemonía internacional entre 1947 y 1991, las estrategias políticas de cada nación se fueron adaptando a las necesidades de utilizar el *soft power* en su política externa. Así, la danza clásica se convierte en un aspecto dinámico y disputado entre las dos superpotencias del mundo bipolar. El principal objetivo de este trabajo es comprender cómo los Estados Unidos, a través de las políticas culturales, logró apropiarse de la tradición del ballet, que era soviética. Los objetivos específicos son comparar la historia de la danza clásica entre las superpotencias, identificar la consolidación del ballet como recurso diplomático durante la Guerra Fría y analizar de qué forma fueron alteradas las ventajas de la danza clásica entre ambas naciones. Los resultados de la investigación indican que, en el desenlace del conflicto en cuestión, Estados Unidos superó a la URSS en el ámbito cultural con el ballet.

Palabras clave: ballet; soft power; diplomacia cultural; relaciones internacionales; Guerra Fría.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 O HISTÓRICO DO BALÉ NAS SUPERPOTÊNCIAS DO MUNDO BIPOLAR. 10</b>	
2.1. União das Repúblicas Socialistas Soviéticas: o balé desde o império russo até o entreguerras (1721 – 1946) .....	10
2.1.1. Século XX: o Estado e o balé se renovam.....	19
2.2. Estados Unidos da América: a trajetória da dança clássica previamente à Guerra Fria (1830 – 1946).....	27
<b>3 GUERRA FRIA: A EMERGÊNCIA DO BALÉ COMO ARMA DE SOFT POWER .....</b>	<b>36</b>
3.1. Século XX: o desempenho das superpotências em matéria de <i>soft power</i> .....	40
3.2. Em prol da paz ou da guerra? Negociações para legitimar o intercâmbio cultural	46
3.3 A turnê do Bolshoi: o precursor da dança como arma de <i>soft power</i> na Guerra Fria (1959).....	51
<b>4 AS VANTAGENS SE REVERTEM: ONDE É O LAR DO BALÉ CLÁSSICO? .62</b>	
4.1. Continuidade do intercâmbio cultural: as três primeiras turnês da década de 60 ...	63
4.2. A migração massiva ao Ocidente: os bailarinos soviéticos que desertaram.....	70
4.3. Entre cisnes e quebra-nozes: um balé como símbolo da tradição nacional .....	74
4.4. Escombros de um passado: o Bolshoi e o Kirov durante a última década da URSS .....	78
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>85</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>88</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Desde suas origens no século XV, o balé esteve vinculado ao âmbito político, aspecto que perduraria no decorrer da história. Devido às características que tornavam dita arte um esplêndido instrumento diplomático, a dança clássica teve o seu potencial explorado em seu maior vigor durante o período da Guerra Fria. Entre 1947 e 1991, enquanto os Estados Unidos e a União Soviética disputavam a hegemonia internacional, a corrida armamentista atômica permanecia uma ameaça, enquanto ofensivas intangíveis eram executadas, como por exemplo manifestações culturais. Portanto, tendo em consideração que as armas operacionais do conflito em questão não eram físicas, e que o objetivo da implementação destas não era forçar senão atrair o oponente, torna-se necessário analisar o presente trabalho a partir do conceito de *soft power*, introduzido pelo autor neoliberal Nye (1990).

A relevância estratégica do balé na disputa internacional foi escalando, ao ponto de ocupar significativo espaço na política externa soviética e logo na norte-americana. Dessa forma transformou-se em uma das vias prediletas na busca pela infiltração das doutrinas políticas de cada superpotência diretamente ao coração do Estado rival: a população. A escolha por ofensivas artístico-culturais dependia do setor em qual o Estado possuía destaque, por isso a União Soviética foi quem introduziu o balé na disputa. Entretanto, os Estados Unidos, que não dominavam a disciplina, investiram esforços para promover uma americanização de dita manifestação artística.

Portanto, o presente trabalho propõe-se investigar de que forma as políticas culturais estadunidenses durante a Guerra Fria lograram se apropriar da tradição cultural soviética do balé, enquanto, através do método hipotético dedutivo, estabeleceu-se a hipótese de que os Estados Unidos se tornaram superiores na guerra cultural através do balé. Para lograr obter respostas a respeito, o presente trabalho será estruturado em três capítulos, com respectivas subdivisões: i. O histórico do balé nas superpotências do mundo bipolar; ii. Guerra Fria: a emergência do balé como arma de *soft power*; iii. As vantagens se reverterem: onde é o lar do balé clássico?.

A eleição da temática que orienta a presente pesquisa justifica-se na significância da produção acadêmica relativa ao campo que se constitui a partir da vinculação entre as artes e as relações internacionais. Os estudos científicos aprofundados realizados a respeito da área mencionada são, em comparação com outras, consideravelmente escassos. Perante isto revela-se que de forma universal dita abordagem possui insuficiente atenção e que na história geral



representa importantes lacunas cognitivas. É possível compreender que na esfera da academia que engloba as pesquisas de conflitos políticos internacionais exista uma preferência de lidar com investigações que incluam embatimentos de natureza realista e que se caracterizem por serem explícitos e diretos. Porém, a academia como um todo usualmente acaba relegando a um patamar secundário a elaboração de pesquisas que exponham outros canais utilizados para desentruar combates interestatais.

No caso da presente pesquisa, busca-se aprofundar uma das diversas faces da Guerra Fria, a qual tinha por objeto central de enfrentamento a dança clássica, servindo esta de instrumento sutil e simultaneamente subversivo para incitar de forma subconsciente a reconsideração ideológica. Em vista disso, evidencia-se a importância da produção acadêmica a respeito do silencioso poder que os meios de *soft power* (NYE, 1990) exercem sob as massas, graças às suas aparências e táticas que não incitam à desconfiança social e inclusive estatal, evitando dessa forma o alarmismo que a imposição desmascarada produz. Portanto, o trabalho pretende contribuir com o exemplo do balé durante a Guerra Fria a relevância do discernimento da potencialidade que as artes acarretam na esfera política, e como o Estado ao incidir nas mesmas logra executar planos que seriam condenados, caso não fossem desempenhados baixo uma aparência encantadora.

Conforme os conceitos de Gerhardt e Silveira (2009), o presente trabalho foi elaborado a partir de uma abordagem metodológica de índole qualitativa, isto deve-se a que o mesmo lida “com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 2001 apud GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 32). Já no que tange à sua natureza, a mesma pode ser catalogada como básica, de acordo com os autores mencionados, pois a mesma constrói-se a partir de verdades e interesses universais e visa desenvolver novos conhecimentos científicos, carecendo a função de poder ser aplicada praticamente. Entretanto, no que diz respeito aos objetivos, a presente pesquisa compreende-se como exploratória, pois a sua finalidade consta de brindar um maior grau de aproximação ao problema que orienta esta investigação, sendo conseqüentemente objetivada uma exposição mais explícita do mesmo (GIL, 2007 apud GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 35). Por fim, no tocante aos procedimentos metodológicos, este trabalho deve ser considerado como uma pesquisa bibliográfica e documental, pois o presente se servirá de fontes teóricas previamente analisadas e publicadas, seja de forma física ou virtual, mediante livros, artigos científicos e sites web, bem como, acudirá a fontes que carecem de tratamento

analítico como revistas e filmes (FONSECA, 2002 apud GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 37)

## **1. HISTÓRICO DO BALÉ NAS SUPERPOTÊNCIAS DO MUNDO BIPOLAR**

No presente capítulo, visa-se expor o histórico do balé, desde suas origens até o período prévio a Guerra Fria, nas duas nações que se apresentam como determinantes para este trabalho: a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e os Estados Unidos da América. A evolução de dita disciplina artística nos dois Estados em questão, possui um historial extremadamente díspar, se comparados, e devido à falta de correspondência nos procedimentos culturais do balé nesses países, evidencia-se uma considerável assimetria no volume do conteúdo relativo às subdivisões do capítulo. Isto significa que, no que se refere a União Soviética, os dados históricos são mais numerosos e apresentam maior profundidade nos detalhes, enquanto no que lhe concerne à seção dedicada aos Estados Unidos, é mais concisa e pontual. Cabe ressaltar que isto não se dispõe como reflexo de carência bibliográfica que narre os fatos, mas é uma particularidade consequente da própria natureza da história da dança clássica nos Estados Unidos, antes do conflito da segunda metade do século XX.

Dessa forma, através da leitura deste capítulo, espera-se contribuir à cognição dos antecedentes relativos à dança clássica que conformariam futuramente a conjuntura inicial da Guerra Fria cultural. Propõe-se evidenciar a desigualdade no que lhe diz respeito ao papel do balé nos âmbitos político, social e cultural das superpotências, bem como a ingerência destas esferas para modifica-lo. Por sua vez, visa-se permitir o discernimento das qualidades que tornam a dança clássica propícia para ser um meio ideal de difusão ideológica - tendo exemplos nítidos que sustentam dita postura -, assim como identificar os vestígios diplomáticos atribuídos à essa arte antes da Guerra Fria. Em outras palavras, o propósito aqui explícito é permitir ao leitor se adentrar em uma expedição histórica mediante a constatação dos fatos que conformaram as condições para o desenvolvimento do balé, que se bem trata-se de uma arte só, torna-se plurifacetada através de sua internacionalização, bem como suscetível e dependente dos desígnios políticos.

### **2.1. UNIÃO DAS REPÚBLICAS SOCIALISTAS SOVIÉTICAS: O BALÉ DESDE O IMPÉRIO RUSSO ATÉ O ENTREGUERRAS (1721 – 1946)**

A Europa entre os séculos XIV e XVIII se dispôs como cenário que testemunhou diversas iniciativas transformadoras, as quais permearam profundamente a estrutura dos seus Estados.

O renascimento, a revolução científica e a reforma protestante geraram uma irresistível metamorfose coletiva, entretanto, sempre há exceções e neste caso foi a Rússia. A grande nação do leste europeu, até o século XVII, se manteve sob uma postura isolacionista, resistente a mudanças. De acordo com Homans (2010), os preceitos da liturgia ortodoxa regiam a política e a sociedade, Rússia carecia de universidades, tanto a literatura quanto as produções artísticas adotavam como musas aos ídolos sagrados, atribuía-se qualidade pecaminosa aos instrumentos musicais e a dança era pejorativamente catalogada como uma atividade própria dos camponeses. O ocidente europeu considerava os costumes condutais da sociedade russa como indecorosos, inclusive a elite encaixava-se nesse padrão, a qual não era sofisticada nem vivia em palácios luxuosos, aderidos a sua tradição e relutantes no que se refere a todo o advindo do estrangeiro, desde as vestimentas até os próprios forasteiros. Sem embargo, este panorama foi transmutado por Pedro I, também conhecido como Pedro, o Grande, quem passou a ocupar o lugar do czar em 1689.

As pretensões e projetos de Pedro I poderiam ser resumidos em uma breve frase: ocidentalizar a Rússia. O czar era um irremediável admirador da Europa Ocidental, fato que o conduziu a moldar sua vida pessoal de acordo com parâmetros europeus e, por conseguinte, passou a objetivar uma remodelação estrutural, despojando a nação de suas tradições e impondo a europeização dos russos. Dessa forma, Moscou - considerada por Pedro, o Grande, como o núcleo de costumes antiquadas -, deixou de ser a capital da Rússia, pelo qual o centro gravitacional da nação foi transferido para São Petersburgo, a cidade fundada pelo czar (HOMANS, 2010). O país foi transformado em um Império, conseqüentemente Pedro I adquiriu em 1721 o título de imperador, ordenaram-se a construção de palácios inspirados em Versalhes, instauraram-se rígidas normas hierárquicas, designou-se a uniformização e obrigatoriedade do francês para os cortesãos, se tornou compulsivo o uso de vestimentas europeias para a sociedade, bem como a proibição da barba para os homens. Entretanto, um aspecto inerente a agenda do imperador que se torna fundamental para este trabalho é a introdução da etiqueta, a qual foi prescrita de modo formal e era alvo de rigorosa atenção entre os cortesãos, logo na corte e futuramente na sociedade geral.

À vista disso, segundo Homans (2010), Pedro I dispõe o ingresso do balé clássico através das fronteiras russas, com o intuito de promover, mediante dita disciplina, a etiqueta que ele aspirava fosse interiorizada desde a corte até a sociedade da Rússia imperial. Embora a dança clássica fosse uma disciplina artística, devido à sua complexa constituição estrutural técnica, dotada de normas e considerações a serem traduzidas na postura, a mesma acarretava

uma refinação da linguagem corporal, que remetia aos padrões das elites europeias. Destarte, os primeiros a serem induzidos a praticar a dança clássica no Império, sob a direção do mestre francês Jean-Baptiste Landé, foram o Corpo Imperial de Cadetes em 1734, bem como os filhos e as filhas das famílias pertencentes à aristocracia russa uns anos mais tarde. Em 1738, precedendo à inauguração dos Teatros Imperiais, Ana de Rússia, admirada pelo trabalho de Landé com os militares, fundou a Escola Estadual de Balé em São Petersburgo, que se bem no começo o local destinado para as aulas era a casa do próprio mestre, logo passou a ocupar uma das alas do Palácio Imperial (GARAFOLA, 2007).

Por sua vez, em 1766 a imperatriz Catarina, a Grande consolidou a Direção Imperial, através da qual, no relativo a dança, instituíram-se três companhias: uma russa, outra francesa e a última reunia tanto franceses quanto italianos e desempenhavam-se em ópera e balé, futuramente seria o Balé Mariinsky (HOMANS, 2010). Ditas agrupações realizavam as suas performances em localidades diversas, até que finalmente, em 1783, o Teatro Imperial Bolshoi Kamenni foi inaugurado em São Petersburgo, o qual possuía uma arquitetura ao nível dos teatros das capitais culturais europeias e contava com uma estrutura ideal para apresentações operísticas e de dança clássica. Por sua vez, o Teatro Bolshoi de Moscou, tendo suas humildes origens em um orfanato no ano de 1773, passa a estar sob o amparo dos Teatros Imperiais em 1805. O sistema dos Teatros Imperiais e suas companhias residentes eram subsidiados, segundo Garafola (2007), a partir do financiamento advindo do Ministério da corte, promovendo laços não só relativos ao fundamento das instituições por parte do Estado, mas interligavam-se profundamente através da área econômica, aspecto que independentemente dos cenários políticos que contextualizariam a Rússia, seria mantido.

Embora os investimentos em infraestruturas fossem de suma importância, a inversão mais significativa foi a contratação de mestres e bailarinos de balé estrangeiros, dando início a um costume que se preservaria pelos próximos séculos. De acordo com Garafola (2007), a corte imperial se demonstrava extremamente generosa e afável para com os forasteiros, sobretudo se estes eram artistas, brindando-lhes melhores oportunidades em comparação aos artistas russos, que geralmente eram subestimados. O fluxo de profissionais relativos à dança era expressivo, e a razão que sustentava dita ocorrência, de acordo com as observações de Homans (2010), residia nas grandes sumas de dinheiro oferecidas, bem como o prestígio outorgado. Os Teatros Imperiais apropriavam-se de abundantes recursos econômicos, pelo qual dispunham da possibilidade de oferecer salários elevados e, devido ao projeto de ocidentalização da Rússia, bastava com que os mestres e dançarinos fossem estrangeiros para ostentar de grande status e

autoridade artística, pelo qual se trasladar a São Petersburgo era uma oportunidade distinguida. Sendo assim, a nova capital do Império se tornava cada vez mais proeminente, enquanto Moscou se ancorava no tradicionalismo e na fé ortodoxa, resistindo à modernização; por esse motivo os Teatros Imperiais tardariam em serem construídos na antiga capital e careceriam de um vínculo estreito com a corte.

Não obstante, se bem a ordem imperial, a abundância de capital e a importação de profissionais da dança relacionam-se à emergência dos Teatros Imperiais e suas companhias de dança, os antecedentes e recursos humanos que consolidariam a base dos mesmos encontravam-se nos denominados Teatros de Servos. Tudo começou quando em 1762 houve a dispensação da obrigatoriedade de serviços que os nobres brindavam ao estado. Esta mudança fez com que muitos retornassem às suas propriedades no âmbito rural, enquanto outros, tidos em alta estima por Catarina, a Grande, receberam hectares de terra conjuntamente com os camponeses que as habitavam, consolidando-se o corpo de servidão do novo proprietário. Perante isto, de acordo com Homans (2010), os nobres buscariam replicar em suas mansões a estrutura da corte imperial, o que acarretou a educação, sob preceitos europeus, dos servos. Como o balé era parte da instrução brindada, os nobres de maior poder aquisitivo e maior número de servos, passaram a inaugurar os seus próprios teatros, tendo como artistas à sua servidão. Dito empreendimento desencadeou uma grande proliferação de Teatros de Servos, os quais estavam presentes em mais de 170 estados do Império, e os investimentos em infraestrutura, tecnologia, vestimenta e mestres profissionais estrangeiros produziu um aumento extraordinário na qualidade tanto dos balés quanto das óperas encenadas.

No entanto, conforme Homans (2010), se bem a servidão continuaria vigente por anos na Rússia Imperial, os Teatros de Servos foram extinguidos devido à crise econômica decorrente da invasão francesa em 1812. Devido à ruína dos proprietários rurais, estes optaram por vender os seus servos para o Estado, e em virtude de suas aptidões artísticas, estes foram incorporados à Escola Imperial de Balé, gestando uma fusão no que tange a tradição artística, entre os princípios franceses e os padrões comportamentais da servidão; pois ser parte dos Teatros e Escolas Imperiais não implicou a liberdade dos servos, mas foram sujeitos a uma nova ordem. De acordo com, Ezrahi (2012), o imperador russo compreendia aos estudantes de balé da Escola Imperial como integrantes da sua família, entretanto, o que poderia ser observado como uma amável consideração, na realidade acarretava desmedido controle. A vida dos antigos servos passou a ser caracterizada por lições de dança extensivas, as quais se alternavam com educação acadêmica e religiosa, por sua vez havia uma categorização entre os dançarinos

de acordo com seus méritos, os quais se interconectavam com, entre outras coisas, o nível de submissão dos mesmos. O hábito de exploração sexual aos artistas não culminou com os Teatros de Servos, mas prosseguiu em mãos das autoridades da Escola Imperial. A visita de parentes, saída da cidade e união matrimonial eram também aspectos controlados e restringidos pelo imperador, bem como após sua graduação estes deviam dez anos de serviço artístico obrigatório ao Estado (HOMANS, 2010). Apesar da repressão, devido às facilidades econômicas e compensação material brindada pelo imperador, os artistas o honravam e não se rebelavam contra o sistema.

Assim, aspectos advindos da servidão impregnariam para sempre a tradição russa do balé, sendo estes a disciplina, a obediência e o sentido de dever, se contrapondo à tradição francesa e italiana. Do mesmo modo, as contribuições de determinados mestres estrangeiros impactaram de forma medular a dança clássica do Império Russo, sendo uma das suas figuras principais o francês Charles-Louis Didelot. De acordo com Homans (2010), a direção do Balé Imperial foi disposta sob as mãos de Didelot em 1801, indivíduo que apesar de não ter sido um bailarino exitoso no ocidente, ao chegar em São Petersburgo seu sucesso foi imediato. O seu balé mais famoso foi “Pshyché et l’Amour”<sup>1</sup> estreado em 1809, e dentre as suas características principais, além da sua disciplina, destaca-se a sua visão artística cimentada sob as tendências do Antigo Regime, pelo qual brindou-lhe prioridade às polcas e valsas, afastando-se do virtuosismo extravagante. Graças a ele, a Escola Imperial se desenvolveu exponencialmente, e o treinamento aprimorou-se.

Sem embargo, a significância de Didelot para o balé russo foi a sua intenção de revesti-lo de autonomia e quebrar com os padrões que o constituíam em uma réplica precisa da tradição francesa; visava construir junto aos bailarinos uma marca própria, bem como aspirava a forjar estrelas russas da dança clássica e que o prestígio não se restringisse a dançarinos estrangeiros. Devido a que este último aspecto implicava reduzir os custos de importação de artistas europeus, o czar aprovou a iniciativa. Assim, Didelot juntamente ao príncipe, autor e dramaturgo Alexander Shakhovskoi e o compositor Catterino Cavos, uniram-se para lograr o objetivo mencionado. Em contrapartida, em 1811 Didelot deixou São Petersburgo, e deslocou-se para Europa ocidental, enquanto Ivan Valberg tomou a direção do Balé Imperial na sua ausência. Após a vitória da Rússia sobre os franceses em 1812, as autoridades imperiais, através de grandes ofertas econômicas e privilégios, lograram com que o mestre retornasse ao país. A

---

<sup>1</sup> “Psique e Amor” (Tradução nossa).

peculiaridade era que Charles-Louis não voltou para o mesmo contexto político, social e cultural que ele conhecia, pois como consequência do conflito, o czar Alexandre I propeliu uma onda de veneração tradicionalista, ortodoxa e militar, descontinuando a tradição de devoção à Europa ocidental instaurada por Pedro, o Grande.

Evidentemente, as circunstâncias impactaram o balé russo, alterando compulsivamente o enfoque das suas temáticas, as quais passaram a incorporar elementos da guerra, religião e sobretudo exaltação nacional. Didelot não cogitou em se aderir a tendência estabelecida, impulsando o lema “fazer o balé russo” que ressoaria pelo resto do século. Sob esta premissa o mestre e coreógrafo produziu balés icônicos baseados em contos populares e poemas de autores nacionais como “O Pássaro de Fogo”, em 1822, e “Os Prisioneiros do Cáucaso”, em 1823, contando com cenografia de paisagens eslavas e com argumentos que exaltavam o poder russo. Bailarinos nacionais, como Nicolau Golts e Avdoria Istomina, destacaram-se consideravelmente com ditas produções, destilando paixão e despertando a celebração do público, além da atenção por parte de ilustres artistas como o dramaturgo Alexandre Griboyedov e o poeta Alexandre Pushkin. Apesar do sucesso do amplo trabalho de Didelot, desafortunadamente, os esforços empregados por ele e os artistas com os quais colaborava, não lograram atingir resultados plenos no que tange a dotar o Balé Imperial de autonomia russa, pois o estilo do coreógrafo era inegavelmente francês, não alcançando uma combinação homogênea entre as tradições de dança folclórica russa e o balé.

Contudo, apesar de que brevemente, nos começos do século XIX, Didelot logrou uma expansão do conservadorismo inerente à dança clássica, abrindo brechas para influências nacionais, eslavas e folclóricas, bem como exaltou aos dançarinos russos, a margem de transformação voltou ao ponto zero. Nobres e intelectuais russos orquestraram um golpe em São Petersburgo no mês de dezembro de 1825, pelo qual o czar Nicolau I não mediu esforços para desdobrar as forças imperiais contra eles. Entre mortos e exiliados, os “dezembristas” passaram a ser considerados mártires, enquanto a sociedade se imergia dentro de um severo contexto de repressão estatal. Entre o cenário caótico na esfera política, a perseguição a Didelot e sua renúncia ao cargo de diretor do Balé Imperial, a dança clássica retornou ao conservadorismo romântico francês, rompendo-se os canais de conexão com movimentos artísticos e literários mais amplos e anulando-se a busca pela autenticidade.

Assim, o balé quanto a corte, mantinham-se intactos dentro de sua estrutura tradicional enquanto se desdobrava um cenário conflitivo nacional e ocorria a debilitação das monarquias europeias. Não obstante, em 1856, a Rússia foi derrotada na Guerra da Criméia, o que resultou

na fragilização da figura de Nicolau I e da estabilidade do país. Poucos anos mais tarde, o czar perece e assume o poder Alexandre II, dono de uma perspectiva reformista, e sob a sua liderança ocorre a denominada “Era das Proclamações”, onde agrupações políticas de índole radical começaram a realizar manifestações contra o sistema imperial. Os pronunciamentos se executavam desde a dispersão de panfletos até incêndios em forma de protesta. Indubitavelmente, as ocorrências geraram uma atmosfera de grande tensão política, na qual inclusive o balé desviou-se do seu padrão conservador. Em 1864, na tentativa de conciliar o balé com as circunstâncias políticas do momento, o mestre de dança clássica dos Teatros Imperiais, o francês Saint-Léon, criou a obra "O Cavalinho Corcunda" inspirado em um conto de fadas russo, bem como em 1867 estreou “O Peixe Dourado”, baseando-se em um poema de Pushkin e incluindo danças folclóricas. Além das críticas e elogios sobre ditas produções, esta acabou por representar esforços em vão no que lhe diz respeito a popularização do balé, a torna-lo conforme ao povo. Pois, de acordo com Garafola (2007), o que futuramente seria denominado “balé russo”, no que tange ao repertório e a consolidação de um estilo particular, iria a ser, indiscutivelmente, um sinônimo da renomeada figura de Marius Petipa, bem como daqueles que trabalhariam conjuntamente a ele e expandiriam o seu legado.

Conforme Homans (2010), em 1847, São Petersburgo recebeu ao parisiense Marius Petipa, personagem que embora possuía uma considerável bagagem artística, ainda não tinha alcançado o ápice do êxito. Dessa forma, as condições do seu contrato com os Teatros Imperiais não espelhavam grandeza, sendo opacado por Jules Perrot, também francês, diretor dos mestres de balé. Isto o induziu a Petipa a trabalhar intensamente na construção de sua trajetória, dispondo-se a absorver todo o conhecimento possível, pelo qual aprendeu a tradição romântica francesa aplicada por Perrot, a tradição dinamarquesa promovida por Johansson, bem como se nutriu de outras vertentes técnicas. Petipa estudava minuciosa e incansavelmente, permitindo-se imergir em todo tipo de conhecimento relativo ao balé, dentro de um momento histórico onde a disciplina somente se mantinha em pé dentro da Rússia, pois no restante da Europa dita arte vinha em decadência. O que garantiu a promoção de Marius como mestre de balé dos Teatros Imperiais junto a Saint-Léon foi “A Filha do Farão”, balé original de Petipa, estreado em 1862 com música de Cesare Pugini e libreto de Vernoy Saint-Georges, inspirado em uma novela de Gautier. Nesta produção o artista desenvolveu uma performance extravagante, de duração de cinco horas, com numerosos bailarinos, animais vivos e efeitos especiais.

Em 1869, Petipa passou a desempenhar o cargo por si só. Nesse ano, de acordo com Garafola (2007), ele passou a dirigir uma multiplicidade de instituições imperiais, pois tanto o



Mariinsky quanto o Bolshoi dependiam dele, uma companhia, uma escola e diversos teatros de menor escala como o Hermitage, Peterhof, Tsarskoe Selo, entre outros, estavam sob seu gerenciamento. Dessa forma, “Petipa se tornou o único mestre das revelações coreográficas da Rússia”<sup>2</sup> (GARAFOLA, 2007, p. 154), sem embargo, as suas produções relativas a esse período inicial não eram coreograficamente sobressalientes, pois apesar de sua grande capacidade, estava sendo regido por fórmulas previamente estabelecidas. A obra que o aproximou ao seu auge foi “*La Bayadère*”<sup>3</sup> em 1877, com música de Ludwig Minkus, e constituída literariamente por um libreto exótico e sofisticado, mas sua qualidade emblemática, de acordo com Homans (2010), deve-se à coreografia do reino das sombras. Nesta cena, Petipa utilizou o recurso do misticismo típico de Gautier e Perrot, enquanto excedeu as regras da tradição romântica do balé ao expandir a estrutura da coreografia, conectando passos franceses com arranjos de repetição que evocavam os bailes da corte, bem como simultaneamente remitia às danças grupais folclóricas. Este foi o precedente do seu grande êxito, que ocorreu em decorrência de um intrincado cenário político na Rússia. Em 1881 emerge um novo imperador, Alexandre III, quem aborrecia a vida cerimonial e todos os costumes ocidentais preservados pela elite de São Petersburgo. Considerando-se a si mesmo um verdadeiro russo, reverteu a estrutura política e cultural ao trazer características destituídas por Pedro I, como voltar a falar russo na corte e se distanciar de São Petersburgo para vigorar laços com Moscou.

Em 1882, o novo czar se dedicou a aplicar reformas nos Teatros Imperiais, abduzindo o controle dos mesmos com o propósito de defender o sistema político através das performances artísticas. Alexandre III contratou vários compositores russos para os balés, dentre eles o célebre Piotr Tchaikovsky, bem como outorgou a Ivan Vsevolozhsky a direção dos Teatros Imperiais. Passados alguns anos, em 1888, o diretor propôs a elaboração de um novo balé, no qual trabalhariam em conjunto Vsevolozhsky, Tchaikovsky e Petipa por única vez, dando origem a obra “*A Bela Adormecida*”, estreada em 1890. Devido à rebuscada e desafiadora música erudita de Tchaikovsky, Petipa e os seus bailarinos tiveram que se empenhar na inovação de movimentos para que estes se correspondessem com a composição musical, o que induziu a que Petipa estudasse a técnica italiana da dança clássica, dotada de bravura e virtuosismo, contrapondo-se à técnica do romanticismo francês, etérea e sutil. Mas o mestre não adotou o estilo extravagante italiano, ao invés disso Petipa examinou e analisou, minuciosamente, a sua estrutura, ao ponto de lograr refiná-la, organizando e controlando o

---

<sup>2</sup> Petipa became sole master of Russia’s choreographic revels. (GARAFOLA, 2007, p. 154).

<sup>3</sup> “A Dançarina do Templo” (Tradução nossa).

virtuosismo ao submetê-lo à elegância visual e precisão musical. Além do mencionado, Petipa sob o argumento do libreto, que continha princípios da corte russa, encarregou-se de unificar a mímica e a dança, como uma confluência natural e não como instâncias separadas dentro do balé.

Assim, segundo Homans (2010), “A Bela Adormecida” não se encaixava em categorias prévias, mas consolidou-se como obra pioneira na dissociação relativa ao balé francês mediante a amplificação e renovação técnica, conjunto com a expressividade artística, enquanto as normas e dimensões relativas à proporção foram acentuadas. Por conseguinte, Petipa, graças à música de Tchaikovsky, logrou criar um ponto de encontro entre o balé de corte com o teatro popular, que contava com o estilo italiano, assimilando sua estrutura e na unificação criando um novo estilo russo. Mesmo que o imperador não foi muito expressivo nos seus comentários a respeito do balé, o mesmo representou um sucesso, sendo encenado mais de vinte vezes entre 1890 e 1891. No ano seguinte, a mesma equipe começou com as preparações para uma nova estreia: “O Quebra-Nozes”, mas Petipa retirou-se do projeto por problemas de saúde, sendo substituído por Lev Ivanov.

O argumento do balé baseou-se na época do diretório na França, mas adotou diversos vestígios dos natais típicos da Rússia, representando um entrelaçamento das lembranças das crianças nativas. Por sua vez, em conformidade com Homans (2010), o coreógrafo implementou formações, passos e diversas referências de danças folclóricas russas, visando continuar a dissociação no relativo ao balé ocidental. Não obstante quando estreado em 1892 a crítica não o recebeu de forma positiva, sendo retirado do repertório sem tardar. Em contrapartida, o caso do balé “O Lago dos Cisnes” foi diferente, a música tinha sido composta também por Tchaikovksy, mas foi resultado de uma encomenda realizada na década de 1870 para um balé (do mesmo nome), mas este acabou por ser estreado sete anos mais tarde pela companhia do Bolshoi de Moscou, sem embargo, foi retirado do repertório em 1883 por impedimentos relativos a cortes econômicos no teatro. Dez anos depois, “O Lago dos Cisnes” voltou à mente de Tchaikovksy, quem começou a planejar junto a Vsevoloshsky a reestrela em São Petersburgo nos Teatros Imperiais, mas desafortunadamente o eminente compositor faleceu antes de concretizar dito projeto.

Não obstante, o plano acabou sendo concretizado, com libreto de Modest Tchaikovsky (irmão do falecido compositor), música retrabalhada pelo italiano Riccardo Drigo e a coreografia originou-se a partir de uma colaboração entre Petipa e Ivanov, enriquecendo-a devido aos seus contrastantes estilos coreográficos. Além do extraordinário recebimento pelo

público, a importância desse balé reside na sua conexão entre Moscou e São Petersburgo, bem como engloba dentro de si duas visões artísticas divergentes que moldaram o balé nessa instância, renovando-o. Dessa forma, tanto “A Bela Adormecida”, quanto “O Lago dos Cisnes” se converteram nos pilares fundamentais do balé russo, tornando-a uma arte imperial. Assim, conforme Ezrahi (2012), tendo em consideração o trabalho em prol do engrandecimento do balé no império russo, ocasionou-se um procedimento para realocar a capital internacional da dança clássica, sendo São Petersburgo consagrada como tal durante o século XIX.

Dessa maneira, Petipa marcaria plenamente a história do balé, pois como Homans (2010) expressou, ele mudou visceralmente o balé russo através do entrelaçamento da servidão e da autocracia, dos ideais imperiais e do prestígio estrangeiro, da hierarquia e das danças folclóricas. Por sua vez, cabe ressaltar que os significativos aportes do coreógrafo não iriam se limitar a influenciar o tempo presente, mas Petipa acabou por constituir uma nova base sob a qual o futuro do balé se construiria. Garafola (2007), nas suas palavras explicou que

Ele presidiu a mudança do romantismo para o que normalmente é chamado de "classicismo" no balé, lançou as bases da escola russa moderna, casando a nova técnica da bravura italiana com sua contraparte francesa mais lírica e ajudou a transformar uma arte dominada por estrangeiros e identificada com o Ocidente em uma expressão nacional russa. (GARAFOLA, 2007, p. 151)<sup>4</sup>

A partir disto, evidencia-se que Petipa compactou a história na arte, fusionou estilos para que nascesse outro e lhe brindou autenticidade e representatividade russa à dança clássica, abrindo caminho para que o balé se consolidasse como nunca antes no coração cultural da Rússia, sem embargo a nação estava prestes a desmoronar. Conforme Homans (2010) tudo o que tinha condicionado e enaltecido a dança clássica desde Pedro, o Grande, seria suprimido de forma abrupta; um novo século estava à porta, trazendo transformações implacáveis que obrigariam a que o balé tomasse outro rumo. Assim, o século XX inicia-se e junto a ele ergue-se aquele que seria o grande expoente da modernização da dança clássica russa: Serguei Diaghilev.

### 2.1.1. SÉCULO XX: O ESTADO E O BALÉ SE RENOVAM

Nascido em Perm no seio de uma família literária, musical e politicamente progressista (HOMANS, 2010), Diaghilev desfrutava de uma variedade ampla de interesses e preferências

---

<sup>4</sup> He presided over the shift from romanticism to what is usually termed ballet “classicism”, laid the foundation of the modern Russian school by marrying the new Italian bravura technique to its more lyrical French counterpart and helped transform an art dominated by foreigners and identified with the West into a Russian national expression. (GARAFOLA, 2007, p. 151).

culturais, bem como venerava o modernismo artístico, o que não implicava desdém pelo antigo, nem pela cultura russa. Graças às suas viagens através da Europa, Diaghilev fez importantes contatos e em 1899, em conjunto com Alexandre Benois e Leon Bakst, começou a trabalhar nos Teatros Imperiais. A sua passagem laboral nessa instituição, conquanto, lhe brindaria inimigos poderosos, os quais sufocaram de tal maneira o seu crescimento e influência, ao ponto de lograr sua retirada em 1901. Perante perspectivas profissionais arruinadas em seu país natal, o mesmo se trasladou a Paris, amparado pelo discernimento do seu propósito vital: expor à Rússia, de forma intelectual e artística, perante a Europa. Assim, segundo Homans (2010), no ano de 1906 Diaghilev realizou uma exposição artística e musical com temática russa em Paris, financiado tanto pelo Estado russo, quanto por investimentos franceses e russos de cunho privado. Já em 1908, o artista montou uma temporada extraordinária de ópera russa na capital parisiense, mas a reiteração da obra foi impossibilitada por motivos financeiros, fazendo com que Sergei recorresse a uma vertente artística não tão custosa, o balé.

Diaghilev visionou a montagem de uma companhia própria, e sendo isto comunicado ao czar, o mesmo foi persuadido pela possibilidade de estreitar vínculos culturais com a França, pelo qual outorgou a Sergei a oportunidade de que bailarinos do Teatro Imperial se trasladassem temporariamente à Paris para trabalhar na companhia emergente. Dessa forma, em 1909 nascem os Ballets Russes, compreendendo dentro de si eminências da dança clássica como Anna Pavlova, Michel Fokine, Tamara Karsavina e Vaslav Nijinski. Através de dita companhia, constituída por bailarinos de grande vitalidade, competências artísticas e técnicas, bem como inovadores, a dança voltou a se posicionar no centro cultural do continente europeu, o que não tinha ocorrido desde Luís XIV, bem como realizaram turnês fora do continente. Assim, o balé se apartaria notavelmente do padrão que tinha sido mantido ao longo do século XIX, adentrando-se à modernização e alcançando magnífico sucesso em Paris; ironicamente, a companhia jamais brindou uma performance no seu país natal, apesar de que a inspiração de Diaghilev ao coreografa-los estava atrelada, de forma inescusável, à cultura russa.

Dentre os primeiros balés mais destacados da companhia encontram-se: “O Pássaro de Fogo” (1910), “*Schéhérazade*”<sup>5</sup> (1910), “O Espírito da Rosa” (1911) e “*Petrushka*”<sup>6</sup> (1911), pois cada um trazia argumentos inovadores e evocava aspectos diferentes, tais como o espírito guerreiro dos eslavos, a luxúria, a sensualidade e tradições e elementos propriamente russos. As coreografias elaboradas por Fokine, que questionavam as convenções norteadoras do balé,

---

<sup>5</sup> “Xerazade” (Tradução nossa).

<sup>6</sup> “Pedrinho” (Tradução nossa).

e a música de Stravinsky, que buscava se diferenciar através de estudos de canções nativas, eram fatores distintivos que aportavam à excepcionalidade da agrupação. Não obstante, as atitudes arrogantes e insolentes de Fokine, bem como às críticas que este começou a emitir a respeito das composições de Stravinsky, conduziram a que Diaghilev denominasse a emergente estrela, que tinha se destacado especialmente em “*Petrushka*”, como diretor coreográfico. Dessa forma, Nijinski passou a desempenhar dito cargo desde 1912. O bailarino coreografou o balé “*L’après-midi d’un faune*”<sup>7</sup> (1912), inspirado em um poema de Mallarmé e musicalizado por Debussy, bem como criou “*Le Sacre du Printemps*”<sup>8</sup> (1913), com música de Stravinsky, balé que representava um ritual de sacrifício pagão, tendo uma encenação coreográfica que discorria entre a repetição, acumulação, e de acordo com as palavras de Homans (2010) remetia a uma montagem quase cinematográfica. Dessa forma, “*Sacre*” consolidou-se como o primeiro balé propriamente moderno.

Paris amparou e exaltou os Ballets Russes, encarregando-se do seu financiamento logo da dissolução do acordo com os Teatros Imperiais, e venerado a forma em que todas as correntes do modernismo confluíam na dança clássica. A atmosfera artística da capital e os interesses parisienses pela cultura russa desde a criação da Tríplice Entente em 1907 criaram um cenário propício para o êxito, e ainda que os balés de Nijinski provocaram grande controvérsia, somente serviu para alimentar sua fama. Contudo, em 1914 desencadeou-se a Primeira Guerra Mundial, provocando que os Ballets Russes ingressassem numa fase de declínio na França, enquanto na Rússia o balé imperial voltou a emergir sob a perspectiva simbólica de esperança, devido a que invocava um passado considerado de grandeza em meio a circunstâncias sombrias. Contudo, essa revitalização da dança clássica no grande Estado leste europeu, por lógica, deveria ser aplacada quando em 1917 ocorreu a Revolução Bolchevique, mas contra todo prognóstico, o Balé Imperial recebeu a virtude de instituição cultural sobreeminente em meio à revolução.

Segundo Ezrahi (2012), as implicações políticas, bem como ideológicas e econômicas relativas ao cenário revolucionário, em primeira instância, não pareciam ter espaço para lidar com questões culturais, como o balé. Durante a Guerra Civil, habilitaram-se ingressos gratuitos para o balé, destinados à organizações, fábricas e unidades militares, mas tanto para os apoiadores da revolução, quanto para os movimentos proletários artísticos a dança clássica estava imersa na futilidade, posicionando-se como uma expressão totalmente antagônica aos princípios socialistas. Em outras palavras, tendo em consideração sua estruturação coreográfica,

---

<sup>7</sup> “A Tarde de um Fauno” (Tradução nossa).

<sup>8</sup> “O Ritual da Primavera” (Tradução nossa).

hierarquização dos membros e sua trama padronizada, o balé poderia ser resumido a uma celebração da visão política da dinastia imperial, ou seja, os Romanov (GARAFOLA, 2007). Dessa forma, compreende-se porque seria tão inconcebível a sobrevivência de dita arte nesse novo período, entretanto, o fator fundamental para reverter a situação não foi Lenin (1917 - 1924), o novo líder político, mas foi Anatoly Lunacharsky, denominado como comissário de educação a cargo da cultura. Segundo Homans (2010), o mesmo se autocompreendia como um poeta da revolução, e o inquietava o futuro artístico de sua nação, assim, o mesmo, insolitamente, não instou à sociedade a se deslindar de artistas e tradições culturais que representavam momentos históricos antagônicos aos preceitos socialistas, mas fomentou a apropriação bolchevique dessa cultura burguesa, pois a revolução, por direito, lhes concedia a posse de ditos aspectos culturais. Graças à perspectiva de Lunacharsky, Lenin acabou adotando esse enfoque.

Sem embargo, conforme Ezrahi (2012), houve um êxodo de célebres artistas. No que tange à dança, em Moscou as perdas estiveram presentes, mas não foram tão significativas quanto na renomeada Petrogrado, onde o Balé Mariinsky, por exemplo, perdeu aproximadamente 40% dos seus bailarinos. Com a ausência de tantos mestres, coreógrafos e dançarinos, o futuro parecia trêmulo. Mas em meio às preocupações dos artistas, em 1919 o novo programa do partido Bolchevique continha dentro de si políticas culturais, das quais o balé obteria grandes vantagens. Por outro lado, o novo caminho para a dança clássica acarretaria modificações inflexíveis, pois, como mencionado por Homans (2010), Lunacharsky se dispôs a trabalhar conjuntamente com poetas, como Vladimir Mayakovsky e Alexandre Blok, o cineasta Sergei Einstein e o diretor Vsevolod Meyerhold, visando projetar a revolução na arte, bem como a arte na revolução. E para garantir que as encenações de artes cênicas não emitissem mensagens antagônicas à ideologia vigente, as performances começariam a ser submetidas a revisões reiteradas, sendo o balé alvo deste procedimento.

Dentre as reformas relativas ao balé no período soviético, emerge o bailarino Fyodor Lopukhov como diretor do Teatro Mariinsky desde 1922 até 1930. Sua passagem pela instituição cultural se caracterizou pela restauração de balés de Petipa - pois as obras modernas, como as executadas pelos Ballets Russes, consideravam-se imorais -, efetuando alterações, como a substituição da mímica aristocrática por movimentos mais abstratos e simples, visava eliminar o preconceito de arte imperial e torna-la uma arte sem classe social, bem como tornou-se uma política governamental promover a mudança na composição do público que assistia ao teatro, priorizando às massas (EZRAHI, 2012). Destarte, criações originais começaram a

emergir, caracterizando-se por temáticas industriais; no caso de Lopukhov, este criou o balé “Sinfonia de Dança: A Magnificência do Universo”, e dentre os bailarinos que a integraram, destaca-se Georgi Balanchivadze (conhecido logo no ocidente como George Balanchine), quem desejava brindar ao mundo do balé ideias progressistas. Em 1922, Balé Jovem foi fundado por Balanchine, encenando obras originais como “Marcha Funerária” (1923), coreografando um poema de Blok, e no mesmo ano elevou uma solicitação para coreografar o Ritual de Primavera de Stravinsky. A petição foi denegada, o que se deveu à desaprovação das autoridades no que tange às inovações de Balanchine, rejeição que se tornaria em ameaças de despido dirigidas aos bailarinos do Balé Jovem. Assim, perante um cenário tão restritivo e complexo, Balanchine junto a outros bailarinos, se deslocaram ao ocidente para nunca mais retornar à sua terra.

No ano de 1924, Rússia é impactada pela morte de Lenin, o que, por conseguinte gerou que Lunacharsky fosse paulatinamente ofuscado no seu cargo, a imersão dos Teatros Imperiais no classicismo e a opressão aos artistas que acreditavam ser a vanguarda da revolução. Por sua vez, os Ballets Russes continuavam em estado calamitoso, estes careciam, majoritariamente, de bailarinos russos, perdendo sua essência, no que se refere a Diaghilev, este passou a se importar mais com o visual do que com a coreografia; por sua vez, ergueram-se companhias russas emergentes da mesma linha que os Ballets Russes como a Ballets Suédois, que se assentou em Paris justamente, despojando-os da sua excepcionalidade. A partir da metade da década dos 20, Diaghilev investiu em tentativas para reavivar e elevar os Ballets Russes, para isso volta a encenar “A Bela Adormecida” em 1921, já em 1923 estreiam o balé “*Les Noces*”<sup>9</sup>, coreografado por Bronislava Nijinska (irmã de Nijinski), sendo considerada “uma dança marxista” nas palavras do crítico André Levison, bem como em 1927 apresentam “*Le Pas d’Acier*”<sup>10</sup> sob a direção coreográfica de Massine, com uma temática bolchevique e em 1928 estreia-se “*Apollon Musagète*”<sup>11</sup>, de autoria coreográfica de Balanchine, despojando-se do modernismo soviético, mas preservando a plasticidade e liberdade espontânea dessa corrente. Sem embargo, em 1929 espalha-se a lamentável notícia do falecimento de Diaghilev, gerando comoção na Europa e oficializando, junto a ele, a morte definitiva dos Ballets Russes.

Já no que tange a União Soviética, apesar de que numerosos artistas abandonaram o país, ainda haviam muitos bailarinos talentosos que residiam no estado socialista, sendo receptores de um magnífico treinamento. Assim, se tornaria mais rigoroso o aspecto ideológico

<sup>9</sup> “O Casamento” (Tradução nossa).

<sup>10</sup> “O Passo de Aço” (Tradução nossa).

<sup>11</sup> “Apolo, o Líder das Musas” (Tradução nossa).

no balé, e Stalin (1929 – 1953) colocaria a disciplina em um pedestal, ao ponto de que, a dança clássica não seria meramente soviética, mas o balé pertenceria a Stalin e este o tornaria a arte oficial do país. Sob o emergente contexto político, o propósito do balé viu-se remodelado de acordo com os princípios da doutrina do Realismo Socialista na arte, sendo o seu porta-voz o político Andrei Zhdanov. Pois as motivações de entretenimento e de recriar cenas da corte imperial pertenciam à propósitos passados, a função do balé na União Soviética era de educar aos espectadores (trabalhadores) de acordo com as premissas socialistas, ter uma narrativa representativa da realidade inserida na revolução. Dessa forma, o balé se demonstra como um mecanismo ideal devido a universalidade da sua linguagem, pois ao não precisar de palavras, desde trabalhadores apenas alfabetizados até sofisticados embaixadores estrangeiros poderiam compreender a mensagem. Devido ao trabalho colaborativo e de transparência pública, era talvez a vertente artística mais fácil de submetê-la ao controle estatal, neste caso executado pelo Partido Comunista e seus comités, que passaram a incorporar o plantel de produção dos balés. Por sua vez, como Homans (2010) mencionou, os balés elaborados em dito período eram quase impossíveis de dissociá-los da propaganda, pois tratava-se de passos abstratos que se explicavam mediante o argumento dramático, sendo obras literárias e didáticas que retratavam desde um ângulo idealizado a vida sob o regime socialista. Segundo Ezrahi (2012), em contraposição com as mensagens do balé durante o século XIX, cujas encenações mostravam a realidade política e social do momento, a autora expressa que através do Realismo Socialista queriam demonstrar como a vida deveria ser, ou seja, a mesma alega que constavam de encenações idealizadas da conjuntura doméstica, ao invés de serem, como justifica-se no seu nome, cimentadas na realidade sociopolítica do período.

Dessa forma, a encenação de um balé no período soviético, implicava uma negociação acirrada entre o Estado e os artistas, contrapondo as perspectivas dogmáticas e artísticas dos mesmos (HOMANS, 2010). Era de conhecimento geral entre as companhias que o árduo trabalho de meses de ensaios e produções poderia culminar em calamitoso cancelamento e até em demissões, pois se alguém do partido ou comité interpretasse que uma das danças apresentava características dissidentes com as diretrizes (sempre cambiantes) do Partido, passava-se a pressionar para que a mesma fosse reelaborada. Dessa forma, gestou-se uma naturalização da censura própria, pois uma obra de dança clássica não era somente uma encenação artística, mas o balé, de forma literal, era um assunto estatal. Sem embargo, os bailarinos, como na época imperial, eram fiéis ao líder decorrente da gratidão pelo suprimento dos interesses pessoais dos artistas, pois os mesmos eram receptores de privilégios



inimagináveis para os cidadãos correntes. Como Homans (2010), expressou, eles eram marionetes do Estado, mas paralelamente atribuía-se aos mesmos a noção de pertencimento à elite.

Em 1934 desatou-se o Grande Terror, acionar estatal que duraria por quatro anos e que procurou sua justificação no assassinato do secretário do Partido Comunista de Leningrado, Sergei Kirov, apesar de que se aponta que foi uma execução ideada por Stalin. Dentro desse lapso temporal, aproximadamente dois milhões de pessoas foram presas, executadas ou enviadas a campos de concentração. Dentro desse contexto e tendo a Moscou como a capital novamente, o que previamente era o Teatro Mariinsky, nomeou-se Kirov, emergindo assim o Balé Kirov. Apesar de que o seu destaque era opacado pelo Balé Bolshoi, o Kirov o superava com sua escola de dança, a qual contava com um treinamento e estilo de significativa excelência, e como nessa instância tinha se apropriado do amparo estatal, passou a possuir um grau e prestígio artístico ao qual o Bolshoi não acederia. Entretanto, ainda que o Kirov seria o criador de balés e bailarinos excepcionais, o Bolshoi seria quem exibiria estes ao resto do mundo. Assim sendo, na década dos 30 surgiu o gênero *dram-balet*, ou balé dos sonhos, o qual se apoderou dos palcos soviéticos pelas duas décadas seguintes; embora o seu título remeta à fantasias, essa nova categoria no balé encontrava os seus antecedentes no corégrafo Alexandre Gorsky e no diretor teatral Constantin Stanislavsky, os quais se desempenharam na mudança de século e traziam entre ambos uma abordagem psicológica e realista na reprodução de sentimentos sob o cenário, enfatizando, no que tange ao balé, a mímica e os gestos.

Consequentemente, os balés dos sonhos constariam de produções nitidamente regidas pelo Realismo Socialista, ilustrando trabalhadores soviéticos, fazendas coletivas e utopias ideológicas, apesar de que o rigor aplicado por Stalin estivesse em ascensão. Um dos balés destacados desse gênero foi “A Fonte de Bakhchisarai”, estreado em Leningrado, no ano de 1934, o curioso é que o libreto, elaborado por Nicolau Volkov, inspirado em um poema de Pushkin, não era para nada representativo da realidade soviética, pois a narrativa constava de uma personagem chamada Maria, que era capturada por um cão de Criméia que tinha se apaixonado por ela, mas a moça é morta por Zarema, a integrante principal do harém do cão, a qual, por sua vez, é assassinada pelo enamorado da Maria. A falta de representatividade do argumento poderia ter implicado o cancelamento da obra, mas como o balé baseava-se nos escritos de Pushkin, sendo este venerado pelos integrantes dos partidos, foi possível a sua encenação, a qual foi um contundente sucesso graças a capacidade teatral dos bailarinos.

No que lhe respeita aos dançarinos desse período, a sua representante por excelência foi a bailarina Galina Ulanova, quem interpretou a Maria na estreia do balé “A Fonte de Bakhchisarai”. Pois se bem a mesma não abriu novos horizontes técnicos nem inaugurou movimentos na dança clássica, esta distanciou-se do virtuosismo relativo à modernidade, que foi latente nesses últimos anos, e resgatou a linguagem do romanticismo, elevando uma fase relegada da dança clássica. Por sua vez, no que se refere a uma figura masculina relevante no período, esse foi Vakhtang Chaboukiani, quem uniu-se ao Balé Mariinsky em 1929. Sua distinção se remite à ruptura com o padrão tão formal e contido que condicionava a dança dos homens no balé, outorgando-lhe carisma, audácia e deslocamento abrangente através dos movimentos no cenário. No entanto, os que estavam por trás dessa nova geração de artistas da dança, constituíam uma equipe docente excepcional, dentre os quais a figura de maior relevância foi Agrippina Vaganova, diretora do Teatro Mariinsky (logo Kirov) desde 1930. Discordante dos preceitos da dança experimental e naturalmente conservadora da técnica clássica, se desempenhou no seu rol sob a busca da aplicação do Realismo Socialista. De acordo com Homans (2010), os seus alunos passaram a absorver sua lógica, que não dissociava a técnica do elemento artístico, dotando os movimentos de naturalidade, graciosidade e significado. Ainda assim, sua contribuição mais importante ao balé soviético foi a publicação do livro Fundamentos da Dança Clássica, mediante o qual, em conjunto com Lubov Blok, sistematizou e codificou a estrutura, estilo e técnica do balé da Escola de Leningrado.

Destarte, entre as décadas de 1930 e 1940, embora estivesse vigente um terror coletivo devido às repressões estatais, as quais inclusive afetaram os bailarinos do Kirov ao encenar “A Corrente Brilhante” em 1936, que pelo seus vestígios satíricos e elementos que remetiam o vaudeville produziu desagrado ao Partido, culminando em demissões, assassinatos e clausuras. Em contrapartida, esse decurso abarcou a denominada época dourada do balé soviético, coroada pela estreia em 1940 de “Romeu e Julieta”, balé transferido em 1946 a Moscou devido a uma solicitação pessoal de Stalin. Com coreografia simples, enquanto melodramática de Lavrosky, musicalização exímia de Prokofiev e um libreto que abarcava aspectos do velho império, vestígios da modernidade, latente Realismo Socialista e instâncias de terror, tornou-se o mais apto e excelso representante dos balés dos sonhos, inquestionavelmente acarretando um sucesso instantâneo. Como mencionou-se o auge do balé convivia com o ápice do terror, ao ano seguinte do êxito que representou o balé “Romeu e Julieta”, desdobrou-se uma invasão nazista à União Soviética, sendo as cidades de Leningrado e Moscou fechadas pelas milícias do regime fascista.

O Exército Vermelho perdeu, aproximadamente quatro milhões de soldados, bem como dezessete mil tanques de guerra soviéticos, mas as características desse enfrentamento não se limitaram à territorialidade, pois o grande Estado do leste europeu percebia uma explícita e severa ameaça à sua herança cultural, pelo qual foi ordenada a evacuação das organizações políticas, industriais e culturais, e em meio a esse caos, o balé foi priorizado como um bem nacional de relevância vital. Dessa forma, de acordo com Homans (2010), o Balé Bolshoi foi deslocado para a cidade de Kuibyshev e a sua escola para Vasilsursk, enquanto o Balé Kirov e a sua escola trasladaram-se para Tashkent e logo para Molotov. O treinamento e ensaios dos bailarinos os preparava para apresentar-se perante as tropas, dentro dos hospitais e das fábricas, dançando extratos de obras clássicas russas, em modo de brindar ânimos e forças para os que estavam na frente de batalha.

Em 1945 a Segunda Guerra Mundial viu o seu fim com a vitória dos Aliados, mas os soviéticos levaram um mérito especial, dado que derrotaram ao exército nazista. Em meio aos festejos na União Soviética decorrentes de saírem triunfantes do conflito, Stalin organizou uma comemoração no Teatro Bolshoi, com a encenação do balé “Cinderella”, musicalizado pelo magnífico Prokofiev, cenografia realizada por Volkov e coreografado por Zakharoy. O argumento por trás do balé adequava-se ao momento histórico de celebração pois era uma espécie de parábola, onde a Cinderella, jovem virtuosa, ainda que oprimida, ergue-se sob a repressão à qual sua madrasta a induzia, como a URSS venceu as pressões da guerra. Assim, as temáticas nitidamente ideológicas passaram a impregnar ainda mais o balé, e o que significou para os soviéticos uma “Grande Guerra Patriótica” (HOMANS, 2010), seria um antecedente da Guerra Cultural de dimensões mais magnas que os aguardava como protagonistas no futuro, e que colocaria ao balé no centro do conflito internacional.

## 2.2. ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA: A TRAJETÓRIA DA DANÇA CLÁSSICA PREVIAMENTE À GUERRA FRIA (1830 – 1946)

O histórico do balé nos Estados Unidos contrasta de forma ressoante com o da Rússia, pois a sua tímida introdução no espaço sociocultural da potência norte-americana ocorre um pouco a mais de cem anos antes do começo da Guerra Fria. Está demais reiterar a menção de que a dança clássica é uma disciplina nascida na Europa, pelo qual o seu assentamento em Estados Unidos, indiscutivelmente, foi decorrente da exportação dessa arte, mas isso não implicou um sucesso imediato. De acordo com Klapper (2020), no período colonial da futura superpotência norte-americana, o objetivo precípua – senão o único – era garantir a

sobrevivência populacional, propósito que inclusive abrangia a elite urbana, a qual tinha por foco a acumulação de terras e aquisição de bens consumíveis, ou seja, a cultura estava fora da margem de atenção dos mesmos. Estima-se que no século XVI, os Estados Unidos estabeleceram o primeiro contato com a dança clássica mediante a deslocação de mestres franceses junto a bailarinos; estes visitaram as cidades costeiras da nação, considerando o emergente país como um possível novo mercado, mas as inversões desses artistas não foram recompensadas. Por seu turno, no século XVIII, no período pós Revolução Francesa, muitos dançarinos do país em questão optaram por se trasladar e assentar nos Estados Unidos, levando a dança clássica com eles, mas não chegando a produzir a adesão popular.

A questão com o balé clássico é que, segundo Homans (2010), representava tudo o que os Estados Unidos condenavam, por um lado as expressões artísticas estrangeiras que fossem promovidas e patrocinadas por Estados, como o caso do balé, produzia em terras norte-americanas uma impressão negativa relativa à imoralidade ou à suspeita de propaganda ideológica. Por outro lado, as características do balé se desenvolviam desde uma origem católica com ingerências ortodoxas, acarretava ostentação luxuosa, a impregnação de costumes de índole nobiliária e aristocrática, as características elitistas e hierárquicas, as pautas condutais e posturais relativas à etiqueta europeia, sem mencionar o erotismo e sensualidade que acarretavam os modernos Ballets Russes, até a exaltação e enaltecimento da figura dos reis e dos czares. Em outras palavras, o balé e suas características não se correspondiam nem se complementavam com a cultura e ética puritana que caracterizou aos Estados Unidos até finais do século XIX, mas sobretudo colidia com o propósito fundacional da nação, que visava a liberdade dos cidadãos no que tange a centralização do poder e as corrupções políticas decorrente de dito sistema autoritário.

No que se refere as primitivas turnês nas que companhias de balé se apresentaram nos Estados Unidos, a partir do século XVI, como mencionado, a absorção e aprovação cultural dessa arte tratou-se de um processo dilatado no tempo. Segundo Amberg (2013), nos últimos anos do século XVIII, os Estados Unidos contavam com algumas agrupações locais de dança teatral, dentre as quais emergiu o primeiro dançarino estadunidense que se destacou na história, John Durang. Poucos anos após a Guerra da Independência, em 1785 precisamente, ele fez a sua estreia artística na cidade de Filadélfia, acontecimento que desencadeou o surgimento de uma dinastia de bailarinos. Assim, essa década se caracterizou culturalmente pela recepção regular de artistas europeus que se deslocavam em turnês até os Estados Unidos. No ano de 1792, o emergente país recebeu à companhia de Alexandre Placide, a qual exibiu operetas,

pantomimas e uma espécie de balé que, de acordo com Klapper (2020), tratava-se de uma combinação entre o estilo clássico da dança e movimentos acrobáticos. Devido a que Placide notou que os eventos artísticos com temáticas patrióticas estavam no auge da popularidade, o mesmo, em 1798, apresentou a obra “Americana e Elautheria”, magnetizando às massas com a dança teatral, o que gerou um ambiente propício para a proliferação das mesmas durante o século XIX.

Dentre os bailarinos e bailarinas do novo século que foram de mais relevo, no que tange à potencialização da visibilidade da dança, ressaltasse primeiramente a bailarina Francisque Hutin, que, conforme Klapper (2020), durante a década de 1820, a mesma introduziu pela primeira vez à audiência estadunidense à execução do balé clássico com sapatilhas de ponta, gerando assombro popular e posicionando a dança clássica no centro das tendências relativas aos centros urbanos. Por outra parte, Charles e Ronzi Vestris de origem francesa, em 1828 realizaram uma memorável turnê pelas cidades mais conceituadas dos Estados Unidos, enquanto dez anos mais tarde Paul Hazard, bailarino da Ópera de Paris, não só produziu mas interpretou à personagem principal do balé “*La Fille Mal Gardée*”<sup>12</sup>, por primeira vez em Filadélfia, acompanhado por Joséphine Stéphan. A importância de Hazard para a história do balé estadunidense reside, por um lado, no fato de que ele optou por começar a dar aulas de balé na década de 1830 na cidade onde fez a estreia, que cabe mencionar, era uma localidade que contava com três teatros e três escolas de dança. Mas, o principal são os frutos da decisão de lecionar de Hazard, pois graças a ele surgiram os primeiros quatro grandes bailarinos norte-americanos: Mary Ann Lee, Augusta Maywood, Julia Turnbull e George Washington Smith. Por sua vez, foi a turnê da bailarina australiana Fanny Elssler em conjunto com James Sylvain no ano de 1840 que disparou nos cidadãos estadunidenses, o que Klapper (2020) chamou de “balé-mania”. Segundo Amberg (2013), a bailarina não só conquistou admiradores para si mesma, mas começou a moldar a visão norte-americana a respeito do balé, produzindo uma perspectiva mais apreciativa, ao mesmo tempo que as artes cênicas experimentavam uma expansão dentro do país, dessa forma, as variáveis unificadas criaram um cenário oportuno para um maior desenvolvimento do balé.

No que se refere a Mary Ann Lee, esta foi treinada por Hazard, também estudou com James Sylvain e na sua viagem a Paris na década de 40 foi instruída por Jean Corally. Em seu retorno aos Estados Unidos no ano de 1845, de acordo com Amberg (2013), montou os balés

---

<sup>12</sup> “A Menina Malcuidada” (Tradução nossa).

“*La Jolie Fille de Gand*”<sup>13</sup> e “*La Fille du Danube*”<sup>14</sup> debutando junto a George W. Smith, o que se continuou de criação de uma pequena companhia entre ambos. Lee, também realizou turnês junto a companhia de Elssler, sob a qualidade de solista, destacando-se em obras como “*The Bohemian Girl*”<sup>15</sup> (1844) e “*The Naiad Queen*”<sup>16</sup>(1847), mas o seu ápice foi ao estreiar “*Giselle*” em 1847, sendo a primeira norte-americana em interpretar o papel principal de dito balé. Já no que tange à Augusta Maywood, de acordo com Klapper (2020), foi a única dos quatro bailarinos norte-americanos que logrou consolidar sua fama internacionalmente ao se trasladar à Paris, aprendendo de mestres como Mazillier e Corally, otimizando seu progresso, que viu os seus frutos em 1939, quando se incorporou à Ópera de Paris. Anos mais tarde se consolidou como prima ballerina em Hofburg, criou a sua própria companhia e no momento do seu retiro obteve o título de honra (*prima ballerina assoluta*) no Teatro alla Scala em Milão.

Após que Lee e Maywood deixassem de exercer como bailarinas profissionais, Julia Turnbull desenvolveu a sua popularidade em território norte-americano. Turnbull também se aperfeiçoou tecnicamente com James Sylvain e se tornou a dupla habitual de George W. Smith. Igualmente que Mary Ann Lee, ela se incorporou como bailarina solista nas turnês de Elssler e dançou em 1847 o papel principal no balé “*Giselle*”. No que se refere a George W. Smith, este é reconhecido como o único bailarino estadunidense do século XIX. De acordo com Klapper (2020), assume-se que a instrução de Smith na dança clássica foi obra de Hazard ou de Jules Martin, outro mestre francês estabelecido em Filadélfia, mas Sylvain teria tido a maior ingerência no desenvolvimento artístico de Smith. George foi *partenaire*<sup>17</sup> de Lee e Turnbull, acompanhando esta última até seu retiro dos cenários. Logo, ele dançou por anos com Giovanna Ciocca, bem como foi parte da companhia italiana Ronzani. Por sua vez, quando a Guerra Civil se interpôs nos períodos de turnê artísticos, Smith dedicou-se a ensinar balé em Nova Iorque e Boston, mas foi em 1881 que inaugurou sua própria escola de dança na Filadélfia.

Assim, antes do que Nova Iorque, a maior cidade de Pensilvânia tornou-se a região de concentração de espaços destinados à dança clássica, tendo os melhores docentes. Um nítido exemplo outorgado pela autora Homans (2010), foi quando em 1839 o bailarino Paul Taglioni (irmão da renomeada Marie Taglioni) junto a sua esposa se deslocaram desde Alemanha aos Estados Unidos para interpretar o famoso balé “*La Sylphide*”<sup>18</sup>. Estes contavam com a

<sup>13</sup> “A Menina Bonita do Gante” (Tradução nossa).

<sup>14</sup> “A Menina do Danúbio” (Tradução nossa).

<sup>15</sup> “A Menina Boêmia” (Tradução nossa).

<sup>16</sup> “A Rainha Náíade” (Tradução nossa).

<sup>17</sup> Uma de duas pessoas que dançam ou jogam juntos. (CAMBRIDGE DICTIONARY).

<sup>18</sup> “A Sílfide” (Tradução nossa).

participação de corpos de baile que os aguardariam em cada cidade da turnê, e para sua surpresa os mesmos estavam compostos por mulheres contratadas especialmente para a ocasião, as quais careciam de treinamento eficaz, a disciplina necessária e eram alheias às normas básicas da performance de dita arte, com exceção de Filadélfia, pois se toparam com estudantes de Hazard. Todavia, a expectativa evolutiva conforme o passo do tempo poderia ter causado esperança da modificação das condições do balé em Estados Unidos, mas passaram-se quarenta anos do exemplo mencionado e o cenário continuava sendo o mesmo. Pois, de acordo com Amberg (2013), ao contrário que no contexto europeu, o balé nos Estados Unidos dependia exclusivamente de iniciativas privadas, haviam escassas oportunidades de adquirir um treinamento eficaz na disciplina, bem como a possibilidade de assistir bons bailarinos não era constante. Por este motivo, ainda que no século XIX emergiram os quatro excelentes bailarinos de Hazard, não houve geração seguinte, pelo qual o seu legado dissipou-se.

Não obstante, segundo Homans (2010), apesar de que não se logrou implementar uma tradição do balé nesse momento, este não equivalia a inexistência dentro da realidade norte-americana como um todo. A dança clássica estava presente, mas não como uma disciplina autônoma, senão que tinha vestígios da mesma dentro de expressões artísticas decorrentes de uma amálgama cultural. Dita questão evidencia-se através dos famosos vaudevilles<sup>19</sup>, musicais e rotinas de ginástica artística, bem como espetáculos de dança em geral. Assim como musicalmente fusionavam-se peças de compositores clássicos com ritmos populares para musicalizar obras de teatro e óperas, ocorria com o balé e outros gêneros de dança. Assim, de acordo com Klapper (2020), o público norte-americano passou a se habituar aos poucos com esse estilo de dança, através dos espetáculos que incluíam várias performances, quanto através das turnês que continuavam chegando no país.

No ano de 1866, os irmãos Kiralfy, originais de Hungria, foram os produtores de uma peça teatral intitulada “*The Black Crook*”<sup>20</sup> e estreada em Nova Iorque no Niblo’s Garden Theatre. A obra contava com significativos números de dança desempenhados por uma companhia de setenta dançarinos europeus e teve uma repercussão tão formidável ao ponto de que a produção, conforme Homans (2010), se manteve circulando por trinta anos, o que gerou que muitos dos que compunham o corpo de dança se assentassem nos Estados Unidos. Além do aporte de exemplificação histórica deste fato, recolhesse do mesmo que a bailarina principal

---

<sup>19</sup> Uma forma de entretenimento teatral ou televisivo que consiste em uma série de pequenas apresentações, como cantorias, danças e atos engraçados. (OXFORD DICTIONARY).

<sup>20</sup> “O Trapaceiro Negro” (Tradução nossa).

do “*The Black Crook*” recebeu sua educação artística relativa a dança na La Scala de Milão, e ao escolher permanecer na norte-américa a mesma optou por abrir o que, assume-se, fosse uma das primeiras escolas de dança sob a direção de uma bailarina de balé clássico em Nova Iorque. Nos últimos anos do século XIX, a audiência estadunidense começou a desenvolver uma certa atração pela técnica dos dançarinos de balé italianos, os quais, se desempenhavam com bravura e realizavam assombrosos truques gerando profundo impacto no público e modificando a sua visão inicial a respeito do balé.

O início do século XX traria ainda mais transformações no que tange a realidade da dança clássica nos Estados Unidos. Por uma parte, inaugurou-se a Escola Metropolitana de Ópera e Balé no ano de 1909, transformando-se na primeira escola profissionalizante de balé clássico dos Estados Unidos, dirigido pela italiana Malvina Cavallazi, quem tinha por objetivo criar um corpo de baile sólido, composto por estadunidenses (KLAPPER, 2020). Por sua vez, durante o novo século, o que realmente impulsionou a dança clássica foram as turnês dos bailarinos russos, que atravessariam o Atlântico para levar sua arte à futura superpotência norte-americana. No verão de 1911, por exemplo, haviam tantos bailarinos russos realizando turnês nos Estados Unidos que se tornou uma adversidade para o Balé Imperial de São Petersburgo, dificultando a montagem de sua temporada. De acordo com Homans (2010), muitos desses bailarinos foram se deslocando até a grande nação norte-americana com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, alguns foram como consequência da Revolução Russa, enquanto outros o fizeram sob a direção de Diaghilev. Segundo Harris (2017) um aspecto propício para o balé estadunidense antes da década dos 20 foi o fato seguinte,

O final da Primeira Guerra Mundial assinalou uma nova internacionalização nas políticas e cultura americana. Isto foi destacado na Liga das Nações em 1917 pelo presidente Woodrow Wilson bem como pelo ensaio, “Trans-National America” de 1916, de Randolph Bourne, onde argumentou-se que a força de América derivava de sua inerente identidade internacional, mais claramente personificada em sua expressão cultural. (HARRIS, 2017)<sup>21</sup>.

Dessa forma, as barreiras políticas e sociais antes mantidas contra as expressões artísticas estrangeiras, receberam um incentivo à mais para abrandar-se. A isto, adicionou-se o renomeado Diaghilev e sua companhia, estes se apresentariam no Metropolitan Opera House, mas principalmente levariam a sua performance ao circuito de vaudeville, sendo a icônica bailarina Anna Pavlova o destaque da turnê. Graças ao seu carisma, compromisso artístico e

---

<sup>21</sup> The end of World War I signaled a new internationalism in American politics and culture. This was highlighted in President Woodrow Wilson’s 1917 League of Nations as well as Randolph Bourne’s 1916 essay, “Trans-National America”, which argued that America’s strength derived from its inherently international identity, most clearly embodied in its cultural expression. (HARRIS, 2017).



talento incomparável, a mesma marcou uma geração completa de artistas estadunidenses que a prestigiaram. Segundo Klapper (2020), Pavlova disparou um “balé-mania” ainda maior do que Elssler no seu tempo, cimentando a dança clássica na cultura estadunidense, expandido a margem de espectadores, quanto aspirantes à praticantes e, por conseguinte, gerou um incremento da demanda de lições de balé, impulsando a abertura de escolas ao longo do território norte-americano. Segundo Amberg (2013), de 1913 a 1925, Pavlova junto com a sua própria companhia de balé consolidaram-se como os únicos que realizavam turnês de forma regular nos Estados Unidos, pelo qual estabeleceram um padrão de qualidade, bem como levaram um repertório diverso e convencional. Apesar da sua popularidade e indiscutível impacto, outros dançarinos russos também moldaram com as suas performances a percepção da audiência norte-americana, realizando recriações dos Ballets Russes no período das guerras mundiais, chegando a recorrer na turnê de 1934 – 1935 da companhia Ballets Russes de Monte Carlo noventa cidades dos Estados Unidos, sob uma devoção sagrada da disseminação de sua arte.

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, conforme Klapper (2020), devido ao poder aquisitivo e desejo de afastar seus pensamentos do conflito, o número dos estadunidenses que iam aos teatros assistir balés começou a crescer, e conseqüentemente a popularidade da arte. Muitos bailarinos e bailarinas norte-americanos começaram a empreender, por um lado, o Chicago Grand Opera, sob a direção de Ruth Page criou diversas companhias de balé na década de 30, o Balé de São Francisco passou a estar sob o controle dos irmãos Christensen, os quais se encarregaram de potencializar a companhia, bem como anexar uma escola. Decorrente do legado da escola de balé da Caroline Doeble Littlefield, em 1935 inaugurou-se a Companhia de Balé Littlefield por uma das filhas da artista norte-americana, o que evidencia uma maior atividade dos estadunidenses no balé. Entretanto, devido às problemáticas políticas internacionais, como mencionado, muitos dos dançarinos russos optaram por se instalar definitivamente nos Estados Unidos, pelo qual, quando os mesmos sentiam que o desgasto físico da sua atividade artística profissional tinha chegado a níveis extremos, causado pelo avanço da idade ou por plena exaustão, os bailarinos passavam a inaugurar escolas de balé clássico, sendo responsabilidade praticamente direta dos russos que, nas palavras de Homans (2010), semearam a dança clássica ao longo da nação norte-americana.

Os frutos mais destacados de dito processo histórico são a fundação do American Ballet Theatre (ABT), inicialmente denominado Ballet Theatre, em 1939, projeto originado na colaboração entre a herdeira estadunidense Lucia Chase e o seu professor de dança, o

coreógrafo e bailarino russo Mijaíl Mordkin. O artista tinha pertencido ao Balé Bolshoi, em Moscou, bem como realizou colaborações com o coreógrafo Alexandre Gorsky e inclinava-se pelo modernismo russo na dança. Mordkin, de acordo com Amberg (2013), foi quem ampliou a visão norte-americana no que tange aos homens no balé, figuras que não eram muito estimadas até antes de sua chegada. Por outra parte, Mordkin resultou de vital importância para Lucia Chase, pois se bem dentro da instrução educacional da mesma a dança sempre esteve presente, foi após a morte inesperada do seu marido que Chase recorreu ao balé para lidar com sua agonia, encontrando-se com Mijaíl Mordkin quem, segundo narram as palavras de Homans (2010), a fez se erguer novamente.

Em 1937, Lucia Chase passou a integrar a companhia de dança dirigida por Mordkin, mas principalmente esta, sendo dona de uma imensa fortuna, começa a financiar a mesma, resultando na remoção paulatina do coreógrafo russo, e a inserção do americano Richard Pleasant no seu lugar. Mas os traços do Bolshoi na companhia norte-americana não lograram ser suprimidos, pois o virtuosismo, o estilo folclórico contemporâneo e os balés com argumentos permaneceram. Devido ao crescente interesse pelos estadunidenses a respeito do balé, Pleasant, impressionado, foi o primeiro em conceber a ideia de uma companhia norte-americana que contasse com um repertório tão vasto, ao ponto de abarcar obras desde o período pré-romântico até o moderno, tendo por alvo o público nacional (HOMANS, 2010). Assim, em 1939, bailarinos como Antony Tudor, Michel Fokine, Nijinska e Bronislava foram convocados e os mesmos aceitaram integrar a companhia, enquanto em 1940 o renomeado Jerome Robbins também se aderiu ao grupo. Outras figuras relevantes, como Agnes de Mille e George Balanchine logo contribuiriam com obras para o Ballet Theatre.

Conquanto, ainda que em 1940 o Ballet Theatre deu início a sua temporada de abertura na cidade de Nova Iorque, apresentando peças novas e variadas, a companhia eventualmente teve uma regressão, passando a se enquadrar no antigo molde da modalidade vaudeville. As problemáticas se manifestariam através de apresentações que contariam com metade do público, perdas econômicas significativas que levariam a mudanças na diretiva, sendo a companhia sustentada pelo empresário ucraniano Sol Hurok, o qual contratou mais dançarinos russos e fez circular suas apresentações em reconhecidos pontos teatrais sob o nome “Os maiores do balé russo”, diluindo a essência da companhia. Perante isto, personagens como de Mille, Robbins e Tudor, que continuavam criando peças de dança por conta própria, lamentavam dito cenário, rejeitavam o modo desatualizado dos russos e visavam revigorar a dança para que a mesma se adaptasse ao tempo presente e as expectativas das pessoas. Sem

embargo, quando Lucia Chase aunou esforços em conjunto com o designer Oliver Smith, lograram se apropriar da direção do Ballet Theatre.

Por sua vez, nesse período houve outra significativa colaboração estadunidense-russa entre Lincoln Kirstein e George Balanchine. Encontro que, de acordo com Harris (2017) foi essencial para o rumo histórico do balé nos Estados Unidos. Ambos se conheceram em Londres no ano de 1933, enquanto Kirstein, quem venerava a dança clássica, possuía considerável capital e tinha importantes conexões, estava na procura desesperada de um coreógrafo que se trasladasse aos Estados Unidos. A aspiração do estadunidense era criar uma companhia de balé composta por dançarinos norte-americanos seriamente treinados, enquanto Balanchine, sob uma sensação de desesperança e frustração dada a carência de oportunidades artísticas profissionais, aceitou a nova oportunidade que Lincoln lhe apresentou. Não obstante, a concretização da companhia tomaria mais tempo do planejado, pelo qual foi mais factível estabelecer uma escola primeiro. Assim, em 1934 nasce a Escola de Balé Americano (SAB). Chegada a década dos 40, a escola já contava com um programa de considerável amplitude, abrangendo dança folclórica, técnica contemporânea, *plastique*<sup>22</sup>, balé e dança moderna, além de brindar lições sobre história da dança, música e análise do movimento.

Destarte, embora o projeto da SAB foi próspero, as frustrações do caminho em prol do estabelecimento de uma companhia profissional acirravam a fervente aspiração de realizar dito objetivo. Em 1935, Kirstein e Balanchine estabeleceram o American Ballet, mas o financiamento excedeu o capital do norte-americano, apesar de esgotar todos – que eram muitos – os recursos e estratégias possíveis para dar continuidade à companhia. Problemas de índole prática e artística também emergiram, pois, a visão de Kirstein de americanizar o balé o levou a considerar temáticas próprias da nação estadunidense para atrair o público, propondo realizar uma obra de dança clássica sobre esportes, recebendo uma rotunda rejeição por parte de Balanchine e brevemente separando o seu caminho em conjunto. Enquanto o mestre russo, em 1936, debutou como exitoso coreógrafo em Broadway e em 1938 adentrou-se em Hollywood; Lincoln Kirstein, em 1936, investiu significativo capital e consolidou uma pequena companhia denominada Caravana de Balé Americano, destinada a realizar turnês, convocando a diversos alunos da SAB, bem como jovens coreógrafos e escritores. Embora logrou montar obras

---

<sup>22</sup> Mudanças lentas de posição como escultura em movimento sem ritmo marcado ou tema dramático na dança. (MIRIAM WEBSTER).

cativantes e bem recebidas, das quais destacam-se “*Billy the Kid*”<sup>23</sup>, “*Yankee Clipper*”<sup>24</sup> e “*Filling Station: ballet as American folklore*”<sup>25</sup>, não eram sólidas coreograficamente.

Assim, embora os esforços de distintas personagens históricas para vigorar o balé em solo norte-americano não lograram o seu objetivo de forma plena, que, segundo Harris (2017), seria conceituar o papel do balé clássico na sociedade estadunidense mediante a consolidação de valores que não se ajustassem a aqueles vigentes no mercado artístico. A impactante explosão cultural que levaria a dança clássica ao seu auge nos Estados Unidos somente ocorreria após a Segunda Guerra Mundial, revertendo drasticamente o curso da história e alcançando dimensões internacionais. Em outras palavras, o balé seria transformado em uma poderosa arma diplomática que levaria a uma disputa cultural sem precedentes entre os Estados Unidos e a União Soviética, colocando em jogo a hegemonia internacional.

## **2. GUERRA FRIA: A EMERGÊNCIA DO BALÉ COMO ARMA DE SOFT POWER**

O século XX foi o berço da mutabilidade constante, reiteradas convulsões estruturais e consequentes reconfigurações políticas, econômicas e sociais se desdobraram. Inovações, revoluções, conflagrações permearam esse período de cem anos sem exceções, pois em maior ou menor proporção, penetraram todos os cantos do mundo. Na primeira metade da centúria do 1900, com a ocorrência da Primeira e a Segunda Guerra Mundial, e os seus incomensuráveis custos econômicos e humanos, a maioria dos Estados envolvidos foram relegados a uma condição de penúria e dependência. Sob esta perspectiva começa a se desenvolver a segunda metade do século XX; a conjuntura do sistema internacional pós-guerra presenciou a distribuição bipolar da balança de poder global, pois apesar de não estarem ilesas se mantinham erguidas duas nações que viriam a ser reconhecidas como as superpotências do momento: os Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Ditos países tinham se acatado a repartição das áreas de influência no mundo, estabelecida ao final da Segunda Guerra Mundial, apesar de sua dissimetria, pois

A URSS dominava ou exercia uma influência preponderante em uma parte do globo: a zona ocupada pelo exército vermelho e outras forças armadas comunistas ao final da guerra, sem tentar estender para além sua esfera de influência pela força das armas. Os Estados Unidos controlavam e dominavam o resto do mundo capitalista, além do hemisfério ocidental e os oceanos, assumindo os restos da velha hegemonia imperial

<sup>23</sup> “Billy, o menino” (Tradução nossa).

<sup>24</sup> “Tosquiador Ianque” (Tradução nossa).

<sup>25</sup> “Posto de gasolina: balé como folclore americano” (Tradução nossa).

das antigas potências coloniais. Em contrapartida, não intervinham na zona aceita como de hegemonia soviética (HOBSBAWM, 1999, p. 230, tradução nossa) <sup>26</sup>

Ambos países protagonistas desse período, que durante a Segunda Guerra Mundial tinham conformado a mesma aliança de poder e, como mencionado, aceitaram a distribuição das forças no imediato pós-guerra, não lograram se conformar, suas respectivas aspirações eram de domínio absoluto. Portanto, assim se gestou a Guerra Fria, onde a URSS e os EUA, desde 1947 até 1991, acabaram se engajando em uma intrincada disputa pelo domínio da hegemonia mundial. A superpotência norte-americana, prezava pela manutenção do sistema capitalista, enquanto, de acordo com Hobsbawm (1999), a perturbava a possibilidade futura de uma supremacia soviética. Por sua vez, desde a URSS, a ideologia socialista era propagada, conquanto a apreensão de dita superpotência radicava no poder em tempo presente dos EUA, sendo este exercido sob aqueles Estados onde a presença do exército vermelho era inexistente. Assim, cada polo de poder encarregou-se de demonizar ao outro e com o surgimento da corrida armamentista atômica entre ambas superpotências o conflito adquiriu um tinte apocalíptico, proferindo uma onda de pânico coletivo que traspassou todas as fronteiras. A introdução dos recursos nucleares, implicou um aprimoramento do perigo sem precedentes, originando uma brecha em prol da infalível destruição mútua, sem embargo, a distintiva peculiaridade deste enfrentamento reside no alarmismo duradouro erguido sob meras ameaças.

A natureza da Guerra Fria espelha-se nas palavras de Hobbes (1651, p. 105, apud HOBSBAWM, 1999, p.230), onde retrata-se que “A guerra não consiste somente em batalhas, ou na ação de lutar, senão em um lapso de tempo durante o qual a vontade de entrar em combate é suficientemente conhecida”. <sup>27</sup> Ainda que a aquisição de armamento nuclear se tratava de um fato fidedigno, no caso de que os Estados Unidos e a União Soviética implementassem os seus recursos atômicos, representaria uma ação correspondente a um “pacto suicida” (HOBSBAWM, 1999), pelo qual a utilização do belicismo como elemento clássico da guerra, por primeira vez, não significava uma alternativa viável. Por dita razão, as munições executadas foram ressignificadas e o campo de batalha experimentou uma deslocação do cenário físico para o intangível, pois se a essência do conflito radicava no objetivo de preponderância

<sup>26</sup> La URSS dominaba o ejercía una influencia preponderante en una parte del globo: la zona ocupada por el ejército rojo y otras fuerzas armadas comunistas al final de la guerra, sin intentar extender más allá su esfera de influencia por la fuerza de las armas. Los Estados Unidos controlaban y dominaban el resto del mundo capitalista, además del hemisferio occidental y los océanos, asumiendo los restos de la vieja hegemonía imperial de las antiguas potencias coloniales. En contrapartida, no intervenían en la zona aceptada como de hegemonía soviética. (HOBSBAWM, 1999, p. 230).

<sup>27</sup> “La guerra no consiste sólo en batallas, o en la acción de luchar, sino que es un lapso de tiempo durante el cual la voluntad de entrar en combate es suficientemente conocida” (HOBBES 1651, p. 105, apud HOBSBAWM, 1999, p.230).

ideológica e a coerção via força era impraticável, a transformação identitária cultural almejada deveria ser promovida, de acordo com Agudo (2016), através dos meios diplomático, estratégico, informativo e cultural.

Somente quando a Guerra Fria acabasse, seria publicado um artigo evidenciando e classificando a mudança na natureza das ofensivas de dito conflito. O professor e geopolítico estadunidense Joseph S. Nye desenvolveu uma narrativa teórica de cunho neoliberal, e em 1990 esta foi publicada sob o título de “*Soft Power*”. Em sua matéria, o autor expõe que previamente à disputa pela hegemonia entre a URSS e os EUA, o poderio em recursos militares era um elemento chave para considerar a uma nação como potência, pois seria mediante a utilização dos mesmos que um Estado lograria condicionar e dominar o acionar de terceiros. Sob a perspectiva da Guerra Fria, Nye não descarta a importância de dito recurso na composição do poder de um país, sem embargo, ele enfatiza a necessidade de discernir suas limitações. Pois, a coerção fundamentada na execução de catastróficas ofensivas, tornaram-se inócuas com a inserção dos recursos nucleares, em outras palavras, o *hard power* –ou poder duro- denominado por Nye (1990), não viabilizava a conquista que ambas superpotências ambicionavam. Assim, no caso presente, a estratégia para que outros Estados atuassem conforme os interesses da URSS e os EUA teve que trocar o verbo forçar por moldar, foi necessário se deslindar das ofensivas físicas para adotar as intangíveis, a fluidez na persuasão e sutileza seriam cruciais para alterar as percepções de terceiros, em outras palavras, necessitava-se do que Nye (1990) denominou como *soft power* ou poder brando.

Em síntese, segundo Nye (1990), se um Estado lograsse operar habilmente suas instituições, instrumentos ideológicos e aptidões culturais poderia dispensar a necessidade de utilizar o seu *hard power*, evitando hostilidades e excessivos gastos econômicos. Não obstante, o autor não hierarquiza estes tipos de poder, mas identifica a silente potencialidade do poder brando, podendo em ocasiões se desempenhar de maneira mais eficiente que os meios forçosos. Destarte, tanto a União Soviética quanto os Estados Unidos apelariam a ofensivas que atingissem, de forma amena e astuciosa, o psicológico da nação rival. Perante isto, Saunders (2008), cataloga a ditos meios de combate como pacíficos e identifica que a cultura de modo geral se tornou a “arma operacional” que protagonizou a disputa pela supremacia. Assim, é pertinente a utilização do termo “Guerra Fria Cultural”<sup>28</sup>, já que a batalha se desdobrou nessa área, entretanto, cabe ressaltar que o emprego de ditas táticas não representava uma inovação,

---

<sup>28</sup> Termo introduzido por Christopher Lasch em 1969 (AGUDO, 2016, p.3).

nem a arena dos enfrentamentos estava sendo inaugurada. Não obstante, o diferencial no caso da Guerra Fria, situava-se na intensidade sem precedentes no que tange ao crescimento constante e expressivo das ofensivas culturais.

As superpotências iriam direcionar volumosas quantidades de capital para meios de comunicação, competições olímpicas, corridas espaciais, produções cinematográficas e teatrais, obras de artes visuais, companhias de dança, programas educativos e desenvolvimento tecnológico. Isto deve-se a que para os governos, ditos setores simbolizavam mecanismos de propagação subversiva ideológica, já que graças às suas características, especialmente os meios culturais conformavam uma fachada não ameaçante, ao possuírem a faculdade de revestir de subjacência mensagens político-ideológicas sugestivas. Em outras palavras, recorrendo às observações de Agudo (2016), a fronteira entre diplomacia cultural e propaganda nesse momento histórico possuía um nível tal de imprecisão que poderiam ser consideradas sinônimos.

Por sua vez, cabe ser questionado o significado da cultura, o qual é amplo e multifacetado. Talvez a definição mais simples da mesma esteja refletida na visão do antropólogo Malinowski que de acordo com Ibañez (2000), o mesmo a identificava como uma herança social constituída por um conjunto de elementos sejam políticos, econômicos, linguísticos, artísticos, arquitetônicos e consuetudinários que caracterizavam e distinguiam uma agrupação social de outra. Por sua vez, a conceituação do cientista e doutor Vyacheslav Stepin (2011), parte da mesma base antropológica, mas amplia o termo, já que o mesmo expressa que a cultura seria “um sistema de programas suprabiológicos historicamente desenvolvidos da atividade da vida humana (...) que asseguram a reprodução e a mudança da vida social em todas as suas principais manifestações”. Embora estas definições se aderem à cultura estadunidense e soviética os mesmos não contemplam a hierarquização cultural que ocorria nesse período, onde conceitos como alta e baixa cultura regiam o pensamento coletivo.

Sob a perspectiva do século XX e a reiterada alternância entre períodos de guerras e entreguerras a cultura associava-se com o amplo e aprofundado conhecimento artístico, humanístico e filosófico (IBAÑEZ, 2000). Dessa forma, ao redor da Europa emerge a alta cultura, a qual compreende estruturas técnicas, padrões eruditos e características aristocráticas, além de estarem sumamente elitizadas. Por sua vez, a cultura popular é associada pejorativamente às massas e a produções de qualidade inferior, apontando a determinadas áreas da cultura, que segundo Ibañez (2000) eram o cinema, a fotografia, a televisão, historieta gráfica. O qual se deve as regras e preceitos que constituem o “corpo de visões” dominante em

aquele momento histórico que categorizava e hierarquizava a cultura, invalidando certas expressões e exaltando outras. Assim, no que se refere às superpotências do mundo bipolar, a URSS possuía longa e enriquecida trajetória no âmbito da alta cultura, enquanto as produções culturais dos EUA em um princípio não indicavam uma ameaça de tentativa de imperialismo cultural devido à associação de dita nação com a cultura popular.

## 2.1. SÉCULO XX: O DESEMPENHO DAS SUPERPOTÊNCIAS EM MATÉRIA DE SOFT POWER

Em vista disso, vale evidenciar que a União Soviética contava com uma experiência prévia mais sólida e vantajosa no âmbito das ofensivas de *soft power* em escala internacional. Nas palavras de McDaniel (2015), a diplomacia cultural estava inserida de forma medular na política externa soviética desde os primeiros estágios da revolução, sendo imprescindível na agenda estratégica governamental. Isto deve-se a que, a rebelião bolchevique que ergueu a bandeira do comunismo no setor doméstico da futura superpotência leste-europeia, visava projetar uma onda revolucionária em uma escala global. Sem embargo, acabou por ser uma ilusão não concretizada, pelo qual Lenin, sem rescindir do propósito inicial, compreendeu a necessidade de rever as suas táticas. Segundo Agudo (2016), mediante a Internacional Comunista (KOMINTERN), constituída por Lenin em 1919, que desde uma projeção interestatal visava articular uma conexão entre partidos de dito viés ideológico, começaram a serem gestadas as primeiras tentativas propagandísticas através de operações secretas e inserção no âmbito intelectual.

O propósito das mesmas, segundo Agudo (2016), era moldar a visão ocidental no que tange a revolução soviética, para que a mesma adquirisse um tinte de louvor para as intenções progressistas das quais se jactavam os revolucionários. Por sua vez, foram configuradas também estratégias de cunho pragmático no que se refere a política externa, passando a estabelecer dois níveis de atuação. No que lhe diz respeito ao desempenho oficial das relações internacionais, foi implementado o Comissariado de Relações Exteriores, organismo que lidaria com as típicas vinculações diplomáticas, por outro lado seria fomentada a via de infiltração aberta, estratégia para nada contraditória, pois tratava-se dos intercâmbios culturais, objetivando expor o comunismo através de um meio inofensivo perante os países capitalistas.

Levar a cultura além das fronteiras soviéticas, como fora grupos artísticos, poderia ser um canal de desconstrução da imagem negativa a respeito do país exportador e conjuntamente a sua ideologia que divergia da dominante. Dessa forma, em 1925 oficializou-se a Sociedade de



Relações Culturais com a União Soviética, sendo VOKS<sup>29</sup> o seu acrônimo russo, fundada pela revolucionária política Olga Kameneva, mas sua direção estava interligada ao Partido Comunista e se atinha a operar em prol da satisfação do novo governo. A missão da VOKS bifurcava-se entre o âmbito doméstico e o internacional, pois dita sociedade possuía a finalidade de

[...] forjar relações culturais e científicas entre organizações públicas, instituições e indivíduos nos campos cultural e científico dentro da União Soviética e em outros países. [...]. Os deveres da VOKS dentro da União Soviética eram agir como um anfitrião e um guia para os visitantes, incluindo as principais figuras culturais e estudiosos. Fora da União Soviética, os representantes do VOKS, instalados nas embaixadas e conhecidos como referentes, monitoravam a cultura de seu país designado e notaram quais figuras culturais importantes estariam receptivas a espalhar a influência soviética. (MCDANIEL, 2015, p. 2, tradução nossa)<sup>30</sup>

Dessa forma, a atuação da VOKS se dispunha a semear sua mensagem através de mecanismos pacíficos, ao ponto de eventualmente lograr o estabelecimento do que a autora McDaniel (2015) determinou como “sociedades de amizade” entre a União Soviética e outros países, desenvolvendo de maneira bilateral uma atmosfera flexível e receptiva para o livre fluxo de intercâmbios, não só relativos ao setor artístico, mas também no que tange a questões laborais e profissionais. Sendo assim, mediante laços culturais a URSS logrou afiançar relações com nações capitalistas que se negariam a fazê-lo caso fossem utilizados recursos diplomáticos tradicionais, sendo esta uma grande revelação e conseguinte artimanha prometedora. Pois cabe ser salientado que após cinco anos da vigência da VOKS os países que possuíam relações diplomáticas convencionais com os soviéticos eram quarenta e seis, enquanto os vínculos mediante as iniciativas de diplomacia cultural se tornaram setenta e sete. Portanto, a revolução excedeu as limitações políticas e propagou-se para a esfera cultural, dando passo ao nascimento da esperança soviética de desenvolver uma nova cultura científica, acadêmica e artística.

Por sua vez, durante a década de 1930, os soviéticos passariam a concentrar os seus esforços nos setores tradicionais das forças armadas e diplomacia, prevendo a possibilidade de perigo belicoso no caso de que potências capitalistas estabelecessem um pacto com Alemanha, o que permitiria aos nazis eliminarem a União Soviética. Conquanto, com o encerramento da Segunda Guerra Mundial e o triunfo dos Soviéticos sob as suas preocupações, estes voltaram a

<sup>29</sup> Vsesoiuznoe Obschestvo Kul'turnoi Sviazi s zagranitsei.

<sup>30</sup> [...] to forge cultural and scientific relations among public organizations, institutions, and individuals in the cultural and scientific fields within the Soviet Union and within other countries. [...]VOKS' duties within the Soviet Union were to act as a host and a guide to visitors including leading cultural figures and scholars. Outside the Soviet Union, VOKS representatives, stationed at embassies and known as referenty, monitored their assigned country's culture and noted which leading cultural figures would be receptive to spreading Soviet influence. (MCDANIELS, 2015, p.2)

incluir na sua agenda política a diplomacia cultural. Contudo, apesar de haver uma reativação na promoção da cultura na esfera política, sobretudo com perspectivas internacionais, dentro desse novo contexto pós-guerra, Stalin temia que um contato “excessivo” com o ocidente provocasse, de acordo com McDaniels (2015) um enfraquecimento e subsequente descontrole por parte do mandatário no que tange as questões políticas e ideológicas da União Soviética. Dessa forma, o contato com o ocidente não é suprimido senão limitado, e paralelamente começam a serem desenvolvidas diretrizes políticas antiocidentais por parte do governo.

Entretanto, os Estados Unidos em 1926 tinham criado a Sociedade Americana de Relações Culturais, partindo de um interesse na União Soviética. Essa sociedade tinha sedes em Nova Iorque, Chicago, Filadélfia, São Francisco, Boston e Los Angeles, mas a sua atividade não teve uma movimentação distintiva, sendo um dos motivos mais notórios a retenção soviética aos membros da sociedade, pois os acusavam de visar uma aproximação por questões filosóficas, ao invés de tentar um engajamento mais dinâmico. Em vista disso, as relações diplomáticas oficiais entre a URSS e os EUA foram efetivadas somente na década de 1930, onde foram também estabelecidas interações no âmbito da cultura.

Conseqüentemente, a superpotência norte-americana era ciente da sua imagem cultural no exterior, pois de acordo com Agudo (2016), desde a década de 1930 no âmbito internacional tinha se cimentado a noção de que os Estados Unidos eram “estéreis culturalmente”, e embora fossem aclamados pelo seu sucesso econômico e qualidade de vida, as críticas eram diametralmente opostas no que diz respeito aos seus feitos culturais, o que manchava sua reputação e desacreditava o exercício diplomático estadunidense nessa área. Por sua parte, o sistema soviético de ofensivas ideológicas desde começos do século XX se sustinha sob a premissa de semear via educação, história e alta cultura a sua doutrina política, sobretudo para que após a Segunda Guerra Mundial, os mesmos pudessem “preencher as lacunas que apresentavam os Estados Unidos nesse âmbito” (AGUDO, 2016). Assim, em vista de que os soviéticos representavam um grande desafio em matéria cultural, o governo estadunidense dispôs o apoio do Departamento de Estado dirigido a organizações privadas para polir os recursos desse setor, mas a difusão cultural norte-americana seria fiscalizada e seletiva, pois os produtos deveriam contribuir a imagem dos Estados Unidos, alavancando a violação da tradição da não interferência no desenvolvimento cultural nacional.

Um exemplo de tentativa por parte da superpotência capitalista de unir a sua política externa com a cultura, segundo Homans (2010) ocorreu no ano de 1941, quando o então presidente Roosevelt (1933 – 1945) aliou-se junto a Nelson Rockefeller em busca de aprimorar os seus

laços com América do Sul. Graças aos contatos do empresário, Kirstein e Balanchine foram contatados, o que culminou na conformação da Caravana de Balé Americano, uma companhia erguida exclusivamente para fins de aproximação interestatais, e embora a sua vigência não se manteve no tempo, esta foi significativa pois por primeira vez nos Estados Unidos o balé tinha sido utilizado como estratégia política de *soft power*.

Uma personagem que se destacou na esfera cultural norte-americana foi Sol Hurok, um empresário que ao chegar da Ucrânia aos Estados Unidos nos primeiros anos do século XX, começou a se dedicar à gestão teatral. Na primeira década da revolução russa, o mesmo chegou a um acordo com o ministro de cultura soviético, Anatoly Lunacharsky que permitiu a turnê de artistas leste-europeus nos Estados Unidos. Por tanto, perante uma exitosa proposta, na década dos 30, Hurok insistiu em mais de uma ocasião para que Stalin autorizasse a deslocação de artistas soviéticos para realizar atuações no ocidente. Embora, a sua persistência teve seus frutos, já que em um princípio Stalin inclusive aceitou que fosse o próprio Sol Hurok quem iria gerir e conduzir umas performances além das fronteiras, destinada para Grã-Bretanha e Estados Unidos. Sem embargo, as intensas fricções decorrentes da Segunda Guerra Mundial fizeram com que Stalin mudasse de ideia e acabasse dissolvendo os planos de exportação de cultura, pelo qual inclusive o VOKS se adaptou ao alarmismo contra possíveis ofensivas de cunho militar, bem como de traidores infiltrados (MCDANIEL, 2015).

Destarte, no que se refere a URSS, desde 1946 até 1953 implementou-se uma política nomeada “Zhdanovshchina”, a qual, segundo a enciclopédia Britannica (c2022), foi traçada e desenvolvida pelo então secretário do Partido Comunista da União Soviética e líder no setor cultural, Andrei A. Zhdanov. Dita política propunha-se o aumento do controle estatal no que lhe concerne às produções artísticas e intelectuais, sob a perspectiva de evitar mensagens favoráveis à ideologia capitalista ocidental. De acordo com McDaniels (2015), a resistência soviética perante a permeação doutrinária ocidental passou a adquirir maior transparência internacional, simultaneamente ao incremento da tensão entre as superpotências. Portanto, constrói-se durante esse período uma espécie de barricada cultural, que inclusive após a morte do Stalin, acarretaria grandes esforços para desmantela-la. Consequentemente, é necessário realçar que se bem a União Soviética era plenamente ciente do poder que acarretava a diplomacia cultural, seria em meio a dito recorte temporal que os Estados Unidos começariam a assimilar a relevância e necessidade de dita tática no contexto da Guerra Fria, pelo qual iria a se iniciar o trajeto em prol do acordo de intercâmbio cultural.

Conseqüentemente, os Estados Unidos sentiram a demanda de contestar dita ofensiva e adotar recursos que promulgassem os ideais democrata-liberais. Assim, no ano de 1947, enquanto os soviéticos criavam o KOMINFORM (Escritório de Informação dos Partidos Comunistas e Operários), os estadunidenses instituíram a CIA (Agência Central de Inteligência), como meio para desenvolver operações encobertas ao redor do globo, visando uma infiltração geral nas práticas sociais e lograr uma conversão ideológica desde o coração da nação: a população. Já em 1948 cria-se a lei Smith Mundt, a qual ampara o programa oficial de propaganda norte-americana, e que sob sua tutela articulam-se a emissora de projeção internacional Voz da América, a USIA (Agência de Informação dos Estados Unidos) e o programa Fulbright, que promovia o intercâmbio cultural e artístico como mecanismo de exportação de costumes próprias da nação. Embora a superpotência norte-americana não possuísse uma identidade cultural autêntica, os mesmos queriam abrir passo a um mercado artístico estadunidense para que, perante os europeus, os mesmos conseguissem construir aos poucos a sua própria “marca”. Os Estados Unidos compreendiam que a união destas iniciativas conjuntamente ao Plano Marshall, que brindavam assistência econômica as nações europeias abatidas pela Segunda Guerra Mundial e que sua finalidade consistia em demonstrar as vantagens do livre comércio, poderia ter significativos efeitos na opinião pública bem como na esfera política de ditos Estados.

Um aspecto curioso é que a tradição política dos norte-americanos promovia a abstenção governamental de interferir nos desígnios da opinião pública, exceto em ocasiões consideradas emergenciais, como fora o caso de ambas guerras mundiais. Por sua vez, após 1945 os organismos de propaganda estatal foram desarticulados devido a compreensão de falta de propósito dos mesmos, já que a conjuntura internacional conduzia a crença “da livre circulação de ideias e da cooperação” (AGUDO, 2016). No entanto, devido a erupção da disputa pela supremacia mundial entre a União Soviética e os Estados Unidos, embora o conflito não fosse bélico, a ameaça ideológica gerou uma paranoia coletiva e a partir de 1947 os vestígios que indicavam uma conjuntura pacífica nos estágios iniciais do pós-guerra se diluíram, pelo qual os intercâmbios culturais amparados sob um discurso de compreensão recíproca, se tornariam recursos diplomáticos de combate.

O congresso estadunidense, em um começo reticente perante a nova arena de combate, acabou por aprovar em 1948 a Lei de Intercâmbio de Informações e Educação, a anteriormente mencionada lei Smith-Mundt, a qual através dos meios de comunicação e programas de intercâmbio educacional se encarregava da difusão dos princípios ideológicos estadunidenses

desde uma plataforma e táticas institucionalizadas, pelo qual o orçamento designado para estes projetos passava a ser legalmente válido. No mesmo ano o Conselho Nacional de Estratégia Psicológica se consolidava em prol do gerenciamento da articulação entre organismos do Estado, especialmente entre a CIA e o Departamento de Estado, os quais protagonizavam a coordenação de ações relativas à informação disseminada para o exterior. Os procedimentos governamentais relativos a criação de organismos institucionalizados seria continuada através dos diferentes mandatários, estando Eisenhower (1953 – 1961) no poder, seria fundada a já mencionada USIA, pelo qual a política de informação começaria a atuar de forma entrelaçada com a política externa. Sem embargo, pode causar confusão a diferença entre o recurso informativo propagandístico e a utilização da cultura como arma ideológica diplomática, por isso cabe ressaltar que a propaganda política

[...] visava divulgar uma versão da realidade de acordo com os interesses políticos dos EUA. Utilizou meios imediatos como a imprensa, o cinema e o rádio e buscou objetivos de curto prazo. A cultural foi dedicada à gestão de mídia e conteúdos relacionados a este ambiente, a fim de influenciar as atitudes e mentes da população. Os programas educacionais e culturais tinham objetivos de longo prazo, tais como recrutar elites, melhorar a apreciação de sua produção cultural e disseminar o estilo de vida americano. [...] seus resultados eram duradouros, mas incertos e nem sempre alinhados com os objetivos da política externa. (AGUDO, 2016, p. 18, tradução nossa).<sup>31</sup>

Então, em concordância com a análise de Agudo (2016), entende-se que a propaganda política propunha-se abordar e influir na opinião pública, enquanto a propaganda cultural objetivava se infiltrar e transformar as convicções dos receptores. Em suma, tanto a propaganda política, quanto os intercâmbios culturais como qualquer recurso que tivesse projeção internacional e que servisse aos propósitos de persuasão e sugestão ideológica, estavam inseridos no espectro da diplomacia pública. Sendo de grande relevância o termo que alega publicidade, dada a sua implicação de transparência no que tange às intenções dessas relações interestatais. Mas, cabe ressaltar que o denominado como ações de diplomacia pública, pode ser traduzido como a aplicação do *soft power*, pois na década de 1950 a arena cultural viria a se assentar como uma das subáreas de disputa da supremacia, e será a esfera que terá ênfase no presente trabalho.

---

<sup>31</sup> [...] tenía como objetivo difundir una versión de la realidad acorde con los intereses políticos norteamericanos. Utilizaba medios inmediatos como la prensa, el cine o la radio y buscaba objetivos a corto plazo. La cultural se dedicó a manejar medios y contenidos relacionados con este entorno para influir en las actitudes y mentes de las poblaciones. Los programas educativos y culturales tenían objetivos más a largo plazo como la captación de las élites, mejorar la valoración de su producción cultural y difundir el modo de vida americano. [...] sus resultados duraderos pero inciertos y no siempre se ajustaban a los objetivos de la política exterior. (AGUDO, 2016, p. 18).

## 2.2. EM PROL DA PAZ OU DA GUERRA? NEGOCIAÇÕES PARA LEGITIMAR O INTERCÂMBIO CULTURAL

Segundo McDaniels (2015), antes de que ocorresse o desfecho da Segunda Guerra Mundial, estadistas norte-americanos tinham previsto que os Estados Unidos e a União Soviética se consagrariam como os polos de poder tanto militares quanto econômicos do novo cenário internacional, o que também ocasionou um incentivo direcionado aos intercâmbios culturais, pois tendo essa perspectiva de possível bipolaridade, desde 1943 evidenciavam-se as acentuadas diferenças e assimetrias na “herança econômica, política e cultural” das nações em questão, o que necessitava ser de alguma forma conciliado para evitar fricções desmedidas. Destarte, um outro antecedente que gerou a expectativa de mudança ideológica a partir de procedimentos culturais, segundo Agudo (2016), estava enraizada nos bons resultados obtidos via programas de reeducação implementados naqueles estados da Europa que tinham sido ocupados posteriormente a destituição do regime nazista. Por esse motivo, os Estados Unidos emitem propostas relativas a programações fluidas e livres de restrições, mas a resistência apresentada pelos soviéticos, decorrente das novas medidas tomadas pelo governo, induziram aos estadunidenses a acreditar que a União Soviética estava completamente amedrontada do Ocidente.

Os desencontros forjados desde a potência leste-europeia, fez com que no decorrer dos primeiros anos pós Segunda Guerra Mundial, os norte-americanos apostassem e insistissem na possibilidade de estabelecer um fluxo livre de informação, ao invés de intercâmbios relativos à cultura, passando isto a ser a pauta fundamental da política externa estadunidense, e claramente através deste acionar estava sendo confirmado o pior pesadelo dos soviéticos: a intenção norte-americana de desestabilizar o socialismo; sem embargo, durante a década de 1940, ditos planos estratégicos não foram frutíferos para os Estados Unidos, pelo qual foi necessário recorrer a outros recursos para introduzir a sua ideologia além mar. Pois, a problemática estadunidense residia no fato de que

[...] os programas americanos careciam de coordenação direta e apoio governamental em larga escala. [...]. Embora esses programas promovessem a ideologia americana no exterior, a falta de planejamento aliada às reservas dos cidadãos fez com que o programa de intercâmbio cultural não se desenvolvesse como um aspecto central e forte da política externa dos EUA. Em vez disso, o intercâmbio cultural permaneceu limitado e uma consideração secundária para os formuladores de políticas. (MCDANIELS, 2015, p. 7, tradução nossa)<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> [...] the American programs lacked direct coordination and large-scale governmental support. Most notably, U.S. officials did not coordinate cultural exchange programs with the country’s foreign policy. [...] Though these programs promoted American ideology abroad, the lack of planning coupled with citizens’ reservations

Portanto, considerando as discordâncias entre as propostas de exportação cultural externa e a agenda política do governo norte-americano, bem como o fato da *zhadovchina* estar norteando as intenções do acionar soviético, as instâncias de contato e o propósito por trás do mesmo se veriam estagnadas, até o ano de 1953, onde a raiz do falecimento de Stalin, a potência soviética adentrou-se em um processo de transformação. A morte do mandatário propiciou diversas reações, gerando uma “[...] combinação de alívio pessoal e desorientação política produziu um estado de contínuo relaxamento que gradualmente se estendeu à população. A forte tensão que prevalecera na véspera da morte de Stalin se transformou em seu oposto” (DALLIN, 2022, n.p.)<sup>33</sup>. Portanto, quando o expoente do antiamericanismo extremo se ausentou, a imagem e o rumo da política externa soviética foram redirecionados, conforme McDaniels (2015) para uma impronta pacífica e inclinada a cooperar com a superpotência ocidental, tendo por fundamento a apreensão no que tange as então presentes condições de defesa soviética.

A conjuntura nacional pós morte do mandatário soviético, levou a que Geórgiy Malenkov (1953 -1955) se posicionasse como presidente do Conselho de Ministros, em outras palavras, era o primeiro ministro da nação, sendo este o vozeiro da nova intenção pacifista da União Soviética, expressando frente ao maior órgão estatal da nação, o Soviete Supremo, que as dissidências com a contraparte norte-americana seriam solucionadas de maneira pacífica. Sem embargo, o motor de dita reconsideração política devia-se à insegurança, pois temia-se uma ofensiva estadunidense, já que os soviéticos tinham perfeita clarividência das desvantagens que possuíam no setor militar. Portanto, apelar ao pacifismo tratava-se de uma tentativa de contenção de conflito armado, assim como geraria tempo para que os leste-europeus pudessem aprimorar as suas condições para a possibilidade de um combate.

Apesar de que a proposição realizada pelo presidente do Conselho de Ministros se revestia de uma potencial eficácia, o então presidente estadunidense Eisenhower (1953 - 1961) em conjunto com John Foster Dulles, o secretário de Estado, não se aderiram a pauta pacifista exposta pela União Soviética, já que lhes instava a pensar que habitava detrás da proposta uma indiscutível intenção propagandística e ainda continuavam sustendo que os soviéticos eram os responsáveis pela Guerra Fria, portanto, não iriam ceder. Sem embargo, em 8 de fevereiro de 1955 o desentendimento dos Estados Unidos no que tange a se relacionar diretamente com a

---

meant that the cultural exchange program failed to develop as a central and strong aspect of U.S. foreign policy. Instead, cultural exchange remained limited and a secondary consideration for policy makers. (MCDANIELS, 2015, p. 7).

<sup>33</sup> [...] combination of personal relief and political disorientation produced a state of continuing relaxation that gradually extended to the population. The severe tension that had prevailed on the eve of Stalin's death turned into its opposite. (DALLIN, 2022, n.p.).

União Soviética se altera. Em terras leste-europeias, mais precisamente na sede governamental também conhecida como o Kremlin, Nikita Khrushchev, quem se desempenhava como secretário geral desde a morte de Stalin e era partícipe da liderança coletiva do país, dirigiu a substituição de Malenkov pelo seu aliado Nicolau Bulganin (1955 -1958) na presidência do Conselho de Ministros. O impacto de dita ocorrência ressoou nos Estados Unidos via sua embaixada na URSS, pois o que se transmitiu à potência norte-americana é que estavam testemunhando o surgimento de um novo líder soviético que iria governar desde a autonomia (MCDANIELS, 2015).

O passo de Khrushchev na esfera do poder soviético implicou uma contundente descontinuação dos desígnios visualizados por Stalin, o que acarretou uma modificação, ainda que não imediata, nos planos relativos aos EUA entrepostos na política externa da URSS. Embora a corrida armamentista nuclear prosseguia, sobretudo por parte dos Estados Unidos, Eisenhower deu passo a uma contemplação com pretensões no que lhe concerne a utilização de mecanismos não tradicionais, assim iria a enfrentar de maneira prática a sua superpotência rival. Além disso, essa flexibilização política norte-americana destituiria as recriminações por parte das autoridades da União Soviética, que alegavam que os EUA estavam se recobrando de uma “cortina de ferro” ao seu redor. Assim, começaria uma longa trajetória em busca de legitimar o contato entre ambos países conflitantes, visando de forma recíproca o estabelecimento de um acordo oficial de intercâmbio cultural, permitindo com que a esfera artística liderasse a disputa ideológica.

A magna conferência que deu início ao ciclo de instâncias de discussões sobre o intercâmbio cultural foi a Cúpula de Genebra, ocorrida em julho de 1955, a qual, segundo McDaniels (2015) congregou as potências do mundo pós-guerra novamente após a conferência de Potsdam realizada em 1945. Não obstante, o tão esperado acordo e comprometimento entre as delegações das superpotências em confronto não ocorreu, pelo qual entre outubro e novembro do mesmo ano realizou-se a Conferências de Ministros das Relações Exteriores. Porém, as negociações de dito congresso viram-se obstaculizadas em decorrência da evidente atmosfera de suspeita e insegurança entre as autoridades soviéticos e estadunidenses, as quais de forma direta o expressavam. Ainda assim, devia-se justamente ao temor da disputa ideológica e das ameaças das ofensivas nucleares que ambos países conflitantes já tinham assumido a relevância de desviar a arena de combate para o campo cultural, pelo que continuariam a realizar congressos visando implementar um acordo satisfatório para ambas partes.



O Presídio do Soviete Supremo, órgão pertencente ao poder estatal, direcionou uma carta para os Estados Unidos no mês de dezembro de 1955. Mediante esta, os soviéticos propunham um tratado de intercâmbio cultural fundamentando na cooperação amistosa, visando estabelecer vinculações “(...) baseadas nas ideias de respeito mútuo, igualdade, soberania e não-interferência nos assuntos internos” (MCDANIELS, 2015). Apesar do pacifismo da proposta, a mesma não se apresentou afável perante os olhos de Eisenhower, quem acabou denegando a oferta soviética em janeiro de 1956. No entanto, durante esse mesmo ano, o presidente dos Estados Unidos junto ao seu gabinete optaram por traçar diretrizes no tocante ao intercâmbio soviético-americano, criando um projeto preciso a ser apresentado.

As possibilidades decorrentes da utilização da cultura como artifício propagandístico, tanto na URSS quanto nos EUA, eram reconhecidas por muitos membros do governo, bem como era uma ideia rejeitada por outros. O presidente Eisenhower divisava ditas vantagens, conquanto o secretário de Estado John Foster Dulles, ferventemente antissocialista e obstinado no tocante ao livre fluxo de contato entre as superpotências do mundo bipolar, acabou cedendo e aderindo-se a afluência em prol do intercâmbio cultural em ditas nações, ao divisar os benefícios que poderia trazer para a almejada supremacia norte-americana. Pois, Dulles acreditava que grande parte da população soviética desejava um sistema governamental que garantisse a liberdade, em vez de restringi-la, traduzindo-se isto como fracções de terra fértil para semear os princípios e vantagens do liberalismo pregado pelos Estados Unidos. Assim, no decorrer de 1956, contando Dulles com o apoio da Junta de Planejamento do Conselho de Segurança Nacional, teve a sua estratégia aprovada pelo presidente da nação.

Apesar do positivismo do governo estadunidense para estabelecer laços formais de intercâmbio cultural com a União Soviética, a sua condição inegociável era que o pacto que ambos concretassem deveria apresentar compatibilidade com a Proposta de Dezessete Pontos que fora exposta em outubro no ano de 1955 perante a Conferência de Ministros das Relações Exteriores. Dita proposta sob a nomeação de NSC 5607 passou a ser decretada pelo próprio Eisenhower como o corpo da política de intercâmbio cultural da superpotência norte-americana. A impressão causada pelas pautas lançadas era a de uma troca recíproca, fundamentada na serenidade e instigada pela possibilidade de compreensão bilateral, sem embargo tratava-se de tão só uma fachada, pois mediante a NSC 5607, os Estados Unidos proclamavam o seu engajamento para com a guerra ideológica, e consagravam o intercâmbio cultural como a zona de combate por excelência.

Conforme McDaniels (2015, p. 13), “A ênfase no desarmamento e na prevenção de conflitos abertos com os soviéticos elevou o intercâmbio cultural como o local de destaque para combater a contínua ameaça soviética”<sup>34</sup>. Destarte, em 1956 a diplomacia tradicional e a diplomacia cultural passam a confluir paralelamente, sendo niveladas no que tange à sua relevância, ainda assim o tratado oficial de intercâmbio não tinha sido estabelecido. Por sua vez, ambas partes conflitantes estavam dedicando esforços a produção de atividades relativas à exportação da cultura. No que lhe diz respeito a União Soviética, perante a disposição norte-americana e consequente aproximação à conclusão do acordo de intercâmbio, o governo percebia como necessário reformular o sistema e a administração que gerenciava as relações internacionais soviéticas visando se distanciar do perfilhamento estalinista que ainda, de certa forma, estava presente em dito aspecto.

Dessa forma, em 1957 o Presídio implementou um novo Comitê de Estado para as Relações Culturais com os Países Estrangeiros, bem como desarticularam o VOKS e implementaram no seu lugar a União das Sociedades Soviéticas de Amizade e Relações Culturais com os Países Estrangeiros. Em junho de dito ano, as autoridades da União Soviética expuseram o seu próprio projeto de intercâmbio, contemplando uma correspondência tanto no setor científico, industrial e técnico quanto o artístico. A estas mudanças precede a vitória política de Khrushchev, quem a partir do ano mencionado passa a se posicionar como indiscutível líder da União Soviética até 1964, o que consequentemente gerou expectativas, por parte do governo dos Estados Unidos, de maior abertura no que tange ao contato com o Ocidente. Mas esta flexibilização e desobstrução nas relações soviético-americanas era também parte da tática da superpotência leste-europeia, pois como sua contraparte, legitimava o intercâmbio cultural como o cenário de indiscutível guerra ideológica.

Consequentemente, foi em 28 outubro de 1957 quando tanto o governo dos Estados Unidos quanto as autoridades da União Soviética se engajaram seriamente em negociações relativas ao intercâmbio cultural, tendo respectivamente como representantes ao assistente especial William S. B. Lacy e ao embaixador Georgi Zarubin. Finalmente, em 28 janeiro de 1958, sob a premissa de “boa vontade” passa a ser consumado o acordo oficial de intercâmbio cultural. Para o governo Eisenhower significou a conquista do seu objetivo de livre fluxo de informação, pelo qual as transmissões das mensagens ocidentais teriam um caminho aberto e pavimentado com destino ao coração da União Soviética, enquanto para os soviéticos o acordo

---

<sup>34</sup> The emphasis upon disarmament and avoidance of open conflict with the Soviets elevated cultural exchange as the prominent venue with which to combat the continued Soviet threat. (MCDANIELS, 2015, p. 13).

representava a possibilidade frontal de reverter a visão antissocialista que prevalecia no ocidente.

Assim, as superpotências do mundo bipolar visualizariam seus meios culturais de destaque para serem expostos perante a nação oponente, no caso dos Estados Unidos a área informativa, amparado as esferas da ciência, indústria e artes, seria a sua primeira opção de recurso, mas para os soviéticos a exportação do que McDaniels (2015) reconhece como delegações culturais (sendo este um conceito mais amplo) como artísticas, existindo um vigoroso relevo nas artes, pois na realidade soviética mediante este matiz da cultura a ideologia que liderava sua nação lograva ser personificada. Dessa forma, segundo McDaniels (2015), as autoridades soviéticas programaram a sua primeira ofensiva sob o contexto de intercâmbio, a qual desencadearia uma nova faceta dentro da disputa ideológica da Guerra Fria cultural, pois no primeiro estágio pós acordo irrompe com toda sua veemência o armamento artístico mais pesado da União Soviética, uma turnê pelos Estados Unidos do Balé Bolshoi no ano de 1959.

### 2.3 A TURNÊ DO BALÉ BOLSHOI: O PRECURSOR DA DANÇA COMO ARMA DE SOFT POWER NA GUERRA FRIA (1959)

A conjuntura doméstica da década 50 na URSS, no que diz respeito a dança clássica, divide-se no antes e depois do falecimento de Stalin. Pois previamente a defunção do líder nacional, segundo Homans (2010), o fundamento das produções criativas do balé era a temática de guerra, mas não como consequência de um modismo generalizado, senão como argumento exigido pelo governo. Assim, diversas obras foram originadas a partir da exaltação soviética perante a derrota do nazismo, louvando o patriotismo, bem como a força e prestígio nacional, sem embargo, houveram balés do século XIX que sofreram algumas reformulações nesse período, objetivando uma melhor adaptação às demandas estatais. Um dos casos mais notórios foi “O Lago dos Cisnes”, o qual viu-se despojado dos indícios religiosos que continha, como também o final foi retificado, logrando com que o balé se tornasse, nas próprias palavras de Homans (2010) “um segundo hino nacional de fato”. Isto nada mais salienta a relevância que o governo outorgava à instrumentalização da dança clássica, não só visando, mas logrando mediante a mesma direcionar grande parte da opinião pública conforme os interesses das autoridades soviéticas.

Não obstante, após 1953, o rumo do balé soviético começaria uma transição paulatina, pois, com o posicionamento de Khrushchev como novo líder, de acordo com Homans (2010), ocorreria uma abertura e flexibilização na área cultural, o que fez com que muitos artistas que

por não se ajustarem às demandas do governo estiveram na mira durante o período stalinista, sendo estes alvos de perseguição e hostilidades, voltaram à cena artística nacional, dentre eles destacam-se Fyodor Lopukhov e Leonid Yakobson. Esta reconfiguração conjuntural soviética que influía na esfera da dança clássica, produz uma nova geração de artistas, que não objetivavam uma sórdida ruptura com a realidade do balé na era stalinista, mas que visavam uma modernização e aprimoramento do existente, o que não implicava uma ocidentalização da dança clássica, mas uma reestruturação e “dentro e contra o realismo socialista” (HOMANS, 2010). Yuri Grigorovich, foi das figuras mais destacadas dessa nova onda reformista, sendo ele o responsável por fazer uma nova versão em 1957 do balé “A Flor de Pedra”, que fora um *dram-balet* criado por Lavrosky e Prokofiev em 1948, o Kirov o apresentou e obteve uma recepção magnífica pelo público soviético, que, conforme Homans (2010), era consequência dos novos desígnios mais “livres” das autoridades.

Entretanto, apesar de que a emergência de artistas como Grigorovich produziram expectativas de renovação e auguravam um novo capítulo para o balé soviético, ditos esforços não tiveram permanência conforme o passo dos anos, pois o Balé Kirov rapidamente retrocedeu e voltou a se inserir em padrões de antanho, abrindo-se uma brecha para a inevitável decadência do mesmo. Assim, de acordo com Homans (2010), desde Pedro, o Grande, no século XVIII, a matriz da dança clássica que correspondia ao Balé Mariinsky, logo Kirov, situado em São Petersburgo começou seu deslocamento em prol de Moscou, especificamente a centralidade e protagonismo passavam para o Balé Bolshoi. Conjuntamente a essa transferência sem precedentes, em 1956 o Bolshoi realizou a sua primeira apresentação além das fronteiras soviéticas nos seus, aproximadamente, duzentos anos de existência; o lugar de destino foi Londres e esperava-se uma correspondência por parte do Royal Ballet da Inglaterra, mas os planos viram-se frustrados perante a invasão à Hungria liderada pela URSS, bem como pela crise do Suez (HOMANS, 2010). Sem embargo, estava prestes a começar uma internacionalização da companhia.

Embora em 1956 as possibilidades de exportação de dança clássica da URSS foram truncadas, como mencionado, em 1958 ocorreu a consumação do acordo de intercâmbio cultural com os Estados Unidos, e o deslocamento do Balé Bolshoi à território norte-americano previsto para 1959 foi a expressão pioneira dentro desse novo marco conjuntural. Quem designava a agenda política relativa à diplomacia cultural soviética era o Comitê Estatal de Laços Culturais, junta que possuía conexões com a principal agência de segurança e serviços secretos do país, a KGB; por sua vez, cabe ressaltar que, de acordo com Raaj (2022), a

programação do balé soviético além de estar sob o controle governamental, era financiada pelo mesmo. Perante isto, evidencia-se que embora a pauta de pacificar tensões geopolíticas era o discurso oficial que respaldava os intercâmbios,

As autoridades soviéticas perceberam que o único método verdadeiramente eficaz de obter apoio ao comunismo dentro dos Estados Unidos era através do uso do intercâmbio cultural e da diplomacia cultural [...]. Internamente, as artes eram para educar, treinar, motivar e mobilizar o povo, e líderes soviéticos, como Khrushchev, acreditavam que as artes eram bem-sucedidas neste esforço [...]. Os soviéticos acreditavam que as viagens de intercâmbio cultural produziram os mesmos resultados em uma escala global (MCDANIELS, 2015, p. 199, tradução nossa)<sup>35</sup>

Dessa forma, compreende-se que na visão estratégia do governo soviético, tomar a iniciativa de atacar ao seu oponente com a sua arte nacional, sendo esta categorizada como alta cultura, o que acarreta a superioridade no que tange à realidade da dança norte-americana, e com isto, ter a esperança de desenvolver uma turnê exitosa em território inimigo constituiria o cenário ideal para que o núcleo do capitalismo começasse a associar a grandiosidade artística soviética com o sistema de dita nação. Assim, conforme McDaniels (2015), a partir de uma demonstração artística poderia começar a ser gestada a possibilidade de reconhecimento de superioridade política da União Soviética, levando-os à dominação hegemônica, e transformando aos Estados Unidos no “homem soviético”. Portanto, a programação designada para o Balé Bolshoi estava cimentada na astúcia tática da superpotência leste-europeia, ao eleger balés que acobertavam dentro de si um claro viés ideológico. Entretanto, a infiltração dessas mensagens se depararia com obstáculos.

Desde os Estados Unidos, Hurok, o empresário já mencionado, esteve profundamente envolvido nas tarefas administrativas da turnê do Balé Bolshoi, pelo qual, de acordo com McDaniels (2015), o Departamento de Estado desempenhou uma ingerência consideravelmente modesta nessa área, pois a logística da turnê sim lhe concernia a este órgão, quem ocupou-se, de fato, de aspectos técnicos. À vista disso, ainda que o Departamento de Estado se absteve da inspeção e monitoramento da planificação e estrutura da turnê do Bolshoi, McDaniels (2015) sustenta que o conteúdo das cartas trocadas entre o ministro de cultura e o diretor do Bolshoi, indica que funcionários do órgão mencionado conferiram o repertório estipulado para as performances nos Estados Unidos. A proposta do programa do Bolshoi continha clássicos como “O Lago dos Cisnes”, “Giselle” e “Romeu e Julieta”, bem como adicionou composições mais

---

<sup>35</sup> Soviet officials realized that the only truly effective method of gaining support for Communism within the United States was through the use of cultural exchange and cultural diplomacy [...]. Domestically the arts were to educate, train, motivate, and mobilize the people, and Soviet leaders, such as Khrushchev, believed that the arts were successful in this endeavour [...]. The Soviets believed that cultural exchange tours would produce the same results on a global scale. (MCDANIELS, 2015, p. 199).

recentes como “A Flor de Pedra” e “Nós Estalíngrados”, sendo este último adicionado a um dos programas de concertos. O argumento do último balé mencionado consta da exaltação soviética sob o contexto da Batalha de Stalingrado e o Departamento de Estado acabou por se opor à performance do mesmo, mas não houveram impedições no que lhe respeita ao restante do repertório, justamente por não ter argumentos explícitos.

Assim, de modo geral, o Departamento de Estado como um todo, não apresentou resistência nem demonstrou grande desconfiança perante a turnê, sem embargo, haviam integrantes da administração do presidente Eisenhower que percebiam a diplomacia cultural soviética como um acionar sumamente perigoso. C. D. Jackson, o conselheiro não oficial do presidente era um dos expoentes deste pensamento alarmista, e não somente no âmbito privado expressava a sua preocupação. Conforme McDaniels (2015), em janeiro de 1959, em uma janta realizada pelo Clube Universitário com motivo das artes criativas, Jackson salientou o grande poder que acarretavam as ofensivas soviéticas de cunho cultural, pois sustentava que dita ferramenta estava altamente qualificada para reverter a opinião pública, sobretudo quando os indivíduos não se posicionavam solidamente pelo capitalismo.

O poder decorrente de ofensivas intangíveis estava historicamente constatado e na realidade da Guerra Fria a cada dia aumentava os hectares que dominava no campo de batalha. Eisenhower o divisava e também temia o potencial cultural no conflito, sendo isto evidenciado mediante as cartas entre ele e o seu secretário Dulles, onde expressava a sua “preocupação com a grande quantidade de propaganda divulgada pelo Kremlin, bem como com a tendência inquietante de que os aliados americanos tinham começado a confiar na versão soviética dos acontecimentos” (MCDANIELS, 2015). Assim, vale reforçar que com o abeiramento da turnê de 1959, ainda que o Departamento de Estado se mantivesse relativamente à margem, surgiram outros setores governamentais, bem como agências federais se envolveram de forma mais ativa examinando os planos e indivíduos que aterrissariam em solo norte-americano.

O Comitê de Atividades Unamericanas (HUAC) indagou ao condutor da orquestra que tinha sido convocado para a ocasião, Arthur Lief, pois ao ser este genro de Hurok, o HUAC queria conferir a existência de possíveis conexões entre o empresário e as autoridades da URSS, assim como queria indagar nas atividades previstas para os artistas do Bolshoi. Por sua vez, segundo McDaniels (2015), o FBI também se involucrou no processo, pois devido ao significativo número de agentes do KGB que acompanhavam aos bailarinos soviéticos, gerava profunda inquietação no que lhe respeita à realização de operações de espionagem. Sem embargo, a presença dos agentes do KGB não foi um dado oculto pelos organizadores da turnê,

a maior probabilidade é que o efeito surpresa ocorresse devido à negligência do Departamento de Estado no que se refere à revisão detalhada das pessoas que requereram os vistos para ingressar aos Estados Unidos. Ainda assim, independentemente das controvérsias, não se efetuou a suspensão da turnê, pelo que em 9 de abril de 1959, no aeroporto de Idlewild em Nova York, parte dos bailarinos do Bolshoi chegaram para inaugurar o período de intercâmbio cultural.

Segundo Searcy (2016), tratava-se de um grupo avançado de artistas que com muita ilusão e entusiasmo pousaram em terras norte-americanas na data mencionada, e com uma diferença de três dias, chegaria a divisão de bailarinos principal do Balé Bolshoi, totalizando a quantia de cem artistas e vinte e quatro funcionários para assisti-los no que fosse necessário. Apesar do considerável fuso horário e da longa trajetória até os Estados Unidos, não houve recesso para os bailarinos, pois estes começaram a trabalhar no dia 13 de abril. A estreia do balé soviético teria lugar no renomeado Metropolitan Opera House, teatro que diferia notoriamente das condições estruturais que os artistas soviéticos estavam habituados, sendo o chão do palco uma das características negativas mais relevantes que precisou de concerto, já que estava repleto de buracos. Dentre as cidades destinadas para as performances, além de Nova Iorque, Washington e Los Angeles eram pontos destacados do cronograma, o que permitiu aos bailarinos, nas suas instâncias de intervalo, não só conhecer as cidades e suas atrações, mas a oportunidade de se reencontrar com familiares que tinham desertado da União Soviética.

Os passeios e decorrente contato com a realidade estadunidense, somado aos encontros com parentes inconformados com o sistema soviético, poderia ter significado uma jogada contrária à missão que o Bolshoi tinha sido enviado a cumprir, pois a abertura de uma brecha em prol da reconsideração ideológica dos artistas era uma probabilidade. Sem embargo, não há dados que confirmem a ocorrência de ditos eventos, mas sim é de público conhecimento a existência de uma inexcusável polaridade política entre as duas bailarinas de destaque da turnê: Galina Ulanova e Maya Pliesetskaya. De acordo com Searcy (2016), a ressoante fama que Ulanova possuía na URSS e que foi disparada a nível internacional graças às suas turnês como solista e aos seus filmes de balé, viu-se projetada nos jornais de 1959 nos Estados Unidos na véspera da turnê do Bolshoi. As imagens da mesma estavam estampadas no decorrer das páginas e a sua chegada causava grande expectativa tanto no público quanto na imprensa nacional, sendo quem deu a primeira conferência de prensa com a chegada do elenco de artistas.

A comoção estadunidense perante a chegada de Galina Ulanova seguramente ignorava o fato de que a bailarina fosse uma figura profundamente comprometida com os princípios

socialistas e fiel aos desígnios governamentais, pois conforme Searcy (2016) “Ulanova estava proeminentemente engajada em atividades estatais. Ela serviu em importantes comitês e publicou artigos nos principais jornais soviéticos, tanto sobre assuntos artísticos como políticos”, em outras palavras Galina era a personificação do ideal da “nova pessoa soviética”. Por sua vez, no que lhe concerne a Maya Plisetskaya, o desdobramento do seu reconhecimento pelo público a dispunha como a outra grande bailarina da turnê, que, contrariamente a Ulanova, não estava vinculada positivamente com o governo da União Soviética. Dito fato possuía suas raízes no histórico familiar da artista, já que execuções, prisões e exílios dispostos pelo Partido Comunista perturbaram profundamente o contexto pessoal de Plisetskaya, produzindo-lhe receio ao regime estatal.

A opinião da Maya não era desconhecida para o governo da URSS, pelo qual a sua vida profissional viu-se consideravelmente restringida pela desconfiança estatal para com sua figura. A última turnê internacional que Plisetskaya tinha realizado foi em 1953 à Índia, pois assume-se que após dito acontecimento algum funcionário relativo ao governo semeou suspeitas a respeito da bailarina, gerando a negação estatal de que esta traspassasse as fronteiras nacionais (SEARCY, 2016). À vista disso, a sua viagem aos Estados Unidos junto a companhia do Bolshoi - a qual foi aprovada tão só dias antes do início da turnê -, foi possível para Maya graças à dois fatores. Por um lado, devia-se a sua então recente união matrimonial com o compositor Rodion Schedrin, quem não acompanhou à artista aos Estados Unidos, significando a sua presença em solo nacional uma espécie de garantia ao Estado de que a bailarina iria retornar, e por outra parte, as mediações de Schedrin com um agente do KGB e da insistência de Hurok com que Plisetskaya devia ser parte da turnê, lograram com que esta, baixo estrita vigilância dos agentes do serviço secreto, pudesse se deslocar até os Estados Unidos.

Além das disparidades internas, no cenário ambas bailarinas foram aclamadas pela crítica norte-americana, e os seus papeis nos balés selecionados cumpriram o objetivo de implicitamente entregar uma mensagem ideológica. Dentre a programação do repertório, o balé “Romeu e Julieta”, composto por Prokofiev e coreografado por Lavrosky, baseava-se na clássica obra de Shakespeare, demonstrando, de acordo com Searcy (2016) consistência histórica e profundidade psicológica dos personagens interpretados, em outras palavras, não possuía indícios de ameaça para a Guerra Fria cultural. Sem embargo, dito balé foi forjado a partir do realismo socialista o que acarreta um tratamento realista no que se refere ao argumento e o seu contexto histórico, portanto, o ângulo de percepção de “Romeu e Julieta” se fundamenta



na luta de classes. Searcy (2016), evidencia o mencionado através das próprias palavras do coreógrafo, que evocam dita abordagem, pois este

[...] alegou que o balé seria uma história sobre um encontro de duas "épocas", a Idade Média e a Renascença. No trabalho, a época anterior, como encarnada na vida dos aristocratas mais velhos, é retratada como particularmente opressiva, com grande disparidade de riqueza e desigualdade de gênero [...]. Ao se rebelarem contra seus pais, portanto, Romeu e Julieta estão lutando contra um sistema de classe mais antigo e opressivo. (SEARCY, 2016, p. 49, tradução nossa)<sup>36</sup>

Destarte, a pretensão soviética mediante a interpretação tão humana e precisa do sofrimento e as injustiças sociais, visava despertar questionamentos que induzissem à rebelião das massas contra sistemas opressores, ainda que dita sugestão fosse a um nível subconsciente, as autoridades da superpotência leste-europeia contavam com que a performance ultrapassasse o que eles compreenderiam como à frivolidade do entretenimento, e que a população norte-americana captasse a possibilidade de refletir e aplicar a furtiva moral da história na sua realidade. Portanto, assim como “Romeu e Julieta”, cada balé escolhido foi pensado para que servisse às premissas socialistas.

A estreia do Balé Bolshoi em 16 de abril de 1959 em terras nova-iorquinas consolidou-se como uma sensação plena. Em concordância com Homans (2010), a fila destinada para as pessoas que tinham ingressos para o *standing room*<sup>37</sup>, que poderia ser traduzido como o quarto de pé, começou a se formar ao redor de trinta e nove horas prévias à função, o que indica que os ingressos foram vendidos vorazmente. Portanto, o Metropolitan Opera House viu-se plenamente lotado para o debute dos bailarinos soviéticos, os quais abririam a turnê com “Romeu e Julieta”. Os artistas geravam altas expectativas técnicas, interpretativas e coreográficas no público presente, mas antes de se abrirem as cortinas do cenário, foi executado um gesto sumamente significativo e para nada esperado. Quando os espectadores ingressaram à sala depararam-se com bandeiras soviéticas e estadunidenses drapeadas que se estendiam desde os palcos altos do teatro, sendo isto seguido pela performance por parte da orquestra dos hinos nacionais de ambas superpotências. Assim, implementa-se na estreia um movimento estratégico, pois dita ação evocou uma imagem de pacificação e união, construindo-se assim uma esplêndida fachada a mais para encobrir a sua estratégia ideológica.

<sup>36</sup> [...] claimed that the ballet would be a story about a meeting of two “epochs,” the Middle Ages and the Renaissance. In the work, the earlier era, as embodied in the lives of older aristocrats, is depicted as particularly oppressive, with great wealth disparity and gender inequality. [...] In rebelling against their parents, therefore, Romeo and Juliet are fighting against an older, oppressive class system. (SEARCY, 2016, p. 49)

<sup>37</sup> Alojamento disponível para os espectadores ou passageiros depois que todos os assentos estiverem cheios (MERRIAM WEBSTER, 2022c, tradução nossa).

Em conformidade com as palavras de Searcy (2016), o debute foi estrondosamente glorioso, pois o público desbordava admiração das formas mais ressoantes e expressivas possíveis, consolidando-se assim uma categoria de receptibilidade extraordinariamente entusiasta, que não entraria em declínio conforme a turnê fosse cumprindo seu curso. Nessa primeira velada artística, Ulanova, quem interpretou a Julieta, foi chamada dezessete vezes para reverenciar ao público desde o cenário, produzindo uma perplexidade coletiva no elenco. O coreógrafo, Lavrosky, detalhou as ocorrências em carta para a sua esposa, a qual narrava “Não foi um mero sucesso, mas algo furioso. As pessoas gritavam, choravam, rasgavam seus programas e os jogavam no ar, assobiando, o que é uma expressão de grande reconhecimento. Eles atiraram flores aqui e ali”<sup>38</sup> (SEARCY, 2016, p. 53, tradução nossa). Assim para o Balé Bolshoi, além de presenciar demonstrações tão magnas de admiração, a surpresa também estava interligada com o fato de eles nunca terem recebido uma ovação desse nível na sua própria nação.

A crítica recebida era ambígua, pois se bem a técnica e interpretação do corpo de dança foi indiscutivelmente aclamada, houveram outros aspectos que foram severamente criticados, como a composição coreográfica, a cenografia, os figurinos e a “hipócrita” representação da luxuosa aristocracia. À vista disso, segundo Searcy (2016), essa inconformidade da esfera crítica era uma reverberação do conceito estadunidense de que a União Soviética era um país atrasado, bem como o conservadorismo inerente à dança clássica foi julgado erroneamente por estes como uma exaltação ao czarismo, uma acusação que politicamente contradizia e gerava descredito ao rival norte-americano. Não obstante, os ingressos continuavam sendo avidamente consumidos, ao ponto de que na apresentação do Bolshoi no Madison Square Garden totalizou-se o número de 13.700 espectadores, marcando um recorde histórico nos Estados Unidos.

Por sua vez, embora tenha se discorrido a respeito da grande euforia coletiva do público estadunidense, torna-se pertinente encaminhar o foco ao âmbito político, para assim sondar a repercussão da turnê do Bolshoi em dita esfera. No que lhe concerne à administração política soviética, segundo McDaniel (2015), estes espelhavam a emoção do público norte-americano, mas o motor de dito deleite diferia, pois, o governo acreditava que os ressoantes aplausos dos espectadores para os bailarinos se tratava do implícito enaltecimento da URSS por parte dos mesmos. Para os soviéticos, a tática de enviar o Bolshoi aos Estados Unidos já começava a dar

---

<sup>38</sup> “It was not merely success, but something furious. People screamed, cried, tore up their programs and threw them into the air, whistled, which is an expression of very great recognition. They threw flowers here and there” (SEARCY, 2016, p. 53).

os seus frutos ideológicos, ainda que em um nível subconsciente, estavam convencidos que a vulnerabilidade e consequente abertura emocional da audiência, ao invés de uma postura defensiva, permitiu que a mensagem fosse semeada. Sem embargo, a análise dos fatos por parte do governo soviético poderia ser considerada precipitada, pois

As diferentes expectativas e interpretações dos americanos e dos soviéticos sobre o balé na sociedade, no entanto, significaram que a excitação dos soviéticos sobre o balé pareceu um pouco prematura. Os americanos aplaudiram entusiasmadamente, mas suas declarações indicaram que aplaudiram às artes e não a ideologia comunista. A estratégia e as táticas dos soviéticos utilizadas domesticamente não se mostraram necessariamente eficazes no cenário internacional. (MCDANIELS, 2015, p. 202, tradução nossa)<sup>39</sup>

O histórico soviético implementando o balé como mecanismo de instrução ideológica, foi sumamente efetivo dentro das suas fronteiras, justamente por se tratar de uma disciplina artística que tinha se tornado tradição cultural, pelo qual lograva permear até as fibras da população que o assistia. Mas como mencionou McDaniels (2015), o sucesso da turnê não indicava o triunfo a longo prazo, pois a realidade de dita arte no polo oposto do mundo bipolar era outra, e o processo internacional de alterar convicções políticas de maneira implícita, era uma tarefa mais árdua do que eles acreditavam. Por sua vez, no que se refere à administração de Eisenhower, nos deparamos com um acionar restringido, pois ainda que diplomatas, oficiais, senadores, representantes do governo e inclusive o vice-presidente Nixon assistiram ao Balé Bolshoi, o próprio presidente norte-americano ausentou-se. Dessa forma, entre a carência de declarações por parte dos políticos a respeito, bem como a falta da presença do líder nacional nas performances, se gera um contrabalanço interno entre a totalidade das reações estadunidenses a respeito da turnê.

As motivações que respaldaram a ausência de Dwight Eisenhower, segundo McDaniels (2015), eram duas. Por um lado, deveu-se a crise de cidade dividida de Berlim, já que desde que se efetuou essa fragmentação, as fricções entre os blocos desse período a cada ano aumentavam. Em 1958, o ano prévio à turnê, os soviéticos começaram a experimentar maiores pressões da possibilidade de ressurgimento de uma Alemanha poderosa e que, consequentemente, pudesse invadi-los, dessa forma, estes afirmam o seu controle sob o oriente da cidade dividida, visando reter a possibilidade que os ameaçava. Portanto, ocorreu que “Khrushchev declarou que esses líderes ocidentais tinham a opção de conceder a Berlim o status

---

<sup>39</sup> The Americans’ and Soviets’ differing expectations and interpretations of the ballet in society, however, meant that the Soviets’ excitement over the ballet appeared somewhat premature. Americans applauded enthusiastically, but their statements indicated that they applauded the arts and not Communist ideology. The Soviets’ strategy and tactics used domestically did not necessarily prove effective on the international stage. (MCDANIELS, 2015, p. 202).

de "cidade livre" até 27 de maio de 1959, ou, se não o fizessem, Khrushchev transferiria o controle sobre as rotas ocidentais para Berlim para a Alemanha Oriental” (MCDANIELS, 2015, p. 206)<sup>40</sup>. Eisenhower compreendeu que o núcleo do conflito residia não em Berlim, mas no temor soviético relativo à Alemanha Ocidental, portanto, acordou-se a realização de uma reunião de cúpula no ano seguinte, 1960, o que indica que a problemática ainda continuava em curso durante a turnê do Bolshoi. Devido às implicações de riscos militares efetuados pelos soviéticos, Eisenhower passou a concentrar os seus esforços nessa matéria que representava iminente perigo.

Não obstante, em concordância com a autora McDaniels (2015), também pode existir outro fator que reteve ao presidente de prestigiar ao Bolshoi. Pois logo após a realização da Cúpula de Genebra no ano de 1955, Rockefeller, quem era assistente especial do mandatário estadunidense, visando discernir o desempenho estratégico necessário para a guerra ideológica, citou a expertos para brindarem assessoramento. Dentre eles Possony e Mosely argumentaram a favor da relevância de ações que suscitassem o desmerecimento das ofensivas soviéticas. Portanto, existe a possibilidade de que o presidente se remetesse a esse conselho, pois a ausência de Eisenhower em meio à plateia poderia ser uma forma de menoscabar os esforços soviéticos, transmitindo mediante isto que os Estados Unidos não se sentiam ameaçados ideologicamente pela recepção do Balé Bolshoi em seu território, reduzindo sua presença à um mero ato de entretenimento em prol da paz.

Entretanto, ainda que Eisenhower relegasse a um segundo plano o camuflado ataque de *soft power* dos soviéticos, certas personalidades concluiriam após o encerramento da turnê que o intercâmbio cultural, indiscutivelmente, acarretava relevância política para o conflito vigente. Destarte, houveram solicitações dirigidas à funcionários públicos para que fundos fossem destinados à cultura, para que assim os estadunidenses pudessem competir à mesma altura dos soviéticos, pois nas condições – nesse caso – artísticas do momento, eram consideravelmente inferiores. Por sua vez, em setembro do ano corrente Khrushchev se desloca até os Estados Unidos, e em meio à sua estadia, este aproveita para se jactar perante periodistas da grandeza do Balé Bolshoi, bem como se ufanar da excelência da turnê realizada a alguns meses atrás. Porém, o líder soviético não se limitou a elogiar o desempenho dos seus artistas, mas aproveitou

---

<sup>40</sup> Khrushchev declared that these Western leaders had the option either to grant Berlin the status of a “free city” by May 27, 1959, or failing this action, Khrushchev would transfer control over Western routes to Berlin to East Germany. (MCDANIELS, 2015, p. 206).

essa instancia com a imprensa para publicamente humilhar aos Estados Unidos nessa arena, pois suas declarações foram as seguintes,

Agora, eu tenho uma pergunta para vocês. Qual país tem o melhor balé? O seu? Vocês não têm sequer um teatro permanente de ópera e balé. Seu teatro prospera com o que lhes é dado por pessoas ricas. Em nosso país, é o Estado que lhe dá dinheiro. E o melhor balé está na União Soviética. É nosso orgulho.... Vocês podem ver por si mesmos qual arte está em alta e qual está em baixa. (HOMANS, 2010, p. 341, tradução nossa).<sup>41</sup>

Assim, Khrushchev põe em transparente evidência as disparidades no tocante à relevância sociocultural, política e econômica do balé em ambas nações, bem como emprega palavras arrogantes e pejorativas, que, na verdade, poderiam ter causado ofensa, mas também desafio. De acordo com McDaniels (2015), isto observa-se no seguinte acionar de Richard Pleasant, o fundador e - quem nesse momento fora - o diretor do ABT, quem interpretou o sucesso do Bolshoi como o triunfo soviético no que se refere à propaganda ideológica. Por sua vez, Pleasant sendo ciente dos recursos humanos e econômicos relativos ao balé em seu país, este recorre ao Congresso em busca de financiamento para a dança clássica norte-americana, alegando que dessa forma poderiam melhorar de forma íntegra e responder à ofensiva soviética ao se apresentar em Moscou.

Assim, sob o amparo do intercâmbio cultural, o diretor do ABT defendia que “Os americanos demonstrariam que eles também poderiam competir nas artes sofisticadas. Pleasant argumentou que, para os soviéticos, esta vitória do balé americano ressoaria claramente, já que o balé proporcionava um caminho direto para a mente soviética” (MCDANIELS, 2015, p. 202).<sup>42</sup> Portanto, presencia-se mediante o mencionado que embora o intercâmbio foi planejado para reluzir os melhores atributos culturais de cada superpotência, não houve a previsão de que a luta pela supremacia promoveria a busca pela supremacia no balé, que, em outras palavras representava uma consolidada tradição da URSS, enquanto nos Estados Unidos era o caso contrário.

Em vista disso, entende-se que durante a Guerra Fria, em matéria de política externa, as nações conflitantes necessitavam assimilar “as mudanças estruturais e conjunturais do sistema internacional para favorecer potencialidades, antes adormecidas ou menos relevantes,

---

<sup>41</sup> Now, I have a question for you. Which country has the best ballet? Yours? You do not even have a permanent opera and ballet theater. Your theater thrives on what is given them by rich people. In our country it is the state that gives it money. And the best ballet is in the Soviet Union. It is our pride.... You can see yourselves which art is on the upsurge and which is on the downgrade. (HOMANS, 2010, p. 341).

<sup>42</sup> Americans would demonstrate that they too could compete in the fine arts. Pleasant argued that for the Soviets, this American ballet victory would resonate clearly since ballet afforded a direct path into the Soviet mind. (MCDANIELS, 2015, p. 202).

transformando-as em fontes de poder. (FIGUEIRA, 2011, p. 6). Destarte, a busca pelo prestígio e a competência tenaz se tornaria ávida, bem como traria consigo impensáveis alterações. Embora o conflito internacional da segunda metade do século XX tivesse uma pluralidade de nuances, ou campos de batalha, nas próximas três décadas de luta na arena da dança clássica, se entravaria uma acirrada disputa entre a URSS e os EUA pelo reconhecimento de ser “o lar do balé clássico”. Isto revela a magnitude da importância do *soft power* nesse conflito, que se bem Nye (1990) não o determina como superior ou inferior em relação ao *hard power*, nesse momento histórico o poder brando estava na dianteira. A superpotência com o melhor balé seria um desígnio que não dependeria somente das autoridades, sejam governamentais ou institucionais, senão que as decisões dos bailarinos seriam peças fundamentais para marcar o rumo da história.

### **3. AS VANTAGENS SE REVERTEM: ONDE É O LAR DO BALÉ CLÁSSICO?**

A centralidade inerente a este último capítulo reflete-se com precisão no título, pois visa-se analisar as mutações da dança clássica dentro da União Soviética e dos Estados Unidos, ao longo das três últimas décadas da Guerra Fria. Considerando que a URSS e os EUA possuíam um histórico drasticamente antagônico a respeito da manifestação artística em questão e, mediante o acordo de intercâmbio cultural, acabaram consagrando o balé, entre outras disciplinas, como campos de batalha, torna-se fundamental esquadrihar o caminho percorrido por ambas superpotências em dita matéria. Ao fazê-lo, torna-se possível identificar as variações decorrentes do engajamento estatal em superar ao outro a partir de uma modalidade artística, onde as vantagens iniciais eram extremamente prejudiciais para os Estados Unidos.

Para lograr inquirir nessa trajetória de forma satisfatoriamente elucidativa, se requer um desmembramento das variações no contexto internacional e doméstico, do acionar político-diplomático de cada país, da logística implementada por cada companhia, das opções pessoais dos artistas, bem como da resposta de cada sociedade ante o fenômeno cultural variável que é o balé. Dita estrutura no trabalho habilita a mensuração das alternâncias entre as vantagens dos Estados conflitantes, pois no decorrer das décadas de 60, 70 e 80, a nação detentora do maior prestígio em termos de balé deixou de ter precisão exata, havendo uma diluição interestatal de fatores que colocaram em dúvida qual seria o lar do balé. Portanto, a presente produção acadêmica, dentro de um marco de bibliografia limitada a respeito da temática, procurou nas subdivisões do capítulo cobrir os acontecimentos mais determinantes para o rumo da história do balé em meio a grande disputa internacional da segunda metade do século XX.

### 3.1. CONTINUIDADE DO INTERCÂMBIO CULTURAL: AS TRÊS PRIMEIRAS TURNÊS DA DÉCADA DE 60

Com o alvorecer dos anos 60, a bilateralidade nos intercâmbios culturais entre a União Soviética e os Estados Unidos passaria a ter uma reciprocidade dinâmica. Após a turnê do Bolshoi em solo norte-americano no ano de 1959, houve uma consecução regular de visitas por parte de companhias de balé entre as duas superpotências em conflito. Em 1960, o American Ballet Theater (ABT) se consagrou como a primeira agrupação estadunidense em realizar performances na União Soviética, em 1962 o Balé Bolshoi fez o seu retorno aos Estados Unidos, enquanto o New York City Ballet (NYCB), nesse mesmo ano, deslocou-se à URSS por primeira vez. Existem certos pontos que são importantes de serem salientados a respeito do que será exposto a continuação: primeiramente, no que se refere às companhias de balé e suas respectivas turnês, é importante realçar que nem os Estados Unidos nem a União Soviética foram os únicos destinos de companhias de dança clássica no intercâmbio cultural. Entretanto, serão analisadas somente às que impactaram as relações político-diplomáticas das superpotências da Guerra Fria. Por outro lado, destinar-se-á parágrafos para detalhar somente as primeiras três turnês ocorridas na década de 60, por conta de estas terem sido fundamentais na mudança de perspectiva a respeito do balé entre os Estados Unidos e a União Soviética, exemplificando de forma nítida a alteração nas vantagens relativas a alta cultura, especificamente a dança clássica, entre os países conflitantes.

Em 13 de setembro de 1960 os Estados Unidos mediante o American Ballet Theater realizaram a sua primeira ofensiva com o balé como arma de *soft power* na União Soviética, especificamente no Teatro Stanislavsky em Moscou. Segundo Searcy (2016), com um elenco de dançarinos das mais variadas origens e artistas de destaque internacional a companhia, além da capital, recorreu as cidades de Tbilisi, Leningrado e Kiev. Sob a direção de Lucia Chase, com a aprovação do Teatro e Academia Nacional Estadunidense (ANTA) e amparada pelo financiamento do Departamento de Estado, a companhia fundada em 1939, com tão só vinte anos de trajetória e apesar dos riscos inerentes à missão, apresentou a primeira tentativa norte-americana de contra-atacar ao grande detentor da tradição do balé, bem como de redefinir sua reputação na área. Sem embargo, Searcy (2016) afirmou que o American Ballet Theater não era a primeira opção do ANTA para dita expedição, pois, a companhia teve os seus anos dourados na década de 40, mas na seguinte esta viu-se eclipsada pela superioridade do New York City Ballet dirigido por Balanchine e Kirstein. Entretanto, como os últimos mencionados rejeitaram a possibilidade de realizar a turnê na URSS, o ABT foi convocado e aprovado.

A despeito da seleção da jovem companhia estadunidense para o compromisso diplomático, houveram diversos obstáculos para consumir dito propósito. Em concordância com Searcy (2016), dentre os empecilhos se encontrava a decepção causada pelos dançarinos do ABT ao realizarem suas performances na temporada de primavera em abril desse ano, já que o seu desempenho foi vergonhoso, produzindo críticas negativas e temor a que humilhassem a imagem do país na futura turnê na URSS. Por sua vez, se desenvolveram sérias dificuldades na escolha de um empresário para gerenciar o intercâmbio, pois Sol Hurok, quem foi a primeira opção, declinou o pedido, assim, a busca por um substituto foi árdua e culminou com a seleção de Anatole Heller. Todavia, o órgão Goskontsert, que se encarregava de supervisionar o viés ideológico e nível artístico das companhias estrangeiras que pretendiam atuar na URSS, condicionou que antes de que o American Ballet Theater realizasse as suas performances deveria ser avaliado por um especialista soviético, bem como impôs a retirada dos balés “*Billy the Kid*” e “*Fall River Legend*”<sup>43</sup> do programa, devido ao seu conteúdo antagônico ao realismo socialista, já que o primeiro foi julgado pela exaltação de um herói foragido, sendo isto imoral e o segundo por possuir um argumento sinistro e atroz em comparação com os padrões soviéticos. Conquanto, foi possível transcender os entraves e realizar a turnê.

Para a surpresa da superpotência norte-americana, cada performance teve localidades esgotadas, desde os teatros mais reduzidos até o estádio Palácio de Esportes do Lenin, com capacidade de doze mil pessoas e esse número se estendeu quando uma das performances foi televisada ao vivo. No decorrer das performances da turnê, um dos destaques foi o dançarino dinamarquês Erik Bruhn, quem com seu estilo refinado evocava a estirpe de Vaganova, Petipa e Johansson (HOMANS, 2010). Apesar de que com a revolução de 1917, o governo procurou desincorporar a raiz aristocrática do balé, os dançarinos, sobretudo os do Kirov compreendiam-se a si mesmos como aqueles que atesouravam o classicismo técnico e artístico do Império Russo. Entretanto, as performances de Bruhn semearam incerteza, pois os artistas que conformavam o balé norte-americano tinham conseguido se elevar ao mesmo nível que os soviéticos, ou talvez, segundo Homans (2010), supera-los.

O público foi variado, entre a população soviética destacaram-se figuras do balé como Maya Plisetskaya e Galina Ulanova, bem como diversos representantes da política, sendo Khrushchev o mais distinguido, quem inclusive organizou uma janta privada junto a companhia. O repertório apresentado pelo ABT constou de uma alteração entre composições nacionais,

---

<sup>43</sup> “A Lenda do Rio Fall” (Tradução nossa).



como “Rodeo” de Aaron Copland e “*Fancy Free*”<sup>44</sup> de Jerome Robbins, e composições de coreógrafos soviéticos como “*Les Sylphides*” de Michel Fokine e o *pas de deux*<sup>45</sup> de Dom Quixote, de Petipa. Dessa forma, o American Ballet pretendia demonstrar a sua competência na execução de peças prestigiosas do repertório soviético, bem como reivindicar a sua capacidade criativa ao apresentar obras próprias, e efetivamente lograram dito impacto. Simultaneamente, embora que mediante o ABT o governo estadunidense logrou se inserir satisfatoriamente na disputa das produções artísticas de elite, nem as críticas favoráveis e nem as pejorativas suscitaram que o balé norte-americano fosse superior ao soviético.

Como a autora Searcy (2016) sustenta, a turnê de fato foi exitosa e logrou em território rival entregar a mensagem que tinha se proposto: há balé norte-americano, e este é irrepreensível. Por sua vez, além de comunicar, os dançarinos foram receptores de condutas divergentes no que lhe toca a relevância artística no âmbito social que existia na URSS e que diferia dos EUA. Em um informe do American Ballet dirigido ao ANTA relata-se em nome da companhia como um todo que receberam um trato ilustre na União Soviética, e remarcaram que “[...] a América pode fazer frente a qualquer país em seu produto, mas a menos que o país dê importância e ajude a fazer o balé sobreviver, não teremos a oportunidade de criar e manter nosso lugar no mundo cultural. (SEARCY, 2016, p. 103).<sup>46</sup> A partir dessa linha de pensamento, julga-se que a conjuntura sociocultural dos Estados Unidos forjou nos artistas locais a necessidade de reconhecimento e validação estatal para com a arte, neste caso específico o balé. Estes compreendiam que para a promoção do desenvolvimento e assentamento de dita manifestação na vida cultural dos Estados Unidos, não bastavam os financiamentos privados nem o árduo labor que dançarinos, coreógrafos e diretores realizassem, o respaldo governamental era identificado como uma variável inexcusável para ampliar os horizontes da dança clássica na superpotência norte-americana e instar a sua valorização.

Por sua vez, encontrando-se a Guerra Fria no seu auge e adquirindo a instrumentalização do *soft power* dimensões cada vez mais substanciais, fez com que ambos Estados se engajassem ainda mais na promoção de seus bens culturais. O acordo do intercâmbio, que não tinha sido pactuado como vitalício, volta a ser negociado e estabelecido sob uma projeção de dois anos,

---

<sup>44</sup> “Sem compromisso” (Tradução nossa).

<sup>45</sup> (no balé) uma dança para duas pessoas, geralmente um homem e uma mulher (CAMBRIDGE DICTIONARY).

<sup>46</sup> [...]America can stand up to any country on its product, but unless the country attaches importance and helps to make ballet survive, we will not have the opportunity to create and hold our place in the cultural world. (SEARCY, 2016, p. 103).

período que acabou sendo usual cada vez que o intercâmbio cultural foi revisado e reestipulado. Assim, em fevereiro de 1962, entre o Ministério da Cultura soviético, o seu Comité Estatal de Laços Culturais e o Departamento de Estado norte-americano, fizeram um novo pacto, contemplando diversas manifestações relativas à cultura, mas no que lhe respeita a URSS, houve uma determinação marcante para que o Bolshoi voltasse a pisar o território estadunidense, e naturalmente, a superpotência norte-americana não se absteria de redobrar a sua aposta. Portanto, o ano de 1962 transformou-se em cenário de intercâmbio simultâneo de companhias de balé entre as nações que lideravam a bipolaridade internacional.

Entre outubro e novembro do ano mencionado, deslocou-se uma companhia desde cada superpotência em direção ao Estado rival para desempenharem os seus respectivos papéis de embaixadores culturais. No caso da União Soviética, o Balé Bolshoi, quem se conceituava como a melhor agrupação nacional e contava com sua exitosa experiência da turnê de 1959, foi escolhido para retornar aos Estados Unidos em representação da superpotência leste-europeia. Por sua vez, no que lhe diz respeito aos norte-americanos, os seus representantes não seriam os mesmos, já que a melhor companhia nacional, finalmente, aceitou a missão. O New York City Ballet, em um passado próximo tinha se posicionado de forma reticente perante a possibilidade de realizar performances na União Soviética, isto devia-se a que Balanchine, diretor artístico e coreógrafo da agrupação, era inquietado pela ideia de voltar à sua terra natal, sendo que este não compartilhava a ideologia preponderante no país e não tinha interesse em permitir que a crítica soviética atacasse a sua companhia. Sem embargo, após negociações que incluíam expandir a turnê em direção às maiores capitais da Europa, o Departamento de Estado e Balanchine concretaram o acordo.

A programação prevista pelo Bolshoi para a sua turnê de 1962 estruturou-se a partir do seu repertório de 1959, onde realizou-se, segundo Searcy (2016), uma intercalação entre balés do século XIX e da era soviética. Por sua vez, o New York City Ballet apostou às obras progressistas de Balanchine, onde, segundo Homans (2010) a proposta coreográfica distanciava-se (geralmente) das diretrizes dos balés com argumento, e a mesma se desenvolvia em prol de uma visão neoclássica, especificamente prezando pela unificação entre a dança e a música sem ter uma história como ponte entre ambas. O impacto que cada proposta propiciou foi díspar, quanto ao Bolshoi, apesar de congregarem multidões, obter uma recepção simpática e contar com a presença do então presidente John F. Kennedy (1961 – 1963) em uma das suas funções, conforme Searcy (2016), somente o balé coreografado por Asaf Messerer, “*Ballet*

*School*<sup>47</sup>, suscitou a aceitação da audiência, pois as obras designadas para o intercâmbio não satisfizeram ao público nem aos críticos, nessa oportunidade, sendo vaiados no caso do balé “Espártaco” da autoria de Khachaturian.

Conforme Homans (2010), isso deve-se a que a perspectiva do público norte-americano tinha sido moldada a imagem e semelhança da visão de Balanchine. Sendo este fato um nítido exemplo de como em prol da consecução de vantagens políticas até a realidade artística de um país pode entrar em um acelerado processo de metamorfose. Pois construiu-se nos EUA um senso crítico a respeito de uma manifestação artística que há poucos anos atrás não tinha lugar na cultura geral de dita nação. Assim, as concepções e preferências em matéria de balé passam a ser diametralmente opostas entre os Estados Unidos e a União Soviética, consolidando-se uma nova escala de bipolaridade entre as superpotências. Dessa forma, nos anos que se continuaram dentro do conflito da Guerra Fria, em concordância com Homans (2010), propagou-se nas potências ocidentais, sobretudo nos Estados Unidos, o refrão de que embora os soviéticos produzissem ótimos dançarinos, não poderia ser dito o mesmo a respeito dos seus balés.

Com relação ao NYCB, tanto em Moscou, quanto em Leningrado, Kiev, Tbilisi e Baku, os ingressos foram vendidos em sua totalidade, e as performances receberam uma ovação significativa do público. O acolhimento por parte dos espectadores soviéticos foi sumamente afável para com o NYCB, as demonstrações variavam entre vigílias no exterior dos teatros, acompanhamento até outras cidades, aglomerações ao redor dos dançarinos nas ruas e a cada finalização das performances os aplausos de pé eram escoltados pela entoação coletiva de “Balanchine!” (HOMANS, 2010). Segundo Searcy (2016), a crítica da URSS, em sua maioria, catalogou como imaculada a técnica dos dançarinos estadunidenses, bem como louvou de forma praticamente unânime a Balanchine pela sua linguagem coreográfica. Por sua vez, o estilo abstrato do mesmo pode ser compreendido além de uma mera preferência artística, pois pode ser entendida como uma rebelião política ao realismo socialista imposto em sua nação de origem.

Sem embargo, o que poderia ter causado controvérsias, foi fonte de elogios e correlações entre suas produções com o passado russo do balé e com concepções contemporâneas. Assim, se somente a repercussão da audiência e da crítica fosse tomada como parâmetro, poderíamos

---

<sup>47</sup> “Escola de Balé” (Tradução nossa).

dizer que as turnês de 1962 contribuíram no aprofundamento da brecha entre as nações conflitantes, já que a grandeza que parecia infalível no caso do Bolshoi, não tinha cumprido os objetivos esperados, enquanto o NYCB, fundado há poucos anos atrás (1948) e dirigido por um desertor soviético, tinha logrado encantar as massas do lar do balé. Porém, ao contemplar a conjuntura de tensão internacional provocada pela crise dos mísseis na Cuba, abre-se passo a uma nova percepção do intercâmbio cultural desse ano. A partir do acordo econômico entre Cuba e a União Soviética em 1960, os Estados Unidos se dedicaram a tentar sabotar o governo de Fidel Castro no país caribenho, o que conduziu a instalação de mísseis nucleares por parte dos soviéticos na ilha e do consequente bloqueio naval por cortesia dos norte-americanos.

A fricção materializada entre as superpotências germinou profundo terror nas suas respectivas populações, pois a efetivação de recursos de *hard power* parecia ser certa. Segundo Homans (2010), a despeito que o New York City Ballet estava concentrado em cumprir o seu trabalho, houve uma sensação de desassossego na companhia, já que a embaixada norte-americana da União Soviética foi ocupada com manifestações agressivas, o que instava aos dançarinos a pensarem que poderia ocorrer o mesmo nas suas futuras funções. Não obstante, quando o então presidente norte-americano, Kennedy, emitiu o seu ultimato no que tange aos conflitos que tinham a Cuba como cenário, o NYCB estava prestes a se apresentar novamente no Palácio do Congresso do Kremlin em Moscou. Segundo Homans (2010), o balé escolhido para dita velada foi “Serenata” com coreografia de Balanchine e música de Tchaikovsky. A atmosfera foi impoluta, desenvolvendo-se como uma realidade paralela aos conflitos vigentes, a qual se encerrou com o público erguido dos seus assentos e veementes aplausos foram emitidos para os artistas.

Assim, após duas semanas do acontecimento, Estados Unidos e a União Soviética chegaram a um acordo, sem fazer uso do seu armamento. Não obstante, previamente a conclusão de dito episódio, o fato de não terem sido canceladas as turnês em meio ao conflito, significou um farol em meio ao caos, amenizando o alarmismo em vista da preservação das relações culturais entre os Estados. Dessa forma, no que tange aos resultados político-diplomáticos da turnê do Bolshoi e do New York City Ballet, enquanto durou a crise dos mísseis, poder-se-ia dizer que foram uma ponte, pois se enquadraram no discurso de intercâmbio pela paz, ou pelo menos isso foi o que representou para os cidadãos.

Com uma repercussão extremamente positiva e de maneira segura, a turnê do NYCB foi concluída, e no seu retorno a solo estadunidense Hans Tuch, quem acompanhou a companhia à União Soviética sob ordem do Departamento de Estado reportou que

“Ninguém”, escreveu ele, “questiona a superioridade soviética no treinamento de balé, musicalidade e coreografia”. O New York City Ballet aparece e mostra que exatamente nestas três áreas vitais do balé, seu diretor e seus bailarinos são superiores em muitos aspectos. Esta profunda impressão ... os levará [aos soviéticos] à expressão individual e à liberalização do pensamento”. (HOMANS, 2010, p. 378, tradução nossa).<sup>48</sup>

A questão é que, as palavras de Tuch não foram emitidas desde uma perspectiva idealizadora, mas tinham um argumento fidedigno, pois graças às turnês, tanto do ABT quanto do NYCB, gerou-se um golpe na consciência soviética. Pela primeira vez desde o século XIX, estes testemunhavam uma companhia de balé externa que lhes fazia concorrência de forma equitativa. Conforme Homans (2010), junto ao prestígio artístico da França e da Grã-Bretanha, estabeleciam-se os norte-americanos como possuidores de contundentes munições artístico-culturais, invalidando a sua reputação internacional que os catalogava como infrutíferos em dita esfera, especialmente em termos de alta cultura. Antes de que a perspectiva de grandeza estadunidense na dança clássica fosse consolidada em território soviético, o próprio Balanchine já antecipou para o público leste-europeu que as vantagens não estavam ao seu favor. Pois no começo da turnê, o coreógrafo e diretor se pronunciou perante jornalistas soviéticos que lhe deram as boas-vindas ao lar do balé clássico dizendo “Perdão, a Rússia é o lar do balé romântico. O lar do balé clássico agora é a América” (HOMANS, 2010, p. 378)<sup>49</sup> e em concordância com o que logo ocorreu, a arte nacional da URSS foi de fato colocada em xeque pelo seu rival.

Por sua vez, em termos ideológicos, apesar das pretensões de “liberalização” através das turnês, como emitido por Tuch em seu reporte, dessa vez a execução de dita arma de *soft power* não foi necessariamente transformadora. Porquanto as concepções políticas dos artistas ou oficiais soviéticos, pelo menos no curto prazo, não apresentaram alterações, mitigando-se assim o grande temor governamental de estabelecer contato com o Ocidente. Entretanto, enquanto se desenvolvia a crise dos mísseis na Cuba, Khrushchev optou por aguçar as políticas da diplomacia

---

<sup>48</sup> "No one," he wrote, "has questioned Soviet superiority in ballet training, musicality and choreography. The New York City Ballet comes along and shows that in exactly these three vital areas of ballet their director and their dancers are superior in many respects. This deep impression will ... lead them [the Soviets] toward individual expression and liberalization in thought". (HOMANS, 2010, p. 378).

<sup>49</sup> I beg your pardon, Russia is the home of romantic ballet. The home of classical ballet is now America. (HOMANS, 2010, p. 378).

cultural, já que a ameaça ideológica implementada através do balé crescia conforme os norte-americanos evoluíam em matéria de dança clássica. Contudo, o fortalecimento que impregnava as companhias norte-americanas não se espelhava na realidade interna da União Soviética, pois se bem a natureza exótica e desempenho exuberante do Bolshoi tinha sido desafiado, mas não anulado pelas performances de balé estadunidense, o Kirov Balé imergiu-se ainda mais na sua extenuação.

Por sua vez, cabe salientar que após o cenário “em prol da paz”, a Guerra Fria cultural retomou o seu rumo, pelo qual, os acordos diplomáticos que impulsavam o consumo da dança clássica entre a União Soviética e os Estados Unidos, acabou por despertar no começo da década de 60 a admiração em prol do balé estadunidense pelos soviéticos, enquanto, no outro polo, disparou um processo a nível social de adoção e consequente americanização desta manifestação artística. Isto posto, se a luta de poderes posteriormente à Segunda Guerra Mundial não tivesse predisposto ao balé como recurso de *soft power*, a história de dita arte, em ambos países, não teria sido a mesma. Sem embargo, as estratégias de política externa não foram as únicas que condicionaram o caminho da dança clássica na URSS e nos EUA, mas os próprios artistas e suas escolhas resultaram determinantes para traçar o rumo da disciplina durante a segunda metade do século XX, em outras palavras, a opção entre permanência e deserção teve resultados expressivos tanto a curto quanto a longo prazo.

### 3.2. A MIGRAÇÃO MASSIVA AO OCIDENTE: OS BAILARINOS SOVIÉTICOS QUE DESERTARAM

As turnês efetuadas desde a União Soviética para os Estados Unidos, sempre iam acompanhadas por um temor taciturno que se manifestava através do controle do KGB, já que as autoridades da superpotência leste-europeia palpavam o risco de que algum ou alguns bailarinos se tornassem em desertores. Cabe questionar o que impulsaria dita insegurança governamental, considerando que nessa época, faziam duzentos anos que a então União Soviética reinava como a matriz do balé, cobrindo dita disciplina e os seus artistas de glória e favores, era de fato um dos seus patrimônios nacionais e maior orgulho. Se o analisarmos desde essa ótica não faria o menor sentido abandonar dita nação, porém, é preciso trazer à tona novamente o fato de que, quando uma vertente artística se encontra visceralmente interligada à política, implica ingerências estatais que, em ocasiões, podem levar a restrição da liberdade artístico-criativa. Por outra parte é importante expor que desde 1917 a antiga São Petersburgo deixou de ser a capital, passando Moscou a ocupar dita categoria, devido a que a primeira tinha

um perfil ocidentalizado e a última se encaixava dentro de um padrão oriental. Isto acabou por impactar a relação do governo com os dançarinos segundo o seu lugar de procedência ou residência, em outras palavras, os grandes benefícios não eram para todos por igual.

Assim, conforme Martin (2016), a submissão aos preceitos do regime independentemente da visão pessoal, a imposição de temáticas estritamente ideológicas sob as obras de balé e as pressões estatais na vida profissional e pessoal dos dançarinos adquiriram dimensões extremas, tornando-se insustentáveis para alguns deles, levando-os a optarem por desertar. Não obstante, cabe realçar que embora todas as deserções tendem a serem interpretadas como um ávido fluxo para abraçar a realidade ocidental, não representa o contexto geral de ditas escolhas. Partir em direção a uma nova nação tratava-se de uma decisão árdua por vários motivos, dentre eles o fato de deixar tudo atrás de forma praticamente definitiva, bem como a dificuldade de se desempenharem como profissionais exitosos da dança fora da URSS. Por sua vez, o medo e o nacionalismo não tinham tanto poder sob as novas gerações que compunham o arsenal de dançarinos soviéticos. Estes se caracterizavam pelo seu ceticismo e perspicácia, bem como pelo distanciamento do sentimento patriótico para construir coletivamente o que Homans (2010) chama de paraíso socialista, e “a pressão constante de agradar as autoridades fez com que a cenário se sentisse mais como uma prisão do que uma fuga para muitos jovens dançarinos soviéticos” (MARTIN, 2016, p.5)<sup>50</sup>. Assim, estes foram aspectos fundamentais por trás da consumação das deserções, que em grande parte foram realizadas na década de 70, sob o mandato de Leonid Brezhnev (1964-1982).

A representatividade de Moscou, em termos de balé, era o Bolshoi, enquanto O Kirov, naturalmente representava a Leningrado - antiga São Petersburgo. Portanto, o primeiro elenco, ao estar localizado na capital soviética, como mencionado, os dançarinos tinham um estilo para nada similar ao ocidental, além de possuir significativo prestígio e poder, sendo fatores que contribuía a escolha de permanecer na União Soviética. Entretanto Alexandre Godunov e Leonid e Valentina Kozlov, três dos principais bailarinos da companhia, escolheram desertar em 1979 ao estarem em turnê pelos Estados Unidos. Por sua vez, o Kirov foi abatido primeiramente pela deserção da sua mais grande estrela, Rudolf Nureyev, em 1961. Conforme Homans (2010), o ilustre dançarino, treinado pelo próprio Pushkin e considerado o novo Nijinski, solicitou asilo em França em meio a uma turnê da companhia. Graças a que este tinha

---

<sup>50</sup> The constant pressure of pleasing the authorities made the stage feel more like a prison than an escape for many young Soviet dancers. (MARTIN, 2016, p.5)

burlado os controles efetuados pelo KGB e feito diversas amizades em Paris, contatos estratégicos buscaram ajuda nas autoridades e lograram que o artista soviético recebesse custódia protetiva por parte do corpo de policiais franceses. Porém esta não se consagrou como a única perda humana do Balé Kirov, pois nessa década artistas como Alexandre Filipov, Alexandre Minz, Valery e Galina Panov abandonaram a União Soviética. Entretanto, foram as deserções das conceituadas figuras de Natalia Makarova e Mikhail Baryshnikov (1970 e 1974, respectivamente) que representaram outra onda de desolação na companhia, mas implicou o milagre que o balé estadunidense estava esperando.

Segundo Martin (2016), apesar de evolução significativa que tinha experimentado a dança clássica nos Estados Unidos, as condições internas ainda apresentavam consideráveis limitações e carências, porém a possibilidade de liberdade artística que dita terra oferecia, impulsionou a busca da transfusão da visão artística de dançarinos desertores no mercado do balé norte-americano. Portanto, o futuro exitoso da dança clássica nos Estados Unidos seria também constituído por um pilar humano soviético, sendo este a tríade entre Balanchine, Makarova e Baryshnikov. Antes da onda massiva de deserções de bailarinos soviéticos na década de 70, Balanchine, como visto no primeiro capítulo, desertou em 1924 instalando-se em Paris e em 1933 trasladou-se a Nova Iorque. Devido a não se encaixar no sistema erguido no contexto pós revolução soviética, George Balanchine acabou trabalhando em prol da transformação do balé na superpotência norte-americana, guardando as aspirações mais altas para concretar esse propósito pessoal. Desde criar coreografias para financiadores e ensinar jovens até liderar a escola e companhia mais prestigiosa da nação, foram as pisadas que, de acordo com Martin (2016), o levaram a desenvolver o seu prestígio entre os estadunidenses. Por sua vez, a maior contribuição de Balanchine para o balé norte-americano foi pela sua pedagogia, conhecimento técnico e estilo coreográfico, instaurando a dança neoclássica em EUA.

Destarte, tardaram trinta e sete anos desde o assentamento do Balanchine em Nova Iorque, para que a segunda integrante da tríade do balé estadunidense chegasse ao país. Em setembro de 1970, Natalia Makarova solicitou asilo político durante uma turnê em Inglaterra e logo após acabou se trasladando aos Estados Unidos. Em concordância com Martin (2016), ao chegar ao seu destino a artista assumiu a posição de primeira bailarina no American Ballet Theater, e se bem Makarova era consciente das diversas vertentes e possibilidades de expansão na dança, a mesma acreditava, segundo Homans (2010), que o balé nos EUA possuía uma abordagem racional ao invés de dramática e espiritual. Portanto, a mesma encarregou-se de contribuir ao perfil da dança clássica no país a partir da sua distinguida presença cênica,



elevando o padrão de excelência e entrega artística, o que causou a emulação de artistas na área. Além disso, esta promoveu o trabalho conjunto entre coreógrafos e dançarinos. Segundo Martin (2016), a bailarina interpretava a carência de restrições criativas nos Estados Unidos como uma passagem em direção às profundezas das emoções, tendo a possibilidade de imprimir uma carga sentimental genuína na sua dança e conseqüentemente viabilizando uma conexão maior entre o público e ela.

Finalmente, após quatro anos do estabelecimento de Natalia Makarova nos Estados Unidos, durante uma turnê no Canadá, Mikhail Baryshnikov, prodígio soviético, logrou burlar os controles do KGB. Com a contribuição de terceiros teve sucesso no seu plano de desertar após uma de suas performances, perfurando de forma imediata a fronteira canadense e amparando-se sob o asilo dos Estados Unidos. Segundo Martin (2016), o escape de Baryshnikov representou a última significativa perda do balé soviético, sendo esta previamente temida pelas autoridades, devido às inúmeras tentativas do dançarino de ultrapassar os limites artísticos impostos pelo governo. Segundo Johnson (2019, p. 112), o relevo por sua retirada da URSS foi tal que “[...] durante anos após a sua deserção, as autoridades promoveram a narrativa de que ele foi sequestrado e preservaram seu apartamento para criar a ilusão de que ele poderia voltar”<sup>51</sup>. Entre sua chegada a meados da década do 70 até o fim desta, Mikhail desempenhou-se como dançarino principal no American Ballet Theater, assim como trabalhou em conjunto com Balanchine e Jerome Robbins no New York City Ballet. Por sua vez, o artista soviético também incursionou no mundo do cinema e durante a década do 80 se consagrou como diretor artístico do ABT.

O paralelismo simultâneo das carreiras de Baryshnikov no mundo dos filmes e no da dança, serviu para que o seu papel como dançarino fosse dimensionado; em outras palavras, a grande contribuição deste artista para com o balé estadunidense foi a popularização mediática da dança clássica, provocando uma expansão significativa no espectro da audiência, a qual seria preservada a longo prazo. Por outra parte, já na década de 80, devido a sua posição na diretiva do American Ballet, este encarregou-se de diversificar a colaboração com coreógrafos, infundido versatilidade no seu elenco de dançarinos, atribuindo-lhe um dinamismo distintivo à companhia, e elevando a sua reputação. Destarte, em concordância com Martin (2016), o caminho singular de Balanchine, Baryshnikov e Makarova se destacam por si sós, mas quando

---

<sup>51</sup> [...] for years after his defection, officials peddled the narrative that he was kidnapped, and preserved his apartment to create the illusion that he might come back (JOHNSON, 2019, p. 112).

analisados de forma simultânea, é possível contemplar os seus esforços e agrupa-los em uma tríade. Pois mediante as contribuições de cada um identifica-se um entrelaçamento entre as suas bagagens artísticas com a construção criativa ilimitada sob a premissa de infundir originalidade à dança clássica. Ou seja, estes foram outro dos pilares que levou à introdução do balé no coração da nação norte-americana, ao talhar um espaço substancial para dita disciplina, naturalizando essa arte imigrante como estadunidense.

Por sua vez, o fato de que artistas soviéticos do nível dos mencionados escolhessem residir nos Estados Unidos e colaborar para o desenvolvimento do balé de dita nação, conformou um golpe baixo para a URSS. De acordo com Martin (2016), a mídia norte-americana lhe brindava um refletor a todo acontecimento que denegrise a reputação soviética e enaltecesse a estadunidense, naturalmente, dançarinos desertores conformavam um grandioso titular para os jornais e noticiários. Assim, possibilitou-se aos artistas soviéticos uma midiatização digna de celebridades de Hollywood, sendo uma ocorrência que lhes brindaria um status sem precedentes na realidade dos EUA, porém, não todos a tomaram. Makarova e Balanchine, recusaram favorecer a sua imagem a partir da mídia, bem como negaram-se a falar sobre as condições de suas deserções, enquanto Baryshnikov procedeu de forma contrária. Porém, o reconhecimento, seja pelo meio que for, alcançou cada um dos artistas, pois a conjuntura cultural estava em meio a um processo de reorientação, que se tornava evidente interna e externamente; e o caso do engrandecimento do balé em solo estadunidense foi testemunhado além-fronteiras, e “Quando o cenário internacional reconhece uma nação por sua contribuição a uma forma de arte antiga e respeitada, fica claro que a nova arte terá um impacto substancial no futuro”. (MARTIN, 2016, p. 11).<sup>52</sup> Dessa forma, o conjunto de variáveis políticas, econômicas, artísticas e sociais que influíam no estado da dança clássica da superpotência ocidental, prometiam prosperidade, e um balé em especial cimentaria dito processo.

### 3.3. ENTRE CISNES E QUEBRA-NOZES: UM BALÉ COMO SÍMBOLO DA TRADIÇÃO NACIONAL

Como foi visto nos capítulos anteriores, a dança clássica possuía uma relevância sem precedentes dentro da sociedade soviética, ao ponto de que, por exemplo, o balé “O Lago dos Cisnes” adquiriu proporções de símbolo pátrio. A reiteração e midiatização interna e externa de

---

<sup>52</sup> When the international stage recognizes a nation for its contribution to an old and respected art form, it is clear that the new art will make a substantial impact in the future. (MARTIN, 2016, p. 11).

dita obra foi tão intensa no decorrer dos anos, que o próprio Khrushchev em uma conversação com a bailarina Maya Plisetskaya disse “Se eu penso que esta noite tenho que ver novamente O Lago dos Cisnes, sinto-me doente. É um balé maravilhoso, mas há um limite para tudo. . . À noite, eu sonho com tutus brancos em alternância com tanques” (EZRAHI, 2012, p. 67).<sup>53</sup> Através dessa fala é possível dimensionar como dita peça de dança transformou-se no balé tradicional soviético por excelência, e justamente, essa era uma característica que o balé estadunidense carecia na sua realidade, não existia uma obra específica que se entrelaçasse com a sua tradição cultural. Mas esse aspecto também começou a mudar a partir da década de 60.

No período do romanticismo, como já foi visto no trabalho, Tchaikovsky compôs três grandes balés, sendo dois deles aclamados (“O Lago dos Cisnes” e “A Bela Adormecida”), enquanto o terceiro (“O Quebra-Nozes”) teve uma recepção atribulada e não gerou tanta adesão no país. Entretanto, de acordo com Fisher (2003), dita obra visitou os Estados Unidos em algumas turnês de companhias soviéticas e foi encenada por artistas locais do Balé de São Francisco em 1944, por primeira vez. Sem embargo, a adoção do Quebra-Nozes no repertório estadunidense ocorreu dez anos após, na companhia do New York City Ballet. Assim, a meados da década de 50, tanto nos Estados Unidos quanto na União Soviética, começaram a encena-lo de forma mais regular. Evidentemente, Balanchine foi uma figura chave para gerar uma constância na produção local de dito balé, mas além dele, houveram dois fatores que propulsaram a sua popularização e incorporação à tradição cultural norte-americana: acessibilidade argumentativa e vinculação natalina.

Por um lado, a história que era representada no balé “O Quebra-Nozes” possuía um argumento simples e direto, tendo uma abordagem quase infantil. Grosso modo, tratava-se de uma família em vésperas do Natal, onde Clara, a filha, recebia um boneco quebra-nozes e junto a este se embarcava em uma aventura fantástica. A simplicidade inerente à trama implicava acessibilidade ao público inexperiente para a compreensão da história, sendo uma boa obra introdutória ao mundo do balé, em outras palavras, dispunha-se como idílica para infundir a tradição da dança clássica em terras norte-americanas. Por outro lado, a temática do balé insidia com a adesão cultural à celebração do Natal nos Estados Unidos, pois, nas palavras de Fisher (2003), no contexto da Rússia imperial a época natalina se revestia de formalidade e sacralidade, conforme o seu fundamento na celebração do nascimento de Cristo, sem embargo, na realidade

---

<sup>53</sup> If I think that tonight I have to watch Swan Lake again, I feel sick. It’s a wonderful ballet, but there is a limit to everything. . . . At night, I dream of white tutus alternating with tanks (EZRAHI, 2012, p. 67).

norte-americana a festividade do Natal tinha se reciclado e, conseqüentemente, se secularizado, acarretando uma proposta familiar e alegre. Isto se correspondia com a natureza relativa ao “Quebra-Nozes”, pois se bem resgatava traços das tradições russas, suscitava uma dualidade, já que “era de elite, mas acessível, sério, mas divertido, decorativo, mas significativo” (FISHER, 2003, p. 51).

Outro aspecto sobre o balé de Tchaikovsky que mobilizava as massas nos Estados Unidos era o sentimento de nostalgia sob uma perspectiva maviosa que produzia. Devido a tensão incessante entre os blocos de poder, o contexto internacional do momento era opressivo de maneira plena, ou seja, as populações (sobretudo às pertencentes aos dois Estados rivais) também eram atingidas por isso. Portanto, presenciar no teatro um balé que evocava um passado estável, simples e brilhante penetrava as fibras dos espectadores, embora, segundo Fisher (2003), não houvesse concordância sobre a especificidade da época passada que o público almejava. Por sua parte, enquanto aumentavam as produções e a frequência de encenações do “Quebra-Nozes” ao longo das décadas, cada vez mais este se servia de características tradicionais estadunidenses, havendo uma nacionalização da sua história. As mutações no argumento e no visual de dito balé, não só migrariam de uma abordagem russa para norte-americana, senão que uma produção em particular codificaria uma declaração antissoviética na história.

Em concordância com Johnson (2019), Baryshnikov optou por construir a sua própria versão do “Quebra-Nozes”, apenas dois anos após a sua deserção. A abordagem psicológica da sua produção, embora possa ser baseada na sua própria experiência ao fugir da URSS, também esta era a primeira assunção por parte dos espectadores, pois o fato de Baryshnikov ser um desertor, fazia com que dito aspecto permeasse a visão de terceiros a respeito dos seus projetos. Não obstante, ao analisar detidamente as peculiaridades desta versão do “Quebra-Nozes” podem ser identificados certos simbolismos relativos à inconformidade com o sistema soviético, deserção e oportunidades nos Estados Unidos. De forma mais detalhada poderia ser entendido que,

Na versão de Baryshnikov especialmente, Clara pode ser lida facilmente como uma figura desertora. Durante a cena da festa de Natal, ela aparece como privilegiada e mimada, talvez como qualquer estrela do Kirov [...]. Clara também está visivelmente entediada com os rituais rígidos da festa. Mais tarde, sua adoração pelo quebra-nozes é ridicularizada pelos outros jovens, que estão perfeitamente felizes com seus presentes idênticos. Clara também é constantemente acompanhada e cuidada; quando o maxilar de seu quebra-nozes é quebrado [...] ela é rapidamente consolada por Drosselmeyer antes de ser pastoreada até a cama por sua governanta. Após uma decisão precipitada, não muito diferente da deserção de Baryshnikov, ela é

transportada magicamente à Terra dos Doces, um lugar de prosperidade e sonhos, onde várias nacionalidades dançam juntas (JOHNSON, 2019, p. 113, tradução nossa).<sup>54</sup>

Em vista disso, é possível discernir a alegoria relativa a própria história do bailarino soviético, com o seu desprendimento de um lugar que apesar dos privilégios era inflexível, para se deslocar até um país que lhe provia a liberdade que buscava, representando para o mesmo um espaço idílico. Como Johnson (2019) mencionou, Baryshnikov utilizava a sua plataforma artística para transmitir as suas críticas à ideologia imperante na União Soviética, portanto, sendo isto sumamente favorável ao governo norte-americano, não é surpreendente que desde 1978 até o final da Guerra Fria, “O Quebra-Nozes” que marcou gerações ao ser televisado cada dezembro, de forma reiterada e com pleno alcance nacional foi o de Baryshnikov.

A convergência entre as produções iniciais de Balanchine, a adesão por diversas companhias de encenar dita obra, a acessibilidade argumentativa, a peculiaridade da temática e a popularização mediante a televisão nacional acabaram por tornar um balé de origem russo, relegado a um plano de inferioridade pela sua própria nação, em um elemento característico do natal estadunidense em meio à acirrada disputa da Guerra Fria cultural. Em outras palavras, poder-se-ia dizer sobre a dança clássica que “No espaço de trinta anos, ela havia deixado de ser uma arte dispersa e em grande parte russa nas margens do teatro para se tornar a vanguarda da vida cultural americana” (HOMANS, 2010, p. 467)<sup>55</sup>. As décadas de 70 e 80, seriam uma continuidade do que se poderia considerar um “balé boom” que estava tomando conta dos Estados Unidos como um todo. Assim, sob essa nova conjuntura “O Quebra-Nozes” consagrou-se, de fato, como tradição na superpotência ocidental. Segundo Fisher (2003), os historiadores utilizam o termo “tradição inventada” para discorrerem a respeito de um evento recente que procura reproduzir uma versão de acontecimentos passados sob uma ótica inusitada, obtendo o seu espaço e relevância nos costumes através da repetição constante. Portanto, o balé mencionado pode ser perfeitamente catalogado como tal, em outras palavras, “O Quebra-

---

<sup>54</sup> In Baryshnikov’s version especially, Clara can easily be read as a defector figure. During the Christmas party scene, she appears as privileged and pampered, perhaps, as any Kirov star [...]. Clara is also noticeably bored by the party’s rigid rituals. Later, her adoration for the nutcracker is ridiculed by the other young people, who are perfectly happy with their identical gifts. Clara is also constantly chaperoned and minded; when her nutcracker’s jaw is broken [...] she is quickly consoled by Drosselmeyer before being shepherded off to bed by her governess. After a rash decision, not unlike Baryshnikov’s spur-of-the-moment defection, she is spirited away to the Land of Sweets, a place of prosperity and dreams, where multiple nationalities dance together (JOHNSON, 2019, p. 113).

<sup>55</sup> In the space of thirty years it had moved from being a scattered and largely Russian art on the theatrical margins to the forefront of American cultural life (HOMANS, 2010, p. 467).

Nozes” migrou da União Soviética, instalou-se nos Estados Unidos sob a premissa de ser a sua residência principal e revestiu-se do status de símbolo nacional.

### 3.4. ESCOMBROS DE UM PASSADO: O BOLSHOI E O KIROV DURANTE A ÚLTIMA DÉCADA DA URSS

Como foi visto, na superpotência capitalista o balé foi nutrido e fortificado por diversas variáveis nas três últimas décadas da Guerra Fria, sendo que para o decênio de 80 os Estados Unidos tinham logrado consolidar, contra todo prognóstico e preconceito, uma oferta artística qualificada, consistente e evolutiva nesse âmbito. Em contrapartida, conforme o desfecho da disputa internacional se avizinhava, o balé em território soviético fraquejava. As deserções de dançarinos entre as décadas de 60 e 70 foram ruinosas para as companhias, bem como para a imagem internacional da União Soviética, avolumando-se a insegurança da perda de artistas. A isto soma-se que em 1979, ano de uma das turnês do Bolshoi onde três dançarinos desertaram, os laços entre a URSS e os EUA estavam em condições caóticas, segundo Buxton (2013) diversos protestos diplomáticos, sanções de cunho econômico e ameaças desde o governo foram emitidas pelos Estados Unidos perante a invasão dos soviéticos no Afeganistão, assim como a aproximação entre a superpotência norte-americana e a China aguçou ainda mais as fricções já existentes.

À frente desse panorama de tensão acirrada e deserções, as autoridades optaram por interromper o fluxo de turnês por parte das companhias nacionais de balé aos Estados Unidos, o que pode ser interpretado como um sinal a mais de reafirmação da animosidade, e/ou uma medida preventiva para reduzir o escopo de possibilidades para potenciais desertores. As restrições dirigidas aos artistas frustravam os seus impulsos criativos, gerando diminuição na produção de novos balés, sendo isto um retrocesso para a história da dança clássica em dita nação. Porém, uma nova posse do cargo de secretário general no Partido Comunista iria alimentar esperanças de redirecionamento das diretrizes que regiam a vida artística; assim, em meados da década de 80, Mikhail Gorbachev (1985 – 1991) ascendeu no poder com a proposição de uma tríade em prol do renovo nacional: *perestroika, glasnost e demokratizatsiia*<sup>56</sup>.

A reconsideração do rumo até então traçado para a URSS o levou a impulsar modificações no setor econômico, visando apartar o Estado do mesmo e conseqüentemente

---

<sup>56</sup> Reconstrução, abertura e democratização.

favorecer o setor privado. Por outro lado, se dispôs a que houvesse uma maior transparência nas decisões governamentais e abertura para dialogar com a população, tolerando a pluralidade ideológica dentro do espectro socialista, o que leva aos seus planos de democratização, que, conforme Buxton (2013), não se encaixavam no modelo democrático ocidental, mas acabaram por promover reforma eleitoral, o voto secreto e a instituição de um novo parlamento, substituindo ao Soviete Supremo. Entretanto, nesses últimos anos da Guerra Fria, o que caracterizou à vinculação entre a URSS e os EUA foi o fato de que

[...] careceu completamente de qualquer tipo de negociações e não houve discussão sobre controle de armas. Ao mesmo tempo, deve-se notar que os Estados Unidos [...] reduziram sua política externa e a de seus aliados a um confronto mais pragmático e menos ideológico contra a URSS. A ameaça não era mais o comunismo em si, mas a União Soviética como tal (ZURITA, n.d., p. 2, tradução nossa).<sup>57</sup>

Dita hostilidade externa, no começo não condicionou negativamente as pretensões de Gorbachev. Portanto, a transformação no setor político doméstico, naturalmente impactou a esfera do balé soviético. Primeiramente, houve uma retomada das turnês internacionais, que abarcaram destinos como Europa ocidental, China, Japão, Brasil e especialmente EUA. No que lhe concerne às turnês para a superpotência norte-americana, o Bolshoi se deslocou até lá em 1986, reiterando as viagens para esse destino em 1989 e 1990. Por sua vez, o Kirov, que desde a década de 60 não realizava turnês internacionais, encaminhou-se aos Estados Unidos em 1986, 1987 e 1989.

Por sua vez, de acordo com Buxton (2013), outro resultado decorrente da mudança de secretário geral foi a permissão governamental de que dançarinos assinassem contratos no exterior para trabalhar como artistas convidados, sem perder as suas posições nas suas respectivas companhias de dança na URSS. Além de que essa nova modalidade era um meio para a aquisição de experiências enriquecedoras, no que lhe concerne à colaboração com novos dançarinos e coreógrafos, o contato com novas visões artísticas e a possibilidade de conhecer um novo repertório, o motivo que levaria a muitos dos bailarinos soviéticos a realiza-lo não estaria fundamentado somente nos seus desejos artísticos, mas em suas necessidades econômicas. Pois, conforme a segunda metade da década de 80 começou a transcorrer, o descontrole geral começou a se acentuar, anulando os planos de Gorbachev, já que

---

<sup>57</sup> [...] careció completamente de todo tipo de negociación y no hubo discusión acerca del control de armamentos. A su vez no se puede dejar de resaltar que Estados Unidos, [...] redujo su política exterior y la de sus aliados a la confrontación más de tipo pragmático y no tanto ideológico contra la URSS. La amenaza ya no era el comunismo en sí, sino la Unión Soviética como tal. (ZURITA, s.d., p. 2).

A reestruturação da economia soviética não resultou no rejuvenescimento do sistema soviético inicialmente esperado por Gorbachev, mas, em vez disso, produziu escassez de alimentos e bens de consumo básicos e produziu uma inflação acentuada. A perda de receita tributária do Estado devido às novas leis que limitam a venda de álcool e o declínio do preço mundial do petróleo, uma importante exportação soviética, exacerbou ainda mais estes problemas econômicos. (BUXTON, 2013, p. 6 e 7, tradução nossa).<sup>58</sup>

A falha das estratégias políticas internas em conjunto com restrições externas, levaram ao desencadeamento de uma crise econômica acentuada e indômita, danificando setores que no passado não tinham atravessado por grandes carências financeiras. Considerando que o Estado era quem financiava plenamente tanto o Bolshoi quanto o Kirov, devido a sua condição de incerteza e insegurança decorrente da crise, o governo já não podia cobrir a totalidade das despesas da companhia, do mesmo modo que a redução dos fundos intervinha no lançamento de novos balés e de levar coreógrafos estrangeiros à URSS para trabalhar em conjunto com as companhias locais. Portanto, segundo Buxton (2013), entre as turnês internacionais e as contratações de artistas convidados permitiam o ingresso de moeda forte para a companhia e os seus gastos, bem como para a sobrevivência financeira dos próprios bailarinos. Por sua vez, por questões internas e externas o Bolshoi e o Kirov continuariam a serem prejudicados.

A direção do Bolshoi estava em mãos de Yuri Grigorovich desde 1964, sendo uma das figuras de maior relevância da área. Este logrou como nenhum outro o despreendimento do classicismo, ao transmutar a delicadeza no atletismo, a sutileza na ira. Segundo Homans (2010), o balé de sua autoria que melhor refletia os aspectos mencionados foi “Espártaco”, estreado em 1968 no teatro do Bolshoi, considerada a última grande produção soviética. Porém, existia uma problemática medular na liderança de Grigorovich, e esta era a barreira que o mesmo colocava a quem ousava questionar a sua supremacia criativa, e inclusive após a assunção de Gorbachev e a flexibilização na área artística, a situação interna da companhia de Moscou, continuava a mesma. A questão é que,

Mesmo em seu auge, porém, o modo de dançar do Bolshoi era um beco sem saída. [...]. Os balés de Grigorovich não permitiam tal intimidade: seus fogos de artifício físicos expressavam sentimentos oficiais em vez de sentimentos humanos. Mais grave ainda, o Bolshoi não tinha "escola", regras ou exigências formais: em vez disso, dependia quase que inteiramente da personalidade e do iconoclasmo - da bravata e da vociferação. [...] O Bolshoi continuava, mas depois de Espártaco, ele estava correndo

---

<sup>58</sup> The restructuring of the Soviet economy did not result in the rejuvenation of the Soviet system originally hoped for by Gorbachev, but instead yielded shortages of food and basic consumer goods and produced steep inflation. The state's loss of tax revenue from new laws limiting alcohol sales and the declining world price of oil, a major Soviet export, further exacerbated these economic problems. (BUXTON, 2013, p. 6 e 7).



sob uma velha energia, reciclando glórias passadas, lutando velhas batalhas ideológicas. (HOMANS, 2010, p. 390 e 391, tradução nossa).<sup>59</sup>

Assim, envolvido no seu ego e emitindo ameaças terminantes para assegurar a sua hegemonia criativa dentro do Bolshoi, o mesmo não discernia que estava condenando a companhia à decadência. Segundo Buxton (2013), devido às novas políticas estatais de transparência, as tensões entre diversos integrantes do corpo de dança e o diretor acabaram sendo expostas na imprensa nacional, suscitando críticas a Grigorovich e acirrando o enfrentamento entre aqueles bailarinos que o apoiavam contra os que não o faziam. Isto levou a abstenção de encenar o balé “A Flor de Pedra” por parte daqueles que permaneciam fiéis ao diretor, a modo de protesto contra as críticas que este estava recebendo. Para que a performance pudesse ser realizada, foi preciso que o próprio Gorbachev afirmasse que a posição de Grigorovich não seria alterada, apesar das controvérsias.

Entretanto, apesar de que para o diretor do Bolshoi e os seus adeptos essa confirmação por parte das autoridades era um bom sinal, a continuidade de problemas econômicos junto a dispersão dos bailarinos foi letal. Conforme Buxton (2013), dita difusão do elenco ocorreu ora porque parte deles estavam no exterior em turnê ou como artistas convidados em alguma companhia, ora porque devido a diferenças com Grigorovich tinham sido momentaneamente suspensos (como Plisetskaya, Maksimova, e Vasiliev entre 1987 e 1988) ou por retiradas opcionais da companhia (como o caso do protegido do diretor, Mukhamedov). Dessa forma, as encenações de balés inteiros, tiveram que ser substituídos por extratos das obras, tanto por falta de fundos como de dançarinos, produzindo um grande declive.

Por sua vez, no que lhe tange à direção do Kirov, esta era ocupada por Oleg Vinogradov desde 1977. Quando este assumiu o seu cargo, a companhia encontrava-se em estado crítico, sem lograr reemergir após às deserções, as perdas de bailarinos que optaram por testar sua sorte em Moscou, bem como pela inesperada morte do dançarino Yuri Solov’ev. Estas problemáticas se entrelaçavam com a estagnação criativa que tomou a companhia, já que desde o ano de 1973, segundo as palavras de Buxton (2013), as estreias tinham minguido de forma expressiva, tendo sido somente três, dentre as quais nenhuma foi incorporada ao repertório do Kirov. Dessa forma, a proposta de Vinogradov, desde antes de Gorbachev, era a modernização e da

---

<sup>59</sup> Even at its height, however, the Bolshoi's way of dancing was a dead end. [...]. Grigorovich's ballets allowed no such intimacy: his physical fireworks expressed official rather than human sentiments. More seriously still, the Bolshoi had no "school", no rules or formal requirements: instead it depended almost entirely on personality and iconoclasm - on bravado and bluster. [...] The Bolshoi kept going, but after Spartacus it was running an old energy, recycling past glories, fighting old ideological battles. (HOMANS, 2010, p. 390 e 391).

companhia mediante contato com coreógrafos ocidentais e preparar dançarinos e coreógrafos soviéticos versáteis.

Vinogradov visava brindar oportunidades a dançarinos com pretensões de se tornarem coreógrafos, como por exemplo Dimitri Brantsev, que em 1977 encenou uma produção própria chamada “Novela Coreográfica”. Por sua vez, as aspirações de aproximação com artistas ocidentais concretizaram-se, Roland Petite e Maurice Bejart foram admitidos pelo Ministério da Cultura para encenarem balés no teatro do Kirov, enquanto em 1988 Suzanne Farrell e Francia Russell foram recebidas em Leningrado em representação do Balanchine Trust, para ensinar ao elenco do Kirov coreografias do já falecido artista. Devido à maior abertura por parte da companhia de Leningrado, foi orquestrada a inauguração da Academia de Balé do Kirov na cidade de Washington D.C. em 1989, simbolizando uma ponte entre ambos cenários artísticos.

Entretanto, apesar do maior dinamismo apresentado pelo Kirov, este não escapava a decadência que vinha permeando cada setor da União Soviética. As realidades das duas maiores companhias da URSS convergiam na falta de novas produções. A metade dos balés apresentados eram clássicos do século XIX, pelo que “assim como se tornou monótono e insatisfatório para os dançarinos atuarem nas mesmas produções repetidas vezes, também se tornou entediante para o público assistir repetidamente os mesmos espetáculos” (BUXTON, 2013, p. 54).<sup>60</sup> E os problemas financeiros e de dispersão dos bailarinos, além do convulsionado cenário político e social que atravessava a URSS nesse momento, afetava ambas companhias por igual, impactando a qualidade e possibilidade de produzir, ou simplesmente encenar balés já concebidos.

O ano de 1989 acabou sendo um fundamental marco histórico, já que conforme Cortes (2019), os regimes socialistas que ocupavam a região do leste europeu estavam desmoronando-se um a um, enquanto o muro de Berlim foi finalmente derrubado. Os gastos descomedidos em armamento militar para o ano de 1985 eram de 870.000 milhões, representando um investimento que ultrapassou os próprios limites das superpotências conflitantes, e a estabilidade e vigor da União Soviética vinha corroendo-se intrinsecamente em um espiral de descontrole. Portanto, em 2 de dezembro de 1989, os mandatários de EUA e da URSS encontraram-se no barco Máximo Gorki nas costas da Malta, sendo a primeira jornada do que viria a ser denominado a Cimeira de Malta, onde levou-se a cabo uma discussão de cinco horas.

---

<sup>60</sup> Just as it grew monotonous and unfulfilling for the dancers to perform in the same productions over and over, so it also grew unexciting for the audience to sit through the same shows repeatedly (BUXTON, 2013, p. 54).

O desfecho da conversa culminou no acordo de pôr fim a Guerra Fria, mas foi somente em 1991 quando a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas passa a ser de fato dissolvida. Assim, é importante ressaltar que os resultados do conflito condicionaram a conjuntura artística interna, e no caso do país leste-europeu em questão, tingiu de desvantagem aos rastros que ficavam em pé do que fora previamente à Guerra Fria sua fonte de prestígio e poder: o balé. Assim os soviéticos testemunharam como as vantagens sob dita arte se reverteram, e os Estados Unidos acabaram se convertendo no centro mundial da residência da dança clássica.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A produção relativa à arte, em sua essência nasce da necessidade de expressão humana, porém ao vivermos em sociedades tão complexas, o motivo por trás de uma manifestação artística não só pode, mas se expande em ocasiões além do mero desejo de expressão de um indivíduo ou de uma coletividade. Dessa forma, entende-se que existem diversos fatores que podem operar sob a intenção de criar arte. No caso do balé, este é engendrado dentro das cortes italianas e francesas no século XV, ou seja, este nasce na esfera política para servir a dito fim. A dança clássica é importada na Rússia no século XVIII pelo seu imperador, Pedro I, para fins políticos, pois como foi relatado, as pretensões do mandatário eram de posicionar a Rússia ao par das potências ocidentais, emulando as suas características. Assim começa o balé na futura superpotência soviética, sendo um instrumento para infundir a etiqueta da aristocracia ocidental, em outras palavras, um servidor exclusivo do Estado.

Já no século XX, na conjuntura da Guerra Fria, o balé estava incrustado na tradição cultural soviética, mas sem deixar de estar sob o domínio governamental, por isto as autoridades voltam a submeter dita arte às funções políticas, usando-a como cavalo de Troia, tanto em escala nacional como internacional. O propósito era disseminar a ideologia imperante através dos seus balés, na busca da supremacia política, mas também em todos os âmbitos, como o cultural. A então URSS acreditava que o Estado rival, com sua “esterilidade cultural”, não conseguiria vencê-los nessa arena. Porém, a reação defensiva dos Estados Unidos implicou a importação da dança clássica, envolvimento governamental e investimento no aperfeiçoamento de um balé norte-americano. Dessa forma, a dança clássica volta a ser manipulada como uma estratégia política, só que à diferença das pretensões de Pedro I, os Estados Unidos não buscavam paridade com nenhuma potência, mas a superioridade absoluta no sistema internacional, e tomaram uma tradição propriamente russa para trabalhar em prol de dito objetivo.

Como foi mencionado, a Guerra Fria culminou com um pacto entre os líderes dos polos de poder do momento, respaldados por diversas complicações que não incluíam as suas concorrências e disputas no setor artístico-cultural. Entretanto, a situação das superpotências no pós-Guerra Fria divergia completamente, sendo que a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, efetivamente se dissolveu dois anos após o acordo da Cimeira de Malta, o que deixava em pé aos Estados Unidos somente, quem se jactava de ser a grande supremacia do momento. Portanto não foi só o cancelamento da aspiração hegemônica o fracasso da URSS, senão que ela mesma se extinguiu no final do processo. A isto soma-se a realidade do balé no desfecho do conflito internacional, quem fora o maior orgulho da tradição russa, a sua arte nacional e manifestação de vantagens infalíveis. Embora não foi todo arrasado, a deterioração foi expressiva em dita disciplina.

Os esforços políticos norte-americanos para contestar a ofensiva soviética na área do balé acabaram sendo mais do que frutíferos. A dança clássica coroou-se dentro das tendências das atrações em solo norte-americano, enquanto, segundo Homans (2010) simultaneamente se converteu em pilar técnico para outros gêneros, assim como uma fonte de inovação e experimentação para os mesmos. A conjuntura internacional, as estratégias governamentais e os próprios dançarinos e coreógrafos foram variáveis que influíram no fato de que as massas fossem magnetizadas pela dança clássica a cada noite nos teatros locais, logrando, finalmente com que o balé fosse o expoente internacional dos Estados Unidos na Guerra Fria cultural e após o fim da mesma. Assim, a superpotência norte-americana conseguiu vulnerar o prestígio soviético ancorado e estabilizado a duzentos anos no balé, colidindo com estes ao engendrar um caminho próprio e distinguido em uma arte pertencente à alta cultura, fazendo da tradição soviética a sua própria, conquistando o que parecia inconquistável.

Portanto, consolidava-se outro golpe para a URSS, pois a hegemonia da sua própria arte nacional foi, de certo modo perdida. Já que se bem o balé, que para eles era a sua marca imutável, não deixou de ser dentro de suas fronteiras, viu-se desprovido da prosperidade e prestígio que antigamente o caracterizava, sendo estes aspectos deslocados e assentados na plataforma que os Estados Unidos tinham construído domesticamente para a dança clássica. Assim, a URSS foi, de alguma forma, abatida culturalmente com seu próprio armamento de *soft power*, com a sua ofensiva mais prezada. Dessa forma, é possível evidenciar na realidade estadunidense da Guerra Fria, que graças à necessidade política de implementar ofensivas de *soft power* pavimentou-se o caminho do balé em um território considerado “estéril”, onde as características do classicismo não se enquadravam. Mas o jogo de poderes, a luta de interesses

e as necessidades relativas à política externa conduziram a uma apropriação cultural por parte da superpotência capitalista. Justamente, cabe salientar que isso não implica a valorização norte-americana de dita arte, pois os esforços estadunidenses para brindar-lhe um lugar na sua cultura distam de serem nobres, mas dão continuidade à tradição da prostituição de elementos sociais e culturais pelo governo enquanto estes representem uma possibilidade para o seu próprio benefício. A partir de dita base, também combinada com as deserções e adesão popular, os Estados Unidos lograram impulsar uma revolução artística que culminou com o posicionamento prestigioso do balé estadunidense, perante a lamentável decadência da dança clássica na União Soviética.

A partir dessas considerações é possível verificar que a hipótese proposta no presente trabalho foi confirmada de forma plena, pois a superioridade dentro da arena cultural por parte dos Estados Unidos, especificamente no que lhe tange ao balé clássico, corrobora-se na conjuntura artística estabelecida em dita nação. A possibilidade de liberdade criativa, bem como a instauração de um dinamismo na criação de novas peças e as oportunidades profissionais e educacionais na área eram variadas. Enquanto o panorama da dança clássica na União Soviética tinha entrado em declive, devido ao seu contexto político e institucional, o que não significa a negação do conhecimento técnico e potencial humano dos dançarinos e coreógrafos soviéticos, mas entende-se que as circunstâncias caóticas nacionais transtornaram as condições e oportunidades na área. A Guerra Fria cultural, efetivamente representou uma batalha intrincada, a qual culminou com um vencedor que obteve a sua conquista ao som de Tchaikovsky ao invés da implosão de bombas atômicas.

## 5. REFERÊNCIAS

AGUDO, Luis Rodríguez. La Guerra Fría cultural: soft power, propaganda y diplomacia pública en un mundo enfrentado. **Repositorio Abierto de la Universidad de Canabria**, 2016. 68 p. Disponível em: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/9292/RodriguezAgudoLuis.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 de outubro de 2022.

AMBERG, George. **Ballet in America: The Emergence of an American Art**. Read Books, 2013. 316 p. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=GMJ9CgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT18&dq=The+Beginnings+of+American+Ballet&ots=U9mMBDyJCf&sig=xs77RwxhWMjhrTYHdhSiIwqeqg#v=onepage&q=The%20Beginnings%20of%20American%20Balé&f=false>. Acesso em: 30 de agosto de 2022.

BUXTON, Jennifer L. **Perestroika Pirouettes and Glasnost Glissés: The Kirov and The Bolshoi Ballet, 1977-1991**. Tese (Mestrado em Arte na área de estudos russos, euroasiáticos e

leste-europeus), University of North Carolina, Chapel Hill, 2013. 64 p. Disponível em: <<https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/8g84mm993>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2022.

CORTES, Rocío. 3 de diciembre de 1989 – a 30 años de la Cumbre de Malta. **Instituto de Relaciones Internacionales**, Universidad Nacional de La Plata, 2019. Disponível em: <<https://www.iri.edu.ar/index.php/2019/12/17/3-de-diciembre-de-1989-a-30-anos-de-la-cumbre-de-malta/>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2022.

DALLIN, David J. **Soviet Foreign Policy after Stalin**. Taylor & Francis, 2022. 572 p. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=2MGZEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2022.

EZRAHI, Christina. **Swans of the Kremlin: ballet and power in Soviet Russia**. University of Pittsburgh Press, 2012. 311 p.

FIGUEIRA, Ariane Roder. Introdução à análise de Política Externa. vol. 1. Editora Saraiva, 2011.

GERHADT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (org.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. 120 p. Disponível em: <[https://www.academia.edu/10355146/M%C3%A9todos\\_de\\_pesquisa\\_Gerhardt\\_e\\_Silveira](https://www.academia.edu/10355146/M%C3%A9todos_de_pesquisa_Gerhardt_e_Silveira)>. Acesso em: 20 de maio de 2022.

FISHER, Jennifer. **“Nutcracker” nation: how an Old World ballet became a Christmas tradition in the New World**. Yale University Press, New Haven and London, 2003. 230 p.

GARAFOLA, Lynn. Russian Ballet in the Age of Petipa. **Cambridge University Press**, 2007. 151-163 p. Disponível em: <<https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/d8-06nn-4h03>>. Acesso em: 30 de agosto de 2022.

HARRIS, Andrea. **Making Ballet American: Modernism Before and Beyond Balanchine**. Oxford University Press, 2017. 240 p. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=a543DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=The+Beginnings+of+American+Balle%20t&ots=8GpdJNlwMz&sig=okdAvrKNZXhaAMymeQzA5Y9UmJ4#v=onepage&q=The%20%20Beginnings%20of%20American%20Balé&f=false>>. Acesso em: 30 de Agosto de 2022.

HOBBSAWM, Eric John Ernest. **Historia del Siglo XX**. Traducción: Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castell. Buenos Aires: CRÍTICA, 1999. 611 p. Disponível em: <[https://cronicon.net/paginas/Documentos/Eric\\_Hobsbawm\\_-\\_Historia\\_del\\_Siglo\\_XX.pdf](https://cronicon.net/paginas/Documentos/Eric_Hobsbawm_-_Historia_del_Siglo_XX.pdf)>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

HOMANS, Jennifer. **Apollo’s Angels: A History of Ballet**. New York: Random House Trade Paperbacks, 2010. 642 p.

IBAÑEZ, José Enrique Rodríguez. Variaciones Sobre el Concepto de Cultura. **Revista Internacional de Sociología (RIS)**, vol. 58, nº 26, 2000. 213 – 219 p. Disponível em: <<https://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/801>>. Acesso em: 7 de novembro de 2022.

JOHNSON, Lizzie. **Defecting to the Land of Sweets: Baryshnikov's Nutcracker as Anti-Soviet Statement**. Penn History Review, University of Pennsylvania, 2019. 102 – 119 p.

Disponível em:

<<https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1118&context=phr>>. Acesso em: 22 de novembro de 2022.

KLAPPER, Melissa R. **Ballet Class: An American History**. Oxford University Press, 2020. 432 p. Disponível em:

<[https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=v5XHDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=history+of+balé+usa&ots=w1zkUb%20GwA\\_&sig=\\_344ArKirRxt0gV6lAofOQi2JUM#v=onepage&q=history%20of%20balé%20%20usa&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=v5XHDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=history+of+balé+usa&ots=w1zkUb%20GwA_&sig=_344ArKirRxt0gV6lAofOQi2JUM#v=onepage&q=history%20of%20balé%20%20usa&f=false)>. Acesso em: 30 de agosto de 2022.

MARTIN, Grace Kathryn. Soviet Leap: Oppression, Defection, and Re-Envisioning Ballet. **Journals@KU**, 2016. 15 p. Disponível em:

<<https://journals.ku.edu/urjh/article/download/11872/11204>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2022.

MCDANIEL, Cadra Peterson. **American-Soviet Cultural Diplomacy: The Bolshoi Ballet's American Premiere**. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2015. 294 p.

NYE, Joseph S. Soft Power. **Foreign Policy**, nº80, 1990. 20 p.

RAAJ, Harine. The Cold War Era of Ballet – Exploring Cultural Diplomacy and Political Propaganda in Soviet Russia. **The Elphinstone Review**, The University of Aberdeen in conjunction with Uniprint King's College, Old Aberdeen, Aberdeen, v. 8, 2022. 117 p.

Disponível em:

<<https://www.abdn.ac.uk/socsci/documents/Elphinstone%20Review%20VIII.pdf>>. Acesso em: 05 de outubro de 2022.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta?**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2008. 560 p.

SEARCY, Anne Ashby. **Soviet and American Cold War Ballet Exchange, 1959–1962**.

Tese (Doutorado em Filosofia na área de Música), Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences. Cambridge, Massachusetts, 2016. 265 p. Disponível em:

<<https://dash.harvard.edu/handle/1/33493533>> Acesso em: 20 de outubro de 2022.

STEPIN, VJaČESLAV (STEPIN, Vyacheslav). **Civilizacija i kul'tura**. SanktPeterbúrg:

Sankt-Peterburgskogo Gumanitarnogo universiteta profsojuzov, 2011. 409 str. Disponível em:

<[https://iphras.ru/uplfile/stepin/steiin\\_tsvilizatsiya\\_i\\_kulwtura.pdf](https://iphras.ru/uplfile/stepin/steiin_tsvilizatsiya_i_kulwtura.pdf)>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

ZHDANOVSHCHINA SOVIET POLICY. **Encyclopaedia Britannica**, 20 de julho de 1998.

Law, Crime & Punishment. Disponível em:

<<https://www.britannica.com/event/Zhdanovshchina>>. Acesso em: 04 de novembro de 2022.

ZURITA, María Delicia. La Guerra Fría en el marco de las Relaciones Internacionales.

**Universidad Nacional de la Plata**, s.d. 5 p. Disponível em:

<[https://secyt.presi.unlp.edu.ar/cyt\\_htm/ebec07/pdf/zurita.pdf](https://secyt.presi.unlp.edu.ar/cyt_htm/ebec07/pdf/zurita.pdf)>. Acesso em: 10 de dezembro de 2022.

## ANEXOS

ANEXO A – “O Lago dos Cisnes”, Balé Mariinsky, 1895.



Fonte: Russia Beyond.

ANEXO B – Anna Pavlova, 1907.



Fonte: Russia Beyond.



**ANEXO C – Ensaio dos Ballets Russes, 1909-10.**



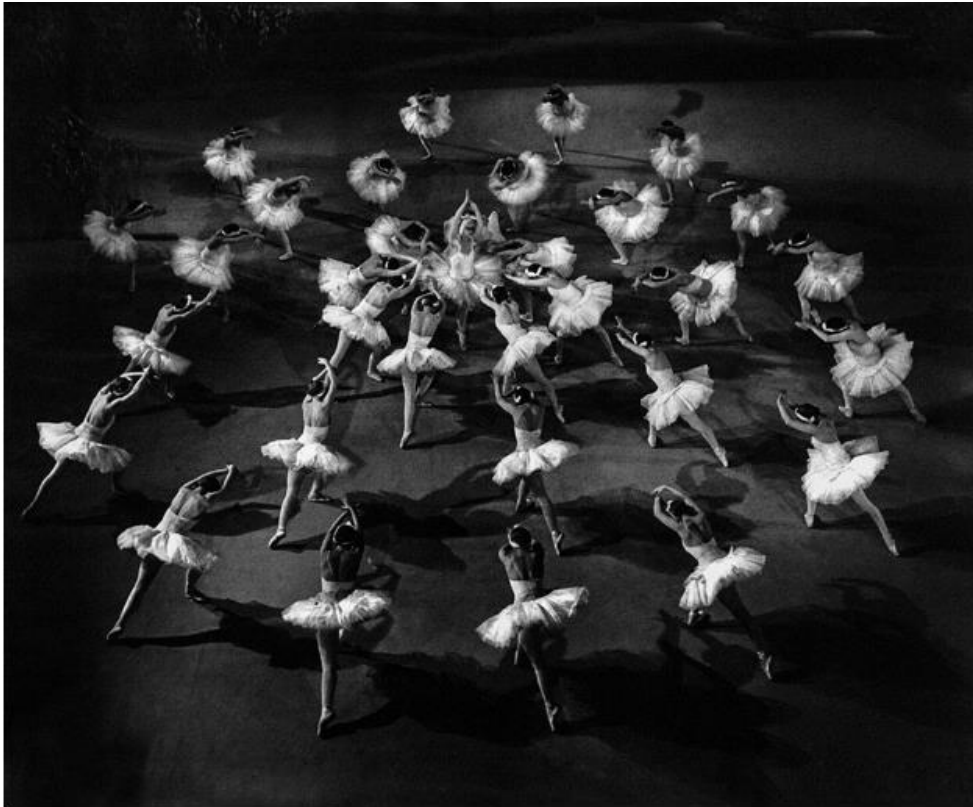
Fonte: Russia Beyond.

**ANEXO D – Galina Ulanova em “Romeu e Julieta”, 1946.**



Fonte: Russia Beyond.

**ANEXO E** – “O Lago dos Cisnes, Balé Bolshoi, década de 50.



Fonte: Russia Beyond.

**ANEXO F** – Ensaio de “Rodeo” pelo ABT, 1960.



Fonte: Página web da Library of Congress.

**ANEXO G** – Maya Plisetskaya, década de 60.



Fonte: Russia Beyond.

**ANEXO H** – Balanchine e bailarinos do NYCB.



Fonte: Página oficial do New York City Ballet.

**ANEXO I** – Makarova e Baryshnikov em “Giselle”, 1974.



Fonte: Dance Magazine.

**ANEXO J** – Baryshnikov na estreia do “Quebra-Nozes”, 1977.



Fonte: Página de Facebook do The Kennedy Center.