



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS V – MINISTRO ALCIDES CARNEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

LUAN DO NASCIMENTO SILVA

**O TEATRO PARA A CONSTRUÇÃO DA PAZ EM BOGOTÁ (COLÔMBIA):
A PERFORMANCE DO TEATRO EXPERIMENTAL FONTIBÓN (2003-2016)**

**JOÃO PESSOA
2020**

LUAN DO NASCIMENTO SILVA

**O TEATRO PARA A CONSTRUÇÃO DA PAZ EM BOGOTÁ (COLÔMBIA):
A PERFORMANCE DO TEATRO EXPERIMENTAL FONTIBÓN (2003-2016)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento ao requisito final para obtenção do título de Mestre em Relações Internacionais.

Área de concentração: Política Internacional.
Linha de Pesquisa: Política Externa e Segurança.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Loyolla Kuhlmann

JOÃO PESSOA
2020

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586t Silva, Luan do Nascimento.
O teatro para a construção da paz em Bogotá (Colômbia)
[manuscrito] : A performance do teatro experimental Fontibón
(2003-2016) / Luan do Nascimento Silva. - 2020.
191 p. : il. colorido.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) -
Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-
Graduação e Pesquisa, 2021.
"Orientação : Prof. Dr. Paulo Roberto Loyolla Kuhlmann ,
Coordenação do Curso de Relações Internacionais - CCBSA."
1. Estética. 2. Descolonialidade. 3. Construção da paz. 4.
Teatro do oprimido. 5. Colômbia. I. Título
21. ed. CDD 363.1

LUAN DO NASCIMENTO SILVA

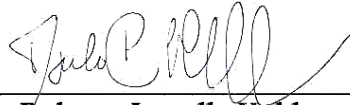
**O TEATRO PARA A CONSTRUÇÃO DA PAZ EM BOGOTÁ (COLÔMBIA):
A PERFORMANCE DO TEATRO EXPERIMENTAL FONTIBÓN (2003-2016)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Relações Internacionais.

Área de concentração: Política Internacional.
Linha de Pesquisa: Política Externa e Segurança.

Aprovado em: 04 / 11 / 2020.

BANCA EXAMINADORA



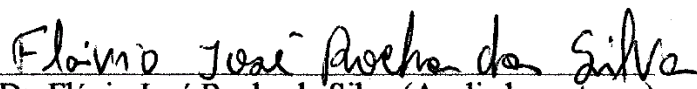
Prof. Dr. Paulo Roberto Loyolla Kuhlmann (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Fábio Rodrigo Ferreira Nobre (Avaliador interno)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dra. Maíra Siman Gomes (Avaliadora externa)
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/Rio)



Dr. Flávio José Rocha da Silva (Avaliador externo)
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

*Em defesa da arte e da estética,
em tempos de crise e de paz.*

*Arte não é adorno,
Palavra não é absoluta,
Som não é ruído,
e as Imagens falam.*

(Augusto Boal)

*¡El teatro está en la calle, la calle pertenece a la gente,
liberad la calle, liberad el teatro, comenzad!*

(Bertold Brecht)

RESUMO

A arte é um elemento que possui múltiplas funções sociais (comunicativas, pedagógicas e ideológicas, por exemplo) e é justamente por meio dessas funcionalidades que ela pode ser integrada a iniciativas de construção da paz. As teorizações sobre a virada estética nas Relações Internacionais (RI) e sobre a virada local nos Estudos para a Paz (EPP), sustentadas por um posicionamento crítico descolonial, são as literaturas basilares para o desenvolvimento dessa pesquisa, que tem por objetivo compreender como o teatro tem sido utilizado para a construção da paz na Colômbia, a partir do nível local (Bogotá). A conexão entre essas duas teorizações críticas dá suporte à análise das contribuições teóricas e práticas do teatro para a construção da paz (TPP), isto é, em iniciativas que visam promover transformações em cenários de violência, tratando conflitos de modo criativo e não violento. Posto isto, será apresentado um Estudo de Caso acerca da performance para a construção da paz da Fundação Cultural *Teatro Experimental Fontibón* (TEF), entre 2003 e 2016, quando a utilização da metodologia do Teatro do Oprimido (TO) passou a repercutir as ações do grupo, nacional e internacionalmente. A presente investigação, portanto, é orientada por uma abordagem qualitativa, exploratória e crítica, articulada por uma perspectiva metodológica reconstrutiva que visa assimilar as convergências e divergências entre as dimensões normativas e empíricas da pesquisa. Assim sendo, a partir do método histórico genealógico, que auxilia na análise bibliográfica e na composição do Estudo de Caso, podemos compreender que o teatro tem sido utilizado pelo TEF como uma ferramenta política e pedagógica para abordar os problemas sociais da Colômbia em diversas localidades, partindo de uma perspectiva mobilizadora da sociedade civil com ênfase na participação direta e indireta de setores populares, das comunidades e dos grupos socialmente vulneráveis. Além disso, é possível perceber que o TO é uma metodologia fundamental para a performance política do TEF, embora as contribuições desse ator para a construção da paz não se restrinjam a ela, tendo em vista que outros modelos e práticas teatrais – como o teatro *callejero* e comparsas – também têm colaborado com o compromisso da organização em promover transformações sociais.

Palavras-chave: Estética. Descolonialidade. Construção da paz. Teatro do Oprimido. Colômbia.

RESUMEN

El arte es un elemento que tiene múltiples funciones sociales (comunicativas, pedagógicas e ideológicas, por ejemplo) y es precisamente a través de estas funcionalidades que puede integrarse con iniciativas de construcción de paz. El giro estético en Relaciones Internacionales (RI) y el giro local en Estudios para la Paz (EPP), apoyados en una posición crítica decolonial, son las literaturas básicas para el desarrollo de esta investigación, que tiene como objetivo comprender cómo se ha utilizado el teatro para la construcción de paz en Colombia, desde el nivel local (Bogotá). La conexión entre estas dos teorizaciones críticas apoya el análisis de las contribuciones teóricas y prácticas del teatro para la construcción de paz (TPP), es decir, en iniciativas que apuntan a promover transformaciones en escenarios de violencia, tratando los conflictos de manera creativa y no violenta. Dicho esto, se presentará un Estudio de Caso sobre la actuación para la construcción de paz de la Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón (TEF), entre 2003 y 2016, cuando el uso de la metodología Teatro del Oprimido (TO) comenzó a reflejar las acciones del grupo, a nivel nacional e internacional. La presente investigación, entonces, se guía por un enfoque cualitativo, exploratorio y crítico, articulado por una perspectiva metodológica reconstructiva que busca asimilar las convergencias y divergencias entre las dimensiones normativa y empírica de la investigación. Así, a partir del método histórico genealógico, que ayuda en el análisis bibliográfico y en la composición del Estudio de Caso, podemos entender que el teatro ha sido utilizado por el TEF como una herramienta política y pedagógica para abordar los problemas sociales de Colombia en diferentes localizaciones, desde una perspectiva movilizadora de la sociedad civil con énfasis en la participación directa e indirecta de sectores populares, comunidades y grupos socialmente vulnerables. Además, es posible percibir que el TO es una metodología fundamental para la actuación política del TEF, aunque los aportes de este actor a la construcción de paz no se limitan a ella, considerando que otros modelos y prácticas teatrales – como el teatro callejero y comparsas – también han colaborado con el compromiso de la organización de promover el cambio social.

Palabras clave: Estética. Decolonialidad. Construcción de paz. Teatro del Oprimido. Colombia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Carmen Miranda e as bananas	26
Figura 2	– Miss Chiquita Banana (1944) e logomarca (1947)	28
Figura 3	– Angela Merkel, Vladimir Putin e a labradora Koni	37
Figura 4	– Comandante Walesa e “O Grito” de Edvard Munch	46
Figura 5	– A poética política da abstração e moralidade medieval	106
Figura 6	– Hamlet e Horácio no Cemitério (1839) por Eugène Delacroix	111
Figura 7	– Árvore do TO	124
Figura 8	– Oriente (2011)	152
Figura 9	– Héroes y Tumbas (2010)	153
Figura 10	– El Canto de las Moscas	162

LISTA DE MAPAS

Mapa 1	– "Mapa invertido da América do Sul" (1936 e 1943), de Torres-García	41
Mapa 2	– The Pentagon's New Map	48
Mapa 3	– Projeções cartográficas de Gerardus Mercator e de Arno Peters	49
Mapa 4	– Comparação territorial entre Groelândia e o continente africano	50
Mapa 5	– Jesse Levine's America Turnabout Map	51
Mapa 6	– Mapa político da Colômbia	127
Mapa 7	– Reino de Terra Firme (1509-13)	128
Mapa 8	– Vice-Reino de Nueva Granada (1764)	128
Mapa 9	– República de Gran Colombia (1840)	129
Mapa 10	– Estados Unidos de Colombia y República del Ecuador (1883)	129
Mapa 11	– Mapa físico da Colômbia (2012)	131
Mapa 12	– Área geográfica y municipios afectados por La Violencia, entre 1948-53	132
Mapa 13	– Localización de los Llanos Orientales (Colombia)	138

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	– Metodologia reconstrutiva (crítica e explanatória)	15
Quadro 2	– Abordagens para a construção da paz	83
Quadro 3	– Peças de teatro fórum (2003-2016)	158

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACCU	Autodefensa Campesina de Córdoba y Urubá
ACNUR	Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados
ANM	Áreas não municipalizadas
ATCC	Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare
ATIS	Asociaciones de Autoridades Tradicionales Indígenas y/o Cabildos
AUC	Autodefensas Unidas de Colombia
CAR	Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca
CIJ	Corte Internacional de Justiça
CNV	Comunicação não violenta
CTO	Centro de Teatro do Oprimido
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
EAD	Escola de Arte Dramática
ECS	Estudos Críticos de Segurança
ELN	Ejército de Liberación Nacional
EPL	Ejército Popular de Liberación
EPP	Estudos para a Paz
FARC	Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común
FARC-EC	Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo
IDARTES	Instituto Distrital de Artes
IDCT	Instituto Distrital de Cultura y Turismo
IDPAC	Instituto Distrital de Participação e Ação Comunal
M-19	Movimiento 19 de Abril
MAOS	Escuadrón de la Muerte, Muerte a Abigeos
MAQL	Movimiento Armado Quintín Lame
MAS	Muerte a Secuestradores
MCC	Método de Criação Coletiva
ONU	Organização das Nações Unidas
PCC	Partido Comunista Colombiano
PRT	Partido Revolucionário de los Trabajadores
SDS	Secretaria Distrital de Saúde
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TEC	Teatro Experimental de Cali
TEF	Teatro Experimental Fontibón
TO	Teatro do Oprimido
TPE	Teatro Paulista do Estudante
TPP	Teatro para a Paz
UNAIDS	Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/Aids
UNFPA	Fundo de População das Nações Unidas
UNICEF	Fundo das Nações Unidas para a Infância
UP	União Patriótica
USARSA	United States Army School of the Americas
UTEL	Unión Temporal Escena Local

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. AS MÚLTIPLAS FACES DA POLÍTICA INTERNACIONAL	21
1.1. <i>A virada estética nas Relações Internacionais</i>	21
1.2. <i>Descolonialidade e estética</i>	38
2. DO LOCAL PARA O GLOBAL:	
ESTUDOS CRÍTICOS DE CONSTRUÇÃO DA PAZ	55
2.1. <i>Do local para o Global</i>	55
2.1.1. <i>O compromisso normativo com a paz</i>	58
2.1.2. <i>Transformação e transcendência de conflitos</i>	62
2.2. <i>Estratégias artísticas para a construção da paz</i>	68
2.2.1. <i>A função social da arte</i>	69
2.2.2. <i>Estratégia</i>	75
2.2.3. <i>Construção da paz</i>	88
3. O TEATRO E A CONSTRUÇÃO DA PAZ	96
3.1. <i>O Teatro para a Paz (TPP)</i>	96
3.2. <i>O Teatro do Oprimido (TO) e outras poéticas políticas</i>	105
4. VIOLÊNCIA E PAZ NA COLÔMBIA:	
A PERFORMANCE DO TEATRO EXPERIMENTAL FONTIBÓN	126
4.1. <i>As raízes histórico-sociais das violências e dos processos de construção da paz</i>	135
4.2. <i>O TEF e a construção da paz a partir do local</i>	149
4.2.1. <i>A relação do TEF com o TPP e com o TO</i>	155
4.2.2. <i>Papel na construção da paz a partir do local</i>	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
REFERÊNCIAS	174

INTRODUÇÃO

A virada¹ estética nas Relações Internacionais (RI) introduz uma abordagem² diferenciada para o estudo, compreensão e análise da política mundial. Essa abordagem é direcionada à investigação das práticas de representação na política internacional, denunciando as lacunas existentes entre a representação e aquilo que se pretende representar (BLEIKER, 2001). Logo, parte-se de uma crítica à estrutura disciplinar convencional das RI, que está fundamentada numa lógica de produção de conhecimento científico-social restritiva, positivista e exclusiva. Essa estrutura disciplinar possui uma estética baseada na *mimesis*, ou seja, na tentativa de reprodução da “realidade como ela é”, baseada em “fatos” legítimos e intrínsecos à realidade internacional, cuja legitimação é feita por uma perspectiva de ciência social vinculada à herança ocidental do iluminismo e romantismo que coloca a Razão – na concepção moderna do termo – como aspecto delimitador daquilo que é válido como objeto científico, analisado de forma *neutra* conforme seus métodos e procedimentos de pesquisa (BLEIKER, 2001) que, paradoxalmente, aproximam o pesquisador do mundo real através de valores como “rigor” e “parcimônia” (STEELE, 2017, p. 209).

Dessa forma, a estética providencia espaços de pensamento que (i) incluem novos e interessantes objetos de pesquisa para as RI que trazem perspectivas diferentes sobre o meio internacional, como a arte e a cultura popular; que (ii) dão ênfase nos jogos de representação, buscando perceber através da análise e reflexão crítica o que é visível e invisível para representações tradicionais da política mundial; e que (iii) ultrapassa as fronteiras ocidentais da ciência social, reconhecendo fontes e atores comumente excluídos/marginalizados (HOZIC, 2017).

Os artigos do dossiê *The Aesthetic Turn at 15*, publicado em janeiro de 2017 pela *Millenium - Journal of International Studies* marcam os 15 anos da publicação, nessa mesma revista, do trabalho pioneiro *The Aesthetic Turn in International Political Theory* (2001) de Roland Bleiker. Assim como as obras de Bleiker, esse conjunto de artigos constituem e apontam para uma literatura basilar para a teorização estética dentro dos estudos da política internacional, a partir de duas tendências: a comum adoção entre os autores da perspectiva de estética política

¹ Expressão comumente utilizada para tratar de paradigmas que provocam uma ruptura político-epistemológica dentro de um campo de conhecimento, em contraposição às perspectivas convencionais da área.

² No decorrer do texto, o termo “abordagem” é utilizado de forma mais abrangente que teoria e metodologia, incorporando questões relacionadas à epistemologia (ou filosofia do conhecimento), aos objetivos da pesquisa e às metateorias (nas quais se encontram teorias específicas). Nesse sentido, ao utilizar esse termo geral aceitam-se pressupostos básicos acerca do comportamento humano (no nível individual ou coletivo), bem como sobre o papel das ideias e interesses (PORTA; KEATING, 2008, p. 01).

de Jacques Rancière e a conexão entre estética e vulnerabilidade (HOZIC, 2017; BLEIKER, 2017, 2009, 2001; PUSCA, 2017; RANCIÈRE, 2010, 2009a, 2009b; SHEPHERD, 2017; STEELE, 2017). Importa sublinhar que a obra *A Estética do Oprimido* (2009) de Augusto Boal se apresenta como uma das principais referências para o estudo da estética, para além das fronteiras disciplinares e em concordância com um posicionamento crítico descolonial³. Nesse mesmo sentido, as contribuições de Boaventura de Souza Santos sobre epistemologias do Sul, e de Walter D. Mignolo e Pedro P. Gómez Moreno sobre a perspectiva estética descolonial são consideradas fundamentais para a construção desse trabalho (BOAL, 2009; GÓMEZ MORENO, 2015; GÓMEZ MORENO; MIGNOLO, 2012; MIGNOLO, 2018, 2017, 2010; MIGNOLO; GÓMEZ MORENO, 2015, 2012; SANTOS, 2019, 2009).

A virada estética amplia o leque de dilemas políticos e de possíveis soluções (BLEIKER, 2001), além de providenciar uma alavancagem analítica que expande os níveis, os objetos e os atores da política internacional. Assim sendo, essa abordagem fortalece o reconhecimento de diferentes níveis de análise e variados objetos de pesquisa para as RI, reunindo uma ampla gama de atores, fenômenos, teorias e práticas relevantes para as relações sociais internacionais (STEELE, 2017). Aqui, a expansão dos níveis de análise proporcionada pela estética, assim como seu foco em práticas alternativas de representação da realidade internacional, converge com os Estudos para a Paz (EPP) – e com os Estudos Críticos de Segurança⁴ (ECS) –, que corroboram com a ênfase dada para o local como nível de análise e no indivíduo como principal objeto de referência.

A presente pesquisa dará ênfase no papel dos indivíduos e atores locais para a construção de suas próprias perspectivas de paz, embasadas em seus interesses e necessidades. É nesse sentido que se desenvolve o modelo elicitivo e criativo de transformação de conflitos – fundamentado no pensamento e nas práticas pedagógicas de Paulo Freire⁵ – que rejeita

³ A diferença entre descolonialidade e decolonialidade está na identidade do Grupo Modernidade/Colonialidade, coletivo de intelectuais latino-americanos que provocam uma ruptura epistemológica nos estudos pós-coloniais e que inauguram o debate acerca da colonização do poder, saber, sentir e fazer dentro das ciências sociais e humanas. Isto é, “[a] supressão da letra ‘s’ marcaria a distinção entre o projeto decolonial do Grupo Modernidade/Colonialidade e a ideia histórica de descolonização, via libertação nacional durante a Guerra Fria” (BALLESTRIN, 2013), entretanto, embora o debate terminológico seja relevante, os esforços da presente pesquisa não estão centrados apenas na crítica ao projeto colonial/moderno e ao alinhamento dos estudos pós-coloniais tradicionais ao eurocentrismo, mas também na transformação social por meio de alternativas pacíficas e locais, desde as feridas/fronteiras da colonialidade e para além delas – por isso, os termos são considerados equivalentes.

⁴ Apesar de serem utilizados elementos teóricos-conceituais dos ECS, especialmente para tratar da expansão dos níveis de análise e da questão emancipatória, o presente trabalho é guiado por uma agenda de pesquisa dos EPP.

⁵ O pensamento de Paulo Freire parte de uma concepção radical para a transformação da realidade, favorecendo a subversão de estruturas de opressão que condicionam os indivíduos das classes sociais mais baixas a permanecerem em uma posição de marginalização e exclusão social, política e econômica. Para que a mudança ocorra, Paulo Freire se dedica à teoria e à prática de uma pedagogia crítica, libertadora e conscientizadora.

abordagens prescritivas para a mudança social. O modelo elicitivo não está restrito às técnicas e metodologias estabelecidas pelos atores dominantes e que presumem uma aplicabilidade universal através de estratégias *top-down* (liberais, impositivas). Em contrapartida, considera-se que as abordagens para a construção da paz devem ser desenvolvidas de acordo com os indivíduos imersos no contexto sociocultural local e a partir de elementos como criatividade e empatia (LEDERACH, 1995, 1997, 2005; FREIRE, 1974, 2015).

Aqui, encontram-se dois pontos de convergência entre a virada estética nas RI e a virada local nos EPP. Na abordagem estética, além da incorporação de práticas pedagógicas críticas, busca-se reunir perspectivas não ocidentais e pós-coloniais que trazem diferentes recursos teóricos e filosóficos para a análise e compreensão da política mundial (STEELE, 2017). Nos EPP, destacar a capacidade dos atores locais em subverter a lógica impositiva do projeto de paz liberal, participando de forma ativa da construção de suas próprias estratégias de transformação social, faz parte da influência dos estudos pós-coloniais que possibilita a contestação das representações exóticas e românticas do local (GOMES, 2013).

Destacam-se duas correntes basilares para a virada local nesse campo de pesquisa. A primeira delas é a perspectiva de John Paul Lederach sobre a transformação de conflitos, que orientará, sob uma matriz freiriana e articulada com o posicionamento descolonial, a fundamentação teórica sobre os estudos críticos de construção da paz. Essa corrente surge na década de 1990 e tem como foco a identificação das raízes das violências em seus contextos específicos e, com base nas experiências práticas de Lederach, passam a ser incluídos elementos como criatividade, empatia, intuição e a própria questão estética. A segunda corrente surge nos anos 2000 como resposta às falhas das operações de paz da ONU, tendo como principal referência Roger Mac Ginty e sua perspectiva sobre paz liberal. Essa corrente parte de uma série de críticas a respeito das abordagens convencionais de construção da paz (centralização do processo no Estado e nas instituições de governança, a reprodução da lógica imperialista nas teorias e práticas de segurança, a hierarquização dos modelos propostos, etc.) e, assim sendo, reivindica o desenvolvimento de arranjos para a construção de paz que levem em consideração atores e iniciativas dos níveis locais e internacionais (LEDERACH, 1995, 1997, 2005; MAC GINTY, 2015; GOMES, 2013).

A revisão dessas literaturas, juntamente com um posicionamento crítico descolonial, visa providenciar a sustentação para a construção teórica e as reivindicações de engajamento prático da presente investigação, que se debruçará sobre o papel do teatro em iniciativas de construção da paz, mais especificamente no contexto colombiano. Vale ressaltar que esse posicionamento crítico descolonial parte da influência dos estudos pós-coloniais que,

primeiramente, se contrapõem ao estabelecimento de uma narrativa histórica única que sustenta e é sustentada por estruturas de opressão e exploração herdadas do período colonial; em segundo lugar, a descolonialidade compartilha com o pós-colonialismo a reivindicação da legitimidade de atores não ocidentais na produção de conhecimento (BALLESTRIN, 2013).

A agenda de pesquisa sobre descolonialidade nas RI, no entanto, perpassa alguns desafios que giram em torno, principalmente, da necessidade de conectar a investigação com projetos coloniais de poder, que configuram as relações sociais e a produção de conhecimento em diferentes campos da vida humana (política, economia, cultura e assim por diante). Conforme Tucker (2018), a dimensão metodológica em RI também traz preocupações para essa agenda, já que o posicionamento descolonial exige a superação da convencional lógica de extração de informações, buscando desenvolver uma metodologia que esteja pautada na colaboração e que seja coerente com a ontologia, epistemologia e ética que orienta o pesquisador a não reproduzir a matriz colonial do saber, que hierarquiza e marginaliza o conhecimento.

Por conseguinte, os pilares da teorização crítica que dão suporte à presente investigação giram em torno das contribuições teóricas e práticas de Augusto Boal e Paulo Freire, que trabalham com a lógica de emancipação dos atores oprimidos através da descolonização dos corpos e das mentes, em particular pela apresentação de abordagens voltadas para a subversão dos regimes estéticos dominantes e das estruturas bancárias de ensino-aprendizado. Os esforços de Boal e Freire estão interconectados pelo comprometimento com a construção de arranjos societários pacíficos, fundamentada na transformação social a partir do empoderamento individual e comunitário.

Ao considerar o corpo, a razão, as emoções, os valores e as demais dimensões do ser humano, a abordagem estética contribui com a validação da intuição e da criatividade como elementos úteis na construção da paz, em contrapartida à rigidez, austeridade e violência de estratégias convencionais para a resolução de conflitos (LEDERACH, 2005; COHEN; VAREA; WALKER, 2011a, 2011b). A partir daqui a arte passa a ser considerada como um elemento capaz de promover a construção da paz, corroborando com a reivindicação de maior criticidade e radicalidade nos EPP, além de ser compatível com a perspectiva de transformação criativa de conflitos. É nesse sentido que o teatro é apresentado como uma alternativa para a descolonização dos corpos que, dentro de uma concepção de construção da paz, pode ser desenvolvido e implementado de forma intencional para a construção da paz, primeiramente pelo seu potencial em promover a reconciliação entre indivíduos envolvidos em conflitos violentos através da catarse, isto é, da cura emocional por meio da arte; mas precipuamente pelo

seu potencial em engajar atores locais em questões sociais, fomentando lógicas de empoderamento e desenvolvimento que são coerentes com o modelo elicitivo – criativo e intuitivo – de transformação de conflitos (PREMARATNA, 2018a).

Para aprofundar essa discussão, o Teatro do Oprimido (TO) será explorado como um conjunto de técnicas teatrais desenvolvidas – e amplamente utilizadas ao redor do mundo – especificamente para a transformação social, interligando-se à uma concepção de Teatro para a Paz (TPP)⁶ que incorpora tanto a dimensão terapêutica quanto política dessa abordagem de construção da paz – além de ser coerente com a perspectiva descolonial. Por isso, a obra *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (1991) de Augusto Boal⁷ será utilizada como marco teórico de uma ferramenta prática para a transformação de conflitos, cujas principais diferenças e semelhanças em relação ao TPP serão debatidas, contribuindo com um quadro teórico-analítico que possa ser aplicado ao estudo de caso, referente à performance da Fundação Cultural *Teatro Experimental Fontibón*⁸ (TEF)⁹ na construção da paz em Bogotá (Colômbia), entre o ano de 2003, quando realizou sua primeira performance de Teatro Fórum (uma das técnicas de TO), e o ano de 2016, período que encerra essa etapa histórica da organização¹⁰.

Levando em conta o objetivo geral da dissertação de *compreender como o teatro tem sido utilizado para a construção da paz em Bogotá (Colômbia), com base na performance do TEF entre 2003 e 2016*, algumas considerações iniciais sobre o caso escolhido devem ser apresentadas. Primeiramente, o TEF foi escolhido a partir de uma revisão de literatura, na qual a organização se destacou por utilizar o teatro como elemento de transformação social, marcando de forma explícita em seu discurso institucional o compromisso com a construção da cultura de paz por meio da arte; em segundo lugar, entre os modelos teatrais adotados pelo

⁶ O acrônimo TPP corresponde tanto ao Teatro para a Paz (*Theatre for Peace*) quanto ao Teatro para a Construção da Paz (*Theatre for Peacebuilding*). A segunda expressão é comumente encontrada em literaturas das Relações Internacionais e da Ciência Política, enquanto a primeira tem uma abrangência mais ampla. Para os fins dessa pesquisa, ambas as expressões são equivalentes para aludir a uma abordagem de construção da paz por meio do teatro.

⁷ Augusto Pinto Boal (1931-2009) foi um dramaturgo e ativista político responsável pela idealização do Teatro do Oprimido.

⁸ Organização não governamental, sem fins lucrativos e que atua como fundação cultural, foi formada por um coletivo de jovens preocupados com a violação de direitos humanos e motivados por ideais de mudança social, no ano de 1979, durante o governo de Julio Cesar Turbay Ayala (1978-1982) na comunidade de Fontibón (Bogotá, Colômbia) (TEF, 2020b).

⁹ Foi encontrada também a sigla FCTEF em referência à organização estudada; para os fins dessa pesquisa será utilizada apenas a sigla TEF.

¹⁰ A trajetória do TEF é dividida em três etapas, a serem exploradas no último capítulo, a saber: 1979-1993, 1997-2016, e 2016-presente. Cada etapa possui características distintas na forma de atuação, pois a primeira é marcada pelo trabalho do grupo com o teatro de rua, enquanto na segunda etapa são incorporadas o teatro fórum (TO) e a técnica de teatro de rua chamada de comparsas, já a terceira etapa é iniciada com a inauguração da Sala Augusto Boal, que possibilita que o grupo transforme sua poética política e adapte suas obras/performances para o teatro de sala (CORTÉS, 2018). A adoção de um novo modelo teatral não significa o abandono do anterior, mas sim uma ampliação de seu repertório.

grupo está o TO, considerado na hipótese desse trabalho como uma metodologia que traz contribuições significativas para a construção da paz – esse aspecto justifica o recorte temporal da pesquisa. Não obstante, tem-se que sublinhar que a construção da paz não está restrita a utilização dessa metodologia e nas considerações finais será observada que a atuação prática e discursiva do TEF desde sua fundação possui características que são coerentes com a promoção da cultura de paz¹¹.

A partir de experiências anteriores com intervenções artísticas voltadas para a construção da paz no âmbito local (individual e comunitário), surge a preocupação do autor com a utilização intencional do teatro, em especial do TO, nesse tipo de mobilização nos microníveis da sociedade¹². Essa contextualização é necessária para evidenciar o compromisso da presente pesquisa com o engajamento teórico e prático para a transformação social, principalmente através de empreendimentos no Sul Global baseados nos contextos socioculturais locais e em lógicas alternativas de compreensão, interpretação e representação da realidade. Por isso, em harmonia com o posicionamento descolonial, o estudo de caso se voltará para uma instituição localizada na comunidade de Fontibón (Bogotá, Colômbia) e que reflete sobre as especificidades dessa realidade¹³.

Tendo em vista que a Fundação Cultural TEF foca na utilização intencional do teatro para a transformação social e para a construção da paz, como evidenciado em sua própria missão e visão institucional (TEF, 2020a), e que adota o Teatro Fórum como um dos principais modelos que orientam sua produção teatral (TEF, 2020d; CORTÉS, 2018), podemos considerar que um estudo de caso voltado para a análise dessa organização poderá apresentar contribuições significativas para a literatura de TPP. Portanto, compreendendo que as artes são constantemente marginalizadas nos estudos da política internacional e que há uma lacuna na literatura dos EPP acerca de iniciativas artísticas que utilizam o teatro como elemento de transformação social, a investigação aqui proposta tratará da seguinte problemática: *como o teatro pode contribuir com a construção da paz em Bogotá (Colômbia), com base na performance da Fundação Cultural TEF entre 2003 e 2016?*

¹¹ Mais informações sobre a performance do grupo serão apresentadas no último capítulo do presente trabalho.

¹² Além de contribuir com a teorização crítica descolonial, com os estudos sobre a arte nas Relações Internacionais e, principalmente, com a literatura que trata da utilização do teatro em iniciativas de construção da paz, faz-se necessário destacar que essa dissertação dá continuidade a uma agenda de pesquisa e de engajamento prático nos âmbitos do Grupo de Estudos de Paz e Segurança Mundial (GEPASM/UEPB/CNPq) e do Projeto Universidade em Ação (PUA/PROEX/UEPB).

¹³ Importa sublinhar que o TEF é uma organização que possui grande relevância na cena cultural da Colômbia e cuja atuação repercute internacionalmente.

Para responder tal pergunta, ao longo da dissertação serão combinados diferentes métodos, articulados por uma abordagem qualitativa de cunho explanatório e crítico, baseada na **metodologia reconstrutiva** que integra o compromisso normativo e a dimensão empírica da pesquisa; e que, também, providencia a conexão entre o arcabouço teórico e a análise do caso prático. Essa metodologia tem origem nas Teorias Críticas das Relações Internacionais, mais especificamente a partir das contribuições de Axel Honneth na terceira geração de teóricos da Escola de Frankfurt¹⁴ (OLIVEIRA, 2018). A metodologia reconstrutiva, assim sendo, incorpora uma dinâmica dialética de investigação através da correlação das forças sociais que disputam o papel de apresentar os valores que compõem a dimensão normativa que conduzirá os processos sociais, os arranjos societários, em determinado recorte espaço-temporal (BRINCAT, 2017).

O quadro 1, abaixo, apresenta uma síntese dos procedimentos que compõem a metodologia reconstrutiva. Eles estão divididos em três passos/momentos, embora estejam inter-relacionados ao se influenciarem mutuamente, constituindo um esforço metodológico integral. Além do mais, essa metodologia não presume a utilização de um modelo rígido e prescritivo, nem pressupõe que haja uma linearidade de execução dessas etapas, isto é, trata-se de um modelo flexível que guia o uso da pesquisa de acordo com as questões levantadas por cada pesquisador (OLIVEIRA, 2018).

Quadro 1 – Metodologia reconstrutiva (crítica e explanatória).

PROBLEMATIZAÇÃO	
<i>Definição do problema</i>	Definição de um ‘problema genuíno’, geralmente elegendo como objetos de análise ameaças, desafios, protestos, repressão, crise, violência, injustiças e conflitos que podem ser particularmente suscetíveis a uma crítica transformadora e emancipatória relevante.
<i>Conexões</i>	Ligação lógica inicial entre a situação do problema, seu possível diagnóstico e sua teorização.
CRÍTICA EXPLICATIVA RECONSTRUTIVA DIAGNÓSTICA	
<i>Diagnóstico reconstrutivo</i>	Identificação da situação do problema em seu contexto concreto usando análise descritiva, quantificação e interpretação (dependendo de sua utilidade analítica).
<i>Crítica reconstrutiva</i>	Análise crítica visando características negativas e potencial positivo em níveis imanentes e transcendentes, visando expor restrições e divulgar possibilidades transformadoras da situação.
<i>Reconstrução sob a condição genealógica</i>	‘Teste’ genealógico de inspiração nietzscheana que visa refletir sobre a possibilidade de que a ideia reguladora que guia a crítica tenha sido corrompida ou subvertida em nome de projetos de poder e dominação.

¹⁴ A Escola de Frankfurt é uma tradição de pesquisa alemã que se volta para a integração entre a pesquisa empírica e a orientação para transformar as ordens políticas e sociais. Enquanto Horkheimer e Adorno são os autores mais influentes da primeira geração, Habermas é o mais influente da segunda. A questão da transcendentalidade, da normatividade e emancipação, da visão do mundo social construído e não dado, da crítica as estruturas dicotômicas de produção de conhecimento (sujeito-objeto, fato-valor, etc.) são alguns exemplos das muitas contribuições da Teoria Crítica – sob a influência da Escola de Frankfurt – para o campo das Relações Internacionais. Entretanto, os esforços dos teóricos críticos, muitas vezes, não apresentam uma preocupação metodológica sistemática e transparente que realize a convergência entre a as dimensões normativa, empírica e explanatória da análise (OLIVEIRA, 2018).

<i>Crítica explicativa</i>	Crítica explicativa teórica substantiva em termos de estrutura(s) ou mecanismo(s) como fator(es) causal(/is) que geram o problema.
VALIDAÇÃO CIENTÍFICO-PÚBLICA E APLICAÇÃO PRÁTICA	
<i>Discurso teórico</i>	Validação intersubjetiva científica na comunidade social científica mais ampla, através de práticas discursivas destinadas a comunicar o processo de produção do conhecimento como um todo (formação de conceitos e teoria e julgamentos metodológicos relacionados).
<i>Discurso prático</i>	Validação pública e prática através do estabelecimento de uma relação entre teóricos críticos, seus destinatários e o público, a fim de determinar se seus resultados e propostas devem ser seguidos como uma orientação de ação crítica-ética coletivamente válida e, portanto, aceitável pelos interessados e afetados pela situação.

Fonte: extraído e adaptado de Oliveira (2018, p. 22).

A metodologia reconstrutiva busca expor a lacuna entre a dimensão normativa e a sua realização através da análise de práticas sociais, deslocando o exaustivo debate metateórico para as discussões teóricas que levem em consideração a empiria e a realidade prática. Por meio dessa metodologia busca-se identificar as ideias e os valores que surgem dos contextos específicos para verificar sua compatibilidade com as ideias e os valores que compõem a dimensão normativa dominante. Expor a lacuna entre o compromisso normativo com a paz das abordagens dominantes e a sua realização no campo prático consiste em um primeiro elemento da metodologia reconstrutiva nas teorias críticas para a paz; como, para exemplificar, nas intervenções internacionais sob a chancela da ONU, cujos valores e ideais liberais são utilizados para fundamentar um compromisso normativo com a paz baseado na (re)construção de instituições financeiras e estatais, não atendendo as necessidades e interesses dos atores locais, muito menos atendendo as perspectivas locais de paz (OLIVEIRA, 2018).

Assim, a paz é a âncora normativa, ou a ideia reguladora, que conecta o internacional ao local, orientando as práticas de intervenção. Com base nessa articulação relacional, o principal insight para a análise crítica é que, em vez de focar em táticas e técnicas específicas de resolução de conflitos e sua eficácia na resolução de problemas específicos (que seria o objetivo da teoria tradicional ou de resolução de problemas), a própria ideia de paz é a chave para a compreensão da teoria crítica sobre a situação problemática em questão. Assim, o que precisa ser feito em termos de análise crítico-explanatória é examinar a ideia de paz em seu processo de realização, levando em consideração os vários usos feitos desse conceito pelos diferentes atores envolvidos na construção da paz internacional, e identificar o mecanismo causal ou o complexo causal que explica a lacuna entre a ideia de paz e sua realização prática (OLIVEIRA, 2018, p. 24, tradução do autor).

Esse olhar sobre as intervenções da ONU revela também a lacuna existente entre o papel dos Estados e, de forma geral, das instituições internacionais em ditar as normas da construção da paz – com base em valores e ideias liberais – e o papel dos atores não-estatais e do Sul Global nesse processo (OLIVEIRA, 2018). Dois pontos de articulação da metodologia reconstrutiva com o objetivo da presente pesquisa são: (1) na virada estética das RI ocorre a exposição das

práticas sociais de representação, bem como dos valores e significados que a envolvem, pondo luz sobre as vulnerabilidades existentes no contexto específico e como eles são representados dentro do campo estético dominante; (2) na virada local dos EPP, por sua vez, além de ser explicitamente influenciado pelas teorias críticas, trata-se de um campo que se desenvolve a partir do comprometimento com a pesquisa e a prática da paz, reivindicando a transformação dos conflitos e transcendência das violências diretas, estruturais e culturais.

A partir daqui deve ser apresentado outro importante elemento da metodologia reconstrutiva nos estudos críticos para a paz: a reconstrução normativa da ideia de paz (OLIVEIRA, 2018). De acordo com Ramos Muslera (2016), conceitos como “paz negativa” e “paz liberal” não são compatíveis com a realidade colombiana e, por isso, é sugerida uma lógica de “paz transformadora”¹⁵, que tem como base a “paz positiva” e “paz imperfeita” e está focada nas mais variadas experiências – formais ou informais, comunitárias ou governamentais, locais ou internacionais – que se voltem para a promoção de formas pacíficas de convivência e de empreitada para o atendimento das necessidades humanas básicas. Essa perspectiva de paz leva em consideração a participação ativa dos indivíduos e de suas redes de relacionamento em um processo contínuo de construção da paz – com ênfase nas práticas socioculturais oriundas do contexto específico¹⁶ (RAMOS MUSLERA, 2016). A construção da paz enquanto processo que requer a ampla participação da sociedade civil, dos indivíduos e de seus coletivos, reforça a inversão da lógica cosmopolita da paz liberal, que pressupõe uma ideia de homogeneidade e universalidade dos valores éticos, dirigindo-se a uma perspectiva cosmopolita alternativa, respaldada no reconhecimento de cada ser humano – em sua diversidade – como ator legítimo para o desenvolvimento da dimensão normativa da paz em seu contexto específico (BRINCAT, 2017; HONNETH, 2009).

Posto isto, o teatro é abordado como expressão artística que, a depender do componente político que o envolve, tem aderência à estética descolonial e à abordagem elicítiva de transformação de conflitos – capaz de capturar as particularidades do contexto específico local e as potencialidades de cada ser humano na transformação de sua própria realidade e na construção da paz. Essa convergência do teatro com a teorização crítica serve para, em primeiro lugar, expor a lacuna entre a dimensão normativa da paz em modelos ortodoxos e heterodoxos

¹⁵ A perspectiva de paz transformadora e outros conceitos de paz oriundos das teorias de paz e conflitos serão explorados no segundo capítulo. A convergências desses conceitos presentes na literatura revisada serão analisados perante a perspectiva de paz da Fundação Cultural TEF no quarto capítulo.

¹⁶ Não há a pretensão de romantizar as contribuições do local para a transformação social, tem-se que levar em consideração as suas dinâmicas de poder – internas e/ou oriundas da estrutura colonial/moderna que é transversal às relações sociais em diferentes níveis.

de construção da paz (dimensão negativa da crítica) e, em segundo lugar, evidenciar os elementos socioculturais que podem ser compatíveis com a transformação daquela realidade específica (dimensão positiva da crítica).

Na metodologia reconstrutiva, a exposição dessas lacunas constitui uma dimensão negativa da teorização crítica, enquanto a busca por estratégias compatíveis com a realidade local faz parte da dimensão positiva. Apesar da primeira dimensão ser comum entre as abordagens pós-modernas que negam a razão como elemento necessário para a produção de conhecimento – justamente pela usual associação à Razão Única de matriz moderna, ocidental, colonial –, a inclusão da dimensão positiva reivindica as múltiplas racionalidades que têm origem nas mais diversas dinâmicas de relacionamento social. Logo, a dimensão positiva da teorização crítica recorre a uma espécie de razão social e axiológica do contexto específico para propor novas formas (ou adaptar formas existentes) para transformar a realidade local. A justificativa da crítica reconstrutiva está fundamentada nas ideias que representam a realização da razão social, “isto é, uma razão que está conectada a práticas e instituições sociais e incorpora conquistas humanas” (OLIVEIRA, 2018, p. 17), como as experiências de indivíduos e de suas redes em iniciativas de construção da paz nos microníveis da sociedade. Isso significa que os fundamentos para a emancipação podem ser reconhecidos em meio à pluralidade sociocultural das experiências históricas de uma determinada sociedade, nas diversas racionalidades produzidas por meio das dinâmicas de relacionamento do contexto específico (HONNETH, 2009).

Vale sublinhar que o termo “reconstrução” é utilizado, pois, ao invés de criar seus próprios meios de justificação como na **crítica construtiva**, a crítica reconstrutiva recorre a realização da razão social; além do mais, esse termo também é usado para se distinguir da **crítica genealógica**, que dá ênfase no exame das ideais normativas incorporados nas práticas de dominação. Não obstante, a metodologia reconstrutiva pode incluir o “teste histórico” providenciado pela “condição genealógica” da crítica, para analisar o contexto sociocultural específico, rastreando as ideias e práticas que surgem dele – sejam para a dominação ou emancipação. A genealogia, assim sendo, se volta para a preocupação com a origem do problema e permite verificar se a racionalidade social foi enviesada ou desviada de seu marco normativo e, conseqüentemente, se essa racionalidade foi instrumentalizada para legitimar projetos de poder e dominação (OLIVEIRA, 2018).

De acordo com Honneth (2009), a genealogia é um método histórico que, dentro da perspectiva reconstrutiva, passa por três tipos de criticismo social. O primeiro tipo está vinculado ao pragmatismo da abordagem nietzschiana que expõe a transição entre a dimensão

normativa e as práticas sociais, destacando as ideias e normas que legitimam práticas violentas, disciplinadoras e repressivas. O segundo é resultado da aproximação entre a esquerda hegeliana e a Escola de Frankfurt que incorpora o viés reflexivo e interpretativo e que, através do procedimento histórico, busca justificar a reprodução dessas normas na sociedade, isto é, justificar sua realização na forma de práticas sociais, conectadas ao contexto histórico específico. Já o terceiro tipo de criticismo social remete a interseção entre a genealogia de Nietzsche e de Hegel, na qual “[o] significado de ideais ou princípios normativos provou ser muito mais poroso, aberto e até vulnerável do que o previsto pelo programa crítico original” (HONNETH, 2009, p. 52), pois podem ocorrer mudanças nesses significados que, mesmo imperceptíveis, os afastam da dimensão normativa que justificava sua reprodução social¹⁷.

A utilização da metodologia crítica reconstrutiva na estruturação deste trabalho não tem a intenção de constranger os esforços reflexivistas e interpretativistas do exercício de investigação sobre o papel da arte na construção da paz. O criticismo social e a reflexão sobre as alternativas heterodoxas no campo da construção da paz requerem a superação do binarismo solução de problemas/teoria crítica, reconhecendo que a emancipação deve ser a preocupação central do pesquisador que possui o comprometimento com a transformação social e que reconhece a importância da epistemologia orientada à prática. Enquanto as alternativas estão comumente ligadas à perspectiva de solução de problemas e às fundações positivistas de produção de conhecimento, ao discutir sobre três lentes analíticas, Visoka (2018) busca incorporar a alternatividade à Teoria Crítica nas Relações Internacionais, sendo elas: crítica-sem-alternativa, crítica-como-alternativa e crítica-com-alternativa. Assim, reconhecendo o caráter normativo da pesquisa para a paz, torna-se relevante destacar que a crítica exige um posicionamento do pesquisador em direcionar esforços para que o próprio exercício da crítica explore alternativas não prescritivas, que reconfigurem as relações de poder que regem as interações violentas em cenários de conflito e almejem transformar as suas estruturas basilares com o intuito de substituí-las por arranjos pacíficos sustentáveis.

Desse modo, substanciada pela realização do “teste histórico” e juntamente com a revisão e análise bibliográfica, a função da metodologia crítica reconstrutiva nessa pesquisa é proporcionar um quadro teórico-metodológico que atenda ao objetivo central da investigação. Por conseguinte, também são estabelecidos objetivos complementares que orientam a estruturação do trabalho e contribuem com o cumprimento do objetivo geral. A saber:

¹⁷ O desenvolvimento desse terceiro tipo de criticismo social na Escola de Frankfurt parte de uma metacrítica que absorve a devastadora experiência nazista na Alemanha e questiona a manipulação de normas que já não possuem aderência ao contexto e ao significado que lhes deram origem (HONNETH, 2009).

1. estabelecer a conexão entre as teorizações críticas adotadas no trabalho, isto é, entre a teoria estética e a teoria crítica de paz;
2. examinar o papel do teatro na construção da paz, destacando as contribuições teóricas e práticas do TO para a transformação de conflitos;
3. contextualizar a configuração histórico-social das violências e das iniciativas de construção da paz na Colômbia, com ênfase nos aspectos que contribuem para o entendimento do estudo de caso;
4. analisar a performance da Fundação Cultural TEF, entre 2003 e 2016, no âmbito da realização prática de uma concepção normativa de construção da paz e transformação da realidade colombiana.

O primeiro objetivo complementar orienta a construção dos dois capítulos iniciais, respectivamente: (I) **MÚLTIPLAS FACES DA POLÍTICA INTERNACIONAL**, que percorre as perspectivas estéticas em diferentes teorias políticas internacionais até o desdobramento da estética descolonial num campo mais amplo das Ciências Sociais; e (II) **DO LOCAL PARA O GLOBAL: ESTUDOS CRÍTICOS DE CONSTRUÇÃO DA PAZ**, capítulo que traz o debate acerca da normatividade nos EPP através de uma reivindicação de maior criticidade e radicalidade – representadas pelo modelo elicitivo de transformação de conflitos e pela utilização estratégica das artes para a construção da paz. Já do segundo objetivo, origina-se o terceiro capítulo, intitulado (III) **O TEATRO E A CONSTRUÇÃO DA PAZ**, voltado a essa expressão artística e sua capacidade de contribuir com a construção da paz, dando ênfase ao TO como modelo que providencia a conexão entre a literatura e o estudo de caso. Por fim, os outros dois objetivos complementares culminam no capítulo (IV) **VIOLÊNCIA E PAZ NA COLÔMBIA: A PERFORMANCE DO TEATRO EXPERIMENTAL FONTIBÓN**, no qual o método histórico é aplicado para identificar os elementos socio-históricos que influenciaram o surgimento do TEF ou que, de alguma forma, orientam sua performance na construção da paz. Destaca-se que a organização foi contatada e informada sobre a realização da presente pesquisa. Em diálogo com Johan López, ator e representante legal da fundação, foi solicitada também a participação do grupo na construção da pesquisa, de duas formas: primeiramente, através de questionário *online* enviado à Johan (que se responsabilizou em repassar aos demais membros ativos da organização) e, em um segundo momento, através de entrevista semiestruturada por vídeo-chamada.

Apesar de não terem sido registradas respostas ao questionário *online* e à solicitação de entrevista, a investigação convergiu as teorizações críticas, os dados levantados e os valores identificados¹⁸, tanto para verificar a coerência da performance do grupo com os conceitos explorados na investigação, como para analisar o distanciamento e as aproximações entre a prática e o discurso da Fundação Cultural TEF na utilização do teatro especificamente para a construção da paz. Por conseguinte, foi possível compreender que o teatro tem sido utilizado pelo TEF como elemento de construção da paz ao estimular a participação da sociedade civil em debates e mobilizações coletivas em torno de problemáticas sociais históricas, que afetam principalmente comunidades periféricas e grupos socialmente vulneráveis – camponeses, afrocolombianos, indígenas e mulheres. O TEF ilustra esse tipo de iniciativa, cuja estratégia artística é politicamente motivada e intencionalmente direcionada à transformação social por meio do trabalho coletivo, do fomento ao pensamento crítico e do engajamento popular.

CAPÍTULO 1

AS MÚLTIPLAS FACES DA POLÍTICA INTERNACIONAL

Se quisermos continuar angelicamente pensando que um dia chegaremos, na terra, à eterna paz do paraíso, sonhemos, mesmo sabendo que os seres humanos sempre estiveram divididos, sempre os movimentos da sociedade ocorreram pela confrontação de forças. O que move o mundo é o conflito. Talvez o que nos proponha o pensador florentino [Maquiavel] não seja a perda da inocência, mas o fim do fingimento de inocência (BOAL, 2009, p. 72).

1.1. A virada estética nas Relações Internacionais

A “virada estética” nas RI ocorre em pelo menos duas etapas. Primeiramente, na década de 1980, acompanhando a emergência das perspectivas pós-modernas que desafiaram as fundações positivistas da teorização internacional – como a natureza estadocêntrica e masculinizado¹⁹, bem como a reprodução da cultura de violência prevista na inevitabilidade da guerra (BLEIKER, 2001). As contribuições de algumas perspectivas pós-modernas, como a de David Campbell (1992), para a abordagem estética se voltam para o debate sobre o papel da representação através da linguagem como forma de dar significado ao mundo real.

¹⁸ As plataformas digitais do TEF foram importantes fontes primárias para a coleta de informações sobre a perspectiva do grupo acerca da paz e da transformação social.

¹⁹ Há, na política internacional, um conjunto de representações que são atribuídas ao masculino como naturais, como a “preocupação com eventos grandes e heroicos: guerras, revoluções, cúpulas diplomáticas e outras ações estatais que são embebidas com significância internacional” (BLEIKER, 2001, p. 516, tradução do autor). Esse tipo de naturalização faz parte de uma dimensão patriarcal das relações internacionais, na qual representações socialmente construídas visam favorecer o *status* de dominação do homem nesse campo (teórico e prático).

Os jogos de representação são marcados por uma disputa, entre diferentes forças da sociedade, pelo poder de atribuir significado ao mundo real. De acordo com Boal (2009), essa disputa pode ser traduzida como uma luta semântica, onde “todas as forças em conflito procuram, a cada palavra, atribuir-lhe o sentido que mais lhes convenha”, logo, continua o autor, “a luta semântica é luta pelo Poder” (BOAL, 2009, p. 70). Nesse caso, a interpretação da realidade é marcada por discursos definidos por aspectos como local de origem, interlocutor e período histórico; em contrapartida, os discursos dominantes se apresentam como uma forma de representação da realidade baseada na explicação de fatos reais e materiais interpretados como fixos e imutáveis, sem considerar a linguagem, os valores e, muitas vezes, a história como variáveis que influenciam esse jogo de representação. Não obstante, há uma linguagem e uma lógica interpretativa específica que legitima os discursos dominantes, logo, “o mundo existe independentemente da linguagem, mas nunca podemos saber disso (além do fato de sua afirmação), porque a existência do mundo é literalmente inconcebível fora da linguagem e de nossas tradições de interpretação” (CAMPBELL, 1992, p. 06).

Para Boal (2009), a língua distingue-se da linguagem, pois essa primeira – que é um tipo de linguagem estruturada social e culturalmente – é noética e constitui o pensamento simbólico do ser humano, enquanto a segunda é estética e está ligada ao pensamento sensível. Diferentemente do pensamento simbólico – expresso verbalmente (Palavras) – que separa significado e significante, no pensamento sensível – expresso de forma não verbal (Sons e Imagens) – essa separação não é possível. Por isso a língua remete ao processo de transportar conhecimento e absorver informações e, vinculado a palavra, requer uniformidade simbólica entre os interlocutores; ao passo que a linguagem é inerente ao processo cognitivo humano, atrelado aos aspectos sensoriais, emocionais e corporais que correspondem a uma forma de conhecer e compreender o mundo, e também de se comunicar nele (BOAL, 2009).

A partir de uma perspectiva pós-estruturalista é possível explorar o papel das práticas de representação linguística como elementos constitutivos de práticas discursivas, sejam esses discursos coloniais ou descoloniais. Em discursos colonizadores, a disseminação e internalização de determinadas representações linguísticas – em um contexto sociocultural específico – auxiliam os atores dominantes a perpetuarem relações assimétricas de poder, baseadas em dinâmicas de exploração, opressão e subserviência. A tradução, por exemplo, parte de uma lógica de “transparência” que pressupõe imparcialidade e idoneidade do tradutor, mas que, no entanto, pode mascarar uma estrutura de poder-conhecimento que atua na objetificação,

invisibilização e submissão de determinados atores²⁰ (NIRANJANA, 1992). O latim na religião católica ilustra a utilização das práticas de representação linguística como mecanismo de manutenção do *status quo* de dominação e subserviência. Até o Concílio Vaticano II, realizado na década de 1960, era obrigatória a utilização do latim nos rituais da igreja católica, como forma de estabelecer os sacerdotes, conhecedores do idioma, como figuras de autoridade e poder, enquanto cabia aos fiéis acreditar na tradução e nos significados apresentados por esses sacerdotes (BOAL, 2009).

As práticas de representação linguística, vale reiterar, são espaços de disputa e o sentido etimológico das palavras pode ser transformado a depender do contexto espaço-temporal, como na origem dos termos “democracia”²¹ e “liberdade”, que significavam, respectivamente, “poder do povo” e “condição de ser livre” (em oposição a ser escravo); enquanto hoje, pela ótica neoliberal, possuem outros significados: democracia se associa a plutocracia (poder do dinheiro) e aristocracia (poder de poucos), já liberdade está vinculada à razão do mais forte (BOAL, 2009)²². Dentro dessa lógica, a análise dos jogos de representação na política internacional também perpassa a crítica e revisão de conceitos-chaves já consolidados, como “Estado”, “soberania”, “guerra”, “estratégia”, entre outros termos que constroem um regime de verdade na produção de conhecimento em Relações Internacionais e que reverberam numa estrutura disciplinar que impede inovações teóricas e práticas dentro do campo (BOOTH, 2007, 1991). Por isso, Booth (2007, p. 45) sugere uma guinada em direção a teorizações críticas da política mundial, pois:

Todo conhecimento é conhecimento histórico, produzido em e sob condições sociais particulares; as suposições da teoria “tradicional” (como a separação de sujeito e objeto, fato e valor) devem ser rejeitadas; a reflexividade é central na teoria “crítica”; o método científico se espalhou de forma acrítica e poderosa por todos os campos; o ideal de objetividade “científica” é uma quimera no mundo social; o reducionismo deve ser substituído pelo holismo; o domínio político é inseparável do domínio ético; a política é a arena da

²⁰ A concepção de “tradução” como ponte entre sociedades não pode ignorar que, na construção etimológica das palavras, existem significados (que também são espaços de disputa) em seus contextos culturais de origem, conseqüentemente, o processo de tradução não pode excluir os aspectos históricos, filosóficos e epistemológicos que influenciam nas práticas de representação linguística de uma determinada sociedade/comunidade. Muitas vezes, no princípio dos estudos etnográficos, os pesquisadores realizavam uma tradução cultural etnocêntrica da sociedade/comunidade observada, construindo representações essencialistas de excentricidade e inferioridade a partir de conceitos, teorias e conhecimentos tidos como universais (NIRANJANA, 1992).

²¹ Boal (2009) destaca que o termo “democracia” remete a uma utopia, vazia de sentido desde sua origem em Atenas, na Grécia Antiga, onde parte da população não votava; até os dias atuais, onde o Estado promotor da democracia no mundo – Estados Unidos – permite que o menos votado seja eleito e que o judiciário intervenha diretamente na eleição.

²² Ambos os termos, democracia e liberdade, explorados nesse trecho não podem ser simplificados, são muito mais complexos e possuem diferentes concepções a depender do recorte espacial e temporal. Trate-se de uma leitura de Boal (2009) sobre tais termos, dentro de sua obra sobre a Estética do Oprimido.

emancipação e, portanto, da liberdade potencial; a teoria não deve ser separada da prática, mas parte integrante da mesma (“práxis”); a práxis contribui para a emancipação a partir do estabelecimento de objetivos e de um dispositivo crítico; não há base mais sólida para a prática do que a crítica imanente (tradução do autor).

Para além de uma perspectiva teórica crítica em relação ao regime de verdade e as fronteiras disciplinares impostas pelos centros tradicionais de produção de conhecimento em Relações Internacionais²³, são necessárias novas práticas (de pesquisa, de interpretação, de representação, etc.) que questionem as lógicas dominantes, especialmente pela obsolescência e limitação conceitual, metodológica – pautados pelo conservadorismo, esses centros não reconhecem a legitimidade de perspectivas que se contraponham à visão tradicional e que apresentem novas formas de abordar questões da política internacional (BOOTH, 2007; SMITH, 2002, 2000).

É possível perceber que a agenda de pesquisa pós-moderna é marcada pela diversidade; esse é um importante ponto de convergência com a abordagem estética ao aceitar a diferença e negar o pensamento único, reconhecendo a legitimidade de diversas possibilidades teóricas e práticas para a representação da realidade. Entretanto, há pelo menos duas críticas ao pós-modernismo que devem ser levadas em consideração: a primeira delas é que alguns escritos ficam aquém de reconhecer a importância prática dos jogos de linguagem, pois ficam presos a uma linguagem demasiadamente abstrata e inacessível; em segundo lugar, o foco na crítica e desconstrução das deficiências das abordagens dominantes (realismo e liberalismo²⁴) muitas vezes limita as fronteiras disciplinares de seus debates (BLEIKER, 2001).

²³ Vale destacar que determinadas agendas de pesquisa, tanto nas RI quanto em outras áreas, são utilizadas como instrumentos políticos para formuladores e tomadores de decisão. Por isso, em países como os EUA, considerado um poderoso centro de produção de conhecimento na área, é possível identificar estruturas de financiamento que privilegiam teorias, paradigmas e metodologias específicas. Daí surgem literaturas, termos e conceitos que estabelecem uma lógica dominante na interpretação, compreensão e representação da realidade internacional; essa lógica é fortalecida pela atuação conjunta entre universidades, *think tanks* e governos (SMITH, 2002, 2000).

²⁴ Essas são as duas tradições teóricas que dominaram os debates de RI no séc. XX, sendo majoritariamente adotadas em análises de política internacional desde o nascimento da disciplina no pós-Primeira Guerra Mundial. O realismo foca no Estado-nação como principal ator do sistema internacional (anárquico e propenso ao conflito); nesse cenário o Estado (racional e egoísta, espelho da natureza humana) busca sua sobrevivência através da autoajuda – baseada em seus próprios interesses – e busca, também, a maximização do seu poder em relação aos outros Estados (mensurado em capacidades militares e pela posição na balança de poder). As principais referências dessa concepção clássica são: Tucídides, Maquiavel, Hobbes, Edward H. Carr, Hans J. Morgenthau, Carl von Clausewitz, entre outros. Nos anos 1970, embora mantivesse as premissas clássicas, essa teoria passou por reformulações que incorporaram a estrutura como elemento do sistema internacional que colabora com a identificação de padrões de comportamento na política entre as grandes potências e que, conseqüentemente, apresenta um caráter de maior cientificidade para a teoria realista. Destacam-se duas correntes desse realismo estrutural (ou neorealismo): Realismo defensivo, cujo principal pensador é Kenneth Waltz e que se fundamenta na quantidade apropriada de poder para manutenção do equilíbrio da balança; e realismo ofensivo que tem John Mearsheimer como notável formulador, baseado na concentração de poder e na busca pela hegemonia.

Por outro lado, o liberalismo tem como fundação basilar o livre-comércio, a democracia e as instituições e, apesar de adotar a premissa estadocêntrica, reconhece a influência de outros atores na política internacional. Nessa

Percebe-se, não obstante, que há uma compreensão mais ampla daquilo que se entende por pós-modernismo. A contribuição pós-moderna para a abordagem estética está relacionada ao rompimento epistemológico e ontológico com a modernidade²⁵ e com o positivismo²⁶ que rege as lógicas ocidentais de produção de conhecimento (BLEIKER, 2001), não fica restrita a uma corrente teórica crítica, remete também a um posicionamento contrário à estrutura de interpretação, compreensão e representação fixa e dominante (CAMPBELL, 2013).

Na busca por alternativas a essa estrutura, podemos incluir a contribuição feminista que, dentro da perspectiva pós-moderna, reivindica o reconhecimento e legitimação de múltiplos olhares sobre a realidade, em especial das mulheres, que são excluídas dos jogos de representação e são oprimidas por representações falocêntricas. Na disciplina de história da arte, dá-se ênfase nas expressões artísticas do homem branco europeu e que constantemente promove a objetificação do corpo da mulher através de representações do nu feminino e do foco excessivo em sua sexualidade (CRUZ, 2010). As primeiras conexões entre feminismo e estética

tradição, o livre-comércio promove a paz entre nações ao produzir relações de dependência e convergir interesses; nesse mesmo sentido, a democracia é considerada o regime indispensável para os Estados pacíficos – cujas instituições modificam a natureza violenta dos Estados. Dentre as influências liberais (institucionalistas e idealistas) estão John Locke, Hugo Grotius, Immanuel Kant, Woodrow Wilson, Norman Angell e outros. Essa teoria também passou por modificações ao longo da segunda metade do século XX, trazendo debates sobre interdependência econômica, papel dos regimes internacionais, relações transnacionais, formação de arranjos cooperativos sob a égide das instituições internacionais – ou até mesmo desafiando a concepção de hegemonia realista, creditando ao controle das instituições financeiras pelos EUA como forma de manutenção e maximização de seu poder. Entre os teóricos considerados neoliberais (ou institucionalistas neoliberais), em suas variadas correntes, estão Robert Keohane, Joseph Nye, Stephen Krasner, Ernest Haas, David Mitrany, etc.

Ver: BAYLIS; SMITH; OWENS, 2014; DUNNE; KURKI; SMITH, 2013; NOGUEIRA; MESSARI, 2005.

²⁵ O emprego, nesse texto, do termo “modernidade” e suas variações está vinculada à lógica do projeto colonial, que marca a imposição de valores e métodos de desenvolvimento que suprimem as culturas locais por não se equipararem às sociedades tidas como avançadas, econômica e tecnologicamente. Dessa maneira, a temporalidade também entra na discussão do projeto colonial, ao deduzir que a não submissão a matriz de desenvolvimento moderna caracteriza um atraso ou até mesmo um primitivismo. Ao tratar do debate sobre temporalidade e desenvolvimento na América Latina, Feres Jr. (2009) aborda a visão dos EUA sobre a região entre os séculos XIX e XX, realçando o posicionamento etnocêntrico de figuras importantes do país, que inferem sobre a “paralisia histórica” da América Latina perante uma matriz de desenvolvimento baseada na modernização e na religião protestante (em oposição à religião católica). O olhar etnocêntrico pode ser percebido nas produções sociocientíficas que traçam os parâmetros de desenvolvimento a partir da visão estadunidense, ou nas produções artísticas, como charges políticas que retratam os países latino-americanos como crianças submissas à figura autoritária do pai (representando os EUA).

²⁶ O positivismo é a fundação racionalista e empirista que orienta a produção de conhecimento em muitas tradições teóricas das RI (como o realismo e o liberalismo), divergentes em questões ontológicas, mas que compartilham os mesmos pressupostos epistemológicos na observação do “mundo social”, indistinguível do “mundo natural” e que, por isso, justifica a utilização de metodologias das ciências naturais para obter informações sobre a realidade social. Existem diferentes correntes positivistas nas ciências sociais (behaviorismo, logicismo, pragmatismo, etc.), mas todas convergem quanto a esses pressupostos que distanciam o pesquisador do objeto de estudo, isto é, pressupostos que consideram que os valores do pesquisador não interferem na condução da investigação social, produzindo interpretações imparciais, neutras e objetivas sobre os fatos (regulares tanto no mundo social quanto no mundo natural). Portanto, o positivismo remete a um posicionamento epistemológico que reverbera na metodologias utilizadas para a produção de conhecimento, estritamente científico, em investigações sociais, como as RI; conseqüentemente, esse posicionamento impacta também a dimensão ontológica, que excluem uma série de aspectos, fenômenos, objetos e atores por não serem relevantes (SMITH, 2008), a exemplo dos estudos sobre a arte no campo da política internacional. Ver também: KURKI; WIGHT, 2013.

têm origem na década de 1970, principalmente pelo questionamento sobre a ausência de mulheres no rol dos grandes artistas da história, mas também por meio de “análises linguísticas, hipóteses sociológicas e comparações transculturais” (BRAND, 2007, p. 256), enquanto estudos mais recentes se voltam para a criatividade artística das mulheres, para a teorização das categorias estéticas e também para a natureza (ética, religiosa, social, econômica, etc.) do desinteresse pelas contribuições das mulheres.

Em *Bananas, Beaches and Bases* (2014), Cynthia Enloe apresenta uma abordagem feminista para refletir sobre as representações da mulher na operacionalização da política internacional. Para tanto, essa autora analisa como figuras de mulheres – como Pocahontas e Carmen Miranda – são exploradas em jogos de representação dentro de uma lógica homogeneizante, estabelecendo uma estética que impõe a construção imagética de padrões ou estereótipos para as mulheres, partindo dos valores e ideais dos atores dominantes. Essas representações têm impacto direto na política internacional, tanto no sentido ideológico como pragmático. Tomando como exemplo a figura de Carmen Miranda (1909-1955), diversos elementos estéticos de sua imagem e de suas performances podem ser associados à projeção política e econômica dos EUA na América Latina, além de serem associadas à criação e difusão de um estereótipo da mulher latino-americana (ver figura 1).

Figura 1 – Carmen Miranda e as bananas



Fonte: imagem extraída do filme (musical) *The Gang's All Here* (1943), de Busby Berkeley²⁷.

²⁷ A imagem remete ao trecho em que Carmen Miranda realiza a performance de *The Lady in the Tutti Frutti Hat*.

A mistura da imagem de Carmen Miranda com elementos estéticos associados ao clima tropical e à cultura latino-americana tem justamente o objetivo de vincular a imagem de uma mulher branca-europeia à uma representação da latinidade que seja “comerciável”, ou seja, esse jogo de representação também perpassa a lógica de dominação pelos canais estéticos, onde cabe aos atores externos definir a imagem aceitável da América Latina. Destaquemos aqui dois desses elementos: as roupas e as frutas, dando ênfase no chapéu e nas bananas. Através das roupas é construída uma representação estética de excentricidade²⁸, sexualidade e feminilidade da mulher latina, embora Carmen Miranda seja portuguesa; quanto ao chapéu, ele é uma apropriação cultural dos turbantes utilizados por mulheres afro-brasileiras, mais especificamente pelas baianas. Já as frutas representam e homogeneízam a América Latina como uma região inteiramente tropical e concomitantemente às performances artísticas de Carmen Miranda, associam a mulher e o povo latino-americano a pessoas de bom-humor, festivas e bastante enérgicas – as cores quentes das frutas, amarelo (banana) e vermelho (morango), também influenciam no realce desses aspectos. As bananas, mais especificamente, além de estarem incluídas nessa representação do tropical, também podem ser vinculadas à política externa dos EUA na tentativa de criar uma propaganda favorável para as companhias estadunidenses do ramo do agronegócio que na época estavam perdendo espaço nos países da região (ENLOE, 2014).

Segundo Enloe (2014), Porto Rico, República Dominicana, Cuba e Nicarágua eram alguns dos mercados latino-caribenhos onde as companhias estadunidenses estavam perdendo espaço. Entre os principais produtos dessas empresas estava a banana, por isso, as participações de Carmen Miranda em produções cinematográficas serviam de propaganda ideológica para o governo estadunidense e propaganda comercial para as companhias do agronegócio. Carmen Miranda inspirou, por exemplo, a criação da figura animada *Miss Chiquita Banana*²⁹ usada nas peças publicitárias da *United Fruit Company*, estampando também o design gráfico de uma de suas marcas: a *Chiquita Brands*³⁰ (figura 2). Essa companhia participou da política de boa vizinhança dos EUA, elaborando materiais “informativos” para as populações locais sobre as

²⁸ Excêntrico é um termo-chave, pois em sua origem etimológica – *eccentricus* (latim) ou *ekkentros* (grego) – refere-se àquilo que está fora do centro, que não está em posição central; logo, trata-se da construção de uma representação da mulher latino-americana a partir da contraposição à estética central da mulher branca e europeia, caracterizada por valores e costumes ocidentais que atravessam sua visualidade e que não correspondem à visualidade das mulheres do Sul Global.

²⁹ A própria representação da *Miss Chiquita Banana* e da logomarca da empresa foi modificada ao longo do tempo, substituindo a figura da banana por uma mulher “latina”.

³⁰ Devido ao sucesso da marca, em 1990, a companhia adotou oficialmente esse nome.

benesses da presença estadunidense e do papel de suas companhias no desenvolvimento local³¹ (ENLOE, 2014).

Figura 2 – Miss Chiquita Banana (1944) e logomarca (1947)



Fonte: Chiquita Brands International Inc. (2020).

Nota-se que a dimensão ideológica e a sua tentativa de materialização podem ser levadas em consideração na análise dos jogos de representação. É, a partir da consideração das forças ideacionais e materiais, que os construtivistas apresentam suas contribuições para pensarmos os jogos de representação na política internacional. Por um lado, a abordagem construtivista apresenta algumas similaridades em relação ao pós-modernismo, como a “preocupação com a construção social do significado, a identidade do Estado e a política internacional em geral”, além de ambas serem empregadas para “examinar como regras, normas e valores moldam atores e questões nos assuntos globais” (BLEIKER, 2009, p. 31). Por outro lado, as duas principais tendências no construtivismo sustentam a lacuna nos jogos de representação da política internacional³², já que a tendência convencional, embora apresente críticas, recorre ao positivismo e conseqüentemente busque reproduzir de forma mimética o mundo como ele é; enquanto as correntes construtivistas mais próximas ao pós-positivismo recorrem ao empirismo como forma de capturar a essência da realidade internacional e acabam por buscar uma validação representacional numa “verdade” empírica (BLEIKER, 2009).

³¹ Através do financiamento de golpes de Estados (e de ditadores), bem como pela participação direta na corrupção dos sistemas políticos dos países latino-americanos, em particular da América Central, essas companhias buscaram manter seus privilégios e ampliar seus lucros, rendendo aos países da região o rótulo de “Repúblicas das Bananas”.

³² Bleiker (2009) aponta Alexander Wendt e Nicholas Onuf como os expoentes de uma abordagem construtivista convencional, apesar de crítica; ao passo que Richard Price e Christian Reus-Smit são apresentados como autores de uma vertente ainda mais crítica, embora o empirismo arraigado e, portanto, o essencialismo se convertem na supressão das práticas de representação.

Posto isso, será explorada a etapa seguinte da virada estética, que ocorre no século XXI e ultrapassa as críticas pós-modernas, reúne as contribuições de diversas abordagens pós-positivistas e busca novas formas de compreender os dilemas da política mundial, assim como investiga soluções inovadoras para esses dilemas (BLEIKER, 2001). De acordo com Katzenstein e Sil (2008), os princípios metateóricos das abordagens de pesquisa em investigações sociocientíficas são diferentes e pressupõem formas específicas de fazer o desenho de pesquisa, de selecionar os problemas, de representar e interpretar as observações, etc., ou seja, elas divergem em questões fundamentais como a capacidade dos pesquisadores em capturar de maneira objetiva a realidade social e humana, baseados em técnicas sofisticadas e replicáveis de investigação científica que presumem uma lógica de progresso associada à separação entre fatos e valores, bem como ao acúmulo de conhecimento (KATZENSTEIN; SIL, 2008).

Muitas vezes determinadas abordagens de pesquisa são priorizadas em detrimento de outras por causa de investimentos financeiros, intelectuais, profissionais; assim, novas teorizações ou até mesmo conexões e complementações entre problemas, interpretações e metodologias são inviabilizados, surgindo obstáculos que impedem o desenvolvimento de lógicas alternativas de produção de conhecimento nas investigações sociais³³ (KATZENSTEIN; SIL, 2008). Em contrapartida, a virada estética é um movimento político e intelectual nas RI que expande as fronteiras tradicionais da disciplina e dá substância a uma série de engajamentos estéticos, que, no entanto, não são fenômenos recentes na área. Destacam-se, por exemplo, Martin Wight da Escola Inglesa e os realistas Kenneth Waltz e Hans Morgenthau na articulação de variadas fontes de literatura não científica nos seus estudos sobre a política internacional, esse último associa a política a uma arte que requer sabedoria e moral – que provoca certo afastamento da concepção de racionalidade moderna³⁴ (BLEIKER, 2009).

³³ O progresso intelectual pautado pelo ecletismo analítico dos autores não está baseado no rigor, mas na expansão do escopo e da qualidade da comunicação entre aqueles preocupados com os problemas concretos da realidade internacional. Entretanto, reconhecer a possibilidade de intercâmbios – de dados, conceitos, métodos, etc. – entre as distintas abordagens de pesquisa (mesmo com divergências ontológicas e epistemológicas), não exclui a necessidade de análise crítica sobre relações hierárquicas entre disciplinas, campos, métodos, etc., e a consequente imposição de diretrizes de produção de conhecimento fundamentadas nas perspectivas modernas/ocidentais.

³⁴ O autor se refere especificamente as seguintes obras: *International Theory: The Three Traditions* (1992) de Wight; *Man, the State and War* (2001) de Waltz; e *Scientific Man vs. Power Politics* (1947) de Morgenthau. Não obstante, ainda que utilizem literaturas não científicas e empreguem a abstração, intuição e imaginação em suas análises, a natureza e o impacto da estética são desconsiderados pela sobrevalorização de estratégias de investigação científica tidas como mais rigorosas e sistemáticas. Por isso, essas aproximações estéticas não apresentam contribuições substanciais para a virada estética nas RI (BLEIKER, 2009).

A partir de então, podem ser elencados dossiês temáticos publicados em importantes revistas científicas que fortaleceram e consolidaram a abordagem estética para a compreensão da política mundial, interligando-se particularmente com a arte e a política:

em ordem cronológica, publicações da *Alternatives* sobre "Poética Política Mundial" (2000; Vol. 25, nº 3); da *Social Alternatives* sobre "Pintando a Política" (2001; Vol. 20, nº 4); da *Peace Review* sobre "Literatura e Paz" (2001; Vol. 13, Nº 2); da *Millenium* sobre "Imagens e Narrativas na Política Mundial" (2001; Vol. 30, No. 3) e sobre "Política Internacional, Representação e o Sublime" (2006; Vol. 34, nº 3); da *Security Dialogue* sobre "Cultura Visual" (2007; Vol. 38, Nº 3); da *Cultural Politics* sobre "Histórias Nucleares: Literaturas da Guerra Fria" (2008; Vol. 4, nº 3); e da *The Review of International Studies* sobre "Arte e Política" (prevista para 2009³⁵) (BLEIKER, 2009, p. 35, tradução do autor).

É justamente no volume 30 (nº 03) da *Millenium* que está inserido o artigo considerado seminal para o estudo da estética na política internacional, *The Aesthetic Turn in International Political Theory* (2001) de Roland Bleiker. Consequentemente, os resultados da influência desse trabalho no fortalecimento e legitimação da abordagem estética, ao longo dos últimos anos, são coletados e apresentados no dossiê *The Aesthetic Turn at 15*, volume 45 (nº 02) da revista *Millenium*, publicado em 2017. Vale ressaltar que “a tarefa hoje, então, não é mais legitimar as abordagens estéticas, mas refletir sobre sua contribuição e contemplar as oportunidades e desafios que estão por vir” (BLEIKER, 2017, p. 259).

Esse fórum aglomera trabalhos que tratam dos legados e das perspectivas mais recentes dessa abordagem, principalmente sobre seu aspecto político (e emancipatório) e sua conexão com a questão da vulnerabilidade (HOZÍĆ, 2017). Para tratar da estética política (ou política da estética), Rancière (2009b) define o que é política, não como algo restrito ao conceito de poder, mas como uma configuração espacial – definida por experiências específicas, objetos tidos como comuns e sujeitos que determinam o que é comum. Aristóteles, por exemplo, diz que o ser humano é um ser político porque através do discurso ele é capaz de definir o que é justo e injusto na configuração de seu espaço e em seu tempo; em contrapartida, o animal só tem voz para expressar dor ou prazer (RANCIÈRE, 2009b).

A partir disso, questiona-se quem possui o discurso para articular aquilo que é comum em determinado recorte espaço-temporal, tendo em vista que são negados a alguns grupos de pessoas a possibilidade de ocupar esse espaço comum e expor seus discursos, geralmente porque o tempo deles é destinado ao exercício do trabalho ou função social (RANCIÈRE, 2009b); como o escravo e o artesão na Grécia Antiga, a esse primeiro lhe era negado o direito

³⁵ Publicada no volume 35, número 04 de 2009.

de possuir o discurso (embora pudesse compreender a linguagem) e, assim como o segundo, não podia ocupar outros espaços que não fossem destinados ao exercício de suas atividades específicas (RANCIÈRE, 2009a), assim como também as mulheres, ou os estrangeiros, em determinadas condições históricas e países.

A estética converge com a política ao evidenciar a lacuna de representação, pois “a inevitável diferença entre representado e sua representação é a própria localização da política” (BLEIKER, 2001, p. 510), isto é, o ato de representar é um ato político que revela ou mascara relações de poder, onde atores dominantes determinam as práticas convencionais de representação e, conseqüentemente, estabelecem uma estética dominante. O estabelecimento de um regime estético dominante é resultado da partilha do sensível que configura as representações dentro do espaço-tempo comuns³⁶, assim, o aspecto político da estética está na configuração ou reconfiguração espacial e temporal promovida por sujeitos que impõem uma narrativa e estabelecem o que deve ser comum e incomum, incluído e excluído, visível e invisível para sua comunidade (RANCIÈRE, 2009b, 2009a).

Em suma, o aspecto político da estética está na partilha do sensível. Por sensível entende-se a percepção sensorial do indivíduo na compreensão e na atribuição de significados ao mundo, assimilando através dos sentidos o que é comum e incomum na realidade espacial e temporal na qual está situado (RANCIÈRE, 2009a). O termo “sensível” (do latim *sensibilis*) está vinculado à etimologia da palavra “estética” (do grego *aisthētikē*), enquanto capacidade de perceber a realidade pelos sentidos e, nessa experiência, a percepção é particular, subjetiva, por isso o que (ou quem) é observado desperta diferentes sensações em diferentes momentos a depender de quem observa³⁷. É como a concepção da beleza, que depende muito mais da percepção do observador do que do objeto/sujeito observado (BOAL, 2009).

Assim sendo, a partilha do sensível tem a capacidade de regular não só as práticas de representação de uma comunidade (seja ela local ou internacional), mas também demarca a posição dos atores dentro dela (RAMEL, 2018). Contudo, é nesse contexto que as artes tocam a política, podendo elas contribuir para a manutenção do regime estético dominante ou promover uma rearticulação do espaço-tempo comum através da inclusão e visibilização de representações outrora incomuns (RANCIÈRE, 2010), questionando de forma criativa as práticas de representação dominantes (BLEIKER, 2009).

³⁶ Apesar de haver distintas temporalidades vigentes simultaneamente nas RI, o Ocidente e a modernidade são as representações mais comuns nessa área.

³⁷ Essa perspectiva corresponde ao que Boal (2009) denomina de “conhecimento sensível”. Elemento que será explorado no segundo capítulo, na discussão sobre o conhecimento social em modelos elicitivos para a transformação de conflitos.

Por essa perspectiva, a estética pode ser considerada o elo entre a arte e a política, pois a arte tem o potencial de reconfigurar a noção de espaço-tempo e subverter a estética dominante por uma lógica mais inclusiva; a arte possibilita tornar visível o que é invisível pelas práticas comuns de representação (RANCIÈRE, 2010). Compreender o elo entre a arte e a política expressa por meio da estética envolve reconhecer o papel humano na percepção, interpretação e representação da realidade, atividades que não estão restritas à faculdade racional – ao menos em seu sentido moderno/colonial –, mas que dependem de outras faculdades do ser humano, como a sensibilidade, a corporeidade e a emoção (BLEIKER, 2001).

A arte não é, em primeira instância, política por causa das mensagens e sentimentos que ela transmite sobre o estado do mundo. Nem é política por causa da maneira pela qual ela pode escolher representar as estruturas da sociedade, ou grupos sociais, seus conflitos e identidades. É política por causa da própria distância que leva em relação a essas funções, por causa do tipo de espaço e tempo que institui e da maneira como enquadra este tempo e povoa esse espaço (RANCIÈRE, 2009b, p 23, tradução do autor).

Nesse sentido, por exemplo, tem ocorrido um movimento de renovação e transformação da política museal contemporânea em âmbito global, que busca refletir sobre os acervos dos museus e incorporá-los na crítica ao colonialismo. O fio condutor desse movimento é o posicionamento pós-colonial, ou mesmo descolonial, que percebe esse local como um espaço tradicional para a expressão artística colonial e imperialista (COCOTLE, 2019), historicamente utilizado como canal de propaganda governamental para a construção da identidade “nacional”, cuja configuração era baseada no homem-branco-europeu e, conseqüentemente, relegou a determinados grupos a representação como partes integrantes da nação, a exemplo dos indígenas, negros e mulheres (MIGNOLO, 2017). Outro movimento descolonial em museus e outras instituições que acumulam bens culturais diz respeito à restituição do patrimônio artístico saqueado durante os processos coloniais, partindo da reivindicação de retorno desses bens para os povos de origem. Estima-se que cerca de 80% da produção artística dos povos africanos, anterior à colonização, esteja na Europa. Esse patrimônio é comumente exposto como forma de construir representações da África e de seus povos como “primitivos” no sentido pejorativo de desvalorização estética e mental, ou seja, há uma apropriação ilegítima dos bens culturais para a partir disso construir representações africanas como seres inferiores, excêntricos e, muitas vezes, desumanos³⁸ (MENEZES; ÁLVAREZ, 2019).

³⁸ A restituição desses bens culturais para seus povos de origem – não só africanos, mas latino-americanos ou qualquer outro povo saqueado em conflitos violentos – pode ser considerada uma questão humanitária, a princípio por questões éticas e políticas, mas também pelo prejuízo econômico, tendo em vista o enfraquecimento do turismo cultural na África enquanto essas instituições europeias lucram com o patrimônio alheio.

Do mesmo modo, um dos aspectos mais cruéis do Estado Islâmico remete aos danos causados à herança cultural do Oriente Médio, principalmente na Síria e no Iraque³⁹. Além de saquear e traficar bens culturais como forma de obter lucros financeiros que deem suporte às suas ações de insurgência⁴⁰, como a aquisição de novas armas (PAUWELS, 2016), esse grupo costuma destruir obras de arte e patrimônios arquitetônicos históricos como forma de “apagar” a identidade e a memória coletiva dos povos que possuem laços religiosos e identitários com esses bens culturais⁴¹. Esse tipo de prática, perante a ampla cobertura da mídia internacional, traduz-se em um mecanismo de propaganda que serve para instaurar uma nova ordem chancelada por um novo grupo [Estado Islâmico] que busca o protagonismo. Há uma tentativa de reconfiguração espacial e temporal das representações comuns para os povos da região, estabelecendo uma estética, baseada na reformulação das narrativas históricas para atender à doutrina religiosa, política e ideológica do Estado Islâmico. Nesse contexto, a performance do Estado Islâmico na implementação da nova ordem perpassa os jogos de representação, levando em consideração os impactos da destruição das heranças culturais sobre a estabilidade dos atores locais – referindo-se, especialmente, às autoridades locais e aos grupos sociais inimigos (CARDOSO, 2016).

Sabe-se que esses bens culturais, artefatos e antiguidades, construções arquitetônicas, entre outras produções artísticas, não possuem significado pela coisa em si, mas pela projeção que os indivíduos fazem em relação a tal objeto, a depender dos arranjos sociais e culturais que o envolvem. Um objeto sagrado não é sagrado pela sua materialidade, mas pela ideia que o reveste, pelos valores religiosos que lhe são atribuídos. “Todo objeto religioso trás [sic] em si a ideologia, as estratégias, táticas e objetivos da agrupação que o adota e que nem sempre são religiosos, mas econômicos e territoriais” (BOAL, 2009, p. 45). O viés político é revelado nessa projeção subjetiva sobre o objeto, na atribuição de algum significado que agregue valor religioso, histórico, econômico, social, etc.

Nesse sentido, o viés político do objeto artístico depende da projeção subjetiva e do significado que ganha nessa projeção. Na atualidade, com o advento de meios que permitem a reprodução em série de determinados objetos, diversos atores procuram obter lucros ao agregar

³⁹ Trata-se de um exemplo, pois o apagamento cultural não é uma prática restrita às ações do Estado Islâmico; ela é adotada por muitos regimes e governos.

⁴⁰ Essa prática também é comum entre os soldados do regime sírio.

⁴¹ A performance do Estado Islâmico na destruição da herança cultural no Oriente Médio, entre junho de 2014 e setembro de 2015,

valores econômicos e comerciais às obras de arte⁴². Do mesmo modo, a reprodução em massa de uma obra de arte permite a sobreposição de valores atribuídos pelos atores que controlam esses meios de multiplicação, conseqüentemente, amplia-se a capacidade desses atores em ocultar práticas locais de representação, em estabelecer valores dominantes, em promover o acesso a uma cultura anestesiadora e homogeneizante (BOAL, 2009). Assim:

No mundo real em que vivemos, através da arte, da cultura e de todos os meios de comunicação que as classes dominantes, com o claro objetivo de analfabetizarem o conjunto das populações, os opressores controlam e usam a palavra (jornais, tribunas, escolas...), a imagem (fotos, cinema, televisão...), o som (rádios, CDs, shows musicais...), monopolizando esses canais, produzindo uma estética anestésica – contradição em termos! –, conquistam o cérebro dos cidadãos para esterilizá-lo e programá-lo na obediência, no mimetismo e na falta de criatividade (BOAL, 2009, pp. 17-18).

A abordagem estética explora novas visões da política mundial, incluindo perspectivas oriundas de imagens, narrativas e sons, tanto da “alta arte” quanto da cultura popular (BLEIKER, 2001). Se a apropriação dos canais da comunicação estética – Palavra, Som e Imagem – pelos atores dominantes constituem uma forma de opressão, faz-se necessária a apropriação e reconfiguração desses mesmos canais pelos oprimidos, para que seja possível a emancipação. A arte, portanto, opera nas lacunas de representação e pode ser canal de opressão ou de emancipação. Não obstante, a proposta da Estética do Oprimido é reverter a homogeneização estabelecida pelos arranjos culturais e sociais dominantes, dando ênfase no trabalho coletivo e na diversidade das práticas de representação das classes, gêneros, etnias, países e dos grupos oprimidos; essa proposta também não tem compromisso com a multiplicação em série das obras de arte, mas sim dos artistas – que projetam sobre o objeto os valores e significados fundamentados em suas próprias histórias, relações e necessidades (BOAL, 2009).

A partir daqui é possível conectar a estética com a identificação da vulnerabilidade, que, por sua vez, está vinculada à “lacuna representacional” onde os atores (inclusive os Estados) realizam suas performances políticas (STEELE, 2017, p. 206). Ao tratar da vulnerabilidade estética, a pesquisa deve ter a responsabilidade ética que perpassa o desafio de expor discursos dominantes e reivindicar formas alternativas de conhecer a realidade (SHEPHERD, 2017). A vulnerabilidade deixada por essas lacunas permite que esses sejam espaços de disputa política, isto é, as lacunas representacionais são locais de manobra para discursos de poder que buscam

⁴² A mídia paga, a propaganda, os críticos, entre outros meios de comunicação, permitem que essas obras e os artistas que as (re)produzem sejam cada vez mais valorizados, não pelos aspectos estéticos, mas pelos aspectos mercadológicos (BOAL, 2009).

a manutenção do *status quo* ou a sua subversão. Dentro desse contexto, a abordagem estética permite a identificação do status de vulnerabilidade de determinados atores, partindo da análise da configuração identitária em que se encontram: livres para expressar seus próprios discursos ou oprimidos para incorporar a lógica dominante (PUSCA, 2017).

Durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985), por exemplo, intensificou-se a prática institucional da censura⁴³, restringindo a liberdade de expressão em representações públicas – desde manifestações artísticas ao exercício jornalístico (RIDENTI, 2018). Dentre as manifestações artísticas que passavam pelo escrutínio da estrutura censória do Estado estavam as produções teatrais e cinematográficas, frequentemente representadas pelos atores dominantes como instrumentos de propaganda para a revolução comunista, socialista, anarquista, marxista-leninista, etc. (SOUZA, 2010); nessa conjuntura, a proibição de expressões artísticas e a perseguição de artistas críticos ao regime realçam a vulnerabilidade estética da produção cultural em contextos autoritários, tornando explícita a opressão recebida por alguns setores da sociedade e a censura a determinados temas – que não são tolerados ou dignos de representação.

A instituição censória, no plano moral, interditou espetáculos públicos que tratavam de temas “polêmicos” como aborto, métodos contraceptivos, homossexualismo⁴⁴ [sic], relações extraconjugais, prostituição, conflitos familiares e consumo de drogas; e, na esfera política, que tivessem como principal objetivo discutir questões políticas, como a revolução brasileira, a luta armada, as guerrilhas urbana e rural, a luta de classes, o movimento estudantil, a doutrinação comunista, a conscientização popular, a repressão política, os mecanismos de controle, as Forças Armadas, entre outros, ou fizessem referências secundárias ao universo político, aos planos do governo nas áreas da saúde, da habitação, da economia etc., à corrupção policial, à política externa, às relações diplomáticas, à sociedade capitalista, às autoridades políticas, entre outros (SOUZA, 2010, p. 235).

Em regimes autoritários amplia-se a lacuna de representação da realidade através do ocultamento de suas múltiplas faces. Todavia, em tempos de crise, as manifestações culturais podem ser direcionadas para a contestação de regimes autoritários, como no caso da *I Feira*

⁴³ Inicialmente pela constante utilização do Decreto n. 20.493 de 1946 que versava sobre “questões de moralidade e bons costumes” e que regulamentava o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), órgão responsável pela censura às manifestações artísticas públicas (RIDENTI, 2018, p. 90). Em novembro de 1968, foi criado o Conselho Superior de Censura (CSC) por meio da Lei n. 5.536 e em dezembro do mesmo ano foi introduzido o Ato Institucional Nº 5 (AI-5); o primeiro como forma de fortalecer o aparelho estatal de censura e o segundo para concentrar ainda mais o poder nas mãos do Executivo Federal – apesar do AI-5 não tratar especificamente de censura, serviu como base para o Decreto-Lei n. 1.077 de 1970, que formalizou a censura política, antes mascarada pelo véu de defesa da moralidade brasileira (RIDENTI, 2018).

⁴⁴ A partir da revisão etimológica, considera-se a substituição de tal termo por “homossexualidade” como forma de criticar e promover a transformação da carga negativa que essa forma de representação simbólica possui e, conseqüentemente, dissociar esse grupo de representações que comparam sua existência a algum tipo de patologia.

Paulista de Opinião e da utilização da arte como estratégia de resistência não violenta e de desobediência civil. A *Feira* foi um espetáculo idealizado por Lauro César Muniz e dirigido por Augusto Boal, em 1968, que buscou reunir e mobilizar artistas e coletivos artísticos de vários seguimentos – teatro, música, artes plásticas, fotografia, cinema, entre outros – na luta contra a ditadura. A contestação ao regime autoritário era explícita, tanto pela não aceitação dos cortes e realização integral do espetáculo, quanto pela introdução de técnicas do Teatro Jornal e do sistema coringa para driblar a censura⁴⁵. Como resultado, o espetáculo foi alvo de diversas ações de violência simbólica por parte do Estado e de violência física por parte dos grupos paramilitares (GARCIA, 2016).

Com base no que foi explorado, é possível perceber que os jogos de representação fazem parte das dinâmicas dos relacionamentos sociais e políticos. As práticas de representação são utilizadas pelos atores dominantes para estabelecer uma estética hegemônica, estabelecendo construções imagéticas da realidade e dos atores; essas construções refletem na identificação de cada ator com uma posição e função dentro da realidade apresentada. Portanto, os jogos de representação estão atrelados às relações de poder ou ao menos a uma construção estética do poder. Nesse caso, como aponta Steele (2013), as relações e percepções de poder não são baseadas somente na realidade material, mas também nas representações estéticas dos atores; conseqüentemente, essas representações podem ser manipuladas para reproduzir uma imagem do Eu e/ou do Outro como atores mais ou menos poderosos em relação ao que as capacidades materiais determinariam.

Em 2007, na cidade de Sochi (Rússia), o presidente russo, Vladimir Putin se reúne com a chanceler alemã, Angela Merkel. Nesse encontro ocorre um incidente no qual a cadela de estimação de Putin entra na sala de imprensa e, apesar de não ser algo raro em encontros do presidente russo com outros líderes mundiais, o caso teve grande repercussão na mídia internacional. A ampla repercussão do incidente se deve ao medo de cachorros da chanceler alemã e como isso é explorado nas imagens capturadas pela imprensa (ver figura 3). Embora o líder russo negue a intencionalidade do gesto, a informação sobre o medo de Merkel era pública – ela havia relatado que foi atacada por um cachorro em 1995 e a partir de então desenvolveu essa fobia (SPUTNIK NEWS, 2016).

⁴⁵ Em suma, as técnicas do Teatro Jornal consistem na leitura das manchetes de jornais e na performance improvisada em torno das notícias e dos temas apresentados; enquanto o sistema coringa remete ao rodízio entre os artistas na representação dos personagens. Essas técnicas serão abordadas no terceiro capítulo desta pesquisa, mas vale destacar a diferença entre Coringa e Curinga dentro da evolução histórica do TO; reitera-se que o primeiro está ligado a um sistema que dá fluidez e aproxima atores e espectadores, enquanto o segundo é um desdobramento do primeiro, referindo-se aos multiplicadores do Teatro do Oprimido (NUNES, 2004).

Figura 3 – Angela Merkel, Vladimir Putin e a labradora Koni



Fonte: foto de Dmitry Astakhov, extraída de Getty Images (AFP Photo/ Presidential Press Service/ ITAR-TASS).

Alguns elementos da fotografia podem ser explorados para evidenciar a construção estética de poder. Se observamos a chanceler alemã podemos verificar alguns traços que remetem a apreensão e o desconforto com a presença da labradora Koni, como o olhar fixo, a pressão nos lábios, as pernas cruzadas e a força com que parece segurar as próprias mãos. Esses gestos podem ser associados, respectivamente, a tentativa de não perder de vista uma “ameaça”, a supressão de um grito ou expressão sonora, a formação de um escudo protetor e a necessidade de controlar os movimentos. Perante a situação o presidente russo, em contrapartida, apresenta uma linguagem corporal que indica satisfação (lábios curvados para cima, sorriso discreto) e tranquilidade (corpo inclinado e aparentemente relaxado). Independente da intencionalidade do incidente, a fotografia propicia a comparação das construções estéticas de poder entre os dois líderes, representando um [Putin] como mais forte/poderoso em relação ao outro [Merkel].

No âmbito da construção estética do poder, os jogos de representação também são importantes para estimular a percepção de força e segurança de um ator na comunidade internacional. A posse de capacidades materiais não é suficiente para demonstrar poder na política internacional, logo, os atores precisam articular a utilização desses recursos com as práticas de representação para criar ou consolidar a construção estética de seu poder. A atuação dos EUA nesse aspecto revela sua preocupação com a imagem (e autoimagem) que é propagada ao redor do mundo. Para ilustrar essa preocupação, Steele (2013) relembra as declarações do

diplomata norueguês, Jan Egeland⁴⁶, sobre o papel do ocidente na crise humanitária causada pelos tsunamis que ocorreram no Oceano Índico em dezembro de 2004 e que afetaram diversos países asiáticos. Nessa ocasião, o diplomata, na época subsecretário-geral da ONU para assuntos humanitários, chamou de mesquinhos os países ocidentais ricos que pouco contribuíam com os fundos de ajuda externa⁴⁷. Os cidadãos e líderes estadunidenses perceberam que a representação dos países ocidentais como atores mesquinhos prejudicaria a imagem dos EUA na comunidade internacional, em consequência, a administração Bush reagiu e respondeu aumentando as doações para ajudar na crise humanitária em questão (STEELE, 2013).

A análise crítica dos jogos de representação na política internacional, proporcionada pela abordagem estética, permite colocar luz sobre as lacunas existentes entre a representação e aquilo que se representa, entre significante e significado, entre visibilidade e marginalidade. A estética realça o viés político dos jogos de representação, que estão intrincados nas relações de poder. Logo, as práticas de representação são utilizadas pelos atores dominantes na promoção da homogeneidade cultural e da anestesia dos oprimidos – na tentativa de evitar mudanças na configuração social, isto é, na tentativa de perpetuar o status quo de dominância e opressão através da distribuição de identidades e funções específicas para cada ator dentro de uma realidade construída e estabelecida como fixa e inalterável. Entretanto, para alterar a condição de opressão e subverter a lógica de homogeneidade e anestesia, devem ser fortalecidas as lutas e reivindicações por práticas alternativas de representação que estejam fundamentadas na compreensão e interpretação consciente (e não imposta) da realidade ao seu redor. É nesse sentido que a descolonialidade é explorada na próxima seção, como posicionamento crítico e proposta alternativa de representação das múltiplas faces da política internacional.

1.2. Descolonialidade e estética

A estética converge com a descolonialidade ao incorporar abordagens não ocidentais e pós-coloniais como forma de ampliar os recursos de análise e compreensão da realidade mundial. Para além disso, o processo de reconfiguração estética das práticas de representação na política internacional busca subverter a lógica colonizadora dos atores dominantes, na qual o Outro é definido esteticamente pelo próprio ocidente (STEELE, 2017). Dentro de uma perspectiva similar, Homi K. Bhabha (1998) argumenta sobre a ambivalência da mímica no

⁴⁶ Entre 1999 e 2002, Egeland foi conselheiro especial da ONU na Colômbia.

⁴⁷ Apesar da declaração não mencionar os EUA, indiretamente o país foi atingido, pois o pronome “nós” utilizado por Jan Egeland para criticar os países ocidentais inclui também uma crítica aos EUA e sua pequena contribuição no setor, tendo em vista o potencial desse Estado.

discurso colonial, onde o Outro é reconhecido como diferente e deve ser transformado numa cópia reconhecível (mas não igual) do Eu, isto é, a mímica nega a alteridade e sua história para favorecer a reprodução mimética de uma visão do colonizador sobre o colonizado. É possível ilustrar tal ambivalência a partir do exemplo trazido por esse autor, referindo-se ao contexto indiano, onde existe uma lacuna representacional entre o “inglês” e o “anglicizado” – resultado da reprodução cultural inglesa que buscou reformar a cultura local e transformar o colonizado num imitador do colonizador, ou ainda, numa versão autorizada de alteridade (BHABHA, 1998). Assim, a forma como se captura e compreende a realidade depende da visão do observador sobre os fatos e como ele os interpreta. A partir disso, expressões como “não ocidente”, “terceiro mundo”, “subdesenvolvidos” e “periferia”, que remetem a um projeto de definição identitária, funcional e estética pela ótica colonial, serão substituídas pelo termo “Sul Global”. Esse termo, embora não haja um consenso conceitual, busca visibilizar os países e atores que foram direta, estrutural e culturalmente impactados por violentos processos de colonização ao longo de suas histórias (JARDIM, 2015).

Para tanto, devem ser assinalados cinco aspectos referentes a sua utilização: (i) possui paradoxalmente um caráter não geográfico, isto é, apesar de partir de um recorte aparentemente cartográfico não se restringe aos países do Hemisfério Sul; pois (ii) reúne um grupo de atores que foram afetados pela violenta herança colonial/imperial; (iii) esse grupo é heterogêneo, tendo em vista os diferentes processos históricos pelos quais passaram e os diferentes interesses que possuem; (iv) além disso, o termo provoca uma reconstrução da representação imagética desses atores, substituindo elementos de fraqueza e dependência por elementos positivos, onde o Sul Global demonstra unidade e força no cenário internacional; (v) por fim, essa terminologia traz o reconhecimento de diferentes atores não estatais e transnacionais, a exemplo dos movimentos sociais, como partes relevantes para o fortalecimento do grupo (JARDIM, 2015).

É apontado ainda um sexto aspecto, que trata o “Sul Global” como um termo que (vi) não é antiocidental, pois os principais líderes dentro desses países reconhecem e atuam de acordo com a ordem política e econômica estabelecida (JARDIM, 2015). Esse aspecto, no entanto, é contraditório no que diz respeito a crítica à herança colonial do Ocidente, que permanece a influenciar as agendas políticas e econômicas globais. A constituição mútua do Sul e Norte Global reflete a continuada existência de uma estrutura hierárquica de relações internacionais, cujas relações etnoraciais que sustentam as dinâmicas colonizadoras, exploradoras, exclusivas e violentas do sistema capitalista. O termo “Sul Global”, portanto, surge nos estudos pós-coloniais como reivindicação por diálogo, comunicação intercultural e integração entre os atores que passaram por experiências coloniais; a diversidade entre cada

uma dessas experiências é levada em conta, pois mesmo dentro de macrocosmos como a América Latina, continente Africano ou sul da Ásia, “existe uma infinidade de microcosmos, todos infinitamente distintos entre si” (MENESES, 2008, p. 07).

A utilização desse conceito instiga a subversão dos modos de produção de conhecimento que partem do Norte Global e são promovidos como universais; assim sendo, a inclusão de novos atores e experiências demanda também o reconhecimento das múltiplas epistemologias oriundas desses microcosmos: as Epistemologias do Sul (MENESES, 2008). Epistemologia é a fundação que valida determinado conhecimento, oriundo das práticas e das relações sociais em determinado contexto específico. Essa perspectiva realça a existência de múltiplas epistemologias (ecologia de saberes⁴⁸) e confronta a lógica moderna-ocidental que retira a contextualização política e cultural da produção e reprodução do conhecimento. O Norte Global, situado no recorte temporal da modernidade e espacial do ocidente, busca se tornar o macrocosmo que dá origem ao regime epistemológico de validade universal, excluindo todas as outras epistemologias que não se encaixam nos seus pré-requisitos científicos. O regime epistemológico do Norte Global não só promove uma lógica de Razão Única, mas também cria um abismo entre o conhecimento moderno-ocidental e as demais formas de conhecimento; esse é o “pensamento abissal”, cuja visibilidade se “assenta na invisibilidade de formas de conhecimento que não encaixam” em seus padrões, como os “conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses, ou indígenas (SANTOS, 2009, p. 25).

Há uma estética cartográfica nessa hierarquização da produção e reprodução do conhecimento; há uma linha que, apesar do deslocamento espacial ao longo do tempo, impõe uma rigorosa divisão do mundo em dois mundos distintos (Norte-Sul, Centro-Periferia, Urbano-Rural). De um lado está o mundo que tem o conhecimento válido, bem como a legitimidade e os recursos para reproduzi-lo; do outro lado está um mundo que não possui conhecimentos válidos e, por isso, configura-se como um receptáculo vazio e passível de ser preenchido pelo conhecimento “válido” (SANTOS, 2009). Levando em consideração o recorte espaço-temporal na qual foi elaborado, o “mapa invertido da América do Sul” de Joaquín Torres-García⁴⁹

⁴⁸ Na ecologia de saberes confronta-se a validação monocultural do conhecimento, reconhece-se a pluralidade heterogênea e reivindica a interação sustentável entre os mais variados tipos de conhecimento, respeitando a autonomia de cada um deles (SANTOS, 2009).

⁴⁹ Torres-García (1874-1949) foi um artista uruguaio que, após passar uma longa temporada na Europa (Barcelona e Paris) e retornar ao seu país, apresentou o universalismo construtivo como proposta de resgate e fortalecimento das raízes culturais sul-americanas. A síntese de seu posicionamento e desenvolvimento conceitual pode ser encontrado no manifesto de mesmo nome, *Universalismo Constructivo* (1944), onde ele também propõe a criação da “Escola do Sul” como crítica à dependência político-econômica da região e à sua submissão aos valores estéticos-culturais do Norte Global – perspectiva capturada pela famigerada frase “Nuestro Norte es el Sur” (Nosso Norte é o Sul), referente à 30ª lição do manifesto (GOMES, 2016; KERN, 2013).

representa o posicionamento do autor na reivindicação por formas genuinamente sul-americanas de expressão artística e na busca por reverter a lógica dos jogos de representação da América do Sul, ilustrando a proposta de ruptura epistemológica entre o Norte e o Sul Global. Em síntese, Torres-García “[p]ropôs que o Sul, depois da submissão colonial ao estilo barroco decadente⁵⁰, devesse se impor a tarefa de restaurar abstração mítica ameríndia, tornando o universalismo construtivo uma tentativa de ‘descontaminar’ a região dos estilos ‘deformados’ e ‘híbridos’ impostos pelos europeus” (GOMES, 2016, pp. 6-7).

O desenho se caracteriza como uma tentativa do artista em se aproximar de elementos estéticos da arte indígena e pré-colombiana (mapa 1); nesse sentido, a ausência de proporcionalidade das figuras e de precisão nos traços se referem a uma visão estética do primitivo; já as representações abstratas buscam se conectar às dimensões metafísicas e espirituais da produção artística autóctone; essas dimensões são interligadas ao mundo terreno e contemporâneo pela utilização de formas geométricas simples – que também funcionam como recursos para a universalização da arte na região e como estímulo para a construção de uma identidade cultural da América do Sul. Além disso, a construção visual do ponto mais meridional das américas acima da linha do Equador, reforça a ideia de que o “norte”⁵¹ da região é o próprio sul (GOMES, 2016; KERN, 2013).

Mapa 1 – “Mapa invertido da América do Sul” (1936 e 1943)⁵², de Torres-García.



Fonte: Gomes (2016).

⁵⁰ Esse estilo não perpassa somente a arte, mas também o comportamento social; constitui-se como um dos quatro *ethos* (realista, clássico, romântico, barroco) do sistema capitalista anterior a sua configuração atual. O *ethos* barroco está vinculado ao valor abstrato e qualitativo da acumulação de capital, perspectiva decadente perante a produção em larga escala que traria ao capitalismo outros valores (GÓMEZ MORENO, 2015).

⁵¹ O jogo de representação também perpassa a escrita, pois o artista parece se apropriar da conotação do termo “norte” enquanto “orientação”, “sentido”, “rumo”, “direção”, etc., para fortalecer a sua proposta de que os atores do sul devem se voltar para seus próprios saberes.

⁵² A primeira versão foi publicada na revista *Círculo y Cuadrado* em maio de 1936, a segunda foi feita para ilustrar a publicação da Oficina Torres-García – Escola do Sul, em 1943.

Apesar de possuir uma lógica universalista e categórica da arte sul-americana, a perspectiva construtivista de Torres-García parte de uma crítica ao colonialismo e busca na ancestralidade ameríndia os elementos estéticos de integração regional; dadas as devidas contextualizações, essa abordagem é coerente com a ruptura epistemológica proposta pelo termo Sul Global. Para além da ótica de superação de etapas históricas, a “memória coletiva” e as novas reflexões sobre o colonialismo ajudam a “modelar, sob novos matizes, a estrutura social, cultural, política, econômica e epistêmica dos arranjos societários recém-independentes” (LIMA; GERMANO, 2012, p. 201). Os estudos pós-coloniais apresentam, por exemplo, duas perspectivas: a primeira remete a uma concepção temporal, posterior aos movimentos de independência, emancipação e libertação. Enquanto a segunda remete às contribuições teóricas de estudos literários e culturais que propõem novas lógicas epistêmicas, intelectuais e políticas⁵³ (BALLESTRIN, 2013).

Para os pós-colonialistas, o aspecto político perpassa a lógica de produção de conhecimento e – embora o período colonial tenha oficialmente terminado – suas estruturas de exploração e opressão são perpetuadas, como legado de um longo e intenso histórico de imposição ocidental, cujos valores, verdades e instituições ainda possuem uma influência a nível global, restringindo as possibilidades de atores do Sul Global em expor suas próprias narrativas⁵⁴ (GROVOGUI, 2013). Na interpretação de “descoberta” da América identifica-se uma lacuna de representação que define o continente pela ótica dos “conquistadores” e impõe uma narrativa histórica única, excluindo as perspectivas locais ou mesmo anteriores a invasão europeia. Por isso, os pós-colonialistas se propõem a discutir a validade dos discursos, métodos, valores, representações, dentre outros elementos. Em contrapartida, para os pensadores

⁵³ O pós-colonialismo explora uma diversidade de perspectivas sobre questões identitárias, culturais e sobre relações de poder, a partir da experiência do Sul Global frente ao imperialismo que impôs violentamente “verdades” universais; reificando uma estrutura de produção de conhecimento, de significação da realidade e de representação dela que exclui as contribuições locais, suas memórias, expressões artísticas, ciências, valores. Trata-se de uma teorização crítica que reivindica a subversão dessas estruturas de opressão colonial e a criação de espaços para os discursos e narrativas dos colonizados, reivindicando seu papel na produção de conhecimento sobre a própria realidade (GROVOGUI, 2013). Embora se origine nesse campo, o posicionamento descolonial busca se desvincular do pós-colonialismo por considerar que muitas de suas fontes são eurocêntricas, logo, vinculadas a concepções de emancipação definidas em termos (e cujo processo também é conduzido) pelo Norte Global. A descolonialidade, ainda, pressupõe a superação da crítica pós-colonial ao Norte Global e da contraditória busca por validação de suas perspectivas, pois o sentido não é meramente superar e sim subverter as estruturas de poder colonial/moderno, substituindo por modos alternativos e específicos às realidades das quais surgem. Desse modo, o pós-colonialismo e a descolonialidade se caracterizam pela proximidade de seus posicionamentos epistemológicos, mas cujas divergências os associam a projetos políticos distintos (BALLESTRIN, 2013).

⁵⁴ Por isso, os pós-colonialistas criticam as perspectivas dominantes e suas representações essencialistas sobre os povos colonizados, buscando em contrapartida resgatar a cultura local e fortalecer seus modos de produção de conhecimento, de representação e de significação da realidade. É nesse sentido que o aspecto político pode também corroborar com a questão da liberdade, pois, ao romper com as amarras da matriz colonial de produção de conhecimento, possibilita-se a participação direta desses povos na criação de “verdades” compatíveis com a própria realidade (GROVOGUI, 2013).

descoloniais, a continuidade dessas estruturas evidencia que o projeto de colonização não findou e, portanto, a proposta é de superar a crítica à modernidade e não se limitar a discussão da validade do conhecimento, pois não há necessidade de submissão às matrizes coloniais modernas para reconhecer a legitimidade do conhecimento produzido pelo Sul Global (BALLESTRIN, 2013). De acordo com Santos (2019, p. 161):

Se a ciência moderna foi um instrumento-chave para a expansão e consolidação da dominação moderna, questioná-la a partir da perspectiva das epistemologias do Sul implica questionar o seu caráter colonial (que produz e reproduz a linha abissal criadora de zonas de não-ser), o seu caráter capitalista (a mercantilização global da vida através da exploração de dois não-bens de consumo: o trabalho e a natureza) e o seu caráter patriarcal (a desvalorização dos corpos, das vidas e do trabalho social das mulheres com base na desvalorização do seu ser social).

Posto isto, a virada descolonial vincula a modernidade à colonialidade como faces de um mesmo projeto de dominação e exploração, constituindo-se como um movimento de resistência “teórico e prático, político e epistemológico” (BALLESTRIN, 2013, p. 105). A proposta descolonial surge especificamente das experiências coloniais na América Latina e reúne uma série de aspectos particulares aos processos históricos-sociais dessa região, embora não se limite a estas experiências. Os estudos culturais, pós-coloniais e subalternos, além de geralmente marginalizarem as experiências latino-americanas de colonização, também não proporcionam uma ruptura definitiva com a fundação epistemológica colonial/moderna, cujos cânones teóricos são ocidentais (BALLESTRIN, 2013). Os críticos descoloniais, por outro lado, não reconhecem o fim do colonialismo, uma vez que não existe um momento posterior (pós) porque a permanência dessas estruturas corrobora com a manutenção do projeto colonial que busca privilegiar os atores, as práticas, as representações e os discursos que têm suas validades impostas como universais, nesse sentido, a modernidade possui múltiplas faces – colonialidade, patriarcado, capitalismo e racismo são algumas delas (SANTOS, 2019; BALLESTRIN, 2013).

Consequentemente, a descolonialidade abrange diferentes experiências humanas ao não se restringir ao aspecto teórico-epistemológico; ela expande as possibilidades e reverbera, ainda, no campo da estética, isto é, nas práticas de interpretação, compreensão e representação da realidade, ao resgatar o papel da corporeidade e da emoção na produção de conhecimento (MIGNOLO, 2010, 2018). Os teóricos críticos descoloniais, por meio da abordagem estética, reconhecem a conexão entre os mais variados aspectos da experiência humana – como corpo, razão, emoção, valores, etc. – e sua influência sobre a interpretação da realidade (GÓMEZ MORENO, 2015). Articula-se, desse modo, uma crítica à fundação epistemológica que,

baseada na separação entre “corpo” e “não corpo”, estabelece lógicas dualistas e exclusivas para a produção de conhecimento. Dentro dessa concepção, fazem-se necessárias as analogias com a ideia cristã de separação da “alma” e do “corpo” e, também, com a perspectiva de Descartes que separa “razão” e “corpo”. Na teologia cristã dos séculos XV e XVI, a alma tem mais importância que o corpo e se torna objeto da salvação humana, enquanto que o corpo é reprimido. A partir de Descartes, seculariza-se o pensamento cristão e a alma se traduz na noção de razão/sujeito, onde a racionalidade é estritamente atrelada ao sujeito e se torna motor da produção de conhecimento, enquanto o corpo pertence à natureza humana e é mero objeto de conhecimento (QUIJANO, 2000).

Esse dualismo está presente em dois processos históricos fundamentais para a colonialidade/modernidade, a saber: o racismo e o capitalismo. A ideia de raça no pensamento moderno tem origem na história colonial da América e é utilizada como forma de legitimar a hierarquia entre conquistador e conquistado, sendo o colonizador o sujeito de uma raça superior dotada de racionalidade, enquanto o conquistado pertence a uma raça inferior, irracional, logo, torna-se passível de exploração. A construção estética de novas identidades sociais baseadas na ideia de raça reflete na estrutura hierárquica de dominação, bem como na posição e função social de cada indivíduo. Por conseguinte, as formas de controle sobre o trabalho, os recursos e os produtos que se estabeleceram na América colonial estavam alicerçadas nessa classificação social e na representação estética da população, como uma estratégia para validar e naturalizar as relações de subordinação, isto é, essa estratégia reproduz uma divisão racial do trabalho na qual os brancos/europeus eram atores econômicos independentes, enquanto na América Hispânica, por exemplo, os indígenas e os negros estavam submetidos a uma estrutura servil e escravocrata (QUIJANO, 2000).

A partir disso, a proposta descolonial não se restringe à reconstituição epistêmica, pois envolve também a reconstituição estética. Para tanto, serão apresentados dois conceitos – ênfase no segundo – que podem ser considerados relevantes para o debate: o primeiro conceito é a “gnosiologia”, que resgata diferentes formas de produção de conhecimento, diferentemente do termo “epistemologia” que na perspectiva ocidental é reduzido ao conhecimento científico e filosófico. A gnosiologia viabiliza a introdução do segundo conceito, a “aesthesis”, que reivindica o sentir como uma forma de conhecimento (MIGNOLO, 2018). A terminologia desse segundo conceito tem origem na Grécia Antiga, cujo significado está vinculado aos sentidos e sensações; no entanto, a *aesthesis* foi vinculada às experiências sensoriais da Europa e, no século XVII, resumiu-se numa concepção homogênea de estética (teoria) e de arte (prática),

ambas vinculadas a “sensação do belo” e estabelecidas como padrões universalizantes por meio da colonialidade/modernidade (MIGNOLO, 2010).

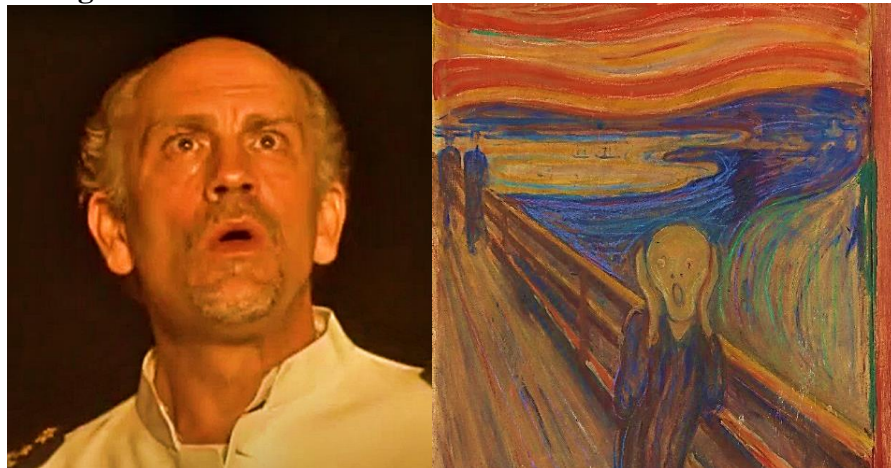
Entretanto, conforme afirma Boal (2009, p. 31), “a Estética não é a ciência do Belo, como se costuma dizer, mas sim a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade”. Dessa maneira, a experiência estética ultrapassa a sensação do Belo e integra outras categorias estéticas como o Sublime e, mesmo assim, é possível que a complexidade dessa experiência impossibilite categorizações fechadas ou estáticas, devido à fluidez das definições estéticas em cada configuração espacial e temporal, individual ou grupal (BOAL, 2009). Essa fluidez possibilita a manifestação de outras sensações – que podem ou não ser encaixadas em categorizações, como o Feio, o Trágico, o Cômico, o Grotesco, entre outras. Importante reiterar, também, que a estética depende dos jogos de representação e isso pode implicar na construção calculada dessas sensações, para transmitir ideias, valores; para provocar ou tentar provocar certos impactos.

Em Oliveira (2012), por exemplo, há uma análise da construção calculada do Sublime – pela perspectiva kantiana – na obra cinematográfica “Um filme falado” (de 2003, com direção de Manuel de Oliveira) e como esse aspecto contribui com um discurso de segurança. Esse longa-metragem narra a viagem de uma mãe com sua filha em um navio que sai de Portugal em direção à Índia, onde pretendem encontrar o marido/pai; no trajeto, o navio passa por diversas localidades do Mediterrâneo e do Oriente Médio. Nessa obra as nacionalidades são importantes, pois cada personagem pode ser percebida como uma representação de seu Estado-nação e de seu papel dentro da sociedade ocidental⁵⁵. A suavidade com que a narrativa é construída e o ritmo calmo do filme suscitam uma naturalização dessas representações, que determinam o “Eu” (Ocidente/cristão) e o “Outro” (Oriente/mulçumano). Desse modo, a cena final é utilizada para provocar o que o autor chama de “efeito-choque”, marcado pela sensação do Sublime e pelo reforço ao antagonismo identitário. Aqui, fazem-se necessárias duas explicações: a primeira delas é a perspectiva kantiana de Sublime que “desperta sentimentos de agitação, medo, espanto, terror” em relação a uma experiência estética chocante (OLIVEIRA, 2012, p.

⁵⁵ A mãe (Rosa Maria) e a filha de oito anos (Maria Joana) são portuguesas. Na primeira parte do filme, Rosa, que é professora de história, e Joana, que é uma criança curiosa, envolvem-se em diálogos sobre civilizações orientais e ocidentais, sobre cristianismo e islamismo; e isso remete ao papel de Portugal na expansão marítima e na conquista de conhecimento sobre o mundo. Em um segundo momento da obra, o diálogo posto em evidência ocorre entre o comandante do navio (John Walesa, estadunidense) e suas convidadas: Uma empresária (Delphine, francesa); uma modelo (Francesca, italiana); e uma atriz/cantora (Helena, grega). Nesse diálogo são levantadas as contribuições linguísticas e culturais de cada um desses países para a construção da civilização ocidental. Assim, John representa a liderança dos EUA; Delphine personifica os valores e direitos forjados na Revolução Francesa – em especial a liberdade e a igualdade; Francesca corresponde à herança romana; enquanto Helena reproduz a emblemática contribuição da Grécia, berço da civilização ocidental e local de rupturas fundamentais para a cristandade (OLIVEIRA, 2012).

69), ao mesmo tempo, o Sublime desperta um tipo de prazer por estar distante dessa terrível experiência e uma admiração ou respeito pela sua magnitude. Em segundo lugar, esse efeito pode ser associado à perspectiva de Huntington (1996) acerca do “choque de civilizações” que demarca cartográfica e imagetivamente a separação entre o ocidente e o “não-ocidente” como a separação entre civilidade e barbárie, modernidade e pré-modernidade, estabilidade e hostilidade (OLIVEIRA, 2012).

Figura 4 – Comandante Walesa e “O Grito” de Edvard Munch



Fonte: primeira imagem extraída de *Um filme falado* (2003) e a segunda do Museu Nacional (2020).

A cena final ocorre na partida do Iêmen, quando o comandante do navio descobre que terroristas aproveitaram a parada para colocar bombas por toda a embarcação, assim é iniciada a sua desocupação. Entretanto, as protagonistas (mãe e filha) ficam para trás e quando aparecem no convés, as balsas salva-vidas estão distantes. Nesse momento, a leveza presente em toda a narrativa é revertida, a embarcação explode e ocorre o efeito-choque – a construção calculada do Sublime é exposta:

A última cena produz o choque: o comandante, da sua balsa, grita desesperadamente para que Rosa Maria e a filha saltem ao mar, mas a explosão acontece antes que elas consigam pular. O último fotograma reproduz “O Grito” de Munch, mostrando o comandante mudo em sua balsa, com a boca aberta e os olhos arregalados, com o rosto petrificado e tingido pelos tons vermelhos e amarelos que se projetam da explosão a sua frente (OLIVEIRA, 2012, p. 76).

A comparação entre o último fotograma e a obra de Edvard Munch (1863-1944), “O Grito” (figura 4)⁵⁶, expõe a representação estética do Sublime; o “efeito-choque” decorrente

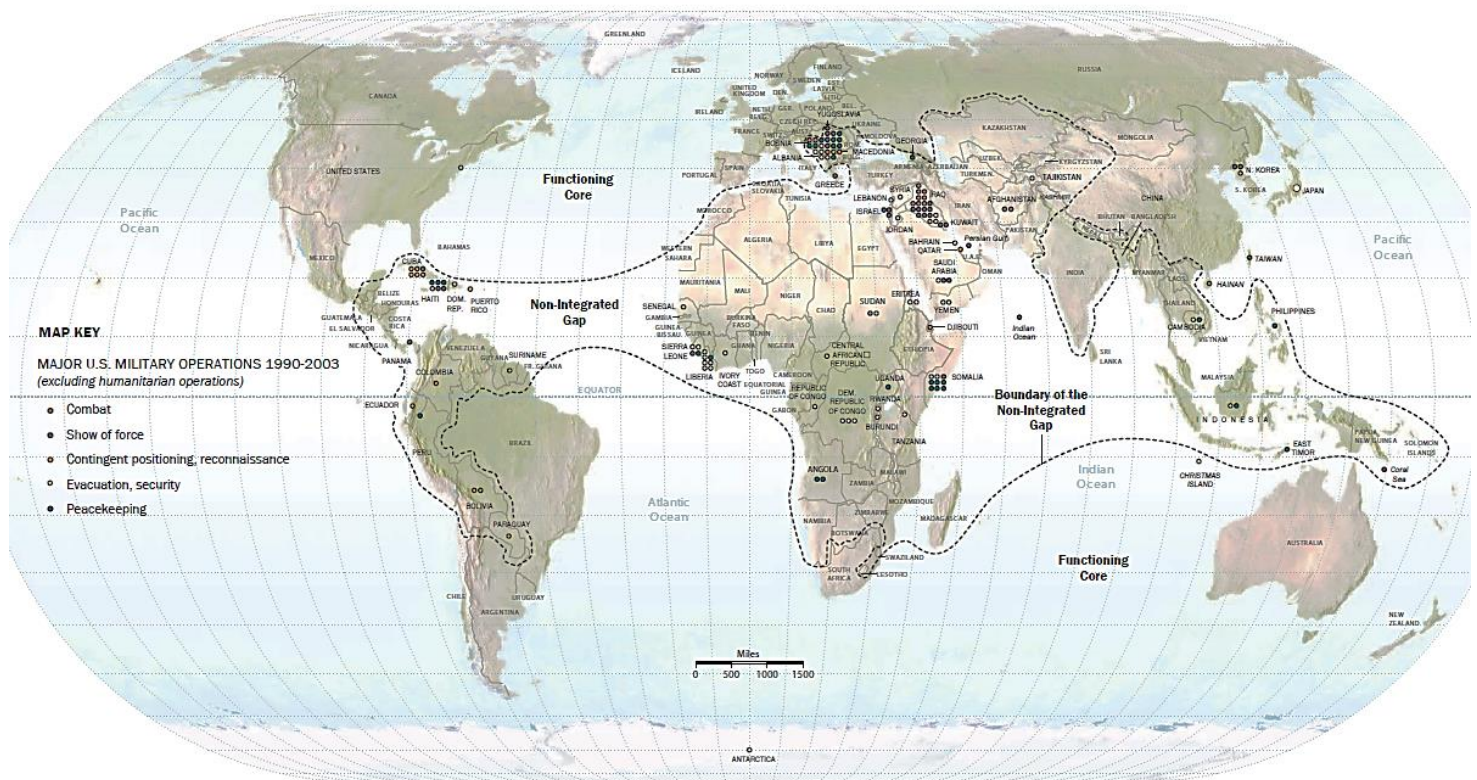
⁵⁶ Técnica: Óleo, têmpera e pastel em cartão, 91 x 73.5 cm. Localizada em Oslo (Noruega), na Galeria do Museu Nacional.

passa a fortalecer o discurso de securitização⁵⁷ que constrói o mundo islâmico/oriental como ameaça terrorista, reivindicando medidas emergenciais para a proteção do mundo cristão/ocidental. Nesse cenário, a única saída é seguir os países ocidentais sob a liderança dos EUA contra um inimigo – “não ocidental”, “não cristão”, não alinhado aos interesses do capital e, acima de tudo, que prega e pratica a resistência na imposição de seus valores universais. Ou seja, inimigo é qualquer ator que esteja além da linha cartográfica do pensamento abissal e que, além disso, critique-o e não se submeta passivamente a ele.

Existem muitas representações estéticas da cartografia mundial, cada uma delas retrata o imaginário político de quem construiu a representação e os impactos desejados. Do ponto de um ator específico, a construção de mapas – seja da cartografia externa ou interna – vai além da posição geoespacial, dos recursos minerais, dos padrões de comércio e das redes de transporte; pois se trata de uma representação visual, imagética, de como esse ator conhece o mundo e de como ele se projetará nele (HENRIKSON, 1999). Em *The Pentagon's New Map* (BARNETT, 2004), por exemplo, é apresentada uma teoria operacional das relações internacionais estadunidenses baseada no nível de alinhamento dos Estados/regiões aos interesses capitalistas desse país, nas modificações do cenário de segurança internacional proporcionadas pela globalização e em como o Pentágono deve desenhar sua estratégia (ou grande estratégia) geopolítica (mapa 2) – ao integrar as agendas dos setores público e privado dos EUA, o autor percebe a globalização não só como um processo econômico, mas também como processo político e securitário.

⁵⁷ Em resumo, a teoria de securitização leva em consideração como os discursos constroem a representação de algo/alguém como ameaça a um determinado objeto de referência da segurança, isto é, objeto a ser protegido por medidas emergenciais e que ultrapassam os procedimentos políticos comuns. Para tanto, o ator que promove a securitização deve ser visto como autoridade e deve considerar definições e critérios intersubjetivos: sua legitimidade depende dos efeitos políticos substanciais e da tolerância de seu público em aceitar medidas violentas e anormais (BUZAN; WÆVER; WILDE, 1998). No caso do filme (discurso), o Oriente e o mundo muçumano são representados como ameaças ao Ocidente e ao mundo cristão (objetos de referência), enquanto o renomado diretor é visto como a autoridade que promove a securitização. Essa teoria, que antes focava na análise textual, foi reformulada e as imagens passaram a ser incorporadas como práticas que impactam os discursos de segurança. Ver: WÆVER, 2011.

Mapa 2 – The Pentagon's New Map

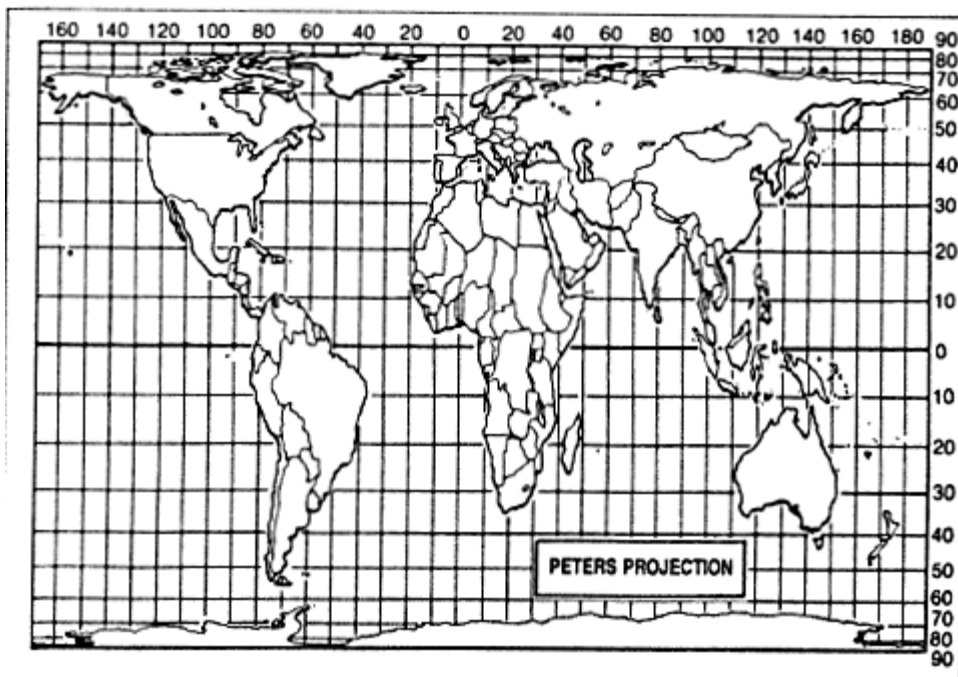
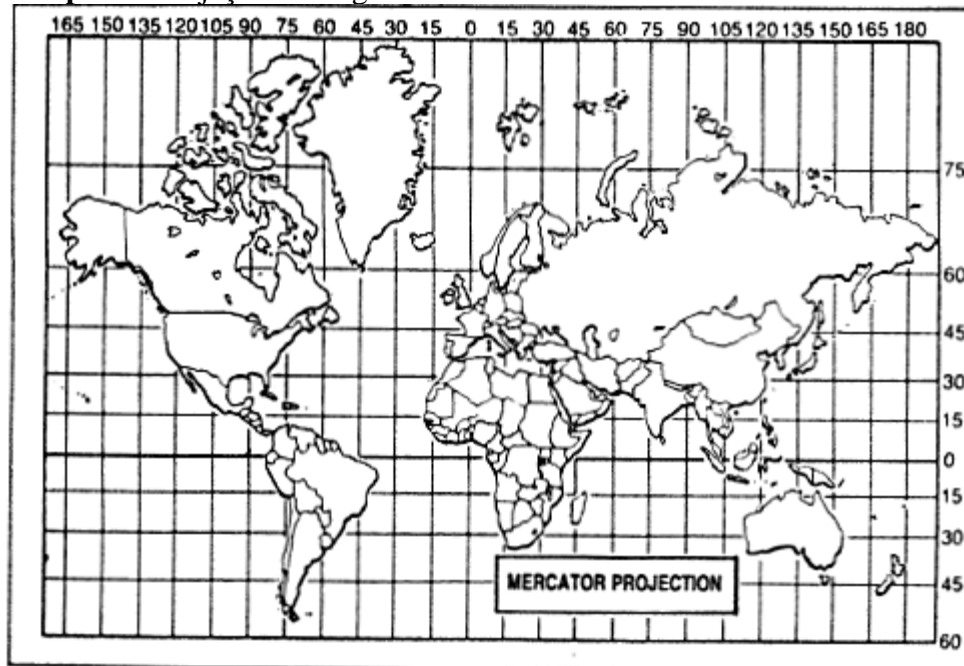


Fonte: Barnett (2004).

Na análise crítica de representações cartográficas, devem ser ponderadas questões como as relações de poder entre os atores, a forma com que realizam a distribuição do sensível e a percepção de que a imagem estática sintetiza uma ampla gama de interações sociais dinâmicas⁵⁸. Isto é, deve-se ponderar que esses mapas não partem de uma perspectiva objetiva, mas sim subjetiva e, “[n]a medida em que os mapas dividem e distribuem o espaço social estático, as práticas cartográficas institucionalizadas ou investidas de poder, apresentam-se ideais reguladores baseados em noções de relações ‘corretas’ entre corpos, espaços e tempos” (OPONDO; SHAPIRO, 2014, p. 2). As representações cartográficas são projeções de uma visão do mundo, logo, elementos como formato, distância e ângulos são definidos de acordo com percepções subjetivas da realidade mapeada, possibilitando distorções gráficas que possuem efeitos na forma como a distribuição de recursos – terra, água, população, etc. – será visualizada (mapa 3) (HENRIKSON, 1999).

⁵⁸ Muitos mapas, inclusive, foram criados para serem temporários e meramente funcionais. Reuniam, por exemplo, um conjunto de informações para expedições militares ou comerciais que se tornavam obsoletas em outras situações ou períodos (HENRIKSON, 1998).

Mapa 3 – Projeções cartográficas de Gerardus Mercator e de Arno Peters



Fonte: Henrikson (1999).

Na projeção de Mercator, a parte superior do mapa distorce a Groelândia e a coloca numa proporção similar à do continente africano (mapa 4). Esse é apenas um exemplo do tipo de distorção em projeções cartográficas que inspirou a criação da plataforma interativa *The True Size* (O tamanho real) na qual é possível realizar a comparação entre os territórios a partir de suas medidas reais⁵⁹ (LIMA, 2017).

⁵⁹ Enquanto a Groelândia tem 2.166.086 km² de extensão territorial, o continente africano tem 30.370.000 km².

Mapa 4 – Comparação territorial entre Groelândia e o continente africano

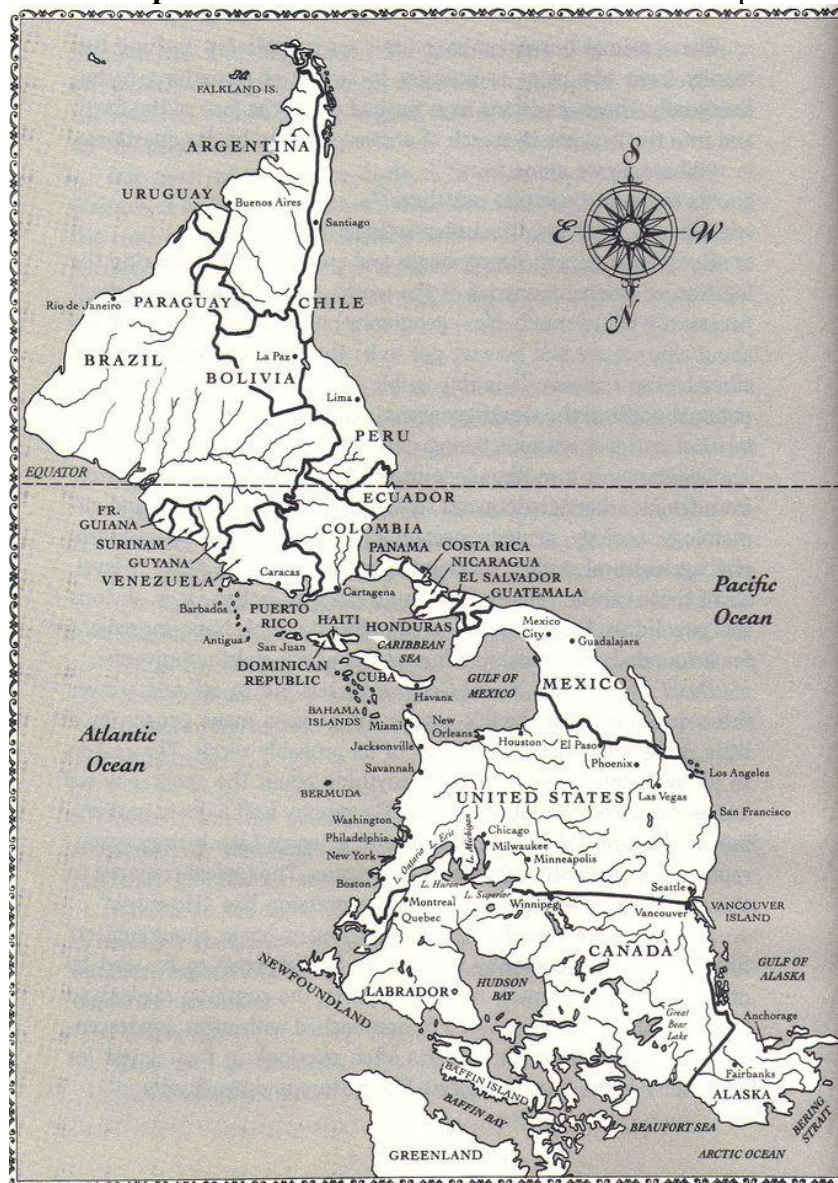


Fonte: *The True Size*⁶⁰ (2020).

A orientação do mapa também define como ele será visto, estudado e analisado, pois a disposição cartográfica que coloca o “Norte” no topo sutilmente impõe uma convenção de que ali está a alta cultura, pertencente a povos e territórios superiores. Essa é a discussão em que se insere a proposta de Torres-García na elaboração do “mapa invertido da América do Sul” (mapa 1), e é a mesma discussão que impulsiona a criação de uma série de mapas virados (*turnabout maps*) que colocam o Sul no topo (mapa 5) (HENRIKSON, 1999).

⁶⁰ Em azul, o recorte da Groelândia sobreposto ao sul continente africano. Ver: <https://thetruesize.com/>

Mapa 5 – Jesse Levine’s America Turnabout Map



Fonte: Jesse Levine (1983).

A violência cartográfica, muitas vezes, é resultado das práticas de representação dos Estados. Em mapas nacionais costuma-se apresentar uma construção esteticamente hierárquica do país, colocando em destaque a capital/distrito federal e utilizando símbolos que inferiorizam outros estados, cidades, províncias, de acordo com a relevância no sistema de governança nacional. Esse tipo de representação cartográfica silencia organizações civis, exclui do regime estético múltiplas realidades sociais e culturais. O silenciamento, ou até mesmo a alteração de nomes de determinadas localidades, são práticas intencionais e podem ser estratégias para ocultar a repressão a grupos socialmente vulneráveis e/ou a ocupação ilegal de determinados territórios (HENRIKSON, 1999). Nesse sentido, a busca por alterar os jogos de representação estética também inclui a construção de cartografias menos violentas, cujos corpos, espaços e

tempos não estejam regulados pelos atores dominantes e, em contraposição, sejam ampliadas as práticas de representação para incluir perspectivas epistemológicas heterogêneas e descoloniais (OPONDO; SHAPIRO, 2014).

A estética descolonial, portanto, é apresentada como uma opção em relação à estética colonial/moderna. Vale ressaltar que na heterogeneidade histórico-cultural do século XXI, a descolonialidade é identificada como uma entre três alternativas para a configuração do ordenamento político, econômico e social. As outras opções são a reocidentalização e desocidentalização, ambas convergem quanto a manutenção do capitalismo, mas divergem no que diz respeito ao alinhamento ao ocidente, isto é, a primeira opção dá ênfase na primazia europeia e estadunidense, enquanto a segunda reivindica a democratização das instituições internacionais existentes. Por outro lado, na descolonialidade busca-se a transformação e atualização das instituições existentes, descentralizando o Estado-moderno-colonial como pivô dos processos globais e se distanciando da constante busca por crescimento e desenvolvimento para focar na vida humana e planetária (GÓMEZ MORENO, 2015).

Na dimensão estética, a reocidentalização visa preservar a “raça branca” como representação universal e reforçar critérios que definem o que é ou não artístico, reprimindo a disseminação de práticas de representação do Sul Global. No que remete a desocidentalização estética, propõe-se um deslocamento da hegemonia das práticas de representação, agora não mais centralizadas no ocidente, mas sim nos atores emergentes que atendem aos valores mercadológicos e ao ordenamento político econômico internacional. Quanto à estética descolonial, ela absorve não só a crítica anticapitalista, mas também a demanda pelo pluralismo de “verdades”, de formas de pensar, sentir, agir, conhecer, de práticas alternativas de representação (GÓMEZ MORENO, 2015; MIGNOLO; GÓMEZ MORENO, 2012).

Logo, as práticas estéticas descoloniais não estão fora da colonialidade/modernidade, ao contrário disso, segundo Gómez Moreno e Mignolo (2012, p. 16), elas surgem “em seu interior, em suas margens e interstícios, nas marcas não cicatrizadas da ferida causada pela ação colonial” e conseqüentemente, continuam os autores, a arte e a estética moderna constituem um importante espaço na luta pela descolonização de “seus discursos, suas instituições, suas práticas, seus agentes e agenciamentos”. Entretanto, a inversão da estrutura de subordinação proposta pela estética descolonial não está associada à troca de posição entre colonizador e colonizado, está ligada a uma lógica invertida de compreensão do vínculo, da relação-diferença, do pluralismo cultural.

As estéticas descoloniais são então – em sua pluralidade, dentro e fora do denominado campo da arte, como conjunto heterogêneo de práticas capazes de suspender a hegemonia e a totalização do capitalismo – formas de tornar visíveis, audíveis e perceptíveis tanto as lutas de resistência ao poder estabelecido como o compromisso e aspiração de criar modos de substituição da hegemonia em cada uma das dimensões da modernidade e sua face obscura, a colonialidade. O desafio, além disso, consiste em pensar sobre essa pluralidade em sua articulação em torno de uma outra opção civilizadora (GÓMEZ MORENO; MIGNOLO, 2012, p. 16, tradução do autor).

Portanto, a opção descolonial visa superar a segregação das experiências humanas proposta pela “condição colonial” que através do racismo, utilizou dessas reificações e classificações para estabelecer “uma noção exclusiva de humanidade, cultura e projeto civilizatório” (GÓMEZ MORENO, 2015, p. 85), a partir de então, essas experiências não são mais tratadas de maneira autônoma, pois a racionalidade, o conhecimento, as emoções, a corporeidade e outras esferas da sensibilidade humana passam a ser compreendidas como experiências interligadas. A própria categorização estética tradicional – o Belo e o Sublime, por exemplo – tem origem nas sensibilidades das experiências humanas europeias, impulsionadas pelo colonialismo como forma de definir os valores estéticos universais das experiências humanas a partir de uma matriz eurocêntrica.

Tratar a descolonialidade como uma entre muitas opções subverte a lógica estético-epistemológica de unicidade, universalidade e domínio de determinados modos de produção e reprodução do conhecimento; logo, ao mesmo tempo que se afasta do totalitarismo teórico, não aceita relativismo, pois a abertura do leque de opções não significa aceitar qualquer outra opção. Tomar consciência e questionar as estruturas de dominação ocidental não significa o término da colonialidade do poder; o posicionamento revisionista dos Estados do Sul Global em relação à dependência e exploração oriundas do ocidente também não significam esse término. A opção descolonial busca na comunidade política global a lidenrança para a transformação das práticas e das formas de organização social que perpetuam as estruturas de opressão – como o próprio Estado-moderno-colonial e suas instituições. A proposta da descolonização não é corrigir ou complementar a modernidade, é transformá-la (GÓMEZ MORENO, 2015; MIGNOLO; GÓMEZ MORENO, 2012).

Se, por um lado, a colonialidade impõe fronteiras e classificações hierárquias, dividindo territórios, sociedades e populações, por outro lado, a descolonialidade se opõe a essas classificações fixas e hierárquicas (MIGNOLO; GÓMEZ MORENO, 2012); para além disso, se a colonialidade está vinculada a uma matriz imperial de controle dos corpos humanos e dos recursos naturais – terra, água e céus –, a descolonialidade fomenta “processos pelos quais aqueles que não aceitam ser dominados e controlados trabalham não apenas para se livrar da

colonialidade, mas também para construir organizações sociais, locais e planetárias não gerenciadas e controladas por essa matriz” (GÓMEZ MORENO; MIGNOLO, 2012, p. 08).

Essas disputas locais/globais pela legitimação do conhecimento constituem a “geopolítica do conhecimento”, que se baseia na relação epistêmica do poder e nas práticas sociais que são validadas a partir dela. Enquanto a lógica do pensamento abissal, único e universal da colonialidade busca segregar política e economicamente, o pensamento descolonial é um pensamento fronteiriço, que nasce da e entre as fronteiras, nasce do conflito e como resposta de re-existência a ele. Logo, “*o sentido da opção descolonial, do pensamento descolonial e da descolonialidade só fazem sentido no confronto com e desapego da matriz colonial do poder*” (MIGNOLO; GÓMEZ MORENO, 2015, p. 62, tradução do autor e itálico do original). Ao ser capaz de revelar as feridas da colonialidade e de instigar lógicas alternativas de sentir, pensar e fazer em relação a ela – questionando, curando e transformando –, as artes podem contribuir com a crítica e a prática descolonial. Para isso, a produção e os processos artísticos, assim como a investigação estética, devem se desprender da estética anestésica e homogeneizante da colonialidade – não se adaptar, se integrar ou buscar ser validada por ela (GÓMEZ MORENO; MIGNOLO, 2012; BOAL, 2009).

A arte e a estética, portanto, quando articuladas a partir da opção descolonial, podem ser vinculadas a uma abordagem para a transformação de realidades violentas; uma abordagem que questiona e busca subverter modelos impositivos e universais de controle social. A opção descolonial parte de um compromisso normativo com lógicas alternativas de saber, sentir e fazer; nesse sentido, compromete-se com práticas sociais de resistência e de insurgência perante as violentas estruturas da colonialidade, levando em consideração a pluralidade epistemológica-estética dos mais variados contextos sociais e políticos, com ênfase nos saberes, nos sentidos e nos fazeres do Sul Global.

CAPÍTULO 2

DO LOCAL PARA O GLOBAL: ESTUDOS CRÍTICOS DE CONSTRUÇÃO DA PAZ

Enquanto a sectarização é mítica, por isto alienante, a radicalização é crítica, por isto libertadora. Libertadora porque, implicando no enraizamento que os homens⁶¹ fazem na opção que fizeram, os engaja cada vez mais no esforço de transformação da realidade concreta, objetiva (FREIRE, 1974, p. 22).

2.1. Do local para o global

A questão dos níveis de análise perpassa muitas das discussões teóricas das RI, das mais antigas às mais recentes. Nos estudos de segurança, os níveis são definidos pelo alcance da escala espacial da investigação – do micro ao macro, do indivíduo ao sistema, do local ao global. E embora esses níveis indiquem a localização dos objetos de estudo, seus resultados e fontes de explicação, essa questão não é considerada uma teoria por si mesma, assim como também não estabelece uma precedência ontológica de determinado nível em relação a outro, muito menos exclui a existência de fenômenos transnacionais e multiníveis (BUZAN; WÆVER; WILDE, 1998). A fragmentação da realidade política em doméstica e externa, ou em local e global, é uma forma de criar obstáculos para a sua transformação. Essa fragmentação fomenta a lógica de que os atores cuja agência permeiam os estratos mais altos da política estão habilitados a gerar essas transformações e que devemos depositar neles nossa confiança (por vezes através do voto), na crença de que eles serão capazes de realizar as transformações necessárias e de que essa forma de operação é inalterável. No entanto, a crença na imutabilidade da realidade é uma ilusão, opressora e alienante, que segrega e impede a emancipação humana; por isso, a proposta de radicalização dos estudos e das práticas que almejam subverter essas estruturas “fechadas” de opressão e, ao mesmo tempo, gerar dinâmicas transformadoras consistentes (e conscientes) faz parte do compromisso daqueles preocupados com a liberdade e com relações sociais justas e igualitárias (FREIRE, 1974).

Em certa medida, a própria abordagem estética incorpora esse debate, ao menos em dois sentidos: primeiramente ao expandir os níveis de análise e reconhecer o caráter inextricável entre eles, incluindo diferentes espaços, localizações e direções onde podem ser encontrados os objetos de investigação e os atores da política internacional (STEELE, 2017); em segundo lugar, a estética permite identificar a construção intersubjetiva de uma visão de mundo e de uma forma de investigá-lo, ou seja, é possível que objetos, atores e determinados níveis possam

⁶¹ Seres humanos, de uma forma geral.

ser tidos como prioritários em um campo de conhecimento, a depender dos jogos de representação (BLEIKER, 2001).

Tendo em vista que as abordagens tradicionais privilegiam os níveis estatal/nacional (unitário) e globais (subsistêmico e sistêmico) em detrimento de estudos e análises voltadas para os níveis micro (BUZAN; WÆVER; WILDE, 1998), as próximas subseções se voltarão para discussões que envolvem os níveis local e individual como importantes espaços para as questões de segurança e paz. Vale realçar que por “local” se compreende muito mais que um ambiente físico e estático (situado em determinado contexto espaço-temporal), pois esse termo engloba as instituições locais (descentralizadas em relação ao nível unitário) e as agências locais (de atores internos ou externos de atuam na localidade específica) (SCHIERENBECK, 2015); enquanto que por “indivíduos” devemos compreender o ser humano e as suas diferentes formas de interação (política, econômica, social, etc.), pois são essas as interações que sustentam o mundo (BOOTH, 1991).

Posto isso, no que diz respeito ao resgate do local, parte-se de um movimento que se contrapõe a cinco tendências predominantes nos processos de construção da paz. A primeira tendência remete à concepção de natureza humana que legitima os Estados como atores centrais e as instituições erigidas pelas elites políticas como mecanismos de governança; a segunda diz respeito aos processos de imperialismo, colonização e globalização, que tratam o local como espaço vazio e submisso a ser “civilizado” pelos atores dominantes; enquanto a terceira está relacionada à própria estrutura disciplinar das ciências sociais que, na busca por generalizações dentro do contexto de manutenção do poder, tende a ignorar as particularidades do local; a quarta tendência refere-se a tecnocracia ou burocracia que retira do local a responsabilidade administrativa e a transfere para sistemas mais amplos, hierarquizando os processos de tomada de decisão que o afetam; a quinta e última tendência é a urbanização, que desvaloriza os locais afastados dos grandes centros – como a zona rural e as comunidades periféricas (MAC GINTY, 2015).

A virada local tem origem na crítica ao modelo liberal de construção de paz – modelo que busca impor um conjunto de instituições fixas e preconcebidas, geralmente voltadas para a reconstrução do Estado em contextos de pós-conflito (GOMES, 2013). Existem basicamente duas correntes na virada local como alternativa à paz liberal, sendo essas correntes a transformação de conflitos e a paz híbrida – cada qual correspondendo a uma etapa dessa ruptura causada pelo local nos EPP. A transformação de conflitos tem como principal influência John Paul Lederach que, na década de 1990, quando há um aumento no número de operações de paz ao redor do mundo, propõe centralizar o processo de construção da paz no local,

incentivando a capacitação dos atores locais em identificar as raízes das violências e em transformar seus conflitos de acordo com elementos específicos de sua própria realidade sociocultural. Já nos anos 2000, a partir da crescente insatisfação com os resultados das intervenções internacionais sob a égide da ONU, surge a proposta de paz híbrida, que tem como influência Roger Mac Ginty. Nessa corrente, a paz deve ser baseada numa combinação entre o local e o internacional, entre a resistência dos atores locais e a abertura do processo de construção da paz para as contribuições de atores externos, entre elementos locais tradicionais e novos elementos (TOLEDO; FACCHINI, 2017).

Embora distingam-se em relação à experiência com conflitos reais (Lederach atuou diretamente com negociações internacionais voltadas para a paz, enquanto Mac Ginty realizou pesquisas de campo em locais que passaram por intervenção internacional), “ambos os autores argumentam a necessidade de esforços contínuos nessa empreitada”, de construir a paz a partir do local (TOLEDO; FACCHINI, 2017, p. 170). Para além dessa convergência, a inserção e ênfase do “local” nas agendas de paz e segurança é decorrente das tentativas em propor uma perspectiva de paz mais sustentável. Os debates dessas agendas têm girado em torno de três conceitos principais, a saber: apropriação, empoderamento e participação. O primeiro conceito está relacionado ao controle dos recursos e dos processos políticos; enquanto o segundo aponta para a construção de capacidades e para o terceiro conceito, que retrata o grau de envolvimento dos atores locais nos espaços de gestão e de tomada de decisão (BORGES; MASCHIETTO, 2014).

Esses conceitos corroboram com a abordagem de segurança positiva, fundamentada na epistemologia da capacitação, em práticas não violentas e no reconhecimento de atores não estatais – como os indivíduos e as comunidades – como atores legítimos e construtivos no setor de segurança⁶² (GJØRV, 2012). Além disso, o compromisso normativo com a emancipação humana que orienta os pesquisadores e praticantes da paz (PUREZA; CRAVO, 2005), é compatível com a perspectiva que defende a emancipação como forma de garantir e produzir a segurança dos indivíduos, entrelaçando estruturas e processos do nível local ao nível global como mecanismo de redução de ameaças e riscos às suas vidas (BOOTH, 1991, 2007).

É por isso que, nos EPP, reivindica-se um posicionamento crítico, coerente com a proposta descolonial, para subverter a preeminência da lógica de paz liberal que dá suporte aos modelos prescritivos para a resolução/gestão de conflitos, cujas estruturas são impostas pelos atores em níveis macros da política internacional sem considerar as particularidades,

⁶² As relações de poder em microníveis não se dão apenas de cima para baixo, ou de fora para dentro; existem relações de poder internas e elas também podem se configurar de forma assimétrica.

necessidades e interesses que permeiam os atores em níveis micros, excluindo e marginalizando as perspectivas locais e individuais da construção de suas próprias estratégias de paz e segurança (GOMES, 2013). Portanto, “a paz é a âncora normativa, ou a ideia reguladora, que conecta o internacional ao local, orientando as práticas de intervenção” (OLIVEIRA, 2018, p. 24).

2.1.1. O compromisso normativo com a paz

Os EPP surgem na década de 1950 (ainda sob a denominação de Pesquisa para a Paz) com o propósito de reduzir e erradicar a guerra, além de tratar os conflitos de forma não violenta. A ênfase dos EPP na transformação de conflitos por meio da não violência vai na contramão do paradigma da Ciência Política que restringe o poder político à prática da violência – coerção física, uso da força, guerra, etc. (FERREIRA, MASCHIETTO, KUHLMANN, 2019; PUREZA; CRAVO, 2005). Posto isto, podem ser apresentadas duas correntes da ação não violência⁶³. A primeira traz a não violência como **meio** e filosofia de vida – inspirada nos ensinamentos de Gandhi, que propõe uma perspectiva de não violência ativa como uma forma de expor as injustiças e se contrapor à violência. A segunda corrente tem como principal referência Gene Sharp e concebe a não violência como estratégia para atingir um determinado **fim**, nesse caso, atingir a paz através do dismantelamento do poder político que legitima a violência e impõe estruturas de dominação e opressão (BEZERRA, KUHLMANN, 2019).

É com essa mesma preocupação, de reduzir e erradicar a guerra, que surgiu a disciplina das Relações Internacionais após a Primeira Guerra Mundial, embora o idealismo dos liberais da época tenha sido considerado ingênuo e, por isso, foram suplantados pelos realistas após a Segunda Guerra Mundial. Apesar dos esforços em se inserir no campo das ciências sociais, o conteúdo normativo dos EPP de definir e promover a paz deixou, por muito tempo, essa área fora dos campos disciplinares das RI e dos estudos estratégicos até o desenvolvimento das abordagens pós-positivistas e dos ECS (LAWLER, 2008).

Atualmente, ainda que sejam frequentemente apresentadas como um subcampo das RI, os EPP atendem a diversas características de um campo disciplinar autônomo⁶⁴ (FERREIRA,

⁶³ Os movimentos teóricos e práticos para a paz não pressupõem a escolha de uma dessas correntes, muito menos pressupõem a utilização de apenas uma estratégia de não violência, pelo contrário, essas correntes podem ser tratadas como abordagens complementares e estimular o emprego de múltiplas estratégias não violentas.

⁶⁴ Entre essas características podem ser apontadas (1) a definição de um objeto de estudo específico, (2) a existência de um corpo de conhecimento especializado, bem como de (3) teorias e conceitos próprios e que estão associados (4) a termos específicos e técnicos para abordar o objeto de estudo. Além disso, a existência de cursos de graduação e pós-graduação, departamentos, periódicos científicos, associações e até mesmo universidades direcionadas aos EPP, demonstra que esse campo também atente ao critério de (5) desenvolvimento institucional, embora o (6)

MASCHIETTO, KUHLMANN, 2019). Como perspectiva crítica às abordagens tradicionais das ciências sociais, os EPP são apresentados como alternativa à “ciência normal” na lógica de produção de conhecimento, integrando um conjunto de correntes pós-positivistas das RI (considerado um campo bastante heterogêneo), que questionam “leis” internas e a objetividade pressuposta na lógica da “ciência normal”. Parte-se, portanto, de uma ruptura epistemológica em relação as abordagens tradicionais da área (PUREZA; CRAVO, 2005).

Alicerçada nas contribuições do norueguês Johan Galtung, especialmente a partir da fundação do *Peace Research Institute of Oslo* em 1959 e da criação do *Journal of Peace Research* cinco anos depois, a “paz” se converteu em objeto de estudo e, para além disso, orientou as pesquisas dentro dessa área. Desse modo, rompe-se com a distinção entre prática e teoria, buscando superar a noção de neutralidade da ciência e, por conseguinte, reivindicando o caráter socialmente produtivo dos EPP por firmarem o compromisso normativo com a transformação social por meio da promoção da paz (PUREZA; CRAVO, 2005).

Vale ressaltar que colocar a paz como principal objeto de investigação nas agendas de pesquisa para a paz contribuiu para o surgimento de novas conceitualizações desse termo, para além da noção de paz negativa. Esse conceito de paz está vinculado às correntes mais ortodoxas dos estudos de segurança internacional, que consideram apenas a guerra – ênfase na guerra interestatal – como um tipo de violência pertinente às investigações da política internacional. Entretanto, a perspectiva limitada de paz negativa é ampliada pela concepção de paz direta e é superada pela concepção de paz positiva. O primeiro conceito se refere à ausência de qualquer tipo de violência direta, seja ela física, psicológica ou biológica; o segundo abarca a ausência das violências direta, estrutural e cultural, ao mesmo tempo que considera o preenchimento dessas “ausências” com elementos que promovam a construção de um arranjo social justo e sustentável (GALTUNG, 1969, 1981, 1996; WEBEL; GALTUNG, 2007)

Importa ressaltar que, em 1971, Galtung publica o trabalho *A structural theory of imperialism*, que trata de uma tentativa do autor em equivaler a paz positiva ao fim da violência estrutural no plano internacional. Essa concepção reduzida de paz positiva perdurou até a publicação do artigo *Cultural Violence* (1990), também de Galtung. Nesse trabalho, a dimensão cultural da violência foi sistematizada nos EPP, sendo concebida como o embrião das outras formas de violência. A partir desse artigo a paz positiva passa a abranger os aspectos culturais

desenvolvimento de métodos de pesquisa específicos consistam em um dos principais desafios para os pesquisadores para a paz (FERREIRA, MASCHIETTO, KUHLMANN, 2019; KRISHNAN, 2009).

que legitimam as violências⁶⁵. A crença na superioridade dos homens, das pessoas brancas, dos valores ocidentais são aspectos culturais que, por exemplo, tendem a autorizar (formal e informalmente) a violência de gênero, o racismo, a xenofobia, etc.

Logo, a busca de Galtung por uma “boa teoria social” gerou, também, duas rupturas que tornaram os EPP uma das principais abordagens críticas das RI. A primeira ruptura foi metodológica, provocando a mudança de positivismo reforçado⁶⁶ para pós-positivismo. Enquanto a segunda ruptura foi substancial, pois centralizou o conceito de paz positiva e a identificação da violência estrutural (ou latente) na pesquisa para paz. Nesse sentido, o empirismo dentro dessa área é uma característica bastante defendida, embora essa mesma característica tenha ligado a disciplina de EPP às abordagens dominantes que utilizam o empirismo como forma de explicar a realidade⁶⁷. Destaca-se que a virada metodológica nos EPP está fundamentada, inicialmente, no compromisso normativo em promover transformações sociais, assim, sua lógica empirista se contrapõe ao empirismo das abordagens dominantes, que marginaliza os valores – inclusive assumindo a neutralidade do pesquisador (PUREZA, 2011). A partir disso, surge uma proposta de “ciência trilateral” que converge teorias, dados e valores.

A nova triangulação do trabalho científico seria pois entre empiricismo – avaliando as teorias pela sua consonância com os dados –, criticismo – avaliando a consonância da realidade empírica com os valores – e construtivismo – avaliando as proposições teóricas pela sua consonância com esses mesmos valores-guia. Em cada um destes registos vai envolvida uma temporalidade diferente: o empiricismo lida sobretudo com os problemas do passado, o criticismo com os problemas do presente e o construtivismo com ensaios de futuro. [...] se sublinha, assim, a centralidade conferida pela investigação para a paz, a partir de então, à criação de novos valores, de novas teorias e de uma nova realidade, tendendo para uma coincidência entre o observado, o previsto e o preferível (PUREZA, 2011, p. 10).

O caráter “prospectivo” e “prescritivo” da teoria em relação a prática pode ser refletida através de uma analogia feita por Galtung de que “os Estudos para a Paz, eticamente orientados para a paz (por oposição à violência e à guerra), não serão menos rigorosos do que a investigação médica, eticamente orientada para a cura (por oposição à doença)” (PUREZA; CRAVO, 2005, p. 08; GALTUNG, 1996). Baseado nesse compromisso com a transformação

⁶⁵ Esses aspectos permeiam diferentes searas das relações sociais, da religião à ideológica, da arte à linguagem, da ciência formal à vida cotidiana.

⁶⁶ Vinculada a ortodoxia tecnocrática que legitima o status quo e não busca transformar a realidade, baseando-se numa pretensa neutralidade valorativa do pesquisador e da própria produção de conhecimento, isto é, reforça a busca por investigar “a realidade como ela é” e não traz a preocupação de propor uma realidade “preferível”.

⁶⁷ O empirismo é amplamente utilizado em modelos de paz liberal, por isso, o reconhecimento do compromisso com a transformação social se torna fundamental para distinguir as fundações teórico-epistemológicas que norteiam as práticas de construção da paz.

social, em sua origem, os EPP reuniu mais pesquisadores e referências das ciências naturais, da economia, da psicologia, da antropologia, dentre outras, do que das RI e da Ciência Política. Isso dificultou a consolidação da área na época, pois essas “origens multidisciplinares dos fundadores da Pesquisa para Paz ajudaram a impedir seu objetivo original de estabelecer um campo metodologicamente distintivo e teoricamente robusto de investigação científica social” (LAWLER, 2008, p. 75). Não obstante, atualmente é atribuído um caráter transdisciplinar para os EPP, pois a paz é um fenômeno complexo que depende, para sua compreensão e prática, de esforços conjuntos entre os pesquisadores dos mais variados campos do conhecimento humano, independente das fronteiras disciplinares entre as Ciências Sociais, Biológicas, Exatas ou mesmo dentro de suas áreas de especialização (FERREIRA; MASCHIETTO; KUHLMANN, 2019; FERREIRA, 2016).

O compromisso normativo com a transformação social proporciona que os EPP sejam uma matriz para a formulação de políticas públicas; isso possibilita, inclusive, sua instrumentalização por atores e teorias tradicionais, como ocorreu na década de 1990 por meio da ONU, que adaptou, padronizou e impôs a construção da paz em sociedades do Sul Global (PUREZA; CRAVO, 2005). Essa aproximação entre os EPP e as abordagens dominantes evidencia a necessidade de um processo de descolonização da área para resgatar seu teor crítico e emancipatório.

Aprender com o Sul significa, muito concretamente que as políticas públicas alicerçadas no universo conceptual dos Estudos para a Paz, designadamente em sede de reconstrução pósconflito ou de prevenção de conflitos e gestão de crises, têm que ganhar mais distância face ao receituário-padrão formulado nas academias e chancelarias do Norte e conferir um lugar mais central aos actores locais, seja dando mais atenção a práticas radicadas nos costumes locais e aos contextos culturais e sociais regionais, seja atribuindo à capacitação das sociedades locais o estatuto de prioridade absoluta dessas políticas (PUREZA; CRAVO, 2005, p. 16).

Nesse sentido, Pureza (2011) apresenta três dinâmicas para o resgate do teor crítico dos EPP na contemporaneidade. A primeira dinâmica se refere ao processo de descolonização da disciplina, dando ênfase na radicalização dos estudos sobre as violências cultural e estrutural – aqui, consideradas violências de colonialidade. A segunda dinâmica está estritamente ligada à superação das dicotomias em favor do *continuum*, proporcionada pela ampliação dos objetos de pesquisa para a paz. Ou seja, ao se desfazer da dicotomia paz/guerra, os pesquisadores da área criam a possibilidade de investigar os conflitos mesmo em cenários de paz formal. No que diz respeito à terceira dinâmica, destaca-se o desafio epistemológico e ontológico apresentado pelas abordagens racionalistas que veem a paz como algo dificilmente realizável (pela natureza

conflituosa do ser humano e do sistema internacional anárquico), assim sendo, a criticidade dos EPP tem de identificar as falhas do discurso realista-liberal em relação à paz e resgatar seu caráter emancipatório (PUREZA, 2011).

Percebe-se que a emancipação é um termo chave que perpassa essas três dinâmicas, convergindo o resgate da criticidade nos EPP com a abordagem crítica de segurança que também põe em foco a emancipação, compreendida como a garantia da liberdade de escolha dos indivíduos, de forma compatível entre eles. A partir desse conceito, surgem estruturas e processos que permeiam os mais diversos níveis da sociedade humana (do local ao global) e que articulam uma base securitária que se afasta das perspectivas de insegurança e de medo que restringem a liberdade dos indivíduos e dos grupos (BOOTH, 2007). Além disso, tomar o ser humano como objeto de referência da segurança e apontar a emancipação como forma de garantir não só sua sobrevivência, mas também sua existência plena nas diferentes esferas da vida social, como a econômica e a política (BOOTH, 1991), atende a uma perspectiva descolonial, crítica e sustentável que foge de concepções estadocêntricas e orientadas meramente para os resultados.

2.1.2. *Transformação e transcendência de conflitos*

Partindo da crítica freiriana às práticas pedagógicas impositivas, baseada no modelo de educação-bancária que retira do indivíduo seu papel na aprendizagem ativa e o restringe a ser um receptáculo de conhecimento, Lederach (1995) propõe um modelo de treinamento elicitivo para a resolução de conflitos, dando ênfase no local como importante face dos processos de transformação das realidades sociais marcadas pela violência. Esse modelo surge em contrapartida ao modelo prescritivo, cujos elementos (técnicas, métodos, estratégias, etc.) são considerados universais e aplicáveis a todo e qualquer contexto, ignorando as particularidades culturais, políticas, econômicas e sociais (LEDERACH, 1995).

O treinamento prescritivo se associa à educação bancária, cujo modelo pressupõe que o educador é o ator responsável pela condução do processo de aprendizagem, onde ele [educador] deposita seu saber em um receptáculo vazio, ignorante. Esse modelo está forjado em uma estrutura opressora e alienante, na qual o papel dos educandos é de receber passivamente e internalizar um conjunto de valores, sem questioná-los (FREIRE, 1974). O modelo prescritivo para o treinamento em resolução de conflitos parte dessa noção de que há um agente especializado que transferirá seus conhecimentos e experiências aos participantes de treinamentos ou capacitações. Logo, devemos elencar alguns elementos básicos desse modelo: (i) os especialistas sabem o que os participantes precisam; (ii) seus conhecimentos são mais

relevantes do que o conhecimento dos participantes; (iii) o objetivo é a transferência desse conhecimento (LEDERACH, 1995).

Enquanto o modelo de treinamento prescritivo está fundamentado em duas premissas basilares, sendo elas a possibilidade de “transferência” do conhecimento e a sua validade “universal”, o modelo elicitivo se distancia dessas premissas, pois considera que a abordagem deve ser desenvolvida pela interação entre especialistas e participantes, reconhecendo que ambos possuem conhecimentos que podem contribuir com o treinamento. Dentro dessa abordagem “a ênfase não é somente no empoderamento dos participantes em criar modelos, mas também em procurar recursos e raízes no próprio contexto cultural” (LEDERACH, 1995, p. 55), ou seja, esse modelo busca a capacitação dos participantes em identificar as raízes dos conflitos e os recursos culturais específicos que os auxiliem na transformação social. Na educação libertadora, base para esse modelo, o saber não está mais centralizado na figura do educador, por isso o educador se torna educador-educando e, por sua vez, o educando se torna educando-educador. Considera-se, nesse ponto de vista, que a educação libertadora tem um compromisso com a transformação da realidade, a partir da formulação e implementação de práticas pedagógicas críticas que estimulam os atores a pensar e agir contra a opressão de forma consciente (FREIRE, 1974). No âmbito da transformação social, as práticas pedagógicas críticas são fundamentais para a construção da paz por estimularem a reflexão sobre a legitimidade da paz que está sendo construída (ou que se pretende construir). Essas práticas servem de ponto de partida para a conscientização dos atores oprimidos acerca dos elementos culturais (religião, língua, etnia, etc.) que consolidam e legitimam as estruturas sociais, políticas, econômicas e sistêmicas das opressões; sendo esse o primeiro passo para a construção de uma paz coerente com as próprias necessidades e interesses desses atores, isto é, uma paz coerente com a própria realidade (RICHMOND, 2012).

Os principais elementos do modelo elicitivo são: (i) *descobrir* as compreensões e respostas ao conflito dos próprios participantes, o que fortalece o sentimento de comunidade; (ii) *nomear e categorizar* as ferramentas, técnicas, processos, etc., descobertas pelos participantes – diferente do modelo prescritivo que apresenta nomes e categorias pré-definidas; (iii) *avaliar* em conjunto o que funciona ou não para a transformação do conflito no contexto específico; (iv) *adaptar* ou *recriar* abordagens, visando aprimorar sua operacionalização e aplicabilidade no contexto trabalhado; (v) *aplicar* na prática para experimentar e refinar a abordagem, aqui, busca-se não só a ação, mas também a reflexão sobre a viabilidade do modelo (LEDERACH, 1995). Esses elementos fazem parte do ciclo de desenvolvimento educacional apresentado por Paulo Freire, comparando o modelo elicitivo à concepção dialógica de

relacionamento da humanidade com a realidade; dessa forma, considera-se que a humanidade não é construída em silêncio, “mas em palavras, em trabalho, em ação-reflexão” (FREIRE, 1974, p. 92). A transformação da realidade no pensamento freiriano passa pelo reconhecimento do direito dos indivíduos em agir e refletir de forma autônoma, distanciando-se da noção de que as ideias devem ser depositadas nos sujeitos por algum especialista, como no modelo prescritivo. Isto é, a mudança acontece quando há a participação ativa dos oprimidos em todas as fases do processo de transformação social, como no modelo elicitivo.

Destacamos que ambas as abordagens, prescritiva e elicitiva, podem ser consideradas modelos analíticos ideais, que não existem de forma pura na vida real, embora suas descrições sejam particularmente necessárias para fins de comparação, mas também “para permitir a exploração de preocupações chaves, para oferecer uma crítica construtiva de nossa abordagem para o treinamento e para apontar a direção para mudanças positivas em como abordamos e compreendemos a relação entre conflito, cultura e treinamento” (LEDERACH, 1995, p. 40). Ressalta-se aqui que a base para a compreensão e transformação dos conflitos é o conhecimento social, em especial a comunicação com ênfase em aspectos como a percepção, interpretação e expressão. Diante disso, é possível retomar a discussão sobre o papel da estética no resgate da corporeidade, das sensações e das emoções como elementos da produção de conhecimento humano, tendo em vista que o mundo social pode ser percebido, interpretado e representado por meio desses mesmos elementos – corpos, sensações e emoções. Como afirma Boal (2009, p. 29): “Palavras ao vento não deixam registro, mas intensos prazeres e dores, sim”. Logo, a análise de contextos conflituosos e o desenvolvimento de estratégias de transformação devem levar em consideração o conhecimento sensível, isto é, as experiências estéticas dos indivíduos imersos em tais realidades.

Por conseguinte, devemos compreender que, na perspectiva de Lederach, ao invés de serem empregados termos como “gestão” ou “resolução” de conflitos, é utilizada a expressão “transformação”, por considerar que captura a noção de mudanças construtivas que fortalecem relacionamentos e estruturas sociais (LEDERACH, 2003). Esses termos se referem a três modelos de tratamento de conflitos que estão presentes na teorização de Galtung (1996) e que apresentam divergências substanciais, principalmente entre o modelo de transformação de conflitos e os outros dois modelos de gestão e resolução de conflitos. Esses últimos, além de não terem o apelo por mudanças construtivas, ignoram questões como pluralidade e inclusão. Enquanto a gestão não implica no fim do conflito, mas sim em sua contenção ou retardamento; a resolução foca em resultados positivos, mesmo que não atinja a raiz do conflito. O modelo que propõe a transformação, no entanto, motiva a participação de múltiplos atores na construção

de uma nova realidade social, onde as diferenças sejam aceitas e respeitadas – para tanto, as raízes dos conflitos violentos devem ser encontradas e tratadas (LUNDIN, 2019; GALTUNG, 1996). Ao reafirmar a inevitabilidade do conflito⁶⁸, essa perspectiva não se restringe a medidas imediatistas que tentem findá-lo, tal como indica a ideia de resolução, mas foca em promover estratégias a longo-prazo que explorem o potencial do conflito em gerar desenvolvimento humano e social nos âmbitos local e global. Essa abordagem, portanto, apreende com precisão aspectos reais e verificáveis da natureza do conflito, isto é, de que “o conflito é normal nas relações humanas e o conflito é um motor de mudança” (LEDERACH, 2014, p. 09).

Realça-se, então, que a abordagem transformacional não remete exclusivamente a um conjunto de técnicas, mas também a um conjunto de “lentes” que nos ajudam a “olhar” (prestar atenção/conscientizar-se/perceber) e “enxergar” (ir além/mais profundo que) o conflito. Logo, Lederach apresenta três lentes para a transformação de conflitos. A primeira é focada na situação imediata; a segunda, busca reconhecer padrões de relacionamentos; enquanto a terceira está relacionada ao desenvolvimento de um quadro conceitual que reúna perspectivas e conecte os problemas aos padrões identificados (LEDERACH, 2014).

Como resultado, essa abordagem deve se voltar para o conteúdo, o contexto e a estrutura de relacionamentos conflituosos. Por exemplo, se focarmos apenas na primeira lente, nos debruçamos sobre o conteúdo e propomos soluções rápidas, mas que podem perder sua eficiência em contextos diferentes. Se enxergarmos para além do conteúdo, verificaremos que há um contexto, influenciado pelos padrões de relacionamento que são identificados pela segunda lente. Por fim, através da terceira lente, a estrutura de relacionamentos se revela, ao conectar problemas e padrões de relacionamento, possibilitando que enxerguemos a complexidade do conflito (origem, motivações, interesses, etc.) e que, ainda, possamos desenvolver estratégias coerentes para os problemas específicos em contextos específicos. Essas três lentes servem para enxergar⁶⁹ a essência do conflito em meio a toda sua complexidade (LEDERACH, 2014). A estética também pode ser considerada uma forma de capturar a essência do conflito e apresentar uma síntese de sua complexidade, como exemplifica Lederach (2005) ao comparar o engajamento na construção da paz com a escrita de *Haiku* – um tipo de poema, cuja versão mais tradicional remonta ao Japão e possui uma estrutura de três

⁶⁸ Assim como no paradigma realista, reconhece-se a inevitabilidade do conflito, embora haja uma diferença crucial entre esse paradigma e a perspectiva de Lederach – e dos EPP de uma forma geral: A violência como característica basilar do conflito é superada, isto é, o conflito violento pode ser evitado ou transformado em um conflito não violento, capaz de alterar positivamente as dinâmicas de relacionamento humano.

⁶⁹ Há uma diferença fundamental para Lederach, entre ver/olhar (*to look*) e enxergar (*to see*); enquanto ver/olhar está ligado ao sentido de notar algo/alguém, ou prestar atenção a esse algo/alguém, enxergar vai além (e mais fundo) ao exigir mais foco e nitidez ao que se observa (LEDERACH, 2014).

linhas e cerca de dezessete sílabas no total. Ambas as tarefas (construção da paz e *Haiku*) exigem a percepção da complexidade das experiências humanas e sua tradução de forma simples, destacando a essência, muitas vezes velada, dessas experiências.

Posto isto, o paradigma freiriano é utilizado por Lederach para identificar três lacunas na transformação de conflitos em processos de construção da paz. A primeira é a “lacuna de interdependência”, que aponta para a falta de conexão entre diferentes níveis sociais⁷⁰, pois as abordagens tradicionais costumam reunir grupos de um mesmo nível para participarem dos processos de negociação e resolução do conflito. A segunda é a “lacuna de justiça”, que remete a contextos onde soluções imediatistas são implementadas, como os acordos de paz que, ao entrarem em vigor, provocam a redução da violência direta, mas não impedem a continuidade das violências através da cultura e das estruturas sociais. Enquanto a terceira é a “lacuna de processo-estrutura”, referindo-se a lacuna deixada por processos muito focados em atitudes ou por estruturas muito focalizadas em resultados; em suma, critica-se métodos tradicionais que tendem a seguir uma lógica linear e fechada que não capta as nuances, particularidades ou variáveis contidas nas interações entre os atores e, também, entre o processo e a estrutura (GRAF; KRAMER; NICOLESCOU, 2006; LEDERACH, 1997).

Além das lacunas supramencionadas, Graf, Kramer e Nicolescou (2006) apontam para uma quarta lacuna identificada por Lederach; essa é a “lacuna da autenticidade”.

Além das técnicas de negociação, mediação e abordagens de intervenção, algo mais, embora menos tangível, é necessário. O que falta é a paz como um processo orgânico alimentado pela criatividade, dedicação e visão daqueles que vivem em conflito. A paz deve ser orgânica. Isto significa que deve ser desenvolvida de dentro ao invés de importado ou imposto de fora. Deve haver a posse da paz por aqueles que têm que viver com ela (GRAF; KRAMER; NICOLESCOU, 2006, p. 62, tradução do autor).

Nesse trecho, os autores se referem ao protagonismo dos atores locais nos processos de transformação do conflito e de construção da paz e, para além disso, mostram que Lederach introduz a “imaginação moral” como forma de conceber e pôr em prática estratégias que

⁷⁰ Lederach (1997) apresenta três níveis sociais e para cada nível é identificado um tipo de liderança que afeta a população na construção da paz. No nível 1 estão os líderes do topo, de grande visibilidade, como militares, figuras religiosas e políticos. Devido a sua posição, as abordagens adotadas são baseadas em estratégias *top-down*. No nível 2 estão os líderes de alcance intermediário, como representantes étnicos, acadêmicos e líderes humanitários, ou seja, esses são atores respeitados pela atuação em setores específicos (educação, saúde, agricultura, etc.), por sua representatividade ou, ainda, pela sua participação na construção de redes de relacionamentos. Esses líderes são mais numerosos que os líderes do topo e facilitam as conexões entre os diferentes níveis sociais. Por fim, no terceiro nível, encontram-se as lideranças populares, como líderes locais/comunitários, indígenas, agentes de saúde, entre outros atores que atuam diariamente na base da sociedade. As abordagens desse tipo de liderança estão fundamentadas, particularmente, em estratégias *bottom-up* (LEDERACH, 1997). Na próxima seção será apresentada o papel das lideranças e demais atores na construção estratégica da paz.

transcendem a realidade conflituosa por uma nova realidade, fundada nos princípios da autorreflexão, empatia, criatividade, empoderamento e diálogo. Ademais, vale destacar que a “imaginação moral” e a transcendência dos conflitos requerem não só abordagens tecnicistas, mas também reconhecem que a construção da paz é uma arte (GRAF; KRAMER; NICOLESCOU, 2006). Assim como Sun Tzu admite que a estratégia se aproxima mais da arte do que da ciência⁷¹, numa concepção que na “arte da guerra não há regras fixas” e a experiência do estrategista deve levar em consideração mais do que cálculos racionais e estudos sistemáticos (SUN TZU, 1963, p. 93 *apud* MAHNKEN, 2007, p. 63); Neste sentido, ver além do conflito, para transcendê-lo, pressupõe tornar simples o complexo, e isto pode se dar por meio do pensamento artístico, vendo metaforicamente, simbolicamente, os problemas, não os simplificando, mas captando sua essência.

A transcendência de conflitos surge a partir da construção de uma nova realidade, como assinalado anteriormente. De acordo com Galtung (1996), essa nova realidade se torna possível através de uma abordagem transformacional que dê ênfase em elementos positivos e construtivos, como a criatividade, empatia e não violência⁷². Nesse “tripé”, a criatividade serve para superar contradições (aspecto subjetivo), direcionando-se aos temas específicos de cada conflito; a empatia serve para suavizar atitudes (aspecto motivacional), tratando dos sentimentos e pensamentos de cada ator em relação ao conflito; por fim, a não violência serve para suavizar comportamentos (aspecto objetivo), transformando atuações violentas em atuações pacíficas (CONCHA, 2009; GALTUNG, 2006, 1996).

Essa visão acerca da transcendência de conflitos violentos é reforçada por Lederach (2005, p. 5-6), que afirma: “transcender a violência é algo forjado pela capacidade de gerar, mobilizar e construir a imaginação moral”. Para tanto, é necessária a articulação entre quatro disciplinas e capacidades: (i) capacidade de nos imaginarmos em relações que incluem nossos inimigos; (ii) capacidade de manter a curiosidade paradoxal que captura a complexidade sem

⁷¹ As definições de arte, assim como a concepção de estratégia e sua utilização na formação, no planejamento e na implementação de iniciativas para a construção da paz serão abordadas na próxima seção.

⁷² A perspectiva de Johan Galtung acerca da “transcendência de conflitos” serve de fundamentação teórica, filosófica e epistemológica para o método *TRANSCEND*. Esse método parte da avaliação e projeção de cenários, onde o cenário ideal seria baseado na satisfação de todos os atores envolvidos no conflito com o arranjo pacífico proposto – ao contrário dos cenários onde nenhum ator se beneficia ou onde um ator é beneficiado em detrimento de outro, ou ainda, em contraposição a cenários onde as soluções sejam vistas como incompletas, insuficientes. O método *TRANSCEND* pode ser empregado em quatro níveis de conflito: Micro, meso, macro e mega – referindo-se, respectivamente, aos níveis dos indivíduos, das sociedades, dos Estados e nações, das regiões e civilizações. Esse tem sido o principal instrumento de trabalho dos membros da *TRANSCEND Internacional*, rede de desenvolvimento de cenários pacíficos criada em 1993 por Galtung, juntamente com Fumiko Nishimura (GALTUNG, 2006; TRANSCEND INTERNATIONAL, 2020).

recorrer a dicotomias; (iii) acreditar no ato criativo e em seu exercício; (iv) aceitar os riscos de se infiltrar nos cenários desconhecidos dos contextos pós-conflito.

A intuição, ao invés da técnica, caracteriza-se como um importante elemento da imaginação moral e, conseqüentemente, da transcendência da violência, por ampliar o mero cálculo racional, incluindo o desenvolvimento emocional e a criatividade como guias do processo de tomada de decisão em ações práticas da construção da paz; em contrapartida ao impulso, geralmente violento, onde a emoção não é trabalhada e as decisões tendem a ser imediatistas e não calculadas.

Intuição é uma coisa engraçada. A maioria de nós não confia nela. De fato, a maioria dos treinamentos sobre resolução de conflitos e construção da paz parece ser construída sobre habilidades que reduzem, contornam ou ignoram a intuição. Mas se você já conversou longamente com bons praticantes sobre como eles sabem o que devem ou não fazer em seguida, ou ainda mais, se você conversar com pessoas que trabalham na construção da paz e que são do cenário da violência, você ouvirá que o que eles contornam são as regras de procedimento adequadas. O que eles seguem é o seu instinto (LEDERACH, 2005, p. 68).

Embora comumente marginalizada, a intuição é uma forma de compreender e de abordar o conflito, constituindo-se como elemento basilar da transcendência da violência. Logo, para além de uma abordagem meramente metodológica para a transformação de conflitos, a transcendência está atrelada à imaginação moral e pressupõe uma fundamentação filosófica e epistemológica que insere elementos usualmente excluídos, como a criatividade, a participação local e a própria intuição, em busca de uma concepção de humanidade compartilhada para a superação dos ciclos de violência.

2.2. Estratégias artísticas para a construção da paz

Ao redor do mundo, diversos atores engajados em projetos, programas, atividades e demais iniciativas de construção da paz estão utilizando abordagens criativas para a transformação de realidades marcadas por diferentes formas de violência. Nessa conjuntura, a arte é um elemento que pode ser usado de forma estratégica para alterar dinâmicas de relacionamentos conflituosos. Nos volumes I e II de *Acting Together: Performance and The Creative Transformation of Conflict*, publicadas respectivamente em julho e dezembro de 2011, os editores (Cynthia Cohen, Roberto Gutiérrez Varela e Polly Walker) reúnem diversos textos que exploram o papel das performances artísticas em cenários de pobreza, violação de direitos humanos, exclusão social, violência de gênero, entre outros conflitos.

O primeiro volume apresenta casos que ilustram o papel da arte na **resistência e reconciliação em regiões violentas**, dividindo-se em duas seções que trazem exemplos de iniciativas artísticas durante e após processos de intensa violência⁷³. No segundo volume é dado ênfase em exemplos onde a arte contribui com a **construção de comunidades justas e inclusivas**, desse modo, os textos se voltam para questões estruturais como as desigualdades sociais e econômicas. Em ambos os volumes, o teatro aparece como uma das formas de expressão artística amplamente utilizada nesses cenários, principalmente pela sua capacidade de engajar física, emocional e psicologicamente as pessoas.

Entretanto, antes de mergulharmos na utilização estratégica do teatro para a construção da paz na Colômbia, devemos explorar a própria concepção de construção estratégica da paz, analisando as funções sociais da arte nesse tipo de iniciativa. Esse tipo de investigação, além de atender a uma reivindicação por maior criticidade e radicalidade na agenda de pesquisa dos EPP, também corrobora com uma tendência contra hegemônica de incorporar as artes e outras abordagens consideradas “brandas” para a transformação de conflitos (SHANK; SCHIRCH, 2008). Vale ressaltar que, para capturar a amplitude e complexidade das iniciativas de construção da paz por meio da arte, as próximas subseções se dedicarão a abordar três conceitos fundamentais: arte – com ênfase em suas funções sociais; estratégia – a partir de sua reformulação nos EPP e por um viés crítico que supera as limitações impostas pela visão instrumental; e construção da paz – levando em consideração diferentes formas de compreender e atingir a paz.

2.2.1. *As funções sociais da arte*

Para darmos início a esta subseção, passaremos primeiramente pela problemática discussão que envolve a definição de “arte”, delineando uma perspectiva que a compreende como elemento humano constituído e/ou influenciado por aspectos não só sociais, mas também políticos, econômicos e fundamentalmente culturais. Posto isso, serão abordadas as funções sociais da arte, em especial como canal de comunicação humana – que dá a base para o argumento de que as artes podem ser estrategicamente aplicadas, como canais de comunicação não violenta (CNV), em iniciativas da construção da paz.

De acordo com Boal (1991), a arte é um tipo de linguagem e como tal caracteriza-se como uma forma de conhecer a realidade e de transmitir esse conhecimento; nesse sentido, a

⁷³ Entre os casos explorados nesse primeiro volume estão as iniciativas *Alrowwad Theatre* e *Ashtar Theatre*, que empregam o teatro como estratégia de resistência não violenta na Palestina – importante sublinhar que o *Ashtar Theatre* utiliza o teatro fórum, técnica de TO desenvolvida por Augusto Boal.

fotografia, a música, o teatro e as mais variadas expressões artísticas são linguagens que produzem e disseminam conhecimento. Não obstante, o conceito de “arte” não é fixo e passou por transformações ao longo do tempo, a depender do local de fala do articulador da definição. Por exemplo, para Aristóteles – filósofo da Grécia Antiga que assumia uma posição de prestígio na sociedade – a arte dever ser considerada “uma imitação da Natureza”⁷⁴ e uma disciplina distinta da política e que, portanto, não se mistura a ela (BOAL, 1991, p. 19).

Em sua origem etimológica, a palavra “arte” deriva do termo em latim *ars* e, muitas vezes, é associada a expressão grega *τέχνη* (*technè*), ambas relacionadas a uma perspectiva de “saber fazer” e respectivamente atreladas às noções de habilidade e técnica. Essa amplitude conceitual do mundo antigo começa a ser transformada no Renascimento, ao surgir a divisão entre artista e artesão que, no período posterior, entre os séculos XVII e XVIII, culmina na divisão entre Belas-Artes e artes aplicadas (artesanato). De um lado, as Belas-Artes agregam um conjunto de características como originalidade e imaginação para delimitar um tipo de produção artística mais refinada, responsável pela conexão entre o terreno e o divino, entre o físico e o metafísico⁷⁵; por outro lado, o artesanato passa a ser definido pela sua aplicação instrumental (CASTRO, 2004).

Entretanto, a partir do séc. XIX essa tendência se enfraquece e ao longo do séc. XX o conceito se expande para englobar produtos (novos e antigos), bem como práticas, que desafiam as fronteiras do que se compreendia até então como arte. Por isso, “a corrente dominante desde os anos 50 do século XX tem sido a que defende que a tentativa de definir arte está fadada ao fracasso, porque não existem condições necessárias e suficientes que constituam uma definição real da arte” (CASTRO, 2004, p. 338). Essa reformulação do conceito de arte a partir do século XX é resultado da ampliação nas literaturas que remetem à História, Filosofia e Sociologia da Arte⁷⁶, tendo em vista que os registros anteriores a esse período eram limitados às definições produzidas pelas sociedades tradicionais com diretrizes de produção de conhecimento

⁷⁴ Vale ressaltar que a reflexão aristotélica sobre a arte é bem mais ampla e complexa, aprofundando-se na concepção de “imitação” como algo que vai além da mera cópia da realidade e se traduz em recriar ou reformular a dinamicidade da “Natureza” que, por sua vez, ultrapassa perspectivas reducionistas sobre o conjunto de todas as coisas, assim sendo, é tratada de forma minuciosa como princípio (ideacional e material) que cria e transforma todas as coisas (BOAL, 1991).

⁷⁵ A própria definição de “Belas-Artes” estabelece padrões estéticos da arte que giram em torno da “sensação do Belo”, mas um Belo limitado às experiências sensoriais dos atores dominantes.

⁷⁶ A globalização gerou impactos em diferentes searas da vida humana, desde a economia e política até a cultura e sociedade; nesse cenário, assim como as mercadorias e as informações, as artes passam a ter alcance mundial; embora a conjuntura provocada pelo processo de globalização também contribua com a hibridação ou mesmo desaparecimento de culturais locais perante a forte influência externa – vale ressaltar que, em oposição a essas tendências, surgem diversos movimentos de resistência, resgate e preservação das identidades culturais locais (OLIVEIRA, 2013).

modernas/coloniais; conseqüentemente, somente era considerada arte as práticas e os produtos desses atores dominantes, enquanto as práticas e os produtos do Sul Global não eram reconhecidas como tal. A arte, portanto, é contextual, suas definições estão relacionadas ao contexto histórico e territorial, logo, a arte está em constante transformação, bem como as percepções sobre suas funcionalidades sociais. Tomemos como exemplo a arte latino-americana, cuja imposição cultural das forças coloniais influenciou (e ainda influencia) as elites locais a atuarem na defesa de uma estética dominante, dos países considerados avançados e desenvolvidos, pois são nesses espaços que a arte é considerada verdadeiramente culta, ao contrário das manifestações artísticas locais, tidas como populares – logo, associadas a uma noção de pobreza cultural (OLIVEIRA, 2013).

A partir da articulação do conceito de território como algo que supera a mera unidade geográfica e incorpora a estrutura sociopolítica – absorvendo as experiências e dinâmicas resultantes dos processos históricos –, Ruggiero (2018) explora a empregabilidade do termo “Arte Latino-Americana” (*Latin American Art*). Esse termo surge como um constructo teórico de instituições estadunidenses e europeias que, através de um olhar hegemônico e vertical, visam reduzir as práticas artísticas da América Latina a uma representação estética e identitária baseadas “na tentativa de abordar uma região como um todo, devido a algumas similaridades como o colonialismo, a língua e a religião predominante”⁷⁷ (RUGGIERO, 2018, p. 105).

Ao tratar das contribuições de Marta Traba⁷⁸ (1930-1983) para o estudo da arte e para o reconhecimento da influência limitadora da estética dominante (moderna) na cultura colombiana e latino-americana, Gutiérrez (2014) afirma que a arte, enquanto atividade inerentemente humana, não se limita a essa concepção de estética, pois ela também possui uma dimensão política que providencia a conexão entre o fazer artístico e a situação cultural. Desse modo, a situação cultural – que evidencia e é evidenciada pela articulação entre as dimensões estética e política – é definida pelo recorte espaço-temporal da produção artística e constitui uma função social da arte⁷⁹. Logo:

A obra [de arte] surge *de e para* esta situação cultural e o centro de gravidade [do debate] se desloca do *objeto* artístico ao *fenômeno* artístico. Assim se

⁷⁷ Além de marginalizar as particularidades culturais de cada país da América do Sul, Central e Caribe (México também entra nesse recorte), o emprego dessa nomenclatura pressupõe que essas instituições têm um papel fundamental na legitimação da produção artística da América Latina e na validação do que deve ser considerado arte dentro da região – a partir dos interesses mercadológicos dos atores dominantes (RUGGIERO, 2018).

⁷⁸ Acadêmica argentino-colombiana que desenvolveu uma forte crítica às indústrias culturais europeia e estadunidense, vinculando-as a um projeto de poder político que visa a hegemonia das instituições modernas, ou seja, a pretensa neutralidade ideológica e a homogeneização do padrão de beleza aos moldes ocidentais mascaram o caráter social das artes e a necessidade de práticas locais de representação estética (GUTIÉRREZ, 2014).

⁷⁹ Esse debate foi explorado no capítulo anterior. Ver: RANCIÈRE, 2009a, 2009b, 2010.

exclui a possibilidade de valor estético reduzido ao *objeto artístico* e se considera tanto a origem, o significado e a função social do mesmo (GUTIÉRREZ, 2014, p. 190, itálico do original e tradução do autor).

Então, para além do debate que explora a construção histórica dos conceitos de “Arte” e “Arte Latino-Americana”, devemos nos atentar que tal empreitada é influenciada pelas relações de poder e pelos jogos de representação na política internacional, por isso, “o centro de gravidade do debate contemporâneo sobre a ‘Arte’ se desloca, uma vez mais, ao significado e função social (política) da mesma” (GUTIÉRREZ, 2014, p. 192). Aqui, vale ressaltar, a busca por ultrapassar os debates conceituais – e as definições estabelecidas pelos atores dominantes – sobre quais são os produtos e processos artísticos válidos ou legítimos, perpassa a crítica descolonial, ao serem expostas, questionadas e subvertidas perspectivas universalizantes da arte e da estética que constituem a matriz colonial de poder e ocultam as feridas causadas por ela. Para tanto, devemos compreender que “uma das funções explícitas da arte é influenciar e afetar os sentidos, as emoções e o intelecto”, enquanto que a função da estética é buscar “entender o significado da arte” (GÓMEZ MORENO; MIGNOLO, 2012, p. 09).

Todavia, existem muitas outras funções, talvez mais implícitas, que fazem parte da dimensão social do sentir, do saber e do fazer artístico. Isaza (2016) destaca as funções ideológica, pedagógica e também comunicativa⁸⁰. Em sua análise sobre a contribuição da obra de Doris Salcedo⁸¹ para a promoção de práticas restaurativas (justiça de transição) na Colômbia, a autora destaca essas três funções como elementos interdependentes e fundamentais na transformação de conflitos.

A função comunicativa da arte está ligada à sua capacidade de transmitir de mensagens, permeando o imaginário e a cultura popular para construir canais de relacionamento entre os indivíduos, como no caso das esculturas e pinturas europeias do séc. XVIII, cujas formas representavam os aspectos político-sociais e os valores morais da época, tendo por objetivo transmitir, comunicar, expressar os ideais iluministas. Aqui, associa-se a função comunicativa à função ideológica, pois a capacidade da arte em fortalecer ideais políticos e filosóficos permite a formação de sentimentos que incentivam os indivíduos a saírem da passividade e a reconhecerem seu papel dentro de uma sociedade; quer seja para alienar ou para questionar a

⁸⁰ A autora ainda menciona as funções: *cognitiva*, referente aos registros que produzem conhecimento, como a arte rupestre que serve de fonte para o conhecimento histórico-cultural; *estética*, num sentido mais amplo do que os padrões de beleza e o sentimento de prazer da modernidade, incorpora-se aqui a capacidade de produzir uma variedade de sensações e sentimentos; e *propagandista*, principalmente como ferramenta de promoção política (ISAZA, 2016).

⁸¹ Artista plástica colombiana cujo trabalho busca contribuir com a memória histórica e a simbologia do conflito armado em seu país.

realidade social. A função ideológica da arte provoca reações sociais, a exemplo da produção artística na África do Sul pós-Apartheid ao estimular a luta contra o racismo (ISAZA, 2016). Nos EPP, a comunicação não é considerada apenas um canal de informações (ligada à transmissão de mensagens e ao impacto dessas mensagens nos atores sociais e em suas dinâmicas de interação), ela é considerada também um canal de diálogo. De acordo com Valdés (2017, p. 270) “o diálogo tem a ver com o exercício efetivo do direito de todos os seres humanos à comunicação, isto é, a emitir e receber mensagens” e a autora entende que este “é o eixo da comunicação horizontal, pois toda pessoa deve ter oportunidades semelhantes de emitir e receber mensagens”.

Para que o diálogo seja um aspecto do engajamento dos atores na transformação de conflitos, deve-se considerar que esse é um processo interativo que exige a reciprocidade, entre os interlocutores, nas condições de se expressarem e de captarem as mensagens transmitidas (VALDÉS, 2017). Nessa interação, padrões violentos de comunicação devem ser identificados e modificados, tendo em perspectiva que o modo com que nos comunicamos influencia em como agimos. Por exemplo, a comunicação baseada em posturas defensivas ou agressivas interferem em negociações, podendo impossibilitar acordos ou agravar conflitos. A busca por padrões não violentos de comunicação deve estar fundamentada em um conjunto de valores que corroborem com a construção de relacionamentos pacíficos, como honestidade e clareza ao nos expressarmos, bem como respeito e empatia ao escutarmos (ROSENBERG, 2006).

Ao reconhecermos o potencial da arte como canal de comunicação, sobretudo de comunicação não violenta, podemos empregá-la como elemento de mudança social. Para isso, é preciso reconhecer uma outra função da arte: a função pedagógica, que articula a transmissão de valores ideológicos e políticos por meio de um processo de aprendizagem que permite a transformação dos comportamentos individuais e coletivos⁸² (ISAZA, 2016). No âmbito da CNV, os valores não devem ser transmitidos de forma coercitiva, isto é, não devem ser impostos; ao invés disso, devem ser expressos de forma clara e responsável, com linguagem – verbal ou não verbal⁸³ – que não demonstre superioridade, primazia ou julgamento de valor.

⁸² Vale ressaltar que a transformação de comportamentos individuais e coletivos pode ter consequências negativas ou positivas, isto é, a arte pode ensinar valores que fomentem a violência e a segregação – como na produção artística vinculada ao regime nazista – e também pode estar voltada ao ensino de valores voltados à unidade e resistência popular – como no muralismo mexicano.

⁸³ A CNV é um processo ou linguagem que não requer necessariamente comunicação verbal, desde que esteja conectada a quatro componentes: (1) **Observação** sem julgamentos, mas com (2) expressão clara de quais são os **sentimentos** em relação à situação a partir da (3) compreensão de quais são as **necessidades** que estão em questão, expressando-as também com clareza. Além disso, é importante (4) apresentar um **pedido** específico visando o atendimento das próprias necessidades, mas em concordância com as necessidades coletivas. Esses componentes compõem tanto a emissão quanto a recepção de mensagem e, embora sejam apresentados como elementos básicos da CNV, não estabelecem um modelo rígido de comunicação.

Esse tipo de comunicação é constituído pela compreensão e expressão das próprias necessidades e pelo respeito quanto às necessidades dos outros atores, pois, como afirma Rosenberg (2006, p. 10), “[c]lassificar e julgar as pessoas estimula a violência”.

Não obstante, devido às críticas, à negação, à desvalorização ou ao julgamento valorativo das necessidades, comunicá-las pode ser um processo doloroso, pois atribui-se uma carga de responsabilização em relação aos sentimentos e ações alheias. A responsabilidade, na CNV, diz respeito à forma como nos expressamos e como ouvimos, a forma como pensamos e agimos, mas não a forma como os outros vão se sentir ao serem comunicados nossos valores e necessidades. Tomar essa responsabilidade para si restringe a liberdade de expressão, por isso, a conscientização de que somos responsáveis pela forma como conduzimos nossos relacionamentos, mas que não somos dependentes das emoções, necessidades e valores dos outros, contribui para que valorizemos nossas necessidades sem subjugar as necessidades dos outros (ROSENBERG, 2006). A capacidade da arte em influenciar e afetar emoções pode ser direcionada para fomentar essa transição da “escravidão emocional”, que nos coloca a serviço das necessidades e dos sentimentos dos outros, para a “libertação emocional”, na qual nos conscientizamos de nossas próprias responsabilidades.

O potencial catártico da arte para a transformação de conflitos, bem como sua utilização para conectar indivíduos e engajá-los em empreendimentos coletivos e comunitários, mais especificamente do teatro em iniciativas de construção da paz, serão questões abordadas mais à frente nesse trabalho. No entanto, importa salientar que a arte pode ser direcionada não só para a cura emocional de indivíduos em cenários de conflitos, mas é possível que ela seja considerada uma forma de resistir às feridas coloniais e de tratá-las, ao estimular a alteração do status de dominação cultural. O resgate do potencial dialógico e relacional da produção artística também estimula os atores do Sul Global a (re)aprender e a criar conhecimentos que estejam fundamentados em epistemologias locais, compatíveis com suas realidades específicas e enraizadas em seus próprios conhecimentos sensíveis (GÓMEZ MORENO, 2018).

É justamente através dessa capacidade de alterar as dinâmicas de relacionamento entre os indivíduos que a funcionalidade social da arte pode ser direcionada de forma estratégica da construção da paz. Não obstante, apesar do termo “estratégia” ser amplamente utilizado pelas abordagens realista (no estudo de guerras/conflitos) e pelas abordagens liberais (com demasiada ênfase na busca por resultados rápidos e quantificáveis), a concepção estratégica a ser abordada na seção subsequente está voltada para uma reformulação conceitual que intersecciona as perspectivas de Schirch (2004) e Lederach (1997). Essa intersecção nos ajudará a pensar sobre os esforços de múltiplos atores, em diferentes níveis, para sustentar iniciativas de longo-prazo

para a construção da paz, sem desprezar as características específicas dos processos e produções artísticas – como a criatividade, flexibilidade e intuição. Essas características, em contrapartida, são os elementos que fortalecem o emprego estratégico e intencional das artes nesse tipo de iniciativa, capaz de coordenar necessidades e interesses, de capturar a complexidade dos cenários violentos e de se adaptar a processos multidimensionais.

2.2.2. *Estratégia*

Nesse trecho da pesquisa serão abordados alguns conceitos de estratégia e, ainda, como esse termo é utilizado nos EPP para desenvolver projetos e programas de construção da paz – com ênfase na construção da paz por meio das artes. Assim, pretende-se apresentar uma conceitualização que amplia e reformula as definições convencionais oriundas da Polemologia, que remete ao estudo sistemático da guerra, das operações militares e do uso da força.

Para além de uma planificação racional das ações para atingir objetivos específicos, o uso da força é o que caracteriza a reflexão estratégica para Héctor Luis Saint-Pierre, desse modo, os principais modelos teóricos destacados por ele são: *estratégia direta* (clássica) que, em síntese, remete à concentração de força e a sua canalização para um golpe direto contra o centro gravitacional do inimigo; *estratégia indireta*, referindo-se à distribuição e imprevisibilidade do uso da força durante a batalha com o intuito de desestabilizar o inimigo e, por fim, a *estratégia de dissuasão* (nuclear/atômica), que inclui ataques preventivos, interceptação de mísseis, proteção dos próprios recursos militares (humanos e materiais) e a ameaça de uso intensivo da força – fazendo o inimigo calcular os custos e benefícios de um ataque (SAINT-PIERRE; VITELLI, 2018). Na perspectiva clássica, a teoria estratégica gira em torno do conceito de poder e não se restringe ao cálculo das capacidades dos atores, pois se deve levar em consideração o aspecto relacional do poder, ou seja, faz-se necessário compreender o exercício da força de um ator sobre outro – assim como sua percepção e resposta. Embora essa perspectiva apresente um quadro teórico-analítico para os conceitos-chaves, existem correntes nos Estudos Estratégicos que apresentam reivindicações para o desenvolvimento de abordagens mais científicas, buscando metodologias que permitam estudos sistematizados e testáveis (MAHNKEN; MAIOLO, 2008).

O uso da teoria estratégica pode ser articulado em três diferentes níveis de análise, de tomadas de decisão e de operacionalização da guerra, sendo eles os níveis político, estratégico e tático. No nível político são traçados os objetivos gerais da guerra⁸⁴ e também são definidos

⁸⁴ Um dos elementos que caracterizam a estratégia, nesse aspecto, é a concepção dela como um caminho para se atingir objetivos políticos, ou seja, é a instrumentalização sistemática da violência como ferramenta política dos

os meios, realizadas as alianças e deliberados os princípios éticos da conduta ao longo da guerra. No nível estratégico as operações de guerra são planejadas, isto é, como serão utilizados os meios, qual será o espaço onde ocorrerá, o tempo de duração da guerra e a intensidade no emprego da força em cada operação. No nível tático, determina-se a atitude durante a batalha, de acordo com os recursos, o espaço, a duração, a intensidade e a força (SAINT-PIERRE; VITELLI, 2018).

Conforme essa interpretação, é no primeiro nível (político) que se estabelece o tipo de paz que os atores pretendem alcançar com a guerra (SAINT-PIERRE; VITELLI, 2018). Entretanto, a presente pesquisa parte de uma interpretação onde a busca e o eventual alcance da paz dependem de arranjos pacíficos, fundamentados no ativismo⁸⁵ e em práticas não violentas para a transformação da realidade (GALTUNG, 1996).

O uso da teoria estratégica ganha um novo sentido nos EPP, porque:

A paz não acontece apenas. Ela é construída quando pessoas tomam muito cuidado ao tomar decisões para planejar a longo prazo, antecipando potenciais problemas, engajando-se em análises contínuas do conflito e do contexto local, e coordenando diferentes atores e atividades em todas as etapas do conflito e em todos os níveis da sociedade. A construção estratégica da paz reconhece a complexidade das tarefas necessárias para construir a paz. A construção da paz é estratégica quando recursos, atores e abordagens são coordenados para alcançar múltiplos objetivos e resolver vários problemas a longo prazo (SCHIRCH, 2004, p. 09, tradução do autor).

A partir disso, o desenho estratégico da construção da paz envolve a escolha das ferramentas e das ações adequadas para cada estágio do conflito, assim como requer o foco em determinados espaços onde se encontra o público-alvo e no engajamento de atores internos (locais) e externos; esse desenho também necessita de um conjunto de princípios que orientem as práticas de construção de paz (SCHIRCH, 2004) e que maximizem sua efetividade (LEDERACH, 1997).

A perspectiva apresentada aqui surge dos esforços em explorar o amplo campo da construção da paz a partir do conceito de “justa paz” (ou paz com justiça), indo além da paz liberal – que é comumente o objeto de investigação nos campos de pesquisa sobre paz e conflitos e que também possui uma concepção estratégica. Em síntese, podemos falar de cinco

Estados (ou outros atores envolvidos em conflitos, tais como os grupos terroristas). Vale mencionar a proeminência do pensamento de Carl von Clausewitz, estrategista militar prussiano, que concebe a guerra como um meio coercitivo de se fazer política. Nesse trabalho, entretanto, a concepção de estratégia é baseada na ideia de convencimento e de mudança de pensamento, com ênfase na análise micropolítica – bem como o desdobramento de fenômenos em microníveis para a macropolítica. Ver: CLAUSEWITZ, 1979; GRAMSCI, 1978; MAHNKEN, 2007.

⁸⁵ Em oposição ao estereótipo de passividade do pacifismo.

dimensões da construção estratégica da paz dentro dos termos da justa paz, referindo-se aos estratégicos “que”, “quem”, “quando”, “onde” e “como”. A abordagem para a construção da paz⁸⁶ é definida no estratégico “que”. Para tanto, devem ser considerados alguns elementos, tais como: (i) as *capacidades locais*, incluindo os recursos humanos e materiais, os elementos culturais particulares que contribuam com a cultura de paz (símbolos, tradições, costumes, etc.) e as iniciativas que já estejam em andamento; (ii) a *avaliação das necessidades locais* que fortalece iniciativas existentes e fomenta a criação de novas a partir dos interesses da comunidade; (iii) a identificação dos *conectores e divisores*, isto é, a identificação dos elementos que unificam e que separam a população local⁸⁷; (iv) o *enquadramento* dos problemas e questões que afligem a comunidade, buscando perspectivas que instiguem a mobilização social – a forma com que se apresenta a situação reverbera na forma com que o público-alvo vai agir; (v) combinadas ou isoladas, a *persuasão* e a *coerção* significam, respectivamente, o convencimento para a mudança de comportamento à luz das próprias experiências ou a pressão para mudança de comportamento com base em uma abordagem mais “agressiva”⁸⁸; (vi) os *níveis de transformação*, referindo-se ao níveis pessoal, relacional, cultural e estrutural (SCHIRCH, 2004).

Os recursos socioeconômicos e socioculturais de um projeto voltado para a construção da paz condicionam a definição da abordagem a ser adotada. Um importante processo que ocorre no âmbito socioeconômico é a criação de categorias de ação que permitem angariar fundos e direcioná-los para questões mais específicas. Por exemplo, o combate à fome na Etiópia durante os anos 1980 se caracterizava como uma categoria muito ampla, enquanto que no início da década de 1990 a questão foi vinculada às categorias de “resolução de conflitos, construção da paz, assistência e desenvolvimento” (LEDERACH, 1997, p. 89). Nesse sentido, estabelecer como uma categoria específica de ação se relaciona com o contexto geral é necessário para atrair recursos. Ademais, percebe-se que o compromisso estratégico com a construção da paz requer a compreensão da complexidade e da longa duração desse tipo de empreitada, logo, o financiamento das iniciativas de construção da paz deve ser acompanhado

⁸⁶ As abordagens para a construção da paz incluem o empreendimento de conflitos não violentos, a redução da violência direta, a transformação dos relacionamentos e a construção de capacidades (SCHIRCH, 2004). Essas abordagens serão exploradas mais à frente.

⁸⁷ Por exemplo, a língua em comum ou compartilhamento da cena musical pode ser um conector, enquanto o preconceito étnico pode ser um divisor.

⁸⁸ A agressividade da coerção não implica em violência, pois é possível pressionar pela mudança de comportamento por meio de práticas não violentas, como no engajamento de atores dos direitos humanos na promoção de boicotes e sanções econômicas contra grupos em conflito (SCHIRCH, 2004, p. 67).

de mecanismos que incentivem a *accountability*⁸⁹ e a gestão responsável dos recursos, evitando que as verbas sejam desviadas por grupos que se aproveitam da situação de conflito⁹⁰ (LEDERACH, 1997).

Quanto aos recursos socioculturais, como discutido na seção anterior, em alternativa aos modelos prescritivos, padronizados e impositivos para a transformação de conflitos, são elementos que devem ser considerados como conectores entre a realidade local e as suas próprias necessidades – esses recursos estimulam maior confiança na iniciativa e possibilitam a formação de redes de atuação. Já os indivíduos, além de fornecerem os elementos culturais, devem construir uma frente ampla para a construção da paz, baseada em lideranças que sejam percebidas como atores confiáveis e legítimos – pela comunidade local e internacional⁹¹ (LEDERACH, 1997). A ênfase nas pessoas como recursos e não meros receptores interliga o estratégico “que” ao estratégico “quem”. Nessa dimensão, a estratégia é identificar os líderes e/ou grupos que tem a capacidade de potencializar as iniciativas⁹², quer seja pela legitimidade na tomada de decisões relevantes para o processo de construção da paz ou pela influência que exerce na mobilização popular. Esses indivíduos ou grupos de indivíduos podem operar em determinados níveis da sociedade – do nível local à diplomacia estatal –, como bem podem operar entre esses estratos, servindo em ambos os casos como uma espécie de “fermento” que ajuda a massa a crescer (SCHIRCH, 2004).

Para compreendermos a dimensão estratégica do “quando”, resgatamos mais uma vez o debate sobre a natureza dinâmica do conflito, definido como algo em progressão, configurado

⁸⁹ A expressão *accountability*, em língua inglesa, está relacionada à capacidade da população em avaliar o desempenho dos gestores públicos, possibilitando sua premiação (permanência na gestão) ou punição (substituição por outro representante). Existem ao menos duas vias institucionais para se estabelecer o controle social dos gestores públicos: A *accountability* horizontal e a *accountability* vertical, a primeira se referindo à divisão de poderes em um mesmo nível (executivo, legislativo e judiciário, por exemplo), enquanto a segunda inclui a dimensão eleitoral. Importante salientar que a *accountability* pode ser associada a um comportamento ou sentimento de responsabilidade pela coisa pública, tanto por parte dos gestores quanto da população, mas que muitas vezes, todavia, está ausente de sua cultura política (MIGUEL, 2005; O'DONNELL, 1998).

⁹⁰ Embora existam diversas iniciativas no nível dos movimentos populares (*grassroots movements*) que possuam planejamento estratégico, que estejam intrinsicamente conectadas ao contexto local e que, conseqüentemente, geram mais impactos positivos com menor custo financeiro, a maior parte dos investimentos são direcionados para a construção da paz *top-down* e para as operações militares de manutenção da paz (LEDERACH, 1997).

⁹¹ Para Lederach (1997), essas lideranças surgem do grupo intermediário (entre a elite e o popular) e formam uma espécie de grupo ou comissão constituinte da paz.

⁹² Os atores radicais/violentos não podem ser excluídos do processo de construção da paz, estes são grupos chaves nos esforços de transformação. Para além dos atores internos, devem ser considerados os atores externos, pois o engajamento desse segundo grupo pode ampliar o montante de recursos (financeiros e políticos) voltados para a transformação da realidade local. A colaboração de atores externos também pode ajudar na visibilidade do conflito e, conseqüentemente, na conquista de novos e importantes apoios (SCHIRCH, 2004). Reitera-se aqui que, embora sejam reforços importantes, os atores externos não devem ditar como se dará a construção da paz local, esse papel cabe aos atores diretamente afetados pelo conflito; em caso de imposição de diretrizes inadequadas à realidade específica do contexto ou de condicionamentos abusivos para a concretização da ajuda, a estratégia deve ser a de não submissão e resistência.

pelas relações humanas e pelo contexto social ao longo do tempo. Dentro dessa lógica temporal, a transição entre arranjos violentos e pacíficos em uma sociedade será determinada por dois fatores: nível de poder e conscientização. Observar as relações de poder de uma sociedade em conflito ajudará a verificar em que grupo o poder está concentrado e como este é usado na busca por atender seus interesses e necessidade; enquanto analisar a conscientização permite identificar a percepção dos atores locais sobre eles mesmos, sobre como se dão as relações de poder e como sua realidade é moldada por elas – consequentemente, a conscientização influencia na performance dos atores dominantes para manter o status quo ou na demanda de atores oprimidos por mudanças. Essa forma de compreender o conflito “fornece uma visualização útil da progressão do conflito. Descreve como o conflito muda e se move ao longo do tempo” (LEDERACH, 1997, p. 66).

Essa matriz (relações de poder-conscientização) está associada à perspectiva compartilhada de que a construção da paz deve ser vista como um processo que reúne não só atividades específicas, mas também evidencia o papel e as funções dos atores ao longo do tempo (LEDERACH, 1997). Desse modo, o processo de construção da paz deve ser empreendido no período anterior ao conflito (pré-violência), durante o conflito (violência) e no pós-conflito (pós-violência)⁹³. Cada um desses períodos exige uma avaliação para que a abordagem de construção da paz seja ajustada à configuração social do conflito – latente ou de maior visibilidade, ou ainda, de menor ou maior intensidade. A estrutura da violência geralmente está erigida antes mesmo que o conflito se torne visível; por isso, no período de pré-violência, os projetos ou programas de construção de paz devem estar voltados a torná-lo evidente, pois a diferença de poder entre os grupos faz com que a negociação seja inviável – os atores dominantes não reconhecem a existência da violência (SCHIRCH, 2004).

Nesse estágio, o empreendimento de conflitos não violentos se caracteriza como uma importante abordagem para a construção da paz – através da tentativa de promover a conscientização popular e o equilíbrio da balança de poder. De acordo com Schirch (2004, p. 29), se os “militares aumentam seu poder mediante a quantidade e qualidade de suas armas e tropas”, em contrapartida, continua a autora, os “grupos que usam da não violência aumentam seu poder mediante táticas que demonstram como os outros dependem de sua cooperação”. Entre essas táticas estão: o monitoramento e a *advocacy*, comum entre atores dos direitos

⁹³ Apesar do termo “pós-conflito” aparecer na revisão bibliográfica, principalmente nas perspectivas de John Paul Lederach e Lisa Schirch, tem-se que reiterar que não há um momento posterior ao conflito, uma vez que o conflito é inerente às relações humanas e não está necessariamente relacionado à existência de violência. Essa discussão já foi introduzida nas seções anteriores. A princípio, quando se fala de pós-conflito refere-se ao conflito violento.

humanos e do ativismo ambiental, que monitoram corporações e defendem publicamente suas causas; os protestos e a persuasão, como discursos e marchas que, além de mobilizar, buscam conscientizar; a não cooperação, seja ela no âmbito econômico, político ou social; e por fim, a intervenção, como tática que prevê a interrupção do status quo e a ação direta em torno do problema⁹⁴ (SCHIRCH, 2004). Na lógica das estratégias artísticas, o hip-hop e o Teatro Invisível podem ser apresentados como exemplos de como empreender conflitos não violentos ao abordarem questões como a reforma do sistema prisional, o investimento em educação, a desigualdade socioeconômica e a própria violência direta⁹⁵ (SHANK; SCHIRCH, 2008).

No processo de construção da paz no clímax da violência, os esforços são direcionados para a proteção das vítimas e contenção dos ofensores⁹⁶, portanto, nesse período, necessitam-se de outras abordagens. Aqui, destacam-se as a redução da violência direta e a transformação dos relacionamentos. O objetivo da primeira é interromper o ciclo de violência e possibilitar o cenário onde outras estratégias possam ser conduzidas para a construção da paz⁹⁷, assim sendo, a redução da violência direta pode ocorrer por pelo menos três vias: a primeira delas é prevenir a vitimização de civis, pois afetar esse grupo contribui com a expansão do conflito, conseqüentemente, prevenir massacres, atentados e genocídios reduz a continuidade das práticas de violência; a segunda via é a restrição dos ofensores, fazendo com que eles respondam por seus atos – a eficiência da lei e da ordem são fundamentais e, caso não funcionem, devem ser desenvolvidos métodos novos e justos; enquanto a terceira via diz respeito à criação de espaços seguros nos planos físico, emocional e relacional⁹⁸ (SCHIRCH, 2004).

As artes podem ser implementadas nesse contexto em qualquer uma das três vias. No bairro Cidade de Deus (Rio de Janeiro/RJ), por exemplo, existe um grupo de teatro denominado “Os Arteiros” que providencia um espaço físico de acolhimento de crianças e adolescentes como alternativa à cotidiana violência do bairro; esse espaço possibilita que elas trabalhem suas

⁹⁴ Além das intervenções econômicas, políticas e sociais, são possíveis as intervenções psicológicas e físicas. Não obstante, essa tática contribui com a escalada do conflito e, dependendo da forma como for conduzida, contribui com o acirramento da rivalidade, por isso, os grupos com mais poder podem utilizar da violência para reprimir esse tipo de iniciativa.

⁹⁵ O Teatro Invisível é uma das técnicas de Teatro do Oprimido e será explicada no próximo capítulo.

⁹⁶ Nesse caso, as operações de paz de manutenção da paz (*peacekeeping*) baseadas no uso do poder militar são úteis, todavia, o uso da força não pode ser extrapolado – esses meios devem ser utilizados com o objetivo de reduzir a violência direta e estabilizar o cenário, viabilizando a negociação. A paz não é construída por meio dessas operações, mas elas podem contribuir para um cenário onde isso seja possível.

⁹⁷ Alguns dos métodos para a redução da violência direta são: Sistemas legais/jurídicos, assistência humanitária, acordos de cessar-fogo, operações de manutenção da paz (civil e/ou militar), criação de zonas de paz, programas de alerta e resposta (SCHIRCH, 2004).

⁹⁸ A lógica de criação de espaços seguros também está vinculada ao estratégico “onde”.

emoções e sua relação com a comunidade através de oficinas artísticas e do engajamento em todas as etapas da produção teatral – dramaturgia, divulgação, maquiagem, iluminação, etc. (SECEC/RJ, 2020). “Os Arteiros” se enquadram na primeira e terceira via, respectivamente, ao prevenir que crianças e adolescentes (grupos comumente cooptados para o crime organizado) participem diretamente do conflito local e ao se caracterizar como um espaço em que é possível o desenvolvimento emocional e profissional desses grupos, ao mesmo tempo em que fortalece o vínculo entre eles – e entre eles e a comunidade.

Quanto à transformação de relacionamentos, esta é a abordagem que está no cerne da construção da paz. Para que a reconciliação entre grupos e indivíduos em conflito seja durável faz-se necessária a transformação na dinâmica de relacionamento entre esses atores. Essa transformação só é possível se estiver fundamentada em valores que criem, sustentem e fortaleçam a cultura de paz, como o reconhecimento da humanidade mútua. Destarte, a transformação de relacionamentos não se reduz à transformação de conflitos, essa abordagem também inclui a cura de traumas e a busca por “fazer justiça”⁹⁹ (SCHIRCH, 2004). Para além disso, o perdão e a substituição do ódio pela confiança também podem ser compreendidos como características basilares da transformação de relacionamentos e, conseqüentemente, da construção da cultura de paz a longo-prazo (WEBEL, GALTUNG, 2007).

Vale destacar que o perdão é um fenômeno complexo, possuindo uma dimensão psicossocial que, dentro da lógica da não violência, remete ao reconhecimento da humanidade do ofensor (por parte da vítima) e das dores da vítima (por parte do ofensor), ademais, reitera-se a necessidade de transformação de sentimentos negativos como ódio, raiva e desejo de vingança em direção à laços de confiança, compaixão e misericórdia¹⁰⁰. Não obstante, o perdão pode ser um exercício interpessoal, bilateral ou mesmo unilateral e não envolve necessariamente um processo formal. O perdão também não requer a obliteração da memória das violências – presente nas cicatrizes do corpo, da mente e do tecido social –, pois a superação dos traumas e a reconciliação dependem da justiça e da reparação de danos (GÓMEZ, 2016). Logo:

⁹⁹ “Fazer justiça”, nesse contexto, transcende as fronteiras dos sistemas legais e jurídicos, isto é, não se baseia somente nos mecanismos formais, há outros caminhos para se fazer justiça – a exemplo da justiça restaurativa, justiça de transição, governança e formulação de políticas públicas e, também, a transformação simbólica e ritualística, etc. (SCHIRCH, 2004).

¹⁰⁰ A mídia exerce um papel fundamental na construção da memória coletiva sobre os conflitos e na legitimação ou deslegitimação da violência, assim, a mídia é capaz de manipular as emoções e as crenças da população; por isso, faz-se necessário o debate sobre o controle dos meios de comunicação e, conseqüentemente, dos interesses particulares que envolvem a disseminação de determinadas narrativas (GÓMEZ, 2016).

[A] reconciliação não significa necessariamente abraçar o outro; mas simplesmente devotar-lhe o devido respeito com a interiorização de que o outro indivíduo, ou grupo social, tem lugar de pleno direito no seio do coletivo, seja na comunidade, seja no Estado moderno, que assim se consolida como um Estado de direito (LUNDIN, 2019, p. 364).

Desse modo, a reconciliação requer esforços conjuntos dos indivíduos, das coletividades e dos governos para tratar do passado e promover a justiça no presente, visando a construção de uma nova realidade para o futuro, onde os relacionamentos estarão fundamentados na confiança mútua e na convivência pacífica em diferentes setores da sociedade – como na economia, na política e na cultura (LUNDIN, 2019). Nesse cenário, os atores já não devem possuir interesse ou necessidade em causar danos entre si, tendo em vista que – se o planejamento da reconciliação e a implementação forem eficientes – a justiça terá sido feita, os danos reparados e a sensação de segurança aumentará, contribuindo com um arranjo reconciliatório sustentável, onde as partes enxergam a interdependência e a colaboração entre elas como elementos imprescindíveis para que não haja recorrência das violências (WEBEL, GALTUNG, 2007).

Por fim, no pós-conflito, a principal abordagem para a construção da paz é a capacitação. No entanto, essa abordagem se apresenta como algo necessário não só no período de pós-violência, mas em todos os estágios do conflito. Pois, educar para a paz, para os direitos humanos e para a transformação de conflitos é tanto uma forma de prevenir a ocorrência da violência como de evitar o retorno dela¹⁰¹. Nesse contexto, a capacitação técnica e profissional também é relevante, visando a sustentabilidade da cultura de paz através da (re)integração dos indivíduos no mercado de trabalho, especialmente aqueles que estavam diretamente envolvidos na luta armada ou que, de alguma forma, foram marginalizados social e economicamente durante o conflito (SCHIRCH, 2004). Pela lógica do pensamento freiriano, conforme ressalta Francis (2010), a capacitação muitas vezes é concebida como um caminho para a conscientização dos indivíduos e, em consequência, para o empoderamento deles, dado que a autorreflexão estimulada por essa abordagem é constituída não só pela compreensão das problemáticas e das situações que integram o contexto, mas também pela resposta através da

¹⁰¹ A capacitação não está restrita à educação e ao treinamento, inclui também o desenvolvimento, a pesquisa e avaliação e a conversão militar. Enquanto a educação se volta para valores, habilidades e socialização, a perspectiva desenvolvimentista na construção da paz revela que a prosperidade, a felicidade e a qualidade de vida são fundamentais para uma paz sustentável; a pesquisa e avaliação se fazem necessárias para verificar a eficiência das abordagens, métodos, ferramentas, estratégias já existentes e também para criar novas alternativas que atendam às necessidades básicas da sociedade; finalmente, a conversão militar remete à transformação da natureza das instituições militares, na busca por reforçar o poder da população sobre a autoridade militar e por redirecionar os treinamentos e os recursos para a segurança humana (incluindo o fomento ao desarmamento e ao desenvolvimento de armas não letais) (SCHIRCH, 2004)

ação direta sobre essas problemáticas e situações específicas (FRANCIS, 2010; FREIRE, 1974).

Quadro 2 – Abordagens para a construção da paz

Abordagem	Objetivo	Princípios	Táticas
<i>Empreendimento de conflitos não violentos</i>	Promover a conscientização popular e equilíbrio da balança de poder	Empoderamento	Monitoramento e <i>advocacy</i> ; protestos e persuasão; não cooperação; intervenção
<i>Redução da violência direta</i>	Interromper o ciclo de violência e possibilitar novos cenários	Prevenção da violência; restrição de ofensores; criação de espaços seguros.	Sistemas legais e judiciais (nacionais e internacionais); assistência humanitária; acordos de cessar-fogo; intervenção militar; operações de paz; programas de alerta e resposta
<i>Transformação dos relacionamentos</i>	Alterar dinâmicas violentas de interação por dinâmicas pacíficas	Cura emocional; justiça	Diálogo; negociação baseada em princípios; mediação; treinamento; justiça restaurativa; justiça transicional; governança e formulação de políticas; transformação simbólica e ritual
<i>Construção de capacidades</i>	Educar para a paz, para os direitos humanos e para a transformação de conflitos	Prevenção da violência; sustentabilidade da paz; empoderamento	Educação; desenvolvimento; conversão militar; pesquisa e avaliação

Fonte: elaboração do autor com base em Schirch (2004).

O teatro pode ser considerado um canal de conscientização dos indivíduos sobre a realidade ao seu redor, assim como pode ser um instrumento de alienação. Se a produção teatral seguir a lógica do sistema trágico coercitivo de Aristóteles, o resultado será a intimidação do espectador por meio da transmissão de valores tidos como universais e pela crítica a determinadas condutas. Embora haja uma pretensa separação entre política e poética, muitas peças foram financiadas e utilizadas pelos governantes da Grécia Antiga como forma de erradicar tendências agressivas ou outras “más tendências” dos espectadores; além disso, esse sistema reproduz no teatro a lógica da organização social fora dele, pois, ao separar o público (povo) dos atores (aristocracia)¹⁰² estabelece-se que os segundos eram agentes ativos e cabiam a eles o dever de governar, bem como de estabelecer os valores éticos e morais da sociedade, ao passo que os espectadores/plebeus estão limitados a observar e obedecer (BOAL, 1991). Em contrapartida, se a produção teatral quebra esse sistema coercivo ao evidenciar o teor político

¹⁰² No palco também havia essa separação, os protagonistas eram membros da aristocracia enquanto os outros grupos sociais estavam limitados a serem representados por papéis secundários.

da arte, possibilita-se o desenvolvimento de perspectivas que explorem as vulnerabilidades sociais e incentivem a reflexão-ação dos atores e espectadores (BOAL, 1991; BOON; PLASTOW, 2004).

O papel do teatro para tratar de vulnerabilidades sociais será explorado mais adiante, no próximo capítulo. Por ora, restam ser abordados os estratégicos “onde” e “como”. Na dimensão estratégica do “onde” leva-se em consideração, além do recorte geográfico (região, cidade, comunidade, etc.), os espaços/lugares que possuam relevância simbólica ou social para os atores envolvidos no conflito, em especial para o público-alvo da iniciativa de construção da paz (SCHIRCH, 2004). Tomemos como exemplo o caso no qual mulheres utilizaram o mercado público para engajar diferentes grupos na transformação da realidade de Wajir – distrito ao nordeste do Quênia, próximo às fronteiras com a Somália e Etiópia. Essa região foi amplamente afetada pelos conflitos internos de seus vizinhos nas décadas de 1980 e 1990, recebendo inúmeros refugiados, sobretudo da Somália; conseqüentemente, Wajir passou a ser um espaço de conflitos entre clãs de diferentes origens. Em contrapartida, as mulheres se reuniram e decidiram tornar o mercado público um ambiente seguro, onde as discriminações étnicas e geográficas eram monitoradas e tratadas antes de resultar em violência física, para que isso ocorresse elas designavam um comitê para ir ao local com o objetivo de resolver a situação (LEDERACH, 2005).

Essa iniciativa das mulheres de Wajir culminou na criação de uma zona de paz no mercado e na criação da Associação de Mulheres para a Paz de Wajir. Pouco tempo depois a Associação buscou reunir anciãos de todos os clãs para engajá-los diretamente no diálogo com os jovens combatentes e assim, apesar das divergências, surgiu o Conselho de Anciãos para a Paz. Nas etapas posteriores, as mulheres e os anciãos contataram oficiais do governo de Wajir e parlamentares para ganhar suporte e, também, buscaram envolver os jovens na construção da paz. Nesse contexto, foi descoberto que o desemprego era o ponto central para a participação dos jovens no conflito, por isso, a comunidade empresarial foi o próximo setor a ser acrescentado no processo. Desses arranjos surge o Comitê para a Paz e Desenvolvimento de Wajir (WPDC¹⁰³) que, mesmo anos depois da iniciava das mulheres no mercado público, continua a ampliar os espaços de diálogo e o número de atores engajados na construção da paz (LEDERACH, 2005).

Outro exemplo que ilustra a importância simbólica e social do “onde” remete ao caso da *Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare* (ATCC), formada na década de 1980

¹⁰³ Sigla do original: *Wajir Peace and Development Committee*.

por trabalhadores rurais colombianos, como forma de resistir e atuar de forma não violenta perante o conflito em seu território. A área em questão é denominada de La India, no entorno do Rio Carare que fica na região de Magdalena Medio. A ATCC se trata de uma iniciativa auto-organizada para a construção do diálogo com os grupos armados que atuavam em seu território; nesse contexto, perante a presença da guerrilha, as forças armadas (que também davam suporte aos grupos paramilitares, em particular o grupo denominado *Paras*) tentou impor à população local a participação direta no conflito, exigindo que eles recebessem armas e lutassem contra as guerrilhas, assim obteriam o “perdão” em forma de anistia – as outras opções apresentadas eram lutar pela guerrilha, abandonar suas terras ou morrer. Ao recusar pegar em armas, o movimento campesino articulou a resistência civil, criando um código de diálogo não violento com os grupos armados¹⁰⁴ e estimulando a participação local nesses diálogos – para tanto, foram formadas delegações para lidar tanto com os grupos armados quanto com os povos que habitavam os vilarejos da região. Como resultado, em meio a uma região de preponderante atuação desses atores armados, do narcotráfico e das multinacionais¹⁰⁵, criou-se uma espécie de zona de paz que reduziu as taxas de violência ao longo dos anos seguintes (LEDERACH, 2005).

Finalmente, o estratégico “como” deve ser compreendido como uma dimensão atrelada ao próprio desenho de construção da paz, ou seja, nessa dimensão são estabelecidos os princípios e os valores que guiarão a elaboração e a condução desse tipo de iniciativa, serão levantados e contabilizados os recursos existentes e necessários, serão também identificadas as necessidades e os direitos básicos de acordo com o contexto específico do conflito, além de serem estabelecidas as formas com que os atores e as abordagens serão coordenados durante o processo. Essa coordenação constitui um dos principais desafios da construção estratégica da paz, uma vez que a atuação descoordenada pode reduzir os potenciais impactos da iniciativa por meio da implementação de práticas incompatíveis com os objetivos ou pela sobreposição de um ator ou grupo em relação aos outros. Outro desafio para construção estratégica da paz está na avaliação de projetos, programas e demais iniciativas que pretendem transformar conflitos violentos¹⁰⁶ (SCHIRCH, 2004). Para avaliar a efetividade da construção da paz, a quinta dimensão estratégica englobará aspectos relacionados a *como* os construtores da paz

¹⁰⁴ Alguns dos valores de comunicação não violenta estabelecidos pela ATCC foram: solidariedade, debate público, sinceridade e transparência.

¹⁰⁵ A região é abundante em petróleo, além de estar próxima da zona costeira de escoamento desse material para o comércio internacional.

¹⁰⁶ Desse desafio podem emergir muitos outros, como avaliar um contexto em tempos de crise e propor ações rápidas que atinjam a raiz do problema, considerando ainda um planejamento estratégico a longo-prazo; como lidar com a intensificação ou retorno da violência e, nesse cenário, evitar a destruição das conquistas alcançadas ao longo da implementação do projeto; ou ainda, como mensurar o nível de confiança entre os atores (LEDERACH; NEUFELDT; CULBERTSON, 2007).

analisam o contexto no qual atuam e *como* a iniciativa é conduzida, isto é: no primeiro ponto é identificado o foco do conflito e sua dimensão espacial¹⁰⁷, e também quais foram as abordagens utilizadas até o momento – indicando aquelas que devem ser fortalecidas; enquanto que no segundo ponto são realçadas as teorias ou pressupostos que guiarão as práticas para a paz, além de definir como ocorrerá a distribuição dos recursos e das funções de cada ator (ANDERSON; OLSON, 2003).

Percebe-se que a avaliação deve ser uma atividade contínua em projetos e programas que tenham por objetivo promover a transformação social e a construção da paz, desde a fase de elaboração e planejamento até a implementação e, se for o caso, até o encerramento das atividades. No período de elaboração e planejamento, a avaliação se apresenta como uma atividade essencial para a compreensão do conflito e para o estabelecimento de objetivos compatíveis com as necessidades, direitos e interesses locais, observados a partir da análise contextual ou apresentados pelas pessoas afetadas pelo conflito (CHURCH; ROGERS, 2006). Ou seja:

A avaliação deve ajudar no estabelecimento do objetivo. Se a avaliação do conflito indicar que o medo é o principal fator que contribui para a violência, o objetivo deve se concentrar em superar o medo ou aumentar a confiança. Se a avaliação revelar que há uma incidência ativa e alta de violência diária contra uma população vulnerável, um objetivo de proteção pode ser mais estratégico (CHURCH; ROGERS, 2006, p. 30, tradução do autor).

A partir do estabelecimento desse objetivo geral devem ser definidos os objetivos complementares¹⁰⁸, que buscam dar coerência e conectar as atividades realizadas à meta central da iniciativa de construção da paz (CHURCH; ROGERS, 2006). Os atores engajados na transformação social – particularmente aqueles criados para esse fim – geralmente tratam o objetivo geral como “missão” a ser executada por um período de tempo determinado ou indeterminado (levando em consideração a sua existência continuada)¹⁰⁹. É o caso da *Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón* (TEF), que tem como “missão” utilizar a arte e a cultura – dando ênfase ao teatro popular – como ferramenta para “criar alternativas para

¹⁰⁷ Consequentemente, nessa dimensão, são estabelecidos os focos temáticos de sua atuação, embora a análise da dimensão do conflito não acarrete necessariamente no desenvolvimento de um projeto com a mesma dimensão – por exemplo, na avaliação dos construtores da paz, o conflito pode ser dimensionado numa escala regional, nacional, transnacional, etc., mas sua atuação pode ser direcionada para os efeitos desse conflito sobre uma comunidade ou grupo específico.

¹⁰⁸ Os objetivos complementares podem ser alterados ao longo da realização do projeto ou programa, a depender das mudanças conjunturais no contexto específico ou da consecução de um ou mais desses objetivos.

¹⁰⁹ Atores de outras áreas também utilizam essa nomenclatura.

a educação cidadã de meninos, meninas e jovens” e para promover a “transformação cultural, social e política” da Colômbia (TEF, 2020a).

Ao longo do período de implementação e após a conclusão de um projeto ou programa devem ser avaliados os impactos da iniciativa, entretanto, como avaliar os impactos intrínsecos à experiência artística? Como mensurar os impactos de uma performance artística em determinado público ou indivíduo? De acordo com Brown e Novak (2007), esses são questionamentos que acentuam a ausência de interesse (ou até mesmo a hostilidade) de organizações artísticas em mensurar os resultados de sua atuação. Por isso, os autores falam sobre a necessidade de explorar as diversas agendas de pesquisa que giram em torno da avaliação dos impactos intrínsecos das experiências artísticas¹¹⁰, principalmente em três níveis: como as artes impactam socialmente uma determinada comunidade; como uma instituição impacta uma comunidade ao longo de um período específico (múltiplas performances nesse recorte temporal); como uma única performance impacta um indivíduo (BROWN; NOVAK, 2007).

A presente pesquisa, portanto, se desenvolve a partir de uma agenda que busca traçar um panorama teórico-analítico com base no criticismo social das dimensões estéticas da arte e da construção da paz. Vale reiterar que a explicação crítica do papel da arte na construção da paz parte de uma lógica de causalidade assentada na análise pragmática-reflexivista, logo, não se encaixa na noção neopositivista de neutralidade do pesquisador, de observação objetiva da realidade e de necessidade de dados quantificáveis; a investigação também não visa estabelecer generalizações ou identificar padrões em fenômenos não mensuráveis, como na perspectiva humaniana. O “mecanismo” causal viabilizado pela metodologia reconstrutiva está alicerçado nas conexões realizadas entre a teorização crítica e as práticas sociais analisadas (OLIVEIRA, 2018)¹¹¹.

Por conseguinte, os questionamentos que surgem do desafio da avaliação e também do monitoramento, especialmente entre construtores da paz, são: “Como exatamente medimos a diferença que esperamos estar fazendo?” e “Como exatamente medimos a paz?” (LEDERACH;

¹¹⁰ Os impactos intrínsecos remetem aos resultados da experiência artística, baseados em uma avaliação qualitativa da capacidade da performance em cativar o público; estimular intelectual, emocional e/ou espiritualmente; ou, ainda, promover conexões entre as pessoas do público, entre as pessoas e sua própria cultura e/ou entre as pessoas e outras culturas (nesses casos, o sentimento de pertencimento e a empatia são aspectos que podem ter relevância para a investigação) (BROWN; NOVAK, 2007).

¹¹¹ As comparações sistemáticas entre a realidade empírica (dados) e as teorias e entre os valores e essa mesma realidade empírica constituem dois ramos da fundação epistemológica dos EPP dentro de seu marco normativo, sendo eles respectivamente: Ramo empírico (dados-teoria) e ramo crítico (valores-teoria). Há ainda um terceiro ramo – construtivo – voltado para a comparação entre teoria e valores, mas que dá primazia aos valores, ajustando a teoria em sua razão. Esses ramos devem ser articulados entre si para providenciar a orientação metodológica dos EPP que explora a relação entre teorias, dados e valores (FERREIRA, 2019; PUREZA, 2011).

NEUFELDT; CULBERTSON, 2007, p. 01). Nesse sentido, o planejamento estratégico deve levar em consideração os elementos – estéticos, materiais, culturais, etc. – que possibilitem o aperfeiçoamento de projetos, programas ou iniciativas através da análise crítica dos impactos positivos e negativos, das eficiências e ineficiências, dos acertos e dos erros em todas as etapas do processo da construção da paz. Mas o que é, afinal, a construção da paz? E qual a paz a ser construída?

2.2.3. *Construção da paz*

Antes de chegarmos às concepções de construção da paz, suas diferentes gerações e direções, devemos identificar qual a paz a ser construída. Na primeira seção desse capítulo, entre o exame do compromisso normativo dos EPP com a transformação social e das abordagens para a transformação e transcendência dos conflitos, foram apresentadas as pazes negativa e positiva – conceitos fundamentais para as formulações das teorias de paz e conflito dentro de agendas de pesquisa menos conservadoras.

O termo “paz” na perspectiva de paz negativa (ausência da guerra), que influencia muitas das teorias contemporâneas de paz e conflito do *mainstream*, surge já na antiguidade a partir dos sistemas filosóficos grego e romano que providenciaram, respectivamente, a *eirene* e a *pax* – o primeiro vinculado ao status de tranquilidade e estabilidade no cenário doméstico perante ameaças externas, limita-se portanto a paz interna; o segundo insere a questão dos tratados de guerra (Direito) e das capacidades militares como elementos garantidores da paz interna e externa. Tanto a *eirene* grega como a *pax* romana podem ser associadas ao conceito de paz negativa apresentado por Galtung e que inúmeras vezes ao longo da história foi utilizado como fundamento teórico para a busca da paz por meio da violência (RAMOS MUSLERA, 2015).

Por sua vez, o termo “paz” enquanto paz positiva é uma conceitualização recente, desenvolvida por Galtung (1996), a partir de sua perspectiva triangular (direta-estrutural-cultural) da paz – e também da violência. A multidimensionalidade nessa reformulação teórica pressupõe a superação da paz negativa por meio da reconfiguração das dinâmicas de interação entre os seres humanos, impulsionando a transformação do *status quo* social, econômico e político de um contexto específico. De acordo com Ramos Muslera (2015, p. 38), a “paz, nessa perspectiva, está relacionada à justiça social, equidade em todas as áreas (estrutural e interpessoal), respeito e gozo efetivo dos direitos fundamentais, além da ausência de violência”. Trata-se de uma soma das pazes cultural, estrutural e direta, direcionada ao atendimento das necessidades humanas básicas como forma de contribuir com a justiça social e, além disso,

configurando-se como um paradigma basilar para ações práticas e contínuas de construção da paz (RAMOS MUSLERA, 2015).

É importante realçar que existem múltiplas nomenclaturas e expressões para aquilo que pode ser definido como “paz” dentro de um determinado recorte espacial e temporal. A filosofia e a religião podem nos trazer inúmeras dessas perspectivas, associando termos específicos a noções gerais de bem-estar, não violência, união, coexistência, entre outras. Tomemos como exemplo o *Ubuntu*, uma filosofia africana cuja lógica envolve a percepção de humanidade compartilhada e a necessidade de desenvolvimento coletivo (ênfase no nível comunitário); a noção de unidade que rege essa filosofia também pode ser identificada, de uma forma geral, nas religiões de matriz africana (SILVA, BENTO, NOBRE, 2019). Podemos resgatar também a discussão realizada no início do capítulo sobre a concepção de não violência de Gandhi, denominada como *ahimsa*, e que estimula a ação direta contra as estruturas de opressão, que geram injustiças, desigualdades e violências; ou seja, trata-se de uma abordagem que rompe com a compreensão de que a ação não violenta corresponde à passividade e que, em contrapartida, nutre a não violência como mecanismo ativista de transformação social (BEZERRA, KUHLMANN, 2019).

Na América Latina, a democracia e o processo de democratização são expressões associadas ao projeto de modernização dos Estados-nação, que se articulam de forma impositiva na promoção da democracia como elemento de paz¹¹² (paz liberal) e que, consequentemente, marginalizam a importância da participação local e comunitária – importa sublinhar que o Estado-nação é o canal que viabiliza o projeto colonial-moderno. O desenvolvimento, dentro dessa lógica, está conectado ao crescimento econômico em cenários de pós-conflito, em detrimento do foco na redução das desigualdades. Além disso, o modelo de desenvolvimento atrelado à paz liberal negligencia a criação de dinâmicas de dependência dos atores do Sul Global em relação aos do Norte Global, assim como não leva em consideração e desmantela as dinâmicas econômicas locais e as perspectivas alternativas de desenvolvimento. Uma das facetas desse desmantelamento é o favorecimento das multinacionais em territórios de povos nativos, cujos interesses são marginalizados perante o poder das elites econômicas (IGLESIAS, 2019).

Dito isto, tem-se que entender a paz como algo imperfeito que, justamente pela inevitabilidade dos conflitos e pelo caráter não estático das relações humanas, necessita de esforços coletivos continuados, englobando as múltiplas experiências pacíficas, intencionais ou

¹¹² A condição para a sustentabilidade da paz no plano doméstico e internacional, dentro desses termos, está no regime democrático; essa é a teoria da paz democrática, cuja origem está na perspectiva de paz perpétua de Kant.

não intencionais, independentemente dos atores envolvidos e dos níveis em que atuam¹¹³. É uma paz imperfeita, que não é definida em razão da violência, mas pela reivindicação de práticas cotidianas da paz em diferentes contextos, pacíficos ou violentos. Nesse sentido, embora essa não seja a paz a ser construída, a paz imperfeita permite reforçar a perspectiva da construção da paz como processo socioprático que não é passível de conclusão – em tempos de crise busca-se alcançá-la, em tempos de paz busca-se sustentá-la¹¹⁴ (RAMOS MUSLER, 2015; SERRANO; RAMOS MUSLER, 2012).

Em outras palavras, conceituar paz e conflito a partir de uma perspectiva socioprática – que reconhece a capacidade de refletir, construir e transformar realidades de seres humanos – permite configurar um novo quadro epistemológico teórico para a ciência da paz e do conflito que supera os pares “dentro – fora”, “indivíduo – sociedade” e “construtivismo – determinismo” (RAMOS MUSLER, 2015, p. 47).

A articulação entre os conceitos de paz positiva e paz imperfeita provoca uma ruptura teórico-epistemológica nos EPP, colocando ênfase na necessidade de atuação constante para o atendimento das necessidades humanas básicas. Portanto, o ser humano se conecta ao meio social e à uma rede de relacionamento com outros atores para atender as suas próprias necessidades, a partir de um motor perceptivo dos significados atribuídos à realidade construída (SERRANO; RAMOS MUSLER, 2012). Essa perspectiva de desenvolvimento de redes de relacionamento social através da aproximação entre atores que compartilham significados sobre uma realidade específica converge com a lógica de Lederach (1997), na qual os elementos socioculturais – como tais significados – podem ser a base para o engajamento em rede, em comunidade, no sentido da construção da paz – desde que a paz seja percebida como uma necessidade coletiva e que para alcançá-la (ou mantê-la) cada ator se comprometa com esse processo (LEDERACH, 1997).

Resgata-se, assim, a discussão realista acerca da busca dos atores por sua própria sobrevivência, a despeito de que aqui a realidade não seja estática ou natural, ela é, ao contrário, percebida como socialmente construída. Por conseguinte, pode ser uma realidade pacífica ou violenta, a depender dos significados atribuídos em sua construção. Isto é, a “produção e reprodução de convivências mais sinérgicas e recursivas da paz ou mais violentas, dependerá

¹¹³ Ver: MUÑOZ, 2001.

¹¹⁴ A compreensão da paz como processo, partindo de uma perspectiva de paz imperfeita que impossibilita a concretude da paz de forma generalizada ou total, fortalece a utilização da própria expressão “construção da paz” que remete a um fenômeno mais fluído, em detrimento da expressão “consolidação da paz” que, etimologicamente, reivindica um final para o processo; que a paz se solidifique; torne-se concreta. Ambas as expressões são utilizadas para traduzir o termo *peacebuilding*.

dos cálculos, respostas-ações e avaliações que os sujeitos e suas redes são capazes de operar”, levando em consideração a compatibilidade com suas próprias necessidades (SERRANO; RAMOS MUSLERA, 2012, p. 248).

Nota-se que a avaliação é um exercício ininterrupto na vida em sociedade, as respostas-ações dos atores sociais e das redes dependem do contexto em que se encontram, dos estímulos recebidos do meio social, dos significados atribuídos à realidade construída e dos valores de conduta dentro dela. Como o exemplo do assalto à mão armada, que será avaliado de forma distinta pelo assaltante e pelo assaltado, cada resposta-ação desses indivíduos será resultado de como percebem o cenário, os significados atribuídos para essa realidade e os valores que guiam suas condutas durante o evento. Por um lado, o assaltante pode ver o assalto como uma estratégia de sobrevivência, por outro lado, a resistência ou a não reação podem ser estratégias de sobrevivência do assaltado. Nessa situação específica, o assaltante põe suas necessidades sem levar em consideração as necessidades dos outros. De toda forma, o reconhecimento da performance intencional dos atores sociais, especialmente dos indivíduos, em relação aos seus próprios interesses, é fundamental para reivindicar a sua agência em processos de construção da paz (RAMOS MUSLERA, 2015).

Se a agência é uma propriedade dos atores vinculada a sua capacidade de agir, o reconhecimento do potencial de agência dos atores locais rompe com o paradigma convencional de intervenções para a construção da paz sob a liderança da comunidade internacional, a partir de uma concepção de paz liberal – que gira em torno de pacote institucional implementado de fora para dentro, de cima para baixo. Essa abordagem liberal propõe uma lógica de construção da paz enquanto *statebuilding*, isto é, limitado ao discurso estadocêntrico e aos seus parâmetros institucionais. O *statebuilding* tem se provado ineficiente no desenvolvimento de arranjos pacíficos sustentáveis em termo cotidianos, em particular por não capturar as particularidades da realidade sociocultural local e, como resultado, não é capaz de identificar e tratar as raízes dos problemas sociais. Por isso, a agência dos atores locais pode ser uma forma de resistência (HANCOCK, 2017) ou para além disso, conforme a crítica descolonial, de re-existência (MIGNOLO; GÓMEZ MORENO, 2015).

Para ilustrar, o teatro foi utilizado ao longo da colonização britânica em Uganda, como forma de consolidar sua hegemonia político-cultural. Nesse processo, as obras de Shakespeare foram empregadas como estilo teatral válido e legítimo, como ataque as fundações estético-epistemológicas de Uganda ao negar seus valores e formas de ver o mundo. O teatro genuinamente local era tido como inexistente, porque as práticas performáticas locais não se encaixavam no estilo europeu. Além de estarem enraizadas na tradição oral de contação de

histórias (sem *script*), o teatro tradicional de Uganda tinha (e ainda tem) um caráter ritualístico – danças, provérbios, cânticos, etc. – que não condiz com a ideologia cristã; inclusive, elementos estético-artísticos tradicionais eram “demonizados” pelos colonizadores, como os tambores e as buzinas¹¹⁵. Assim sendo, teatrólogos ugandenses buscaram reincorporar esses elementos ao teatro nacional como forma de resistir e reverter o projeto colonial; é por isso que, ao ampliar e criar espaços para as vozes e culturas locais, eles têm sido considerados construtores da paz (COHEN; VAREA; WALKER, 2011a).

Logo, mais do que uma estratégia de resistência dos atores locais, a arte pode combater o pensamento e as práticas coloniais que permeiam, por exemplo, as intervenções de paz – cuja fundação é a dependência das agências humanas locais em relação às agências dos Estados e dos atores do Norte Global; em relação ao sistema capitalista e ao patriarcado; em relação aos saberes, às sensibilidades e às crenças do ocidente/modernidade. A arte é capaz de operar nas fronteiras e feridas da colonialidade para liberar pensamentos e práticas alternativas de existir. Mais do que uma estratégia para resistir e insurgir perante a colonialidade, a arte é capaz de traçar ou evidenciar trajetórias para formas alternativas de re-existir, de descolonizar. No processo de descolonização por meio das artes, a *aesthesis* – outrora fixada nas experiências ocidentais/modernas e impostas ao Sul Global – é liberada, logo, não definida por um único recorte espaço-temporal. Ao mesmo tempo, essa liberação da *aesthesis* permite a interrelação entre o desmascaramento da estética colonial e a identificação de estéticas descoloniais (MIGNOLO; GÓMEZ MORENO, 2015).

Nesse sentido, as estéticas descoloniais não são uma nova forma de colonização da estética, mas, ao contrário, ao liberar a *aesthesis*, promovem a formação de subjetividades desobedientes aos princípios do discurso filosófico-estético [dominante]. É assim que as estéticas descoloniais são um aspecto dos processos de descolonialidade em todas as esferas da ordem social (MIGNOLO; GÓMEZ MORENO, 2015, p. 109, tradução do autor e itálico do original).

Então, dentro de uma lógica socioprática da teoria de paz e conflitos, bem como do posicionamento crítico descolonial, podemos retornar ao questionamento: qual a paz a ser construída? E, para além disso, essa paz é compatível com as necessidades dos atores locais do contexto específico a ser analisado?

¹¹⁵ Há, nessa demonização, um ponto estratégico: Esses instrumentos são capazes de propagar sons por longas distâncias, logo, poderiam ser uma forma de comunicação entre os colonizados que poderia não ser compreendida pelos colonizadores, e que poderiam ser utilizados sem sua supervisão (COHEN; VAREA; WALKER, 2011a).

Em primeiro lugar, o caráter socioprático da teoria de paz e de conflito possibilita (re)direcionar os esforços dos atores sociais para a construção de uma paz transformadora, cuja atenção às necessidades coletivas seja percebida como uma estratégia de sobrevivência dos indivíduos e das redes, modificando a forma de convivência social e promovendo a ampla participação – para que atores e necessidades não sejam excluídos nesse processo (RAMOS MUSLERA, 2015). Em segundo lugar, observando o contexto específico do estudo de caso dessa investigação¹¹⁶, Ramos Muslera (2016) identifica limitações na aplicação dos conceitos de paz negativa e liberal para a construção da paz na Colômbia¹¹⁷, por isso, é proposta a paz transformadora, deslocando o processo de uma lógica de negociação por meio de representantes plenipotenciários para uma lógica de construção coletiva, cujo protagonismo está centrado nos indivíduos e nos grupos sociais. “Nesse sentido, afirma-se que, para desenvolver processos coerentes com a perspectiva de Paz Transformativa, é necessário contar com os seres humanos como sujeitos de estudo e ação, e não como objetos de estudo ou beneficiários da ação projetada por outros” (RAMOS MUSLERA, 2016, p. 520).

No que diz respeito à crítica descolonial, a partir da liberação da *aesthesis*, requer-se que outras formas de pensar, sentir e perceber a paz sejam evidenciadas, para além dos parâmetros institucionais, culturais, políticos e econômicos estabelecidos pelo Norte Global, como a democracia, a *accountability*, a governança, o crescimento econômico, etc.; para além também da apropriação indevida do “local” como forma de legitimar os parâmetros impostos – que não nascem do contexto específico, de suas necessidades ou interesses (CRUZ; FONTAN, 2014; FONTAN, 2012). O teatro pode ser expressão artística compatível com a construção de uma paz transformadora e descolonial, ao partir de uma abordagem que foca na participação dos indivíduos, no engajamento político e comunitário, na identificação das necessidades e dos interesses locais, na aplicação intencionalmente direcionada para a transformação social e, sobretudo, na identificação de pensamentos e ações específicas do contexto analisado (PREMARATNA, 2018a; BOAL, 1991).

¹¹⁶ O contexto histórico-social da Colômbia e da iniciativa da Fundação Cultural TEF será minuciosamente explorado no quarto capítulo.

¹¹⁷ A paz negativa e a paz liberal estão vinculadas a uma narrativa de “paz do vencedor” que, por exemplo, foi utilizada nos governos de Álvaro Uribe (2002-2010) e Juan Manuel Santos (2010-2018) para autorizar a busca do Estado por uma paz baseada no estabelecimento da ordem social, política e econômica via soluções militarizadas e que, além disso, limitava as temáticas e os atores nas negociações para a construção da paz. O emprego do conceito de paz positiva, por outro lado, devido a sua indefinição na magnitude da agenda de paz e da profundidade do processo, gera indefinições também quanto aos temas, metodologias e atores inclusos na construção da paz – aqui, considera-se a crítica dos movimentos sociais colombianos sobre a utilização dessa perspectiva para se referir a determinadas reformas de um modelo corrupto já existente, construído pelas e para as elites políticas e econômicas (RAMOS MUSLERA, 2016).

A intencionalidade da abordagem teatral é fundamental para promover o engajamento em torno das mudanças necessárias no cenário de construção da paz, tanto no nível pessoal como interpessoal. Entretanto, o potencial do teatro não está somente na intenção ou no seu desenho estratégico, mas principalmente em suas características intrínsecas, intuitivas e espontâneas, como o trabalho coletivo, inclusivo e participativo, a possibilidade de compreender e proporcionar experiências estéticas, a capacidade de transformar memórias dolorosas e narrativas violentas (KUHLMANN; RAMOS; ARAÚJO, 2019). O teatro não é mero objeto, é uma ferramenta estética de captura, produção e representação da realidade; a abordagem estética – que resgata o corpo e o emocional na produção de conhecimento – evidencia o papel das artes performáticas, como o teatro, em investigar a relação entre as normas e a sua materialidade – realização prática dessas normas. O teatro se desenvolve como uma estratégia elicitiva de saber, de sentir e de fazer, isto é, não se restringe ao enfoque teórico e intelectual, ao menos em seu sentido convencional, pois tem a capacidade de transformar ou mesmo criar significados através do corporal e do performático (FISCHER-LICHTE, 2011).

As artes performáticas e a construção da paz são campos distintos, mas que podem ser analisadas por três “lentes colaborativas”¹¹⁸: instrumental, transacional e transformacional. Na colaboração instrumental os objetivos dos atores são diferentes, logo, o arranjo de colaboração estará alinhado aos interesses e objetivos de uma das partes envolvidas, como no caso de coletivos teatrais locais que se submetem às visões e práticas estabelecidas por agências de financiamento. Na colaboração transacional, a atuação é baseada na articulação entre os objetivos dos atores envolvidos; por exemplo, quando uma organização financia um projeto teatral para tratar de temas relacionados à violência de gênero e, aproveitando-se dos recursos adquiridos, os atores que implementam o projeto também realizam ações sobre justiça social – esse tipo de colaboração também pode gerar dependência ou enfraquecer a produção artística local. Por fim, a colaboração transformacional não está definida em termos de objetivos particulares, uma vez que a missão e os valores dos atores se encontram integrados; nesse tipo de colaboração os atores devem reconhecer a dimensão política da agenda de construção da paz e devem assumir o compromisso de engajamento crítico em relação a ela. A interação entre a companhia de teatro *Mashirika Creative and Performing Arts Group* e o Governo de Ruanda pode ser analisada por essa lente. Nessa colaboração foram construídas peças sobre os tribunais

¹¹⁸ As “lentes colaborativas” focam nas interações entre atores de diferentes campos de atuação que se envolvem em relações de colaboração, nesse contexto, no âmbito de iniciativas de construção da paz.

Gacaca¹¹⁹ e sobre o processo de reconciliação no país - enquanto o governo tinha perspectiva de utilização estratégica das produções, a líder da companhia (Hope Azeda) tinha o controle artístico do projeto e o desenvolveu a partir de suas próprias experiências com o genocídio (CULBERTSON, 2020).

O teatro pode funcionar como um espelho da sociedade, como um comentário, como uma fuga ou diversão, como catarse, como um espaço reflexivo ou em inúmeras outras capacidades. Desbloquear todo o potencial das artes performáticas para a construção da paz exige que os construtores da paz reconheçam o poder e a capacidade intrínseca das artes performáticas, e [dos] artistas performáticos que se envolvem no esforço de construção da paz de forma crítica e criativa (CULBERTSON, 2020, p. 372, tradução do autor).

Para potencializar o TPP em esforços colaborativos entre construtores da paz e artistas (ou coletivo de artistas), além do engajamento em torno de valores consonantes, as performances e os artistas devem ser valorizados pelos construtores da paz, enquanto os artistas devem ser orientados pela criticidade e criatividade (CULBERTSON, 2020). Enquanto elemento cultural presente em todas as sociedades e presente em momentos de crise e de paz, nesse trabalho, o teatro é apresentado como uma estratégia de construção da paz capaz de capturar a complexidade das questões sociais e de tratar os conflitos de forma criativa. É preciso reiterar que a capacidade do teatro em capturar a complexidade dos contextos específicos depende da experiência estética proporcionada, da percepção de quem observa, da intenção do artista e da qualidade formal do trabalho (PREMARATNA, 2018a; KUHLMANN; RAMOS; ARAÚJO, 2019, COHEN, 2017, 2015).

A arte na construção da paz transcende paradigmas conservadores e realça a conexão entre a cultura e a política, servindo, por exemplo, para moldar o discurso popular e as crenças político-ideológicas de uma dada sociedade (PREMARATNA, 2018a) ou para expressar valores e compromissos éticos pacíficos (COHEN, 2017). Dentro dos EPP tem crescido o interesse de pesquisadores em analisar técnicas e modelos teatrais especificamente desenvolvidos em torno do compromisso com a transformação social, partindo principalmente de dois pontos: a utilização do teatro para fins terapêuticos e a para o engajamento político (PREMARATNA, 2018a). O próximo capítulo, portanto, será dedicado a essa abordagem da construção da paz, de acordo com uma lógica de paz transformadora, a partir do nível local e em conformidade com a crítica descolonial, identificando o potencial e principais contribuições do teatro para a área, além de apresentar os desafios e preocupações de sua utilização.

¹¹⁹ Modelo tradicional de justiça baseado no julgamento popular e que foi resgatado pelo próprio governo como alternativa crítica ao Tribunal Criminal Internacional de Ruanda. Esse modelo foca na justiça social e na reconciliação entre vítimas e ofensores.

CAPÍTULO 3

O TEATRO E A CONSTRUÇÃO DA PAZ

Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para os seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la! (BOAL, 1991, p. 139).

3.1. O Teatro para a Paz (TPP)

Por ser uma literatura incipiente¹²⁰, os estudos do TPP possuem análises empíricas limitadas sobre os impactos do teatro nas práticas cotidianas e locais de construção da paz. Não obstante, há um interesse crescente no meio acadêmico sobre modelos teatrais intencionalmente desenvolvidos para promover a transformação social em cenários de conflito e, principalmente, de pós-conflito. Em *Theatre for Peacebuilding: The role of arts in conflict transformation in South Asia* (2018), Nilanjana Premaratna realiza uma análise em três níveis do teatro para a construção da paz.

Em primeiro lugar, a autora aborda o potencial do teatro em contribuir com a construção da paz; para tanto, ela destaca sua relevância política e a capacidade de engajar pessoas em comunidades. O teatro está conectado à vida cotidiana das pessoas, influencia e é influenciado pela política, tem a capacidade simbólica e performativa de introduzir novos espaços, discursos e vocabulários que desafiam as práticas de representação dominantes, assim como tem a capacidade de replicar essas práticas¹²¹. Desse modo, além de serem uma forma de entretenimento, as performances teatrais refletem consciente e/ou inconscientemente na agenda política, suas instituições, mudanças e nuances, desde os altos níveis aos níveis locais¹²² (PREMARATNA, 2018a).

O potencial do teatro em contribuir com a construção da paz em “sociedades profundamente divididas”¹²³ está ligado à sua capacidade de promover práticas coletivas e solidárias que alteram dinâmicas de relacionamentos individualistas e excludentes. Essa reconfiguração das dinâmicas de relacionamento e, conseqüentemente, dos jogos de

¹²⁰ Apesar de ser uma expressão artística amplamente utilizada ao longo da história como elemento de promoção da paz, notadamente em processos reconciliatórios, apenas recentemente passou-se a se desenvolver uma produção acadêmico-científica, dentro dos EPP, sobre o papel do teatro em iniciativas de construção da paz.

¹²¹ Aqui, importa destacar que o teatro não necessariamente implica em impactos ou resultados positivos, muito menos que essa seja a única forma de (re)articular as narrativas e discursos em cenários conflituosos.

¹²² O interesse acadêmico na dimensão política do teatro e a própria tentativa de controle das performances teatrais – como o caso ilustrado no primeiro capítulo acerca da censura institucional às manifestações artísticas durante a ditadura militar no Brasil – são indicadores do impacto político do teatro na sociedade.

¹²³ Expressão utilizada por Lederach (1997) para abordar contextos socioculturais marcados por um intensas violências; referindo-se, em particular, aos conflitos armados em curso ou cujos impactos ainda se reproduzem na sociedade.

representação ocorre com a aplicação de modelos teatrais em dois sentidos: (i) cura e reconciliação (perspectiva terapêutica); (ii) empoderamento e desenvolvimento (perspectiva política)¹²⁴. Dentre os modelos teatrais que partem de uma perspectiva terapêutica estão o psicodrama, a drama terapia e o teatro *playback*, enquanto na perspectiva política destacam-se o teatro aplicado e o Teatro do Oprimido – esse último também possui uma dimensão de cura emocional por meio do teatro (PREMARATNA, 2018a).

Na perspectiva terapêutica, o psicodrama e a drama terapia se voltam para a cura individual, para a transcendência de conflitos pessoais¹²⁵ (PREMARATNA, 2018a). O teatro como mecanismo de catarse permite que os indivíduos expressem suas emoções e seus pensamentos em relação a experiências traumáticas. Nos processos teatrais coletivos direcionados para a promoção de arranjos reconciliatórios, o compartilhamento de narrativas pessoais relacionadas ao conflito possibilita que os envolvidos criem laços de identificação com as histórias e, em consequência, com aqueles que as contam, fomentando o reconhecimento mútuo da humanidade – além do reconhecimento da própria humanidade (ROSOUX, 2007).

De acordo com Cruz et al (2018, p. 2), o “psicodrama é um formato de psicoterapia grupal com profundas raízes no teatro, psicologia e sociologia” e, apesar desse formato, a abordagem foca nas dificuldades e potencialidades dos indivíduos. Entre as técnicas centrais estão: (i) **solilóquio**, uma espécie de monólogo voltado para a catarse, no qual o protagonista é incentivado a externalizar sentimentos e pensamentos; (ii) **duplo**, que consiste em um ator¹²⁶ que representa uma interpretação do diretor/facilitador dos sentimentos e pensamentos não percebidos pelo próprio protagonista – essa performance pode ser simultânea ou posterior a performance do protagonista; (iii) **espelho**, uma técnica que possui muitas variações, mas que basicamente se refere à performance de um “ego” (outro ator) que reproduz a imagem que o protagonista transmite ao grupo, mas que ele não percebe; (iv) **inversão de papéis**, técnica fundamental do psicodrama, onde o protagonista troca de papel com outro ator e é estimulado a perceber como esse indivíduo o enxerga (e como enxerga o mundo).

Por outro lado, a drama terapia é resultado de uma estruturação menos rígida que o psicodrama, relacionada a utilização de técnicas de improviso e de exercícios teatrais mais

¹²⁴ A dimensão política na perspectiva terapêutica e a dimensão terapêutica na perspectiva política – do teatro na construção da paz – não são excluídas por essa forma de apresentar o conteúdo. O que se pretende é expor as áreas nas quais os modelos teatrais analisados estão intencionalmente direcionados.

¹²⁵ O psicodrama foi concebido na década de 1940 por Jacob Levy Moreno (1889-1974), psiquiatra e dramaturgo romeno. Enquanto a drama terapia é um desdobramento do psicodrama que amplia seus espaços e práticas. Ver: MORENO, 1993; MORENO; MORENO, 2014.

¹²⁶ Nesse modelo, tendo em vista a ênfase no nível individual, os atores podem ser auxiliares do psicoterapeuta ou participantes da atividade.

espontâneos e criativos, incluindo elementos como fantoches, máscaras, fantasias e outros materiais que possam estimular o imaginário dos participantes em criar uma realidade dramática onde seus traumas e outros assuntos que possam ser considerados sensíveis sejam abordadas de maneira mais sutil. Enquanto as técnicas teatrais do psicodrama focam na reprodução de experiências traumáticas, a drama terapia consiste em uma abordagem indireta, cuja construção de uma realidade dramática trata dessas mesmas experiências por meio de metáforas (KEDEM-TAHAR; FELIX-KELLERMANN, 1996). Não obstante, ambas as abordagens focam no nível individual, por isso, quando são aplicados em processos grupais, exigem uma quantidade pequena de pessoas e isso consiste em um desafio de seu emprego em projetos de construção da paz, tendo em vista o tempo e a energia gastos em cada caso. Outros modelos, mais amplos, podem incorporar os elementos do psicodrama e drama terapia, como o teatro *playback*, que parte de uma perspectiva terapêutica com foco no nível comunitário. Esse modelo introduz a contação de histórias, a música, os rituais e a dança para dar ênfase nas representações simbólicas que estão arraigadas na comunidade e que, como resultado, influenciam nas interações dos atores locais (PREMARATNA, 2018a).

Logo, o teatro *playback* segue uma lógica de compartilhamento de experiências traumáticas pessoais e de diálogo sobre elas, como maneiras de validar a narrativa de cada indivíduo em relação ao conflito. Amplamente utilizado para promover a reconciliação entre grupos étnicos em conflitos, esse modelo possibilita que os indivíduos reconheçam a semelhança entre as experiências compartilhadas e que, a partir disso, seja possível rearticular as memórias do conflito. Contudo, o formato de *workshop* geralmente adotado na aplicação do teatro *playback* apresenta alguns desafios em sua utilização na construção da paz, como a limitação dos papéis dentro da iniciativa e a ausência de regularidade¹²⁷ (PREMARATNA, 2018a).

A partir daqui será explorada a perspectiva política do teatro na construção da paz, cujos modelos mais influentes são o Teatro do Oprimido e o teatro aplicado; ambos partem de uma noção de empoderamento que é cultivada no nível individual e que transborda para o nível comunitário, instigando práticas coletivas e solidárias que podem provocar mudanças substanciais no meio social. O engajamento comunitário é essencial para ir além dos impactos

¹²⁷ Primeiramente, os papéis fixos dentro de um *workshop* distanciam o modelo teatral de práticas pedagógicas críticas, fundamentais para o desenvolvimento de abordagens elicitivas para a transformação de conflitos (como discutido no segundo capítulo). Em segundo lugar, a ausência de regularidade em sua utilização pode não ser adequada para o tratamento de traumas profundos. Além disso, por se tratar de um modelo que parte da perspectiva terapêutica, a ausência de formação/capacitação do condutor em psicoterapia pode impactar negativamente, não só a estrutura do *workshop*, mas principalmente os participantes (PREMARATNA, 2018a).

na sociedade civil, mobilizando variados setores para a transformação social e capturando a complexidade da realidade local (PREMARATNA, 2018a). Esses modelos são comumente vistos como um só, por isso importa destacar as características que os distinguem.

Primeiramente, o Teatro do Oprimido inclui em si múltiplas técnicas teatrais¹²⁸ – Teatro Legislativo, Teatro Invisível e Teatro Fórum, por exemplo – que concebem o empoderamento individual como alavanca para a ação social, criando canais de representação para as vozes marginalizadas, oprimidas. As performances são baseadas em situações reais de opressão e permitem que sejam reconstituídas, transformando as cenas por meio do improviso, da participação do público, do diálogo e da introdução de narrativas antes excluídas. O TO não só fomenta o pensamento crítico e a criatividade para que os indivíduos lidem com conflitos e outras questões relevantes para a comunidade, esse modelo teatral estimula a denúncia e a ação perante práticas de opressão da vida cotidiana. Desse modo, encenar intervenções nas peças com o intuito de modificar narrativas violentas é ensaiar para intervenções em situações reais e cotidianas (PREMARATNA, 2018a). Abordar e transformar narrativas de violência são pré-requisitos para a construção de uma cultura de paz – onde grupos oprimidos são deslocados de uma condição de extrema vulnerabilidade e dependência para uma condição de autossuficiência e bem-estar. Essas narrativas estão, em geral, associadas à violência estrutural (injustiça, discriminação, abuso, exclusão, etc.) e, portanto, são resultados de sistemas, instituições e políticas – como a distribuição injusta de renda e de recursos ou, ainda, como a representação política inadequada – que geram desigualdades entre os grupos oprimidos de uma sociedade (PREMARATNA, 2018b).

O primeiro desafio do Teatro do Oprimido é a sua implementação em diferentes contextos culturais e sociopolíticos, onde as questões, as manifestações locais e as formas de abordá-las diferem (PREMARATNA, 2018a), por isso, o TO amplia as possibilidades de participação ao incluir múltiplas vozes e ao promover o diálogo entre os atores, proporcionando uma experiência estética que adapta o modelo ao contexto em que é empregado e isso produz performances (e discussões) únicas¹²⁹. Outra forma de adaptar o TO a esses contextos específicos remete à inclusão de elementos culturais, estéticos e artísticos locais, como músicas e danças tradicionais (PREMARATNA, 2018b). A flexibilidade e a acessibilidade das técnicas de TO foram os aspectos que fizeram com que esse modelo superasse o desafio de

¹²⁸ Essas técnicas serão exploradas na próxima seção, voltada para uma compreensão mais aprofundada do teatro do oprimido e de sua contribuição para a construção da paz.

¹²⁹ Embora as performances sejam únicas, as peças construídas dentro do modelo de TO podem ser levadas a diferentes localidades, desde que os temas sejam pertinentes para que ressoem na comunidade e que o princípio de abertura para intervenções e debates seja mantido.

implementação a diferentes cenários e problemáticas, contribuindo com a sua larga expansão ao redor do mundo; da América Latina ao extremo Oriente, do norte da Europa à África subsaariana; do Sul ao Norte Global. É dessa popularidade e internacionalização que as principais fragilidades da abordagem emergem, a saber: mercantilização, tecnicização, instrumentalização, individualização e fetichização. Essas fragilidades põem em xeque o projeto emancipatório que envolve o TO¹³⁰ (BARBOSA; FERREIRA, 2017).

O teatro aplicado, por sua vez, é ainda mais complicado de categorizar, pois remete a um termo novo para reunir um conjunto de técnicas teatrais que já existem a muito tempo em diferentes culturas e tradições – como teatro comunitário, drama para a transformação de conflitos, teatro na e para a educação, entre outros. Isso dificulta a definição de suas raízes históricas e de suas técnicas específicas (PREMARATNA, 2018a). O teatro aplicado se assemelha ao TO ao estimular o engajamento comunitário em iniciativas de construção de paz, sobretudo pela sua capacidade de providenciar arranjos colaborativos no que diz respeito aos problemas políticos e sociais que atingem os indivíduos do contexto específico (CULBERTSON, 2020).

O alto grau de autonomia e flexibilidade do teatro aplicado possibilita que seja implementado fora dos espaços tradicionais de performance e que seja direcionado a grupos oprimidos. Além do mais, esse modelo teatral parte de uma abordagem plural e dialógica que propõe o engajamento conjunto entre indivíduos de grupos conflitantes a partir de uma noção de realidade compartilhada. Vale ressaltar que, embora dê ênfase nas experiências dos indivíduos, o teatro aplicado se diferencia do TO por não ser inteiramente baseado em situações reais, pois mistura ficção e realidade. Seus principais desafios são o escopo amplo, a tendência de ser idealizado e a depreciação de seu potencial em impactar as comunidades¹³¹. Esses desafios somados à possibilidade de associação com práticas dominantes de representação permitem que o teatro aplicado seja instrumentalizado para causas questionáveis – como servir

¹³⁰ A mercantilização do TO ocorre quando a metodologia é tratada como um pacote de técnicas (mero produto a ser negociado) que podem ser transferidos por especialistas em cursos e oficinas, mas sem levar em consideração sua finalidade – isto é, distorcendo seu conteúdo, seu compromisso ético e também estético com os oprimidos. Da especialização, despolitização e neutralização ocorre a tecnicização, que reduz o TO a uma simples técnica (ou conjunto de técnicas) no repertório profissional de algum indivíduo. A instrumentação está relacionada justamente à utilização do TO como uma competência profissional, voltada ao resultado e, por isso, muitas vezes financiado para tratar de temáticas específicas sem atender aos problemas mais urgentes de tal contexto. Quanto à individualização, ela ocorre pela ênfase dada ao indivíduo “especialista” em TO ou ao tornar “heroica” as soluções individuais de um espectador. Por fim, a fetichização da metodologia de TO acontece quando ela é tratada como elemento responsável pela total emancipação humana, dissociando-a de um processo mais amplo e complexo que exige a mobilização de outras abordagens e atores (BARBOSA; FERREIRA, 2017).

¹³¹ Esse último é um desafio também atinge o teatro para a paz e, de uma forma geral, as estratégias artísticas para a construção da paz – assim como outras formas menos “duras” para a transformação de conflitos.

de plataforma para o recrutamento político ou para a propaganda política de algum patrocinador (PREMARATNA, 2018a).

A partir daqui podemos discutir o segundo nível de análise proposto por Premaratna (2018a), que remete à utilização do teatro para preencher as lacunas dos discursos predominantes de construção da paz. As contribuições do teatro para além discursos dominantes de construção da paz giram em torno de dois temas: expansão dos parâmetros das abordagens existentes; e criação de abordagens específicas para cada contexto (PREMARATNA, 2018a). É importante problematizar a utilização das artes em discursos dominantes de construção da paz, já que na crítica descolonial a narrativa de colaboração com o local pode servir ao projeto moderno/ocidental que desvirtua o potencial das agências humanas para legitimar e manter a colonialidade do poder. Reitera-se a necessidade de liberdade de expressão em iniciativas de construção da paz baseadas em estratégias artísticas, onde as perspectivas teóricas e práticas devem ser desenvolvidas a partir do Sul e para o Sul, de acordo com suas necessidades humanas básicas e não em subserviências aos interesses e objetivos de atores dominantes.

A expansão dos parâmetros das abordagens predominantes na construção da paz por meio do teatro pode ser compreendida de diferentes formas, mas antes de tudo ela ocorre pela introdução de outras artes; isso amplia as formas de expressão e dá fluidez ao teatro, aumentando sua eficiência em atingir diferentes indivíduos em diferentes contextos e sensíveis a diferentes expressões artísticas. As artes podem trazer representações do impacto do conflito que humanizam os atores envolvidos, em contraposição às práticas convencionais da mídia e de relatórios políticos (ou mesmo científicos) nessas situações¹³² (PREMARATNA, 2018a), cujas mortes são reduzidas e representadas como “danos colaterais”, “baixas” ou meros números para as estatísticas. Corpos são mais do que entidades físicas autônomas e atávicas que operam independentemente do ambiente, eles pertencem a seres e sua representação (ou não representação) possui significado social. Corpos são movidos pela interação entre forças biológicas e sociais que resultam numa complexa combinação de sentimentos, conhecimentos e afetos – estruturados em contextos e a partir de elementos socioculturais específicos, como linguagem, hábito e memória (HUTCHISON; BLEIKER, 2014). As práticas de representação de corpos humanos como objetos descartáveis são intencionais, visam minimizar o impacto da morte e tratar como um efeito natural dos conflitos violentos – fenômenos justos e racionais

¹³² Conflitos armados e violentos enfraquecem a ideia de democracia, pois reduzem a pluralidade de vozes e, notadamente, promovem a difusão de normas e valores das elites ao cooptarem as mídias, os meios de comunicação e os demais canais de produção de conhecimento disponíveis.

onde as mortes são efeitos de pouca relevância na busca por objetivos maiores, como, paradoxalmente, a paz.

A expansão dos parâmetros também está ligada à reconfiguração das práticas de representação do espaço-tempo comum, ultrapassando as fronteiras dos discursos convencionais e viabilizando que outras vozes, de grupos oprimidos e tidas como incomuns, sejam ouvidas e consideradas nos jogos de representação da realidade (RANCIÈRE, 2010, 2009a, 2009b). O teatro é capaz de expor práticas de representações violentas, como expressões idiomáticas, ditados, piadas e gestos que fazem parte de um discurso dominante e que reforçam estereótipos, dicotomias e a desumanização de atores oprimidos – que, em contrapartida, têm suas práticas de representação viabilizadas. O TPP serve como um espaço para trabalhar com as narrativas do conflito, trata-se de um terreno fértil para a criatividade e inovação na busca por representações não violentas e empáticas, onde a estética totalitária, anestésica e homogeneizante é substituída por outras estéticas, plurais e inclusivas (PREMARATNA, 2018a). As condições locais e a estética direcionam as adaptações do TPP para o contexto de trabalho, cujos elementos socioculturais específicos facilitam a resistência às violências estruturais e, juntamente com o diálogo, permitem que os acontecimentos no palco e fora dele sejam processados de forma analítica, balanceando emoção e criticidade (PREMARATNA, 2018b).

A estética dominante é social, cultural e emocionalmente construída, ela cria mitos originários que constituem as identidades individuais e coletivas, estabelecendo narrativas que pressupõem a fragmentação ao invés da coesão social. Por conseguinte, combater esse tipo de “cultura emocional” é outro potencial do teatro, ou seja, o engajamento social no teatro para a paz revela uma dimensão emocional que – e se implementado adequadamente – influencia de maneira positiva na construção identitária e na formação de comunidades, com base em emoções que deem sustentação aos arranjos societários pacíficos¹³³ (PREMARATNA, 2018a). A virada estética nas RI teve um papel fundamental no desenvolvimento de pesquisas acerca

¹³³ Medo, luto, raiva e desespero são processos emocionais que contribuem com a violência, por isso, compreender as emoções de vítimas e ofensores consiste em um importante passo para a transformação de cenários conflituosos. Essa é uma importante lacuna que o TPP busca preencher em abordagens convencionais de construção da paz, pois, enquanto essas abordagens são constantemente criticadas por não incluírem essa dimensão, o TPP pode ampliar sua eficiência ao integrar aspectos emocionais e psicológicos.

do papel das emoções¹³⁴ na política internacional. Nessa agenda se dá ênfase à teorização¹³⁵ do processo no qual as emoções dos indivíduos se tornam coletivas e políticas, na influência das emoções em dinâmicas de interação entre os atores sociais e na construção do mundo social, bem como em processos de tomada de decisão e na condução de políticas externas, e também na construção de identidades (HUTCHISON; BLEIKER, 2014; SASLEY, 2013).

Embora seja inerentemente pessoal, as emoções só podem ser compreendidas quando expressas ou comunicadas por práticas de representação; assim, é através das representações que as emoções se tornam coletivas. Identidades são constituídas por representações e, por isso, presumem um certo nível de interação, como a controversa construção da identidade “terrorista”. A lacuna estética revela o caráter político nesse caso, onde a construção da identidade terrorista evidencia que o poder de representar o mundo a partir de um recorte espaço-temporal específico, enquadrando atores de outra localidade-temporalidade em uma representação violenta de um inimigo do mundo (ocidental-moderno). A relação poder-emoção não segue a lógica tradicional das teorias de RI – pautadas pela força militar, coerção econômica, iniciativa diplomática –, o poder emocional funciona discursivamente através de normas, valores e outras premissas que estipulam (implícita e explicitamente) como indivíduos e comunidades devem se sentir e comportar. As emoções são capazes de conservar ou mesmo transformar politicamente (HUTCHISON; BLEIKER, 2014), por isso, engajar-se com aspectos psicológicos dos indivíduos de uma determinada comunidade é a chave para transformar emoções que sustentam o conflito em emoções que fomentem a empatia e a conexão, mas além disso é uma forma de desenhar estratégias que tratem especificamente dessas emoções, dessa dimensão sensível do conflito e da construção identitária dos indivíduos (PREMARATNA, 2018a).

¹³⁴ Nesse trecho, apesar de não ser uma distinção definitiva ou exclusiva, importa distinguir emoção, sentimento e afeto. Emoção é um fenômeno corporal interno, só nos tornamos conscientes dela quando sentimos; logo, o sentimento é a manifestação fisiológica (mudança física) que torna o indivíduo consciente de suas emoções. Emoções são pessoais, mas podem adquirir significado social e consequências políticas. Emoções e sentimentos geram disposições afetivas inconscientes e irrefletidas que conecta os indivíduos e transcende esse nível; ou seja, o afeto é anterior e superior à consciência, está ligado às sensações corporais não-reflexivas e subconscientes – como humor, intuição e memória – e à fenômenos que vão além da representação (HUTCHISON; BLEIKER, 2014).

¹³⁵ Numa perspectiva macroteórica busca-se por proposições gerais sobre a emergência, natureza, função e impacto de emoções políticas; já na perspectiva microteórica investiga-se a função de emoções específicas em circunstâncias específicas, como o significado político de uma emoção ou como essa emoção molda o contexto, comportamento ou fenômeno analisado (HUTCHISON; BLEIKER, 2014). Em meio a tensão entre emoções individuais e sociais e como elas condicionam comportamentos, é possível destacar três abordagens para estudar as emoções nas RI (a partir da teoria das emoções intergrupais que tem origem na psicologia social). A primeira considera o Estado como “pessoa” agindo unitariamente; a segunda remete ao estudo sobre líderes de Estados ou de coletividades; a terceira pensa no Estado e outras coletividades como grupos onde todos os seus membros interagem (SASLEY, 2013).

Tratar de aspectos emocionais, em teoria e na prática, é um empreendimento complexo, não se reduz ao compartilhamento de experiências, a forma com que se coleta esses discursos também importa, assim como deve ser considerado o recorte contextual que lhe dão origem. Podemos fazer aqui uma ponte com o segundo tema referente às contribuições do teatro em discursos convencionais de construção da paz: criar abordagens específicas para o contexto. A produção teatral nem sempre é baseada no contexto, mas quando efetivo, o TPP está conectado às condições em que é produzido, por isso, capturar as experiências locais – incluindo as emoções – faz parte da concepção estratégica de construção da paz em gerar impactos na comunidade (PREMARATNA, 2018a).

A dialogicidade e a multivocalidade são os dois elementos que proporcionam as fundações para o terceiro nível de análise do teatro na construção da paz. Analisar esses elementos do TPP, amplamente explorados ao longo da seção, é uma forma de entender o funcionamento do teatro em iniciativas de construção da paz. As múltiplas vozes e o diálogo criam um cenário de diversidade e contradição que molda a construção de significados no mundo social local. A pluralidade de narrativas, atores e temas capturada no palco e fora dele – no âmbito das performances de TPP –, muitas vezes, não é registrada pelos modelos formais e tradicionais de construção da paz. O processo dialógico de construção coletiva dos significados no TPP não está restrito ao recorte espaço-temporal da performance, esse processo envolve a produção da peça, a sua execução, as intervenções, o debate e o impacto nos **espectadores**¹³⁶. O dialógico está na fundação do empoderamento dos indivíduos e na transformação social (PREMARATNA, 2018a).

Essa perspectiva dialógica da construção de significados é impulsionada por Paulo Freire, como base para a conscientização dos indivíduos e para o engajamento coletivo em torno de mudanças sociais construtivas. O compromisso ético-político de Paulo Freire e Augusto Boal com a libertação dos oprimidos convergem no foco dado ao papel da cultura – desde a educação até a arte – na transformação das estruturas de opressão, providenciando uma plataforma para a formação crítica dos indivíduos e para o autoreconhecimento de suas potencialidades. A cultura exerce, na reflexão e ação crítica desses autores-ativistas, a função de providenciar as alternativas de re-existência dos grupos oprimidos, a partir de seus próprios saberes e sensibilidades (CANANDA, 2012). Por isso, enquanto modelo teatral coerente com a lógica do TPP, adotado intencionalmente pela Fundação Cultural TEF para provocar transformações sociais e promover a cultura de paz, o TO será detalhado na próxima seção.

¹³⁶ Conceito a ser tratado na próxima seção.

3.2. O Teatro do Oprimido (TO) e outras poéticas políticas

O teatro pode ser uma arma de dominação e opressão, mas também pode ser uma arma de libertação, a depender de sua forma, do modelo adotado. Em *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*¹³⁷ (1991), Augusto Boal explora as principais transformações pelas quais passou o teatro ao longo da história e explica por que o teatro, enquanto atividade humana, é necessariamente político. Nesse sentido, ele apresenta um modelo teatral que é intencionalmente construído como ferramenta de transformação social, como “arma” de libertação de indivíduos e/ou grupos em condição de vulnerabilidade, invisibilidade e marginalidade (BOAL, 1991); essa é a obra, somada a outras como *A Estética do Oprimido* (2009), *Jogos para atores e não atores* (1998) e *Arco-Íris do Desejo* (1996a), sintetiza a prática de um modelo teatral que é do oprimido.

As discussões sobre a relação entre a arte e política, ou teatro e político, não são recentes. Em sua origem, o “teatro” era concebido como “canto ditirâmico”, referindo-se a uma espécie de manifestação artística popular ao ar livre. A lógica de participação popular livre foi suplantada pela lógica do sistema trágico coercitivo de Aristóteles, que estabelecia divisões pretensamente neutras, mas que nas entrelinhas possuíam uma dimensão política. Nesse sistema cabia à aristocracia o papel de produzir e atuar, de ocuparem o palco, de transmitirem informações, ideais e práticas de representação¹³⁸; enquanto ao povo cabia o papel de espectador, de ocuparem a plateia e de absorverem passivamente o conteúdo produzido pela aristocracia. Essa poética política exerce, ainda nos dias de hoje, grande influência na produção teatral (BOAL, 1991). A poética é um termo que recorre à combinação entre a estética e a política, reconhecendo que a linguagem é que dá significado ao mundo material e esse processo, como discutido no capítulo primeiro, ocorre no meio social, em interações intersubjetivas e dialéticas na construção da realidade. “A poesia é ideal para repensar a política mundial porque gira em torno de um reconhecimento de que forma (estética) e substância (política) não podem ser separadas” (BLEIKER, 2000, p. 271)¹³⁹.

A partir do sistema trágico coercitivo de Aristóteles – largamente utilizado pelos governantes da época como forma de controlar o corpo e a mente do povo – evidencia-se que o controle sobre a produção artística também pode ser uma forma de controlar a sociedade. O

¹³⁷ Originalmente publicado em 1974.

¹³⁸ Mesmo no palco a separação entre aristocracia e plebe ocorre, pois ao primeiro grupo cabem as representações dos protagonistas, atores centrais da peça e da vida em sociedade, na medida que ao segundo grupo cabem as representações dos papéis secundários, atores menos relevantes na peça e na vida em sociedade.

¹³⁹ Logo, a expressão “poética política”, utilizada a partir daqui, reivindica a percepção de que a construção dos regimes estéticos e as dinâmicas políticas das sociedades são fenômenos que se constituem mutuamente através da linguagem (simbólica e sensível).

conceito de arte, desse modo, reforça uma compreensão de que ela é uma via de transmissão de conhecimentos e, embora os setores populares produzam conhecimentos, as classes dominantes buscarão se apropriar desse canal para transmitir de forma massiva uma lógica de conhecimento que seja favorável a elas¹⁴⁰. Na Idade Média, período em que a nobreza e o clero controlavam a produção artística¹⁴¹ para estabelecer um tipo ideal de arte que imobilizasse a sociedade e contribuísse com a preservação e perpetuação de valores tradicionais que sustentavam a poética política do sistema religioso vigente (BOAL, 1991).

As práticas de representação estabelecidas pela poética política medieval se associavam estreitamente à abstração e aos elementos emocionais que caracterizavam o teor moralizante da produção teatral da época. Existiam basicamente dois tipos de peças medievais, a saber: peças do pecado e peças da virtude. Ambas pregavam a subserviência do povo à Deus e, paralelamente, a subserviência do vassalo ao soberano. Essas eram produções com teor moralizante, onde os bons eram recompensados e os maus punidos. A despersonalização e abstração na criação dos personagens buscava corroborar com esse conteúdo, por isso, os personagens comuns eram pecados, anjos, diabos, etc. (BOAL, 1991).

Figura 5 – A poética política da abstração e da moralidade medieval



Fonte: ilustração retirada de Matos (2011, p. 57).

¹⁴⁰ Essa apropriação é consequência do poder concentrado na mão das classes dominantes, em particular o poder econômico, que providencia a estrutura necessária para o patrocínio das artes e das ciências, dando a elas os direcionamentos que privilegiam os interesses e necessidades desses grupos.

¹⁴¹ A ausência de competitividade dentro desse recorte espaço-temporal indica que a nobreza e o clero exerceram um controle sobre a produção teatral mais eficaz que no sistema aristotélico.

A imagem acima é uma ilustração impressa pelo inglês Richard Pynson (~1448-1530) que retrata a peça medieval *A Convocação de Todomundo* (~1510), de autoria anônima. Nessa produção teatral, os personagens são: “Todomundo, Força, Deus, Prudência, Morte, Cinco Sentidos, Mensageiro, Beleza, Amizade, Conhecimento, Primo, Confissão, Parentes, Anjo, Bens, Médico, Boas Ações” (PEREIRA, 2012, p. 30). A abstração e despersonalização dos personagens podem ser percebidas na cena retratada pela supracitada ilustração (figura 5), na qual, de um lado, está Todomundo (*Everyman*) como representação generalizante da humanidade e, do outro lado, está a Morte (ou Anjo da Morte) como figura esquelética e deformada¹⁴². O teor moralizante da peça também é evidenciado pela ilustração, porque faz alusão a cena em que Todomundo tenta negociar com a Morte com o intuito de desviá-la de sua função, atribuindo um preço à sua própria vida (MATOS, 2011).

Alguns elementos da ilustração podem ser destacados para reforçar o apelo emocional e a subserviência humana perante uma figura divina, como a expressão de desespero no rosto de Todomundo, a posição das suas mãos em súplica (comum em cerimônias cristãs) e a prontidão para a fuga do restante do corpo, em especial das pernas e dos pés que estão virados para o sentido oposto da Morte (com exceção da cabeça, pois os olhos temem perder de vista a Morte). Essa outra personagem, por sua vez, além de ser representada numa escala maior que Todomundo para expressar imponência, reúne uma série de elementos que reforçam sua autoridade através de uma figura intimidadora, capaz de moralizar, como por exemplo a mão erguida com o dedo indicador fazendo referência a um gesto recriminador, a foice que remete ao poder da Morte em tomar vidas, as cruzes (símbolo religioso) que lembram sua legitimidade em exercer tal função e os ossos aos seus pés que afirmam que essa função é exercida¹⁴³.

A forma abstratizante e o conteúdo doutrinante da poética política medieval entram, a partir do século XVI, em confronto com a concretude da poética política da *virtú*, impulsionada por uma classe que nasce nas margens da própria sociedade feudal: a burguesia (BOAL, 1991). A *virtú* (virtude) se sobrepõe à *fortuna* (sorte)¹⁴⁴, o indivíduo virtuoso é aquele que carrega os

¹⁴² A deformação também está na representação do rosto de Todomundo, como resultado do processo de abstração – em contrapartida ao realismo da arte burguesa.

¹⁴³ Enquanto as plantas sob Todomundo simbolizam a vida, os ossos aos pés da Morte reiteram a fragilidade da existência humana. Esse jogo de representação transmite uma lição fundamental para a doutrina cristã, pois cabe ao ser humano viver de acordo com a moralidade religiosa para que, ao final de sua existência corpórea, sua alma alcance o paraíso.

¹⁴⁴ A *virtú* se sobrepõe à *fortuna*, não se contrapõe, ambas são qualidades valiosas para a poética política burguesa. Maquiavel argumenta que é possível um indivíduo ascender ao poder pela sorte e se manter (e ampliar o poder) devido a sua virtude. Vale ressaltar que as reflexões de Maquiavel estão fundamentadas no realismo político e giram em torno de ensinamentos sobre a natureza do Estado e sobre variadas experiências de governo.

valores da sociedade burguesa, referindo-se ao valor individual de empreender, de ser racional, de construir o próprio caminho até o poder, de dominar os recursos necessários para isso e, uma vez no poder, de manter o *status quo* e ampliar sua influência. O indivíduo de sorte é aquele que ascende pela influência de outros, que herda recursos e domínios, e se não construir as bases para a manutenção do próprio poder virá a ruína – esse é um reflexo do poder soberano e legítimo, perante a ética religiosa, das monarquias que regiam a poética política medieval (MAQUIAVEL, 2007).

A *virtú* foi a primeira lei da burguesia e a *praxis* foi a segunda, ou seja, a poética política girava em torno de um indivíduo virtuoso (burguês) e de uma realidade tida como prática e concreta. Os jogos de representações se deslocaram de uma estética teocêntrica para uma estética antropocêntrica, cujas representações de cenários e personagens eram mais realistas e detalhadas. Desse modo, a arte reproduziu a poética política da sociedade burguesa, como na pintura que resgatou a nudez como forma de afastar a moralidade religiosa. No teatro não foi diferente, foram criados personagens individualizados – muitas vezes inspirados em pessoas reais – e com características específicas, particulares para cada papel. Além do mais, a partir daqui, os personagens já não são vistos como objetos de um discurso religioso ou como sujeitos motivados pela emoção, uma vez que a racionalidade que dominava a produção de conhecimento e o desenvolvimento tecnológico da época refletiu na construção de personagens tidos como racionais e calculistas (BOAL, 1991). As obras de William Shakespeare (1564-1616) são um exemplo dessa transformação na poética política vigente:

Toda a dramaturgia shakespeariana é um documento comprobatório do aparecimento do homem individualizado no teatro. Todos seus personagens centrais são sempre analisados multidimensionalmente. Será difícil encontrar, na dramaturgia de qualquer outro país, ou época, um outro personagem que se compare a Hamlet. Ele é analisado em todos os planos e direções: nas suas relações amorosas com Ofélia, amistosas com Horácio, políticas em relação ao Rei Cláudio e a Fortimbrás, na sua dimensão metafísica, psicológica, etc. Shakespeare foi o primeiro dramaturgo a afirmar o homem em toda a sua plenitude, como nenhum outro dramaturgo o fizera antes [...]. Hamlet não é a dúvida abstrata, mas sim um homem que, diante de determinadas e bem precisas circunstâncias, duvida (BOAL, 1991, p. 83).

O autor continua falando da concretude e individualização dos personagens shakespearianos, agora em comparação aos personagens abstratos das obras medievais:

Otelo não é o Ciúme em si, mas sim um homem capaz de matar a mulher amada porque desconfia. Romeu não é o Amor, mas um rapazote que se apaixona por uma certa moça, chamada Julieta, que tem tais pais e tal alma, e encontra resultados funestos nas suas aventuras amorosas (BOAL, 1991, p. 83).

A *Mandrágora* (1524) de Maquiavel é uma peça teatral desse mesmo período, de ascensão da burguesia, mas que apresenta uma perspectiva mais equilibrada entre abstração e concreção, até pela própria divisão dos núcleos de personagens entre virtuosos e não virtuosos. Há, no entanto, uma construção da narrativa para valorizar o homem virtuoso, orientado pela práxis e dotado de inteligência e frieza para tomar o poder (ou para lidar com qualquer outro assunto). O protagonista, Ligúrio, traz a representação de um modelo ideal de ser virtuoso, que se afasta de valores morais para atingir seus objetivos; todavia, é na figura de Lucrecia que reside um dos pontos-chaves do drama: o dismantelamento da ideia abstrata da poética política medieval (de mulher devota à religião e ao marido) e o surgimento da poética política realista (de mulher entregue às coisas terrenas, reais e que são de seu interesse ou desejo). Essa personagem marca a transição do **dever ser** presente na abstração da estética medieval em direção ao **ser como realmente é** da estética burguesa (BOAL, 1991; MAQUIAVEL, 2013). Embora Maquiavel negue a dimensão política do teatro – mesmo em sua própria obra –, é possível perceber que a narrativa por ele apresentada está relacionada a sua visão do mundo e a suas preocupações com as questões políticas. Essa interpretação, compreensão e representação do mundo pode ser vista em suas contribuições para a teoria realista das RI, como no ceticismo em relação aos valores e princípios éticos universais dos líderes políticos realistas, que devem se distanciar de julgamentos morais e religiosos no exercício de suas funções. Não há moralidade ou ética no realismo maquiaveliano, mas sim uma perspectiva de racionalidade pautada no Estado (*raison d'état*), ator central e egoísta, que reflete a natureza humana e atua pela própria sobrevivência no sistema internacional anárquico e violento; por isso, o líder político realista governa de acordo com os interesses nacionais, busca a coesão interna, o fortalecimento de suas capacidades militares e a formação de alianças que garantam a segurança do Estado (BAYLIS; SMITH; OWENS, 2014). As representações reducionistas dessa tradição teórica, provocada por uma pretensa observação objetiva e amoral da realidade política, são orientadas por uma visão da natureza humana como fixa, violenta, “racional” e egoísta. A poética política burguesa retrata essa tentativa de capturar a realidade de forma neutra e essa é uma de suas principais limitações.

A principal limitação realista consiste em apenas constatar uma realidade que já se supõe conhecida. Do ponto de vista naturalista, a obra de arte será tão melhor na exata medida em que logre reproduzir a realidade. [...] Zola¹⁴⁵, expondo a sua célebre teoria de que o teatro deve mostrar “uma fatia da vida”, chegou a escrever que o dramaturgo não deve tomar partido, mostrando a vida

¹⁴⁵ Émile Zola (1840-1902), proeminente escritor naturalista francês.

exatamente como ela é, não sendo, sequer, seletivo. A vulnerabilidade desta argumentação é tão óbvia que não se torna necessário demonstrar que a própria escolha do tema, da história e dos personagens já significa uma tomada de posição por parte do autor (BOAL, 1991, p. 97).

Entretanto, a poética política burguesa não rompe completamente com a poética política do medievo, apesar de surgir em crítica a ela, essa poética política também funcionava a serviço de uma classe dominante que buscava controlar os corpos. Os personagens das obras de teatro da burguesia propunham uma representação multidimensional do ser humano, mas apenas daqueles humanos considerados virtuosos, membros da burguesia, capazes de empreender e de tomar o poder através de sua excepcional racionalidade. Na Revolução Francesa, um dos símbolos da tomada de poder pela burguesia, essa lógica elitista de representação se tornou mais explícita para que fosse possível o controle social do povo – nesse contexto representado pelo proletariado. Com o poder político na mão da burguesia, o movimento de expansão dos personagens dramáticos foi interrompido, sua liberdade foi limitada pelos recortes estéticos do comum (BOAL, 1991).

Retomemos ao exemplo de Hamlet, representado em obra de Eugène Delacroix (1798-1863) como elemento de destaque, juntamente com Horácio (em traje vermelho). Ambos os personagens estão em posição de superioridade em relação aos outros dois homens ilustrados, um sentado aos pés de Hamlet e Horácio e outro dentro de uma cova – as vestimentas e adereços também indicam a posição social dos personagens (figura 6)¹⁴⁶. A representação desses indivíduos, não nominados, indica que trabalham no cemitério e são responsáveis pelo serviço de exumação de Yorick, bobo da corte de Hamlet em sua infância.

Hegel é um dos precursores da reformulação dentro da estética burguesa dominante, transformando a poética política vigente e resgatando os personagens como fios condutores de um conjunto de valores morais, de “verdades” contidas no discurso dramático, de um princípio ético demonstrado na prática. Desse modo, já não há uma tentativa de representação neutra da realidade (como na poética política de Maquiavel), pois a lógica de tese-antítese é aplicada ao texto teatral para incorporar valores morais ou elementos abstratos como bondade e maldade – embora não seja a Bondade e a Maldade da mesma maneira que na poética medieval, são representações delas em personagens particulares, cujas condutas éticas são premiadas e antiéticas são punidas dentro da narrativa da peça¹⁴⁷ (BOAL, 1991).

¹⁴⁶ Técnica: Óleo sobre tela, 29,5 x 36 cm. Localizada em Paris (França), no Museu do Louvre.

¹⁴⁷ Esse jogo de representação carrega uma “lição” aos espectadores, que devem seguir os valores morais expostos ou estarão sujeitos aos trágicos eventos decorrentes de seus comportamentos antiéticos.

Figura 6: Hamlet e Horácio no Cemitério (1839) por Eugène Delacroix



Fonte: The Metropolitan Museum of Art (2020).

Essa poética política hegeliana reflete numa luta entre a tese e antítese, entre a ética e a antiética, entre os valores morais e imorais; ao final da peça, a verdade defendida pelo autor/diretor da produção teatral sai vitoriosa. Essa, entre outras transformações do teatro desde a Idade Média, é apenas uma das reduções estéticas do ser humano virtuoso providenciadas pela burguesia moderna.

Entre poéticas realistas e idealistas, surge a poética dialética materialista (ou poética marxista); após a expansão e redução do personagem enquanto sujeito absoluto da ação dramática, ressurge o sujeito enquanto objeto, mas objeto de forças econômicas e sociais. Nessa transformação do teatro, destaca-se o dramaturgo alemão Bertold Brecht (1898-1956) que se opõe a uma perspectiva naturalista do ser humano, engessado em sua visão de mundo e nas possibilidades de agir dentro uma estrutura tida como fixa; nesse caso, “não existe ‘natureza humana’ e, portanto, ninguém é o que é porque sim! É necessário buscar as causas que fazem com que cada um seja o que é” (BOAL, 1991, p. 116).

Brecht não relegava o poder de agência dos indivíduos, nem a dimensão emocional da ação dramática, ao contrário, a poética política brechtiana se volta para direcionar as emoções dos espectadores para a transformação da realidade, para que os resultados da ação dramática se convertam em engajamento social. Como exemplo, ao explorar o drama de uma mãe que

perde os filhos na guerra¹⁴⁸, a ação dramática não deve imobilizar o espectador em torno de emoções de passividade pela fatalidade da situação, mas deve sim gerar revolta ou indignação com a indústria da guerra para promover no público a necessidade de se contrapor a ela. Ao contrário das poéticas políticas que surgiam da classe burguesa, a proposta brechtiana está vinculada à classe proletária, aos setores sociais oprimidos pelo capital. Em contraposição ao teatro aristocrata que disseminava valores conservadores e que era instrumentalizado para a defesa da ordem e da manutenção do status de dominância das elites, Brecht se debruçou sobre o teatro popular e sua capacidade de criticar e transformar estruturas opressoras do Estado e do capitalismo. No teatro popular, o artista é todo ser humano; no teatro burguês, o artista é a mercadoria – assim como a arte e o próprio ser humano (BOAL, 1991). O contato de Boal com a poética brechtiana foi essencial para sua compreensão do teatro popular e do teatro político e, em consequência, para a idealização do Teatro do Oprimido, modelo teatral que é reflexo da sua trajetória.

Sua trajetória de arte-ativismo se inicia ao ingressar no Diretório Acadêmico do curso de Química da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)¹⁴⁹, através do qual promoveu eventos culturais e conheceu artistas e intelectuais da época; não obstante, foi na direção do Teatro Arena que o dramaturgo se aproximou de Brecht e passou a se destacar em seu engajamento político por meio do teatro (ZANETTI, 2016).

Apesar de ter se graduado em Química nessa instituição e de ter realizado estudos de pós-graduação em Engenharia Química na *Columbia University* (Nova Iorque, EUA) para se especializar em plástico e petróleo, foi no campo da dramaturgia que Boal se destacou. Durante sua temporada em Nova Iorque, entre 1953 e 1955, também foi aluno na *School of Dramatic Arts* – uma das subdivisões do departamento de artes da *Columbia University* –, onde estudou dramaturgia com John Gassner¹⁵⁰. Na *School of Dramatic Arts*, Gassner dedicava-se, em particular, ao ensino do componente curricular “Dramaturgia Criativa” (*Creative Playwriting*), exercendo grande influência na formação inicial de Boal. Além disso, Gassner mediou a entrada de Boal como ouvinte na *Actors’ Studio*, uma renomada instituição de formação de atores e atrizes nos EUA e que, na época, era liderada por Lee Strasberg¹⁵¹. Entretanto, mesmo que tenha se aproximado de abordagens teatrais mais críticas, a experiência de Boal com o teatro nos EUA foi limitada ao ensino de uma dramaturgia reformulada de acordo com as diretrizes

¹⁴⁸ *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), peça escrita por Brecht sobre a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648).

¹⁴⁹ Na época em que frequentava a UFRJ, ela ainda se chamava Universidade do Brasil.

¹⁵⁰ John Waldhorn Gassner (1903-1967), dramaturgo húngaro, crítico teatral e escritor, que ainda criança se mudou para os EUA, juntamente com sua família.

¹⁵¹ Strasberg (1901-1982) foi um dramaturgo ucraniano e referência em técnicas teatrais de Stanislavski.

do “macarthismo”, doutrina política anticomunista que impulsionou a despolitização do teatro e das artes naquele período (ZANETTI, 2016; INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2020; CARVALHO; MATSUNAGA; BOAL, 2015).

Em sua autobiografia, *Hamlet e o filho do padeiro* (2000), Boal escreve sobre o período em que esteve em Nova Iorque e sobre as experiências nessa cidade, nesse sentido, ele apresenta críticas ao tecnicismo da *Actors’ Studio* e à forma com que os pensamentos e práticas de Stanislavski foram, respectivamente, interpretados e aplicados na formação artística de quem frequentava a instituição. Segundo Zanetti (2016, p. 34), importa sublinhar que essa crítica somente foi realizada por Boal após “seus quinze anos como diretor e dramaturgo do Teatro de Arena” e que houveram experiências em Nova Iorque que o ajudaram a entender melhor as práticas culturais hegemônicas¹⁵².

O Teatro de Arena surge em 1953, inicialmente como companhia profissional de teatro, mas também como espaço físico a partir de 1955. Essa iniciativa partiu de atores recém-formados na Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo¹⁵³ – entre eles José Renato, membro-fundador que se tornou diretor do Teatro de Arena (SAID, 2017). Em julho de 1955, Boal retorna ao Brasil e, no ano seguinte, é indicado pelo crítico teatral Sábato Magaldi para compartilhar a direção do Teatro de Arena com José Renato (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2020; CARVALHO; MATSUNAGA; BOAL, 2015). Foi justamente no Teatro Arena que Boal se aprofundou na poética brechtiana e, juntamente com o Teatro Paulista do Estudante (TPE)¹⁵⁴, passou a transformar o teatro de esquerda no Brasil (ZANETTI, 2016).

A participação do TPE foi fundamental para questionar a influência do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) no Teatro de Arena, ao incorporar a crítica de que a produção teatral do

¹⁵² Em destaque está sua aproximação com o poeta estadunidense Langston Hughes (1902-1967), através do qual conheceu o bairro do Harlem e teve contato com os movimentos em defesa dos direitos da população negra nos EUA. Essa experiência foi fundamental para que o dramaturgo brasileiro compreendesse melhor a despolitização do teatro e as lacunas de representação existentes – mesmo dentro da esquerda estadunidense – como elementos constituintes de uma estrutura de poder hegemônico (ZANETTI, 2016).

¹⁵³ Essa iniciativa nasce da dificuldade de inserção no mercado de trabalho, foi o primeiro teatro em formato de arena da América do Sul e isso é um reflexo da ausência de recursos financeiros, já que as montagens das peças não necessitam de cenários; esse formato, em contrapartida, providencia maior aproximação entre os atores e espectadores (SAID, 2017). A cenografia do Teatro de Arena se transformou ao longo dos anos e do aprofundamento do grupo no teatro popular, nesse sentido, a imagem do Teatro de Arena pode ser dividida em três: A primeira imagem foi baseada no palco convencional com estruturas que traziam representações realistas (objetivas) do cenário – uma parede com uma janela é uma parede com janela; no momento posterior foi adotada uma perspectiva que foca na interpretação do ator, logo, o cenário mais “despojado” – um tijolo no contexto da cena poderia representar a parede; a terceira imagem, pertinente ao formato de arena, aproxima o espectador dos cheiros, movimentos, gestos e demais elementos da performance – ao mesmo tempo que expõe a montagem, também a torna real (BOAL, 1991).

¹⁵⁴ Ainda que fosse crítico aos movimentos e partidos hegemônicos de esquerda no Brasil, isso não impediu que Boal trabalhasse com e dirigisse os jovens do TPE – iniciativa independente, mas vinculada à União da Juventude Comunista (UJC) do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

grupo era uma reprodução do que vinha de fora e estava desconectada da realidade nacional¹⁵⁵. Os Laboratórios de Interpretação e o Curso de Dramaturgia foram iniciativas que fortaleceram a imersão do grupo em uma perspectiva de teatro nacional e popular. Do Curso de Dramaturgia, desenvolvido por Boal, surge em 1958 a peça de Gianfrancesco Guarnieri (membro do TPE), intitulada *Eles não usam black-tie*, que foi responsável pela sobrevivência do Teatro de Arena¹⁵⁶. Nesse mesmo ano, iniciou-se o Seminário de Dramaturgia e, concomitantemente, o grupo buscou trabalhar com peças clássicas – como *A Mandrágora* de Maquiavel – adaptadas à uma perspectiva brasileira¹⁵⁷. Esses dois movimentos, em síntese, constituíram a fase de pesquisa e aprofundamento do Teatro de Arena na estética e politização do teatro nacional; o Seminário foi concluído em 1961 e o processo de nacionalização de obras clássicas findou em 1964 (SAID, 2017; CARVALHO; MATSUNAGA; BOAL, 2015).

A poética política brechtiana, sociológica e crítica, influenciou nas práticas político-pedagógicas e dramatúrgicas do Teatro de Arena, direcionadas a partir desse período para a conscientização do público sobre a realidade nacional e da necessidade de transformação social, e pela promoção de práticas de representação estética alternativas em relação às convencionais – estrangeiras e não coerentes com o contexto específico. O processo de observação dialética, considerando o instinto e a razão, é uma importante lição de Brecht para o Teatro de Arena, inspirando, por exemplo, Boal a montar cenas com notícias de jornais (SAID, 2017). O potencial emancipatório do teatro brechtiano reside na catarse, na expressão das experiências populares, para além da divisão espectador-ator que separa aqueles que “estão autorizados a falar, a agir e aqueles que estão confinados ao silêncio, às trevas” (BOAL, 2014, p. 46). Essa radicalidade da poética política brechtiana se revela como a poética política da conscientização (BOAL, 1991) e, desse modo, converge com a criticidade das práticas pedagógicas de Paulo Freire que rompem com a separação entre educador e educando e com a lógica depositária de ensino-aprendizagem; ambos [educador e educando] devem estar autorizados a falar e agir, ter reconhecidas suas contribuições para a produção de conhecimento e, ainda, poder utilizar seus conhecimentos no processo de conscientização sobre a própria realidade, ao invés de absorverem passivamente conhecimentos que lhe darão uma perspectiva externa sobre a própria

¹⁵⁵ Entretanto, apesar da aproximação com os valores da burguesia nacional, não é negada a importância do TBC para a profissionalização do teatro no Brasil.

¹⁵⁶ Na época, o Teatro de Arena estava prestes a encerrar as atividades em razão dos problemas financeiros. A peça foi um sucesso e ficou um ano em cartaz.

¹⁵⁷ Boal (1991) fala sobre quatro etapas do desenvolvimento do Teatro de Arena de São Paulo dentro da tendência de teatro revolucionário e em contraposição ao teatro clássico, a saber: Etapa realista que correspondia às necessidades da classe média; etapa fotográfica em que se buscou capturar e produzir a(s) estética(s) do teatro nacional; etapa de nacionalização dos clássicos; e a etapa dos musicais.

realidade e restringirão as possibilidades de ação sobre ela, muitas vezes tratada como realidade imutável.

Na poética política do oprimido não há redução do “oprimido” como ser derrotado, mas como indivíduo em luta contínua contra a opressão; na poética política do oprimido reconhece-se o conflito entre oprimido e opressor, mas a luta não é pela derrota do opressor, e sim pela subversão das estruturas de opressão; (BOAL, 2014; CANDIA, 2012) na poética política do oprimido, busca-se por outras possibilidades, por alternativas de re-existência não dicotômica.

Em 1964, Boal dirigiu o *Show Opinião* (1964) no Rio de Janeiro, espetáculo que combinava teatro e música e que se caracterizou como um dos primeiros atos de resistência da cena cultural carioca à ditadura militar, dando espaço para artistas populares da época. No âmbito do Teatro de Arena, os musicais *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), textos de Boal e Guarnieri, foram montados em torno da proposta de descolonização brasileira, introduzindo Zumbi e Tiradentes como figuras que representam a libertação nacional perante a dominação estrangeira. Esses jogos de representação visavam conscientizar o povo oprimido e estimular a luta nacional contra a violência e exploração promovido pelo regime militar em submissão aos valores capitalistas e coloniais (SAID, 2017; CARVALHO; MATSUNAGA; BOAL, 2015). *Arena conta Zumbi* foi o movimento de “destruição” da representação estética do teatro convencional, resultado final de um processo de investigação que promoveu a transição entre passividade e mera reprodução da realidade objetiva para o reconhecimento do papel da arte na crítica e transformação das narrativas hegemônicas que influenciam diretamente nas realidades sociais. Já a peça *Arena conta Tiradentes* foi o movimento de proposição de um sistema alternativo para a dramaturgia e encenação: o sistema coringa (BOAL, 1991).

O sistema coringa é dividido em quatro técnicas: (1) desvinculação ator-personagem; (2) interpretação coletiva; (3) criação do caos; (4) música. Assim como cada indivíduo tem uma máscara, cada personagem também tem uma¹⁵⁸; por isso, todos os atores são capazes de interpretar um mesmo papel, pois independentemente do intérprete, a máscara do personagem continua a mesma. As duas primeiras técnicas estão estreitamente conectadas, já que essa desvinculação requer a interpretação coletiva para compor a máscara do personagem, uma síntese das perspectivas dos atores. A terceira técnica remete às bruscas rupturas de gênero e estilo, do melodrama à chanchada, do expressionismo ao realismo, o sistema coringa instaura

¹⁵⁸ A “máscara” é a forma particular de cada sujeito de se expressar, de pensar e de relacionar-se; a “máscara” é o comportamento padronizado do sujeito. Embora metafórica, na tragédia grega utilizava-se literalmente máscaras para distinguir os personagens, cuja interpretação era revezada entre os atores.

o caos estético¹⁵⁹ com o objetivo de estimular e aliviar a plateia. Por fim, a música utilizada como técnica almeja sintonizar os espectadores à narrativa da performance, absorvendo-os em uma “experiência simultânea” entre a razão e a música (BOAL, 1991). Como relatado no primeiro capítulo ao trazermos o exemplo da *I Feira Paulista de Opinião* (1968), o sistema coringa também se configurou como uma estratégia de resistência à ditadura militar e de desobediência à censura do regime. Para tanto, destacam-se três características estéticas desse sistema: a construção da representação baseada na perspectiva coletiva; as variações e a flexibilidade das interpretações; e os princípios do personagem-objeto e do personagem-sujeito. Esses princípios são antagônicos, pois no primeiro pressupõe-se que o pensamento define a ação (influência de Stanislavski), enquanto no segundo a ação define o pensamento (influência de Brecht); as funções de atores protagonistas e curingas é proposta para superar esse impasse (GARCIA, 2016).

Em síntese, o sistema é proposto como “um *sistema permanente* de fazer teatro (estrutura de texto e estrutura de elenco) que inclua em seu bojo todos os instrumentos de todos os estilos ou gêneros. Cada cena deve ser resolvida, esteticamente, segundo os problemas que ela, isoladamente, apresenta” (BOAL, 1991, p. 209, *italico do original*). Dentro desse sistema podemos encontrar ao menos duas funções para os atores na representação da peça: a função protagônica e a função curinga. Por um lado, o protagonista não remete ao personagem central da peça, mas sim à construção estética do ator-protagonista, que é estático, consciente do papel de um único personagem e representa a realidade concreta; por outro lado, o ator-curinga é dinâmico, polivalente e consciente de todos os papéis, representando a abstração conceitual. Estabelece-se uma relação dialética entre o protagonista e o Curinga, cujas funções são distintas e, não obstante, complementares: “Enquanto a função curinga afastava o público devido ao alto grau abstração, a [função] protagônica resgatava-o, através da fácil identificação da cena” (GARCIA, 2016, p. 371). A função do protagonista é empática, busca conectar o público com a cena e os personagens – difícil de ocorrer em altos níveis de abstração. A função do Curinga é explorar as limitações naturais do protagonista e da cena, ele é capaz de transcender o recorte espaço-temporal da performance e de transitar entre as mais variadas possibilidades teatrais¹⁶⁰ (BOAL, 1991).

¹⁵⁹ Ao final, a articulação entre as quatro técnicas estabelece um jogo de representação estética que, apesar de ser caótica, traz uma perspectiva sintética do universal e do particular – resgata elementos das etapas anteriores do Teatro de Arena e adapta ao contexto da montagem.

¹⁶⁰ Além dessa “estrutura de elenco”, também há a “estrutura do espetáculo”: (i) Dedicatória; (ii) explicação, momento em que o Curinga se apresenta, apresenta também o elenco, explica sob qual perspectiva a peça foi montada, como foi montada, etc.; (iii) episódio (similar a um ato), composto por; (iv) cenas, que possuem relativa interdependência; (v) comentário, que conecta as cenas; (vi) entrevista, componente ocasional que serve para expor

O Curinga é um importante componente do Teatro Fórum, que será detalhado ainda nessa seção; por ora, destaquemos que o sistema coringa é resultado de uma série de estudos realizados no âmbito do Teatro de Arena e foi importante instrumento na resistência e no combate ao autoritarismo da ditadura militar, muito além disso, esse sistema promove a re-existência, explora formas alternativas de construir o saber teatral, e também de sentir e de fazer teatro perante uma estrutura de opressão que atua para a homogeneização e anestesia estética, política e cultural.

O Teatro Jornal¹⁶¹ é uma técnica de TO que surge ainda nesse período, no âmbito do Teatro de Arena, como estratégia de re-existência em um cenário de repressão e censura às produções artísticas e culturais que não estavam alinhadas ao governo militar, em consequência, ao regime estético dominante. Essa técnica possui muitas variações¹⁶², mas pode ser sintetizada na utilização de materiais não dramáticos para a construção da cena teatral, principalmente jornais por facilitarem a conexão dos espectadores com os temas e com o contexto sociocultural no qual estão inseridos. O Teatro Jornal busca instigar nos espectadores a reflexão crítica acerca das representações burguesas e informações ocultas no material utilizado, incentivando-os a questioná-las e a participar de discussões políticas e ideológicas dentro e fora do espaço teatral (BOAL, 1991, 1998).

Boal permaneceu como diretor do Teatro de Arena até o ano de 1971, quando foi sequestrado após uma sessão de ensaio de *Arena conta Bolívar*¹⁶³, encarcerado no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e torturado¹⁶⁴, partindo para o exílio logo em seguida¹⁶⁵. Foi nesse período que Boal sistematizou, publicou e difundiu o TO, um modelo que

algun aspecto necessário para a compreensão da cena, personagem ou da peça como um topo (monólogos são um exemplo); (vii) exortação, parte final na qual o Curinga “provoca” a plateia com a temática (BOAL, 1991).

¹⁶¹ A técnica de Teatro Jornal foi apresentada pela primeira vez por Boal em *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular: Uma Revolução Copernicana ao Contrário-Hucitec* (1979).

¹⁶² Esses são os exemplos de técnicas de Teatro Jornal listadas por Boal (1991, p. 165-166): Leitura simples, leitura cruzada, leitura complementar, leitura com ritmo, ação paralela, improvisação, histórico, reforço, concreção da abstração, e texto fora do contexto. O Teatro Jornal deu origem ao espetáculo *Teatro Jornal – Primeira edição* (1970), e foi responsável pela ampla difusão e popularização da técnica em organizações políticas, movimentos estudantis, sindicatos, comunidades, entre outros espaços onde se reuniam atores mobilizados pela resistência ao autoritarismo do regime (ANDRADE, 2013).

¹⁶³ A peça não foi montada no Brasil, mas estreou no México em 1970 durante a turnê internacional do Teatro de Arena. Essa obra, embora cheia de metáforas e analogias, tinha um discurso mais incisivo em relação aos crimes contra a humanidade cometidos pelo governo militar; além disso, encorajava a revolução popular por meio uma narrativa histórica. Desde a publicação do AI-5, em 1968, a censura à imprensa e ao setor da cultura tinha se intensificado. Logo, *Arena conta Bolívar* não escapou da estrutura censória do Estado na época (RAZUK, 2019).

¹⁶⁴ Nesse período, o DOPS estava sob o comando de Sérgio Paranhos Fleury, um dos agentes de repressão mais temidos. O julgamento de Boal somente foi possível devido ao seu irmão, que descobriu seu paradeiro e buscou que sua prisão fosse noticiada pela imprensa, ocasionando uma forte pressão internacional que acelerou o processo (ANDRADE, 2012).

¹⁶⁵ Num primeiro momento Boal se dirigiu à Buenos Aires (Argentina). Em 1976 foi para Lisboa (Portugal); mudando-se para Paris em 1978, onde ficou até regressar ao Brasil, já em 1986. Nesse mesmo ano funda no Rio

é fruto de sua trajetória no teatro e na militância política (RAZUK, 2019; ANDRADE, 2012). De acordo com Andrade (2018), as experiências de Boal em exílio involuntário foram essenciais para a “descoberta” das três principais técnicas de TO¹⁶⁶: Teatro Invisível, Teatro Imagem e Teatro Fórum. O Teatro Invisível surge ainda na Argentina e envolve uma performance pública, distante dos espaços tradicionais de teatro. No Teatro Invisível os atores ensaiam minuciosamente um texto¹⁶⁷, cuja temática deve despertar o envolvimento do público e o processo de aprendizagem coletiva, depois eles performam esse texto em locais onde os espectadores não desconfiem que seja uma peça – atores infiltrados na “plateia” podem estimular o debate a partir de opiniões divergentes, mas sem induzir a uma resposta dogmática como nas performances de *agitprop*¹⁶⁸ (ANDRADE, 2018; BOAL, 1991, 1998).

Quanto ao Teatro Imagem, essa técnica foi desenvolvida em passagem de Boal pelo Peru, em 1973, para auxiliar na *Operación Alfabetización Integral* (ALFIN)¹⁶⁹. Dentro desse programa, o setor de fotografia coordenado por Estela Liñares ilustra como ocorre a transferência dos meios de produção de conhecimento ao povo. Se a máquina fotográfica é o meio de produção da fotografia, ela deve ser entregue aos beneficiários do programa – que eram ensinados a usá-la. Nesse sentido, o povo utilizava a máquina para responder, sob seus próprios pontos de vista, às perguntas em castelhano feitas pelos alfabetizadores¹⁷⁰. O Teatro Imagem segue essa lógica, os participantes buscam demonstrar seus sentimentos, experiências e opiniões com uma imagem, uma “fotografia” da opressão, como se os corpos fossem esculturas que representam o tema que está sendo abordado. Esse é o ponto de partida, não é uma imagem estática, ela se transforma conforme a posição, os gestos, as expressões faciais e a construção

de Janeiro o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) – instituição homóloga à criada por ele em Paris, no ano de 1979 (RAZUK, 2019).

¹⁶⁶ No período de exílio na América Latina, o TO foi basicamente explorado por meio de oficinas, enquanto que na Europa, Boal passou a realizar performances de TO (BOAL, 1998).

¹⁶⁷ As performances de Teatro Invisível requerem flexibilidade no texto, criatividade e improvisação dos atores para se adaptarem às respostas-ações do público e, ainda assim, fidelidade ao caráter pedagógico e crítico da peça.

¹⁶⁸ Acrônimo para “agitação e propaganda”, refere-se a uma técnica de origem russa do início do séc. XX, voltada para a mobilização popular e que é comumente utilizada por movimentos sociais e revolucionários.

¹⁶⁹ Esse foi um programa nacional do governo peruano da época, inspirado na pedagogia do oprimido de Paulo Freire. Devido à variedade linguística do Peru, a ALFIN visava a alfabetização em diferentes linguagens, sobretudo na língua materna, em castelhano e linguagens sensíveis – como o teatro, setor do programa em que Boal atuou. Essa experiência no Peru é primordial para que Boal desenvolva uma perspectiva de teatro popular e de poética do oprimido.

¹⁷⁰ Como “foto-resposta”, por exemplo, uma criança de Lima entregou uma imagem de um prego na parede para responder à seguinte pergunta: “O que é exploração?”. Poucos entenderam, mas no debate se tornou clara. Em razão da condição socioeconômica, crianças muitas vezes tem de trabalhar como engraxates no centro da cidade para ajudar em casa; como não podem se deslocar com o material todos os dias de casa (nas regiões periféricas de Lima) para o local do trabalho (centro), elas alugam um prego em um bar e veem nisso um símbolo de sua opressão (BOAL, 1991).

estética dessa imagem são modificadas – sem comunicação verbal¹⁷¹ –, isto é, busca-se transitar de uma “imagem real” da opressão e violência para uma “imagem ideal” de emancipação e não violência (BOAL, 1991, 1998).

No teatro, o meio de produção é o corpo humano e, para Boal, esse é um meio bem mais complexo de se trabalhar. Por isso, antes de nos aprofundarmos no Teatro Fórum, técnica utilizada pela Fundação Cultural TEF, devemos compreender melhor o papel do meio de produção teatral (corpo humano) na transformação do espectador em espect-ator, processo esse assentado no reconhecimento do potencial de todo ser humano em ser artístico, em ser protagonista da própria vida e do meio social em que está inserido, em ser agente ativo das ações políticas e das mudanças sociais necessárias. Essa é a proposta da poética do oprimido, tornar o espectador em ator, deslocar o povo da condição de passividade para a ação. É por essa razão que as duas primeiras etapas da implementação do TO são dedicadas ao corpo, ao seu conhecimento e a sua expressão (BOAL, 1991).

Nessas etapas são realizados jogos teatrais para, respectivamente: (I) conscientizar os indivíduos de suas estruturas musculares, de seu próprio corpo, e de como podem explorar outras possibilidades para além das quais estão disciplinados; (II) compreender o corpo como um canal de comunicação, capazes de transmitir e receber mensagens, logo, os indivíduos devem ser capacitados para a “leitura” e “interpretação” das expressões corporais. O processo de transformação do espectador em espect-ator possui outras duas etapas, em que se desenvolvem mais especificamente as técnicas de TO. Enquanto as etapas iniciais têm um teor preparatório, a terceira etapa proporciona, em até três graus de intervenção, a participação do espectador na cena: dramaturgia simultânea (1º grau); Teatro Imagem (2º grau); e Teatro Debate (3º grau). Na dramaturgia simultânea o espectador não entra em cena, mas torna-se o roteirista da performance. A história é interrompida quando sua problemática central é apresentada, abrindo em seguida para que o público apresente soluções – que são interpretadas pelos atores; por isso leva o nome de dramaturgia simultânea, enquanto os espectadores “escrevem”, os atores atuam. Já o Teatro Debate é geralmente improvisado, o grupo se reúne, define o tema/problema e constrói uma cena curta que a represente, trazendo também uma solução. Posteriormente, é discutida a solução, assim, os demais participantes são convidados a

¹⁷¹ Levando em consideração que essa técnica se desenvolveu e se fortaleceu a partir de experiências latino-americanas em países como Peru, Colômbia, Chile, Venezuela, México, o castelhano era a língua base para a comunicação. Entretanto, por não ser sua língua materna, Boal considerava que muitas palavras – como “madre”, “família”, “amistad”, “Hermano”, etc. – não tinham o mesmo significado (ou carga simbólica) para os povos nativos e para os estrangeiros, por isso, as “imagens” eram formas de explorar outras formas de expressar as ideias, emoções e valores que perpassam esses significados. Esses aspectos não compreendidos em sentido literal, ao invés disso, são sentidos (BOAL, 1998; SILVA, 2014).

apresentar alternativas e a atuarem, a colocarem em prática a transformação proposta ao substituir o protagonista da trama¹⁷² – esse é o desafio: não só falar, mas realizar de forma prática (BOAL, 1991). Aqui encontra-se o cerne do Teatro Fórum, técnica responsável por impulsionar o processo de internacionalização do TO e que surge ainda no período em que Boal trabalhava no Peru (ANDRADE, 2018).

Destaquemos que o Curinga enquanto “função” ou “personagem” tem um papel fundamental no Teatro Fórum, ao introduzir as regras para o jogo teatral, facilitar o diálogo entre atores e espect-atores e propor que “na discussão das alternativas, as ideias sejam encenadas em vez de verbalizadas” (CAMPOS; PANÚNCIO-PINTO; SAEKI, 2014, p. 558). O Curinga, desse modo, não tem o poder de decidir como e qual narrativa será construída, mas é responsável por conduzir a dinâmica, expor as regras, questionar soluções conclusivas para o problema, evitar que a intervenção de um participante atrapalhe a de outro, e estimular que o debate ultrapasse o momento e o espaço em que a performance está sendo realizada. Com base nessa dinâmica são exploradas diferentes possibilidades para a transformação dos conflitos expostos pelos próprios participantes. Não obstante, faz-necessário explicar que, apesar de poder impactar a violência direta, o Teatro Fórum se dedica a trabalhar contra a opressão em outras dimensões, pois em contextos de agressão física – das quais os indivíduos não conseguem se evadir – é requerida a reação física – não necessariamente violenta. O Teatro Fórum, portanto, configura-se como um mecanismo de análise da opressão, pautada em problemas reais e urgentes, cuja transformação também deve ser real e urgente (BOAL, 1998).

O potencial transformador dessa técnica de TO não está na descoberta de soluções definitivas e efetivas, mas na possibilidade de abrir espaços para a discussão e reflexão crítica acerca dos problemas políticos e sociais, e ainda no fomento à participação ampla e construção coletiva da re-existência em cenários cotidianos de opressão. Ademais, através do Teatro Fórum é possível mergulhar no contexto específico e analisar os problemas provenientes dele; é possível também, nesse sentido, investigar as diversas reações socioemocionais dos indivíduos em relação a essas opressões e traçar estratégias de transformação de da realidade, isto é:

No Teatro Fórum, uma situação, que é pessoal e política ao mesmo tempo, é encenada para que possa ser analisada e debatida em termos de relações de poder, visibilizando a dimensão política da situação pessoal, ensaiando uma estratégia para subverter a opressão em vez de reproduzi-la (MADURGA; SERRA, 2016, p. 192).

¹⁷² É importante que a pessoa que substitua também tenha sido (ou esteja) sujeita ao tipo de opressão abordada.

O Teatro Fórum se apresenta como uma metodologia qualitativa e etnográfica de investigação que, através de teorizações críticas como as perspectivas de gênero, é capaz de coletar importantes informações sobre o tema/objeto de estudo, partindo do ponto de vista dos atores locais, reconhecidos como agentes que trabalham de forma conjunta ao investigador na construção do conhecimento. Por exemplo, na Catalunha ocorre uma experiência de Teatro Fórum, orientada por uma perspectiva feminista crítica, que procura analisar a relação entre emoções – mais especificamente o “amor romântico” – e a violência de gênero entre jovens no ensino secundário e superior. Nesse cenário, busca-se avaliar como o “amor romântico” é construído enquanto discurso que legitima a violência de gênero, abrangendo na performance e nos debates questões como obsessão, controle e proteção masculina, monogamia, entre outras. A estrutura de opressão abordada nessa experiência é o patriarcado, que estabelece uma dinâmica de relacionamento social desigual entre homens e mulheres; o Teatro Fórum é utilizado para investigar as perspectivas dos jovens em relação à violência de gênero e para “ensaiar” intervenções em situações reais (MADURGA; SERRA, 2016).

O Teatro Fórum busca tornar explícita a violência velada nos jogos de representação; esmiúça o discurso, os significados que o atravessam e a realidade que busca normatizar. O Teatro Fórum transcende a lógica do teatro burguês que representa um único “mundo”, o “mundo” da burguesia, baseada numa construção de realidade imutável, um “mundo” dividido por fronteiras bem definidas de classe, etnia, gênero, etc.; em contraposição, propõe a construção de um “mundo” amplo, heterogêneo, inacabado e, por isso mesmo, aberto às intervenções, adaptações, transformações, baseadas nas experiências dos oprimidos. O espetáculo teatral já não pertence a burguesia, retorna ao povo. É por essa razão que na quarta etapa do TO¹⁷³ são apresentadas técnicas que incluem o espectador em uma lógica de “teatro-espetáculo”, diferentemente das etapas anteriores cuja ênfase é o “teatro-ensaio”, focadas em jogos e exercícios que simulam situações de opressão e estimula intervenções na cena – e no dia-a-dia. Mantem-se, todavia, sua fundação nas experiências populares e no seu caráter “inacabado” de construção contínua, na liberdade de participação do espectador (BOAL, 1991; SILVA, 2014).

É a partir da percepção da dimensão política da arte e da estética que Boal propõe a poética do oprimido, baseado em jogos de representação populares e revolucionárias por meio do teatro. Entretanto, o TO não se restringe a dimensão política, há funcionalidade terapêutica. O Arco-Íris do Desejo é uma expansão da metodologia de TO que visa expor essa outra

¹⁷³ Dentre as técnicas que se encaixam nessa etapa estão: Teatro Jornal; Teatro Invisível; Teatro Fotonovela; quebra de repressão; Teatro Mito; Teatro Julgamento; rituais e máscaras.

dimensão: trata-se de um reflexo do período de exílio de Boal na Europa, onde as experiências de TO latino-americanas não correspondiam às necessidades desse outro continente, onde as dinâmicas de opressão não estavam tão explícitas quanto o racismo, a exploração dos trabalhadores, as ditaduras, a violência direta cotidiana, etc.; não obstante, mesmo em locais onde as necessidades humanas básicas eram amplamente satisfeitas, os indivíduos expunham opressões internalizadas. Nesses casos, para que a situação seja transformada, para que ocorra a emancipação humana, o indivíduo tem de desejar a liberdade; ou seja, “esse desejo que fará com que uma pessoa oprimida busque a ajuda necessária para a sua libertação, criando estratégias, sejam elas vitoriosas ou não, mas que são caminhos para a sua liberdade” (SILVA, 2014, p. 34; BOAL, 1996a). O Arco-Íris reformula as técnicas já conhecidas de TO e propõe um novo conjunto de técnicas, direcionando-as para o tratamento de traumas internos dos indivíduos, para a subversão das dinâmicas e estruturas de opressão menos explícitas como, por exemplo, a violência policial. Essa analogia se mostra importante, já que na dimensão terapêutica o policial não está no espaço físico, corpóreo; ele se encontra na mente dos indivíduos. É justamente com o atelier intitulado *O tira na cabeça*¹⁷⁴ (1980-1983) que Boal sistematiza o Arco-Íris do Desejo (BOAL, 1996a).

Mantendo os princípios fundamentais do TO (transformar o espectador em ator e estimular intervenções em cenários reais de opressão), o Arco-Íris do Desejo incorpora três hipóteses para a metodologia teatral, a saber: osmose, metáxis e indução analógica. A osmose está presente no teatro convencional, na transmissão unidirecional de ideias, valores e representações¹⁷⁵ de um mundo (palco) para outro (plateia). Aqui, o TO almeja quebrar a imobilidade da estrutura teatral e, para isso, estabelecer o diálogo entre os dois mundos, empoderando os espectadores a reagirem e ocuparem o espaço de produção estético-artística. Logo, “[t]odo oprimido é um subversivo submisso. Sua submissão é seu *tira na cabeça*, sua introjeção”; e o objetivo do TO é dinamizar o potencial subversivo para remover o “tira” (BOAL, 1996a, p. 55, itálico do original).

A metáxis, por sua vez, é o fenômeno de conexão do oprimido com os dois mundos: o mundo “real” e a sua representação (ou imagem) desse mundo. Através do TO, o oprimido é capaz de se situar numa intersecção dos dois mundos, entre a realidade opressora e a representação estética dessa opressão; a centralização dos jogos de representação nos

¹⁷⁴ Atelier montado na cidade de Paris, em parceria com Cecília Thumim Boal, psicanalista e atriz.

¹⁷⁵ Que é um espelho da vida social, de seus mecanismos de reprodução da estrutura de dominação e dos valores institucionais presentes na família, no exército, na escola, nos meios de comunicação, nas entidades religiosas, etc.; importa destacar que a osmose ocorre tanto pela repressão como pela sedução.

indivíduos oprimidos permite que as imagens desses dois mundos autônomos sejam sintetizados em suas cabeças, estimulando-os a modificar o mundo real/social através da imagem do mundo “estético” – onde a representação da opressão pode ser transformada pelo próprio oprimido na representação da libertação.

Já a terceira hipótese se volta para a construção coletiva das imagens de opressão; que ocorre pela soma dos denominadores comuns das representações individuais e pela identificação de um grupo com tal imagem. Por exemplo, se o TO está sendo desenvolvido com trabalhadores de uma mesma fábrica e estão sendo exploradas as imagens de opressão dentro desse contexto, é possível que as experiências individuais gerem representações semelhantes da realidade em que estão inseridos. Reitera-se, nesse sentido, que a dialogicidade e a multivocalidade são importantes elementos para esse modelo teatral, uma vez que o TO não pertença a um indivíduo, mas sim ao coletivo de oprimidos, plurais.

O TO é uma metodologia teatral que possui diversas técnicas e funcionalidades que ultrapassam as dimensões política e terapêutica; e que, conseqüentemente, transcendem as fronteiras disciplinares das artes cênicas. Tendo em vista o seu potencial emancipatório, essa metodologia dialoga com outros campos de conhecimento como a Filosofia (para explicar os complexos fenômenos sociais através da relação entre o pensamento e as práticas humanas) e a História (para entender a sociedade de hoje precisamos olhar para o seu passado). Esse diálogo com outras disciplinas e como essas influenciam o sistema geral da metodologia podem ser ilustrados por meio da representação de uma árvore, denominada de “Árvore do TO” (BOAL, 2008) ou “Árvore Estética” (BOAL, 2009), dividida em raízes, tronco, galhos e copas, mas também considerando o solo um importante elemento (figura 7).

Figura 7 – Árvore do TO



Fonte: extraído de Boal (2008, p. 17) e adaptado conforme Boal (2009).

Podemos considerar a Estética do Oprimido o nutriente basilar que alimenta a árvore, desde seu solo até a sua copa mais alta. Nesse solo, em que será “plantada” a árvore do TO, encontram-se a ética e a solidariedade, aspectos fundamentais para relações sociais não violentas, e que são fortalecidas pela Filosofia e pela História, juntamente com a Política e a Participação (política). Toda essa seiva nutre as raízes da árvore, representações dos canais estéticos simbólicos (palavra) e sensíveis (som e imagem). A estética, na raiz da árvore, possibilita também que diferentes formas de expressão artística sejam incorporadas ao saber e fazer teatral (BOAL, 2009, 2008), por isso, na base do tronco estão os jogos lúdicos que representam a transição entre o que é real e o dever ser; esses jogos possuem regras como a própria sociedade, mas também estimulam a liberdade criativa. Conforme Boal: “Sem regras não há Jogo, sem liberdade não há vida”¹⁷⁶ (BOAL, 2008, p. 16).

Os jogos também atuam sobre a mecanização corporal e alienação mental, subverte-as com a experiência estética e possibilita que sejam trabalhadas outras estruturas musculares, e outros comportamentos sociais. O Teatro Imagem segue essa mesma lógica, mas dispensa o uso da palavra e do som com o intuito de incentivar que os indivíduos explorem diferentes

¹⁷⁶ As regras estão presentes no teatro e na sociedade, o conhecimento sobre as regras deve ser popularizado para que todos saibam como funciona o jogo (ou a vida social) e para que possam participar, ou mesmo transformar tais regras. Se o conhecimento das regras é exclusivo a determinados grupos, muito provavelmente as regras os favorecerão.

formas de percepção da realidade e de comunicação (BOAL, 2008). A partir daqui podem ser introduzidas as quatro grandes copas da árvore: (1) Teatro Imagem; (2) Arco-Íris do Desejo; (3) Teatro Invisível; (4) Teatro Legislativo. Essa última copa representa a técnica desenvolvida por Boal em seu mandato de vereador na cidade do Rio de Janeiro/RJ, entre 1993 e 1996. Amplamente fundamentada na ritualística parlamentar e no Teatro Fórum (embora permita a utilização de outras técnicas de TO), o Teatro Legislativo não é apenas uma forma de intervenção popular na elaboração de leis por meio da participação cidadã; é também uma investigação sobre a democracia representativa desde a crítica à dominação oligárquica da política formal – cuja representação é marcada por uma enorme lacuna estética, cultural e socioeconômica entre os representantes e os representados (BOAL, 1996b, 2009; DALAQUA, 2019).

Quanto à representação do Teatro Fórum como parte central do tronco da árvore do TO, Boal destaca: “No *Teatro Fórum*, no coração da Árvore, os oprimidos conscientes e os oprimidos conscientizáveis expõem opiniões, necessidades e desejos; ensaiam *ações sociais concretas e continuadas*, que é a Copa Soberana, meta maior do Teatro do Oprimido – a intervenção na realidade” (BOAL, 2009, p. 189, *itálico do original*). Por fim, os frutos representam a multiplicação desse sistema que cria redes de oprimidos engajados na luta política e social pela transformação das realidades opressoras (BOAL, 2008). Além desse compromisso normativo que perpassa esse modelo teatral, muitas outras características podem ser apontadas como convergentes com a perspectiva de TPP, como a ênfase nos contextos socioculturais específicos e a intencionalidade na promoção de dinâmicas não violentas de interação social.

O TPP é uma categoria ampla, cujos elementos para construção da paz se encontram dispersos em variados modelos teatrais metodológica e epistemologicamente diferentes – por vezes, divergentes. Apesar do TO ser apenas uma das opções dentro do TPP, trata-se de modelo teatral complexo e internacionalmente reconhecido por suas contribuições para a transcendência das violências e opressões. É por essa razão que o coletivo que compõe a Fundação Cultural TEF adota o TO, mais precisamente a técnica de Teatro Fórum, como uma de suas abordagens para a transformação dos conflitos e construção da paz, a partir do local. Nesse sentido, se as variáveis históricas influenciaram as transformações nas poéticas políticas e, conseqüentemente, nas formas de se conceber e praticar o teatro, desde Artistóteles, passando por Maquiavel, Hegel e Brecht, até Augusto Boal e o Teatro do Oprimido, podemos começar a entender o estudo de caso da presente investigação a partir da sua contextualização histórica. No próximo capítulo será dada ênfase nas raízes histórico-sociais das violências que motivaram

a criação do TEF no bairro de Fontibón em Bogotá, capital da Colômbia. Dessa contextualização será explorado o cenário de construção da paz no país, em particular a partir de iniciativas locais baseadas em estratégias artísticas para a transformação e transcendência dos conflitos. Finalmente, o arcabouço teórico-metodológico desenvolvido será aplicado na análise da performance dessa organização na construção da paz em Bogotá (Colômbia).

CAPÍTULO 4

VIOLÊNCIA E PAZ NA COLÔMBIA:

A PERFORMANCE DO TEATRO EXPERIMENTAL FONTIBÓN

A Colômbia, oficialmente *República de Colombia*, é um Estado localizado na região andina da América do Sul. Ao norte desse país está o Mar do Caribe, enquanto a oeste é banhado pelo Oceano Pacífico; na fronteira leste encontram-se Venezuela e Brasil; já ao Sul estão Equador e Peru; e a noroeste faz fronteira com o Panamá (mapa 6). Além das fronteiras territoriais, a Colômbia possui fronteiras marítimas com Equador, Panamá, Venezuela, Costa Rica, Nicarágua, Haiti e República Dominicana¹⁷⁷ (VARGAS, 2017). Domestivamente, a Colômbia está administrativamente organizada em 32 departamentos e 1.102 municípios, contando ainda com 18 áreas não municipais (ANM)¹⁷⁸ e com o arquipélago San Andrés y Providencia no Mar do Caribe (DANE, 2020).

¹⁷⁷ Essas fronteiras também são espaços de disputas diplomáticas entre os Estados, como nas tensões entre Colômbia e Nicarágua, ou entre Colômbia e Venezuela. A fronteira marítima Colômbia-Nicarágua está em disputa há décadas, incluindo duas sentenças judiciais na CIJ da ONU, a primeira de 2007 estabelecendo que as 3 principais ilhas do arquipélago (San Andrés, Providencia e Santa Catalina) pertencem à Colômbia – decisão que deixa de lado outras ilhas em questão –; a segunda sentença, de 2012, favoreceu a reivindicação nicaraguense acerca de parte significativa do território marítimo colombiano, cujas fronteiras foram negociadas entre Colômbia e Costa Rica por cerca de um século – desde o período em que possuíam fronteiras terrestres, isto é, antes da independência do Panamá, em 1903. A Colômbia não aceita a jurisdição de tal tribunal sobre esses litígios. O caso das fronteiras marítimas Colômbia-Venezuela também constitui um relevante litígio internacional, cuja disputa jurídica e diplomática se aproximou do confronto direto no final da década 1980. A divergência nesse contexto diz respeito a duas marcações fronteiriças sobrepostas por diferentes acordos bilaterais entre esses países e a República Dominicana. Importa destacar que ambos os conflitos (com a Nicarágua e Venezuela) se concentram no Mar do Caribe e envolvem importantes reservas de recursos naturais (VARGAS, 2017).

¹⁷⁸ Em castelhano: *Áreas No Municipalizadas*. Termo que se refere a territórios que não possuem estrutura administrativa municipal, mas que estão sob responsabilidade dos departamentos nos quais se localizam, a saber: Amazonas, Guainía y Vaupés (ao sul e sudeste do país). No entanto, os principais atores que operam na organização desses territórios são as *Asociaciones de Autoridades Tradicionales Indígenas y/o Cabildos* (ATIS), reconhecidos pelo próprio Estado colombiano. O reconhecimento de formas alternativas de governabilidade – não estatais – se apresentam como estratégia de exclusão dos povos locais da vida política e social, retirando-lhes o papel em processos eleitorais e eximindo o Estado da responsabilidade em atender as necessidades básicas desses povos – cujos indivíduos muitas vezes não existem nos registros oficiais (CARRIÓN; PEÑA, 2018).

Mapa 6 – Mapa político da Colômbia



Fonte: Departamento de Suporte de Campo da ONU (2016).

As linhas fronteiriças que dividem externa e internamente esse país foram desenhadas ao longo da história, elas são heranças da ferida (estrutura e cultura) colonial. As violentas dinâmicas de interação entre forças externas e internas, estatais e não estatais, também contribuem com o estabelecimento dessas fronteiras. Para exemplificar, os mapas abaixo representam a evolução da divisão territorial da Colômbia¹⁷⁹. No mapa 7, há uma primeira demarcação espanhola estabelecendo dois governos, um na América Central (*Castilla de Oro*) e outro na costa norte da Colômbia (*Nueva Andalucía*). O gradual avanço dos colonizadores para o interior do país foi marcado pela resistência dos povos nativos – o ataque de indígenas ao assentamento colonial *San Sebastian de Urabá* é um exemplo disso. Já no mapa 8, tem-se uma ilustração do Vice-Reino de Nueva Granada, uma representação da extensa ocupação territorial do poder colonial, cuja diretriz de desenvolvimento envolvia a exploração servil e escravagista da mão-de-obra local e também externa¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Essa exposição é meramente ilustrativa no que diz respeito ao papel da violência na definição das fronteiras, sua função é dar substratos para a compreensão da dinâmica territorial do conflito colombiano; logo, não percorreremos toda a evolução histórica dessa divisão política e administrativa.

¹⁸⁰ Como resultado dessa ocupação, que se estendeu por quase todo o território norte da América do Sul, e do modo de operação da força colonial, ocorre o genocídio da população nativa, fazendo com que a coroa espanhola recorra aos escravos africanos.

Mapa 7 – Reino de Terra Firme (1509-13)

Fonte: Morales (1988/1989, p. 02).

Mapa 8 – Vice-Reino de Nueva Granada (1764)

Fonte: Morales (1988/1989, p. 07).

Por sua vez, o mapa 9 traz um mapa elaborado pelo cartógrafo e militar ítalo-venezuelano Agustín Codazzi (1793-1859) que reproduz a repartição da República de Grã-Colômbia em três departamentos: Venezuela¹⁸¹, Cundinamarca¹⁸² e Equador; enquanto o mapa 10 é uma representação dos Estados Unidos da Colômbia¹⁸³, ainda com o Panamá integrado ao território, sob a perspectiva do geógrafo francês Georges Erhard Schieble (1821-1880). Ambas são ilustrações que abordam a evolução territorial do país em meio aos movimentos independentistas e, em seguida, separatistas. A primeira faz referência à união desses

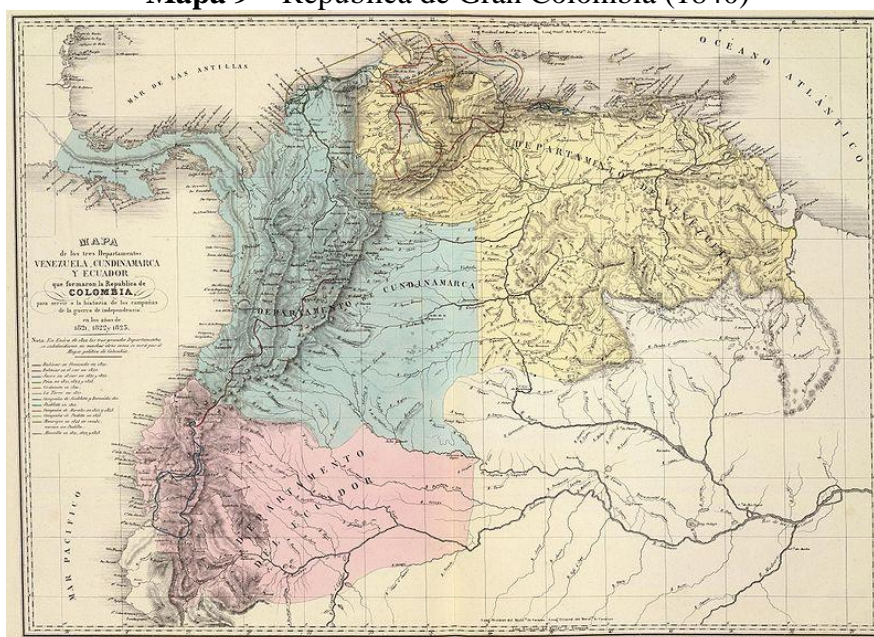
¹⁸¹ Havia, em anexo ao departamento da Venezuela, um trecho do território guianês.

¹⁸² Que corresponde a um recorte próximo ao da Colômbia contemporânea, somada ao território do Panamá.

¹⁸³ A inspiração liberal nessa denominação faz referência ao movimento de independência das colônias britânicas na América do Norte. Esse aspecto realça a capacidade de penetração política e ideológica dos Estados Unidos na Colômbia, que possui um histórico de política externa de subordinação estratégica perante o país do norte (VEGA CANTOR, 2015).

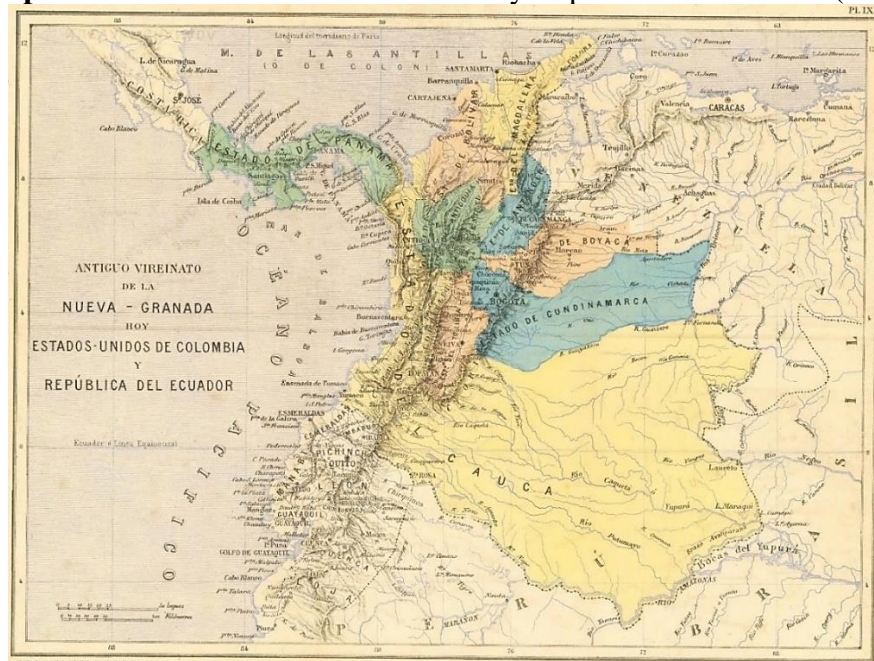
departamentos sob a chancela do militar *criollo*¹⁸⁴ venezuelano Simon Bolívar (1784-1830) com intuito de conquistar a independência da região, objetivo alcançado em 1810; já a segunda remete ao recorte geográfico após a formação das Repúblicas da Venezuela e do Equador em 1930, em consequência das disputas entre as lideranças internas.

Mapa 9 – República de Gran Colombia (1840)



Fonte: Cartography Associates (2020).

Mapa 10 – Estados Unidos de Colombia y República del Ecuador (1883)



Fonte: Biblioteca virtual do Banco de la República de Colômbia (2020).

¹⁸⁴ Na América Hispânica, tal termo se referia aos membros das elites locais que eram nascidos na América, mas que eram descendentes de europeus. O capital político do qual dispunham essas elites constituiu um importante elemento para a independência de muitos estados latino-americanos.

A questão das fronteiras e da ocupação territorial é de grande relevância para compreender o conflito colombiano. Antes de nos debruçarmos sobre essa questão, todavia, importa apresentar as principais características desse território e a configuração sociocultural que adquire ao longo das transformações históricas. Ao sul do território colombiano, a partir da fronteira com o Equador, surge uma trifurcação da Cordilheira dos Andes, entre as ramificações encontram-se os rios Cauca e Magdalena (mapa 11); embora a maior parte do país seja composto por planícies, a maior concentração populacional ocorre nas regiões montanhosas, onde estão situados os principais centros urbanos. É possível observar, como consequência de sua geografia, a formação de distintas e distantes culturas locais, com características específicas para cada região; que, por sua vez, possuem alto grau de autonomia¹⁸⁵. Outra importante consequência desse distanciamento sociocultural é a divergência no pensamento político entre a população urbana e a rural¹⁸⁶, contribuindo com o conflito interno no país (BEZERRA, 2017).

Essa distinção gerou e ainda gera diferenças de pensamento político, sendo um dos fatores para o início do conflito. São locais distintos, com necessidade e visões que partem de pressupostos distantes, mesmo que sejam obrigados a conviver em extrema proximidade ou que possuam uma relação de interdependência. A partir disso, portanto, percebe-se que o país não pode ser visto como homogêneo, sendo, pelo contrário, composto por inúmeras culturas, dinâmicas e lógicas distintas – existindo, na verdade, várias Colômbias dentro de uma Colômbia (BEZERRA, 2017, p. 56).

¹⁸⁵ A narrativa de poder político descentralizado por meio do pacto federativo, institucionalizado com a Constituição de 1991, serve não só para eximir o Estados de suas responsabilidades com determinados setores da sociedade colombiana – as ATIS são um exemplo disso –, como também mascara a hierarquização do modelo econômico, político e administrativo. Por exemplo, a costa do pacífico é povoada majoritariamente por grupos étnicos afro-colombianos social e culturalmente interligados, mas dispersos em zonas rurais; a maior parte dessas comunidades se tornam dependentes dos bens e serviços disponibilizados nos poucos centros urbanos da região. O sistema de dominação “urbano-aldeão” pode ser visto como parte da estrutura política do Estado colombiano, cujas metrópoles Bogotá, Medellín, Cali e, em menor medida, Pasto são tidas como as mais influentes, política, econômica e administrativamente. A gestão territorial, que se observa nesse caso, impõe uma lógica de desenvolvimento socioeconômico que não leva em consideração as comunidades rurais e periféricas (TORRES, 2017).

¹⁸⁶ Com uma população de 50.339.443, de acordo com estimativas de 2019, cerca de 81,1% são residentes de áreas urbanas e 18,9% estão em áreas rurais (IBGE, 2020).

Mapa 11 – Mapa físico da Colômbia (2012)



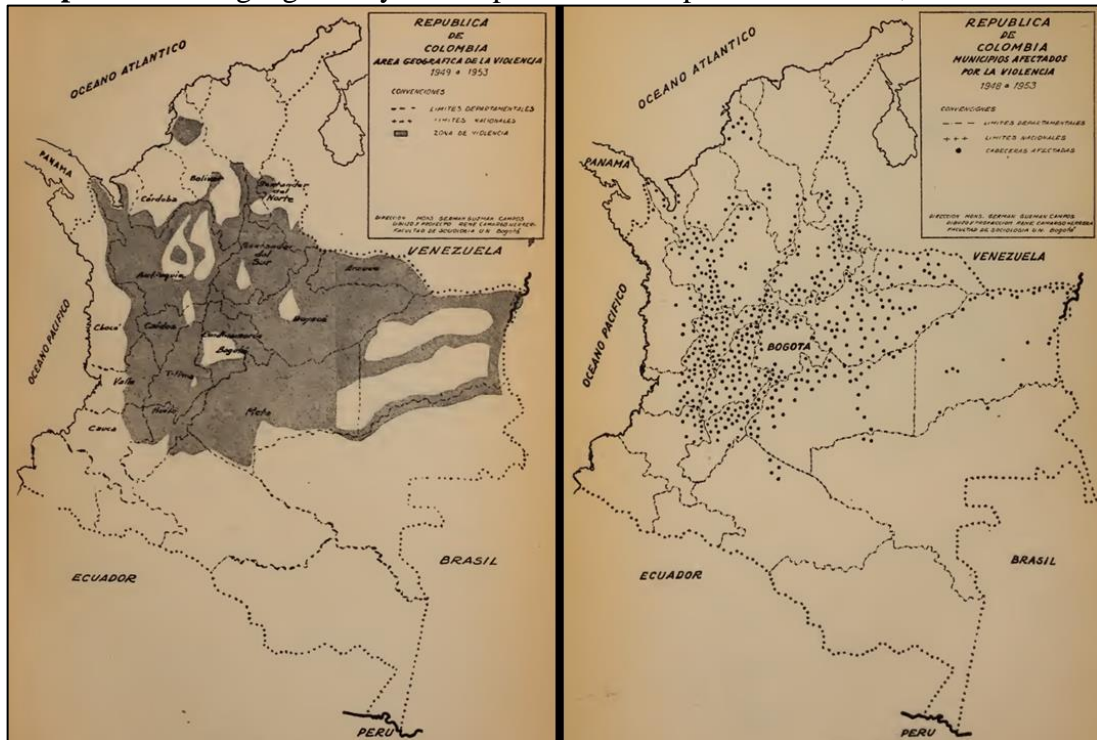
Fonte: IGAC (2020).

Na próxima seção, ao ser explorado o período de *La Violencia* (1948-1958)¹⁸⁷, será apresentado como a configuração geográfica e a organização territorial influencia na propagação do conflito civil, partindo do evento conhecido como *Bogotazo* (1948), ocorrido (como o próprio nome já indica) em Bogotá, e que impulsionou ondas de violências nas principais cidades do país (mapa 12), isto é, o estopim do conflito é Bogotá, dissemina-se pelas

¹⁸⁷ A definição de um período não é consensual, pois alguns autores apontam 1946 como data de início, devido ao acirramento político entre os Partidos Liberal e Conservador, outros indicam que 1948 e o *Bogotazo* como estopim para o conflito. Quanto ao encerramento, alguns autores indicam 1953 como sendo o ano de encerramento de *La Violencia* com a trégua estabelecida pelas forças armadas após o golpe de Estado que colocou Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975) como presidente; já a maioria dos autores registram o ano de 1958 como o término desse período, em razão do êxito da Frente Nacional (composta por liberais e conservadores) na vitória sobre Pinilla e pelo estabelecimento do pacto de hegemonia bipartidária – que prevaleceu até meados de 1970. Há, ainda, uma parte da literatura que não determina uma dada de encerramento por considerar *La Violencia* como parte do conflito civil que está em vigor, uma vez que o acordo entre os Conservadores e Liberais não significou a concretude da paz. De toda forma, esse é um relevante marco histórico para compreender o conflito civil colombiano e a inserção da Fundação Cultural TEF no rol de manifestações artísticas e culturais que se contrapõem à violência e buscam alternativas a transformação social e construção da paz. Para essa pesquisa, o período de *La Violencia* é considerado apenas uma etapa do conflito colombiano, cujos antecedentes retornam às lutas independentistas – ou ainda ao processo de colonização que dá origem ao seu sistema político – e se desdobram até os dias de hoje; assim sendo, essa etapa segue a definição de Campos, Fals Borda e Luna (1962), dividido em duas ondas de violência, entre 1949-53 e entre 1954-58.

principais cidades da cordilheira e logo alcança as áreas rurais circundantes (CAMPOS; FALS BORDA; LUNA, 1962). Com o passar do tempo o conflito se espalha por toda sua extensão territorial¹⁸⁸ até ganhar dimensões transnacionais, seja pela atuação dos grupos armados nas fronteiras ou por outros problemas derivados do conflito, como as questões dos tráficos de drogas e armas, bem como outras formas de transações financeiras ilegais.

Mapa 12 – Área geográfica y municipios afectados por La Violencia, entre 1948-53



Fonte: Campos, Fals Borda e Luna (1962, p. 97-98).

Cabe destacar que a baixa incidência de guerras interestatais na região e a sua consequente representação como território pacífico pode ser uma correlação equivocada, uma vez que a região possui altos níveis de violência em diferentes perspectivas, como na taxa de homicídios¹⁸⁹ que equivale a quatro vezes a média global entre homens de 15 a 29 anos. Esses altos níveis de violência direta apontados pelos indicadores são sustentados e perpetuados pelas dimensões culturais e estruturais da violência (FERREIRA, 2020). Na Colômbia, a violência

¹⁸⁸ A ausência do Estado em regiões mais remotas do país e a performance dos grupos armados nesses espaços foram aspectos determinantes para a disseminação e continuidade do conflito.

¹⁸⁹ Sob essa perspectiva, Brasil, Colômbia e Venezuela possuem as taxas mais altas, embora a percepção da violência tenha aumentado também em países com níveis mais baixos nos indicadores de violência, como Argentina e Chile. Não obstante, faz-se necessária a observação de que a diminuição na taxa de homicídios não significa a redução da mortalidade, vide o caso da Colômbia que após a implementação do acordo de paz de 2016 verificou uma redução nessa taxa e, paradoxalmente, teve 130 guerrilheiros desmobilizados e 300 líderes sociais assassinados (FERREIRA, 2020).

está presente na construção de sua cultura política, está imbricada ao sistema bipartidário¹⁹⁰ e é muitas vezes percebida como um instrumento legítimo do exercício do poder político, ou seja, é justamente a partir da independência e da formação de seu sistema político contemporâneo¹⁹¹ que a prática da violência reverberou no campo normativo da sociedade colombiana, tornando-se a forma de fazer valer a vontade política ou de obstruir a oposição. “A violência armada implantada neste conflito colombiano é a consequência lógica da existência de um sistema político fechado, intolerante à dissidência política e estagnado na sucessão das castas políticas que administram o Estado desde o início de nossa vida republicana” (MORENO-PARRA, 2014, p. 204, tradução do autor).

Reitera-se que a cultura política de violência na Colômbia é um produto histórico que se manifesta não só em aspectos diretos, mas também em questões estruturais. A partir da análise histórica do período de independência e dos ideais da época, verifica-se que as rupturas almeçadas por lideranças progressistas no campo da política, da economia, da sociedade e da educação permanecem basicamente as mesmas:

1. Incorporar, não teoricamente, mas efetivamente, todos os seus habitantes ao Estado de Direito, passando de uma democracia formal a uma real.
2. Realizar uma economia que harmonize o desenvolvimento industrial e agrícola e consiga uma distribuição mais justa da riqueza entre os diversos estratos da população.
3. Eliminar na prática das relações sociais os resíduos existentes da discriminação social e racial.
4. Suprimir completamente o analfabetismo e expandir a cobertura do ensino médio e superior (JARAMILLO URIBE, 1998, n.p., tradução do autor).

Dadas as devidas proporções e reconhecendo o progresso alcançado em mais de 150 anos de luta dos movimentos sociais, a forte herança colonial, o elitismo, a cultura de violência, entre outros fatores, têm contribuído com a estrutura que limita os direitos humanos básicos; que sustenta a discriminação étnica, racial e de gênero; e que favorece o acúmulo de terra na mão dos grandes latifundiários, grupos narco-paramilitares e multinacionais, enquanto desapropria de indígenas, de pequenos produtores, de comunidades afro-colombianas¹⁹² (JARAMILLO URIBE, 1998).

No entanto, a história não se repete, pois cada contexto tem suas particularidades, suas problemáticas e, por conseguinte, suas próprias soluções. A investigação histórica, nesse caso,

¹⁹⁰ Embora fossem grupos políticos já atuantes e derivados de outras correntes ideológicas – santanderista e bolivariana –, os Partidos Conservador e Liberal foram formalmente criados em 1848 e 1849, respectivamente. Ver: LOZANO VILLEGAS, 2015.

¹⁹¹ De herança colonial, construído pelas elites e voltado para a manutenção de seus poderes e privilégios.

¹⁹² Ver: VEGA CANTOR, 2012, 2014.

se dedica à compreensão e à explicação das especificidades de cada contexto; e ao ser incorporado um viés crítico, esse tipo de investigação pode auxiliar também na construção de soluções para os conflitos sociais, levando luz ao passado e às suas raízes para colher lições que sejam relevantes para a transformação de realidades violentas (JARAMILLO URIBE, 1998). Por isso, estando enraizada em seu contexto histórico-social, a cultura de violência deve ser explorada para que seja possível compreender como, em contrapartida, surgem determinadas práticas não violentas de resistência e combatividade, situando-se enquanto alternativas pragmáticas e normativas no campo da performance política. É nesse sentido que a próxima seção se debruçará sobre a contextualização histórico-social que estimulou a criação da Fundação Cultural TEF e de outras iniciativas pioneiras na mobilização artística e cultural, caracterizadas pela atuação politicamente motivada para tratar de problemáticas relacionadas ao conflito, mas também como possibilidades estéticas descoloniais. Logo:

Mais do que desenvolver uma genealogia das vanguardas e dos movimentos artísticos que se postulam como críticos e irreverentes da institucionalidade estética moderna, o interesse de outra dimensão é restaurar as relações básicas e primordiais entre as expressões artísticas e seus contextos socioculturais, para possibilitar entendimentos complexos e relações horizontais, dignas, interculturais, tentando superar as trincheiras epistêmicas e os exotismos estéticos que a modernidade eurocêntrica instaurou quando assumiu o controle e a disciplina dos modos de subjetividade, de cultura e, especialmente, de conhecimento e sua produção (MIGNOLO, 2018, pp. 41-42, tradução do autor).

A rearticulação das memórias e das narrativas históricas por meio de uma abordagem estética, como o teatro, são fundamentais para explorar discursos e práticas alternativas de representação. A construção estética dessas memórias e narrativas afeta como a história vai ser contada, isso tem consequências sobre as interações sociais. A narrativa histórica pode reproduzir o ciclo de violência através de representações hostis em relação a algum grupo, atribuindo-lhe aspectos negativos, inferiorizando-o, desumanizando-o. A forma com que interpretamos, compreendemos e representamos nosso passado influencia na forma com que lidamos com os desafios no presente e como construímos nosso futuro (PREMARATNA, 2018a). Por isso, na construção desse capítulo será dada ênfase em perspectivas históricas críticas de autores/historiadores latino-americanos para contextualizar a ligação entre as experiências dessa região do Sul Global, em particular autores/historiadores colombianos que tratam de sua própria história¹⁹³.

¹⁹³ Esse direcionamento, no entanto, não exclui perspectivas críticas externas ao Sul Global e que, de alguma forma, contribuam com a compreensão da história e do pensamento político latino-americano.

4.1. *As raízes histórico-sociais das violências e dos processos de construção da paz*

O TEF é uma organização sem fins lucrativos fundada por um coletivo de arte-ativistas colombianos em 15 de agosto de 1979, na esteira dos movimentos revolucionários latino-americanos das décadas de 1970-80. Trata-se, dessa maneira, de um grupo teatral que surge em um período de grande agitação política, social e cultural na região, mas atendendo, sobretudo, às particularidades da realidade colombiana. Há, desse modo, uma convergência com a perspectiva de teatro latino-americano, instigado pelo sentimento e necessidade de subversão das estruturas políticas elitistas, baseado em projetos populares e coletivos que correspondem aos contextos específicos – como crítica à imposição cultural do ocidente e a preponderância do teatro comercial (CORTÉS, 2018). Algumas das principais referências (autores e grupos) do teatro latino-americano podem ser:

Carballido, Magañas ou Usigli no México; Sergio Corrieri em Cuba; Augusto Boal no Brasil; Atahualpa del Cioppo no Uruguai; Oswaldo Dragún ou Tato Pavlovsky na Argentina... Nomes de autores que irão vinculando aos nomes dos grupos, eixos essenciais na construção do relato histórico do teatro na América Latina [...]

No Brasil, por exemplo, o *Teatro Popular União e Olho Vivo*, que Cesar Vieira fundou ao final de 1970, ou o Teatro de Arena, cuja existência se esgotou em 1972; o grupo *Yuyachkani*, que se fundou no Peru, em 1971; o grupo Malayerba do Equador, fundado em 1980; o *El Galpón de Uruguay*, um dos grupos mais veteranos da região que, assim mesmo, provocou a aterrissagem do teatro de grupo no México. Por ameaça da ditadura, onze integrantes de *El Galpón de Uruguay* tiveram que fugir do Uruguai, exilando-se no México, em 1976. Dois daqueles exilados, Blas Blaidor e Raquel Scoane, se separaram do grupo uruguaio para fundar, junto a Mario Ficachi, *Contigo América*, o primeiro representante do teatro de grupo na história do teatro mexicano (CORTÉS, 2018, p. 22, tradução do autor e itálico do original).

A partir daqui podemos destacar algumas características do teatro latino-americano. Primeiro, há uma perspectiva de teatro de grupo, de trabalho coletivo voltado para o engajamento popular. O trabalho coletivo, no entanto, não se restringe ao âmbito interno de cada grupo, pois percebe-se uma lógica de rede social de intercâmbio cultural; esse movimento pode ser percebido tanto com *El Galpón de Uruguay* quanto com o Teatro de Arena. Outro importante aspecto é a postura crítica em relação à violência, seja ela do Estado, do Mercado ou de outra natureza.

Investigar e reunir narrativas, propostas estéticas, temas e abordagens dramáticas da América Latina contribui com o fortalecimento das produções artísticas da região – que também devem ser abordadas no âmbito de seu contexto específico. O que é, então, a tentativa de conceber uma perspectiva de teatro latino-americano? Por teatro latino-americano podemos

compreender uma forma de reflexão acerca da produção artística dentro desse recorte geográfico (América Latina), desde perspectivas locais, comunitárias e específicas, com diferenças culturais, geopolíticas, linguísticas e identitárias significativas, mas também com muitas semelhanças, em particular pela herança colonial, que cria uma zona de interseccionalidade de temas e problemáticas compartilhadas. Trata-se, nesse sentido, de um empreendimento teórico que reúne práticas e modelos teatrais diversos, mas que se opõem a uma dominação estética, política e mercadológica do Norte Global no que diz respeito à produção de conhecimento – incluso, os conhecimentos artísticos e culturais (VERZERO, 2019; PROAÑO-GÓMEZ, 2013). Isto é, o teatro latino-americano reconhece as especificidades sem excluir o papel do intercâmbio cultural na produção de conhecimento¹⁹⁴, reconhece “a possibilidade de estabelecer diálogos entre países que abraçam suas singularidades, mas atendem, também, à potencialidade de encontrar laços comuns e continuidades” (LOZANO, 2017, p. 03).

O *Teatro Experimental de Cali* (TEC) e *La Candelaria* podem ser apresentadas aqui como algumas representantes colombianas desse movimento teatral, ambas referências para a criação da Fundação Cultural TEF. O TEC foi fundado e dirigido pelo dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura (1927-2003), em 1955, após regressar de sua jornada pela América do Sul. A partir de um olhar holístico sobre a região, Buenaventura propõe uma virada na produção teatral da Colômbia ao dar ênfase nas tradições locais “sem abrir mão de uma visão crítica da história do nosso continente” (CARBONARI, 2014, p. 15). A peça *A la diestra de Dios padre*¹⁹⁵ (1958), performada por esse grupo no II Festival Nacional de Teatro de Bogotá, marcou o surgimento do que foi chamado de “Novo Teatro Colombiano”. Essa obra foi escrita pelo próprio Buenaventura que, assim como Boal no Teatro de Arena, também é influenciado pela revolucionária poética brechtiana.

Entretanto, é o método de criação coletiva (MCC) da cena que põe Buenaventura na vanguarda do teatro colombiano e também do teatro latino-americano. Em síntese, no método desenvolvido por Buenaventura, juntamente com Jacqueline Vidal¹⁹⁶ e os integrantes do TEC, o diretor teatral já não é ou possui a autoridade máxima na construção da cena, ele é o responsável por olhar o todo, mas descentraliza-se o processo criativo e considera a participação dos atores; para tanto, cada um dos indivíduos envolvidos tem que estar consciente de toda a

¹⁹⁴ Ênfase no intercâmbio, na justa e recíproca troca de experiências, que é uma proposta divergente da estrutura de dominação estética, de homogeneização e anestesia cultural imposta pela colonialidade/modernidade.

¹⁹⁵ Em português: “À direita de Deus pai”.

¹⁹⁶ Atriz e diretora francesa; assumiu a direção do grupo após a morte de Buenaventura, em 2003.

obra e não apenas de seu papel. Esse método se desenvolve a partir de dois níveis de análise: analogia e improvisação. A analogia se refere ao texto teatral, cuja reflexão se volta para a vida social e a compreensão dos recortes espaço-temporais, os personagens, os conflitos e demais elementos que a constituem. Na improvisação há a ruptura com o teatro tradicional que proporciona a liberdade criativa para a interpretação e construção da cena (BUENAVENTURA; VIDAL, 2006; CARBONARI, 2014; TABARES, 2015a).

Uma década depois, em 1966, é fundado em Bogotá o grupo teatral *La Candelaria*, a partir da iniciativa de um coletivo de artistas colombianos sob a liderança de Santiago García (1928-2020). García foi um importante teatrólogo colombiano, precursor no campo do teatro universitário, televisivo e popular; influenciado pelas teorias do diretor teatral polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), em particular na crítica ao teatro burguês e na busca pelo sentido coletivo da criação teatral¹⁹⁷. Assim sendo, o MCC grotowskiano adotado por *La Candelaria* apresentava “o ator como principal gestor da cena [o que] permitiu-lhes reconhecer o potencial que o corpo possuía como entidade significativa, intérprete e criadora” (ESQUIVEL, 2014, p. 47, tradução do autor). Destacam-se ainda outros componentes desse método, o comprometimento político com as experiências e com os temas da sociedade em que se encontra, conseqüentemente, refletindo esteticamente na montagem do espetáculo, na construção dos personagens, no cenário e na performance (TABARES, 2015b).

Toma-se como exemplo a peça *Guadalupe años sin cuenta* (1975), cujo processo de criação coletiva durou cerca de um ano e se fundamentou na investigação sobre os discursos oficiais e reais a respeito da morte de Salcedo Guadalupe (1924-1957), um notável guerrilheiro que atuava na região de Llanos (mapa 13). Essa obra tratou de explorar os temas que envolviam o contexto dessa guerrilha e do assassinato de Guadalupe, como a cobertura midiática, as disputas partidárias, o papel da Igreja, a pressão internacional, etc. –, trazendo para a estrutura dramática a motivação do grupo (coletiva e individualmente), a investigação histórica (para compreender narrativas, vínculos, atores), a improvisação (para incorporar e externalizar as experiências dos integrantes, bem como identificar os argumentos e temáticas mais relevantes para o coletivo), a montagem e o texto (amplamente discutidos para representar a perspectiva do grupo sobre os acontecimentos) (TEATRO LA CANDELARIA, 2016; ESQUIVEL, 2014; GARCÍA, 1989).

¹⁹⁷ Faz-se necessário enfatizar que García foi amplamente influenciado, também, pelo trabalho de seu conterrâneo, Enrique Buenaventura.

Mapa 13 – Localización de los Llanos Orientales (Colombia)



Fonte: ICANH, 2020.

Ambas as iniciativas, TEC e *La Candelaria*, são reações da sociedade civil em relação ao cenário de violência na Colômbia, com ênfase no período denominado como *La Violencia*. Trata-se de um marco na história contemporânea desse país, cujas raízes remontam ao período de colonização e conseqüentemente de formação de seu conflituoso sistema político contemporâneo, mas para os objetivos dessa investigação partiremos da eleição de Mariano Ospina Pérez (1891-1976) do Partido Conservador, em 1946, acontecimento que intensificou o conflito partidário, resultando dois anos depois no *Bogotazo* (1948) – uma revolta popular ocasionada pelo assassinato de um dos líderes do Partido Liberal na época, Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948). Tido como uma das principais referências da oposição, Gaitán era um defensor dos direitos humanos e representante de uma corrente ideológica de base socialista, que se contrapunha aos valores das elites colombianas. Em sua militância evidenciava-se uma série de reivindicações sociais, como a soberania popular nacional em relação à gestão pública e à intervenção internacional – dos EUA e das multinacionais (AGUDELO-GÓMEZ, 2019).

Os contextos doméstico e internacional encontram-se interligados, por isso, resgatemos aqui a teorização crítica da estética e da paz apresentadas nos capítulos iniciais desse trabalho, que examinam as representações e os desdobramentos práticos das concepções de política internacional que excluem microníveis de análise e/ou favorecem determinados temas/atores (do Norte Global) na produção de conhecimento da área. Nesse sentido, os contextos estão imbricados de tal forma que um evento localizado – a nível dos indivíduos – impacta e é

impactado pela conjuntura internacional. Logo, faz-se necessário destacar que a capacidade de penetração política, econômica e cultural dos EUA (e dos atores do Norte Global) na América Latina se torna um elemento a ser considerado nas análises históricas de seus processos políticos, desde as lutas independentistas do séc. XIX, mas especialmente no recrudescimento dos regimes na segunda metade do séc. XX – cuja configuração política internacional é influenciada pela Guerra Fria (AGUDELO-GÓMEZ, 2019; VEGA CANTOR, 2015). Por conseguinte, na Colômbia:

Devido à sua ideologia política, [...] Gaitán se tornou um problema geopolítico e nacional para o governo conservador de Mariano Ospina Pérez, onde deu vida aos grupos assassinos da “polícia política” para erradicar as ideias liberais do país e comunistas para que não se propagassem. Assim, as elites preferiram aplicar as políticas de segurança regional sugeridas e transmitidas pelos Estados Unidos para evitar que tendências socialistas chegassem ao poder (AGUDELO-GÓMEZ, 2019, p. 80).

Para além das dinâmicas políticas e econômicas, percebe-se também que o componente ideológico é fundamental para a compreensão do conflito e dos atores envolvidos. Por um lado, está o Estado que incentivou o armamento da população para combater a revolta popular, que juntamente com o apoio do exército local deu origem aos grupos armados paramilitares de extrema-direita. Os grupos paramilitares também estão associados a criação de exércitos privados por parte dos grandes latifundiários. O discurso de combate ao comunismo e ao terrorismo são aspectos que ampararam a atuação desses grupos, mesmo que essa narrativa também sirva para encobrir o envolvimento do Estado e desses mesmos atores no crime organizado transnacional¹⁹⁸. Logo, as elites rurais (e os camponeses vítimas das ações da guerrilha), os narcotraficantes e as Forças Armadas são os principais eixos que sustentaram a formação de grupos paramilitares, sendo as *Autodefensas Unidas de Colombia*¹⁹⁹ (AUC) a principal organização desse tipo ainda em atividade²⁰⁰ (RIVERA, 2007; BEZERRA, 2017).

¹⁹⁸ Para além dos conflitos civis na América do Sul, a violência oriunda do crime organizado contribui com a deterioração do cenário, aumentando, por exemplo, a taxa de homicídios dos países da região. Na Colômbia, a participação dos grupos armados (paramilitares e guerrilheiros) no tráfico de drogas e de armas, bem como em crimes relacionados, tem sido um dos principais empecilhos para a implementação de iniciativas de construção da paz mais eficientes. Tomemos como exemplo o processo de reintegração de ex-combatentes na sociedade colombiana após o Acordo de Paz de 2016 – a ser abordado mais à frente –, que é um arranjo bastante afetado por assassinatos e roubos praticados por membros ativos de grupos paramilitares (FERREIRA, 2020).

¹⁹⁹ Esse grupo buscou reunir outros grupos armados em território nacional, cujo foco era o combate à guerrilha de esquerda. As AUC são um desdobramento e ampliação da *Autodefensa Campesina de Córdoba y Urubá* (ACCU), formado pelos irmãos Fidel e Carlos Castaño, jovens que perderam os pais em ações das *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo* (FARC-EP) (BEZERRA, 2017).

²⁰⁰ Alguns desses grupos paramilitares foram: *Muerte a Secuestradores* (MAS), *Escuadrón de la Muerte*, *Muerte a Abigeos* (MAOS), *Embrión*, *Alfa 83*, *Movimiento Anticomunista Colombiano*, *Mano Negra*, entre outros (RIVERA, 2007, p. 138). Vale destacar que, enquanto movimentos de contra insurgência, alguns desses grupos

Por outro lado, do período de *La Violencia* organizam-se as guerrilhas que dão origem nas décadas seguintes aos principais grupos armados da extrema esquerda, como as FARC-EP, o *Ejército de Liberación Nacional* (ELN), o *Ejército Popular de Liberación* (EPL) e o *Movimiento 19 de Abril* (M-19), também influenciados pela conjuntura internacional da Guerra Fria, a partir do campo ideológico socialista. Nesse cenário, a disputa entre a URSS e a China sobre “a construção da sociedade socialista e a concepção da revolução e as vias para levá-la a cabo”²⁰¹ (ROA; GUTIÉRREZ, 2017, p. 203, tradução do autor), assim como o sucesso da Revolução Cubana (1959), ocasionaram uma série de rupturas nos partidos e movimentos alinhados a esse campo político-ideológico ao redor do mundo, reverberando também na Colômbia – onde as guerrilhas passam a disputar o método de confrontar o Estado, alguns exemplos são a **autodefesa campesina**, comum no período inicial de *La Violencia* e adotado pelas FARC-EP; a **guerrilha “foquista”**, utilizada em Cuba e adotada pela ELN; ou ainda a guerra popular prolongada, perspectiva chinesa que influenciou o modo de operação do EPL (ROA; GUTIÉRREZ, 2017).

Tanto o paramilitarismo quanto a guerrilha são formas de organização das lutas armadas na Colômbia desde o período de independência, influenciando diretamente na formação da cultura política do país, não obstante, é a partir de *La Violencia* e do fortalecimento de suas bases ideológicas sob um processo de alinhamento internacional que perpassa o local e a “realidade nacional”²⁰² que estes grupos ganham uma nova dimensão no conflito. As guerrilhas, por exemplo, foram capazes de evitar o prolongamento do governo militar de Pinilla, diferentemente de outros países latino-americanos onde os regimes militares se estenderam por décadas (BEZERRA, 2017). Essa contextualização do conflito, até aqui, é fundamental para compreender o TEF, pois, de acordo com Cortés (2018), essa organização possui dois importantes estímulos para a sua fundação dentro dessa conjuntura: o primeiro diz respeito à efervescência da cena cultural, já abordada nessa seção, que dá origem a variados movimentos artísticos críticos; o segundo é a sua base popular, com ênfase nas classes trabalhadoras e estudantis, de onde vinham muitos dos membros que passaram pela organização²⁰³. Nesse

foram criados, financiados e treinados pela Escola das Américas (USARSA, sigla em inglês para *US Army School of the Americas*).

²⁰¹ Em suma, a URSS presumia que tinha atingido o “socialismo real” e que havia a possibilidade transição pacífica entre capitalismo e socialismo, logo, disseminava uma perspectiva de coexistência entre os dois sistemas até a revolução. Já a China partia de um posicionamento favorável à ditadura do proletariado, pregando as contradições do capitalismo e difundindo uma lógica de revolução violenta (ROA; GUTIÉRREZ, 2017).

²⁰² A “realidade nacional” nesse contexto faz parte de um quadro analítico das dimensões subjetivas e materiais da realidade e de suas diferentes dimensões (política, cultural, econômica, social, etc.) (ROA; GUTIÉRREZ, 2017).

²⁰³ O teatro experimental é uma corrente teatral que se origina nos movimentos estudantis nas décadas de 1950-60, acompanhando as mudanças sociais e políticas da época, quando artistas e intelectuais reivindicavam mudanças nos conteúdos e nas formas de montagem do teatro tradicional – incorpora-se também uma crítica à produção

segundo plano, o M-19 está vinculado às raízes históricas do TEF – tendo em perspectiva que o seu núcleo de membros fundadores possui um posicionamento político compatível com esse grupo da guerrilha. O M-19 foi fundado na década de 1970 por um dissidente das FARC-EP, Jaime Bateman Cayón, com o objetivo de combater a opressão do governo Pastrana (1970-74) e, em seguida, dos governos Turbay (1978-82) e Betancur (1982-86) (CORTÉS, 2018). Diferentemente das FARC-EP, que surge dos movimentos camponeses, das zonas rurais e das questões relativas à terra, o M-19, ELN e EPL nascem “no meio urbano, especialmente conectados ao caráter universitário, estudantil e intelectual do país” (BEZERRA, 2017, p. 64).

Ambas as influências, da cena cultural e do M-19, estão situadas na base popular do grupo, mas representam duas formas diferentes de atuar perante o conflito, respectivamente, por meio da não violência ou da violência. Assim como a violência é um termo chave para compreender o cenário colombiano, as iniciativas de construção da paz também são conteúdos fundamentais para compreender as práticas sociais e a formação do campo normativo dentro desse contexto específico, sejam essas iniciativas baseadas em negociações e acordos formais conduzidos pelo Estado e sob a influência de atores internacionais ou baseadas em modelos alternativos impulsionados por atores não estatais – a exemplo do TEF.

O período em que o TEF é fundado, final da década de 1970, coincide com o início dos processos formais de construção da paz na Colômbia, em sua maioria focados na concepção de paz negativa – cessar fogo, desarmamento e desmobilização dos grupos armados. Durante o Governo Turbay Ayala (1978-1982) o foco era promover a anistia de guerrilheiros e reintegrá-los na sociedade, mas a ausência de diálogo entre o governo e esses grupos, bem como o posicionamento contrário das Forças Armadas, foram elementos que contribuíram com o aumento da resistência social e a consequente repressão do Estado às manifestações populares, intensificando também a violência por parte das guerrilhas. Em 1981 é criada uma Comissão de Paz com o objetivo de viabilizar a proposta de paz do governo (anistia e reintegração), entretanto, as recomendações dessa comissão foram rejeitadas²⁰⁴. Já na gestão seguinte, Governo Betancur (1982-1986), passa-se a reconhecer que o conflito não estava restrito às disputas entre liberais e conservadores, pois a desigualdade social e a ausência do Estado em diversos territórios eram obstáculos a serem considerados para o processo de construção da paz.

artística estritamente comercial, mercadológica. Essa tendência está fundamentada na experimentação, no conhecimento e utilização de variadas técnicas; sendo um resultado de uma maior conexão entre a Colômbia e o cenário internacional. Considera-se também que o teatro experimental seja uma etapa do movimento de vanguarda conhecido como Nuevo Teatro, cujas bases são o teatro de grupo, os setores populares, o MCC e o intercâmbio cultural (ALDANA CEDEÑO, 2013; MONTILLA, 2004).

²⁰⁴ As recomendações eram: Proteger os direitos humanos e promover reformas sociais, e também estabelecer o diálogo com os grupos insurgentes (BEZERRA, 2017).

Nesse sentido, para realizar investimentos sociais e ampliar sua ocupação em zonas rurais, foi implementado o Plano Nacional de Reabilitação (1982) – interrompido pela falta de recursos financeiros. A Comissão de Paz também foi reativada, buscando ampliar a comunicação entre governo, sociedade e grupos guerrilheiros; em 1983, forma-se o *Alto Comisionado de Paz* no âmbito dessa comissão, cujos membros seriam responsáveis pelo diálogo com a guerrilha²⁰⁵ (BEZERRA, 2017).

Em 1984, após negociação com as FARC-EP, o *Alto Comisionado de Paz* conseguiu que o grupo firmasse o *Acuerdo de Paz de La Uribe*, baseado na proposta de cessar fogo e abertura política, culminando no surgimento da União Patriótica (UP) – partido formado pelas FARC-EP, pelo Partido Comunista Colombiano (PCC) e por movimentos guerrilheiros menores. Embora a criação do partido signifique um novo direcionamento na abordagem para a transformação social desses grupos – da utilização da violência para meios político-eleitorais –, o processo de paz foi novamente interrompido pelas Forças Armadas que, com o apoio das elites econômicas (urbanas e rurais) e de grupos paramilitares, não aceitariam um acordo de paz que não previsse o desarmamento da guerrilha, e que não fosse baseado numa vitória militar²⁰⁶. O M-19 foi um ponto de divergência fundamental nesse processo, tanto para as Forças Armadas – que se consideravam humilhadas pelos atos “terroristas” do grupo – como para o diálogo entre governo e guerrilha – pois o M-19 reivindicava reformas políticas e sociais mais profundas, além de considerar que as mudanças ainda dependiam da luta armada (BEZERRA, 2017).

A partir daqui, é possível perceber que há uma pluralidade de concepções de paz, e de como construí-la. Desde uma perspectiva de que apenas uma vitória militar geraria as transformações necessárias para o estabelecimento da paz; esse é um discurso adotado por muitos atores envolvidos no conflito, como as Forças Armadas, as elites políticas e econômicas, os paramilitares e os grupos insurgentes. Entretanto, com o Governo Betancur outro discurso passa a ganhar espaço, dessa vez transmitindo uma lógica de paz negativa baseada no acordo para a interrupção dos enfrentamentos militares. As bases institucionais para a construção dessa forma de paz começaram a ser arquitetadas nesse período (1980-86), sendo fundamentais para que o Governo Barco (1986-1990) lograsse algumas de suas conquistas no processo de paz²⁰⁷,

²⁰⁵ A formação do *Alto Comisionado de Paz* causou a desintegração da Comissão de Paz, em razão das divergências entre os membros.

²⁰⁶ A política estadunidense de guerra às drogas, uma das prioridades da agenda de política externa da Administração Reagan (1980-1989), também teve grande influência no processo, justamente pela classificação dos grupos insurgentes como grupos narcotraficantes (BEZERRA, 2017; VEGA CANTOR, 2015).

²⁰⁷ Alguns outros aspectos que corroboram para as conquistas devem ser ressaltados. Primeiramente, leva-se em consideração a conjuntura geopolítica da Guerra Fria, na qual o bloco soviético se fragmentava e perdia influência sobre grupos insurgentes. Somando-se à perda de apoio financeiro e ideológico, a associação entre guerrilha e narcotráfico também enfraqueceu os movimentos de insurgência – o que contribuiu com que alguns desses grupos

como o acordo de 1990 que desarmou e desmobilizou o M-19 e o EPL, além do *Movimiento Armado Quintín Lame* (MAQL) e *Partido Revolucionário de los Trabajadores* (PRT). Já no governo seguinte, Governo Gaviria (1990-1994), é responsável por conduzir um processo de paz dialético, por um lado marcado pela continuidade e ampliação do diálogo com os setores sociais (incluindo o exército), por outro lado empreendendo uma estratégia de guerra integral contra as FARC-EP, em razão da escalada da violência durante as negociações entre o grupo e o governo (BEZERRA, 2017).

Percebe-se que o processo de construção da paz, até então, é um processo descontinuado, definido ciclos de intensa violência entre os grupos armados e por períodos de trégua parcial entre o Estado e parte dos grupos insurgentes, ao mesmo tempo em que há confronto direto com outros. Esse cenário corrobora com o conceito de paz imperfeita, que realça as iniciativas pontuais e multiníveis de construção da paz em meio ao conflito e à violência armada; isto é, são iniciativas que proporcionam espaços para o diálogo e para avanços no desenvolvimento de arranjos pacíficos, mesmo que limitados a uma determinada zona territorial ou a um conjunto de atores/setores da sociedade (MORENO-PARRA, 2014).

Na Colômbia, [...] tem sido recorrentes os cenários de construção da paz em meio ao ciclo de violência política. Uma paz imperfeita, mas que como processos esses pactos de superação da violência têm servido para propiciar a possibilidade de construção de espaços nos quais se desenvolvam projetos de convivência pacífica (MORENO-PARRA, 2014, p. 213).

Mesmo nos períodos de maior intensidade do conflito, ou principalmente nesses períodos, emergem iniciativas de construção da paz, em sua grande parte pela mobilização da sociedade civil que propõe marchas, oficinas, seminários de discussão e diversas outras ações coletivas que visam impulsionar e reivindicar a garantia dos direitos humanos, a resolução pacífica do conflito e a transformação da cultura de violência em cultura de paz. Além da escalada da violência, a diminuição do esforço estatal na condução de um processo formal de construção da paz na Colômbia, como no período do Governo Samper (1994-1998), também

insurgentes previssem a derrota militar e mudassem de estratégia: o diálogo com o governo. Em segundo lugar, a investigação sobre o fenômeno da violência (*vientología*) financiada pelo Estado culminou na categorização de diferentes tipos de violências (política, social e econômica, sendo apenas a primeira passível de negociação). Como consequência, o governo incorpora a sua abordagem a preocupação com as dimensões estruturais do conflito, isto é, indo além da violência direta, de documentos e do arranjo jurídico para a anistia dos combatentes. Por fim, para evitar que o processo fosse impossibilitado por atores opositores, o governo buscou envolver variados setores da sociedade colombiana, como os partidos políticos e a sociedade civil. Apesar dos avanços, o período também foi marcado pela escalada da violência por parte dos grupos paramilitares, afetando ex-guerrilheiros da UP e a sociedade civil (BEZERRA, 2017).

pode ser tratada como um dos elementos que contribuíram com o fortalecimento do ativismo e das mobilizações pela paz²⁰⁸ (MORENO-PARRA, 2014; BEZERRA, 2017).

A década de 1990 foi um período de grandes obstáculos para as bases institucionais do processo de paz colombiano, desde a guerra integral contra as FARC-EP no Governo Gaviria até o fim do mandato de Samper, em 1998. A instabilidade do cenário doméstico foi amplamente influenciada pela agenda de política externa estadunidense do Governo Clinton (1993-2001), na condução da “guerra às drogas” dentro da Colômbia. Ainda na gestão de Gaviria, os carteis de drogas promoveram diversos ataques no interior do país e contra membros dos poderes judiciário e legislativo, devido ao arranjo constitucional que permitia o envio de cidadãos colombianos envolvidos com o tráfico internacional de drogas para serem julgados nos EUA. Desse modo, as suspeitas de envolvimento dos carteis nas eleições presidenciais que elegeram Samper são uma possível consequência da intervenção estadunidense no cenário doméstico da Colômbia (VILLA; OSTOS, 2005).

Somente na gestão subsequente, referente ao Governo Pastrana (1999-2002), é que o processo formal de paz voltaria a ser desenvolvido, embora muito mais como promessa de campanha presidencial do que esforço para a realização prática²⁰⁹. As negociações bilaterais entre o governo e as FARC-EP, principal grupo ativo da guerrilha na época, foram constantemente interrompidas pela escalada da violência. No primeiro ano foram estabelecidas zonas desmilitarizadas temporárias, uma das demandas da guerrilha atendida pelo governo e que causaram crises com o Ministro da Defesa – que renunciou em meados de 1999 por não concordar – e com as Forças Armadas – que se afastaram das negociações por não apoiarem a assinatura do *Acuerdo de Los Pozos* (2001), que estendia o período de validade dessas zonas. As ofensivas dos grupos paramilitares também constituíram um obstáculo para as negociações,

²⁰⁸ O Governo Samper foi marcado por crises políticas, econômicas e ambientais. No plano político, Ernesto Samper Pizano (1950-) foi associado aos grupos armados e o financiamento de sua campanha para presidente foi associada às atividades ilegais desses grupos – mais especificamente o narcotráfico. Por esse motivo, o maior parceiro comercial da época (EUA) e outros atores internacionais se distanciaram, provocando a crise econômica – que, por sua vez, foi agravada pela seca provocada pelo fenômeno *El Niño* (BEZERRA, 2017).

²⁰⁹ Como consequência desse discurso e das negociações em andamento entre governo e as FARC, entre 2000 e 2002 ocorre uma redução do alcance dos movimentos nacionais pela paz por parte da sociedade civil – o Estado também atuou para silenciar e desmobilizar ações coletivas da sociedade civil. Esse cenário foi reproduzido nos anos seguintes, entre 2002 e 2010, devido à dificuldade das iniciativas nacionais em capturar as necessidades locais. Em contrapartida, iniciativas locais de construção da paz se fortalecem nesse período; ganhando espaço, principalmente, como movimentos de resistência comunitária e não violenta. Os arranjos constitucionais dos municípios, o surgimento de abordagens inovadoras e a abertura do diálogo sobre a relação entre a violência e o atendimento das necessidades básicas foram elementos que impulsionaram esse tipo de iniciativa (BEZERRA, 2017). Na próxima veremos como o período de consolidação e de ampliação da visibilidade do TEF coincide com essas características, por exemplo: o papel das políticas culturais de Antanas Mockus (1952-) na prefeitura de Bogotá que foram fundamentais para o fortalecimento do setor cultural, e também a utilização do teatro fórum para capturar os problemas da comunidade de Fontibón e das demais localidades onde atuou.

assim como a dificuldade em recuperar-se no plano econômico e as interferências externas – principalmente no âmbito do Plano Colômbia e da Guerra Global contra o Terror (BEZERRA, 2017; VILLA; OSTOS, 2005).

O Plano Colômbia foi fundamental para reestabelecer as relações entre Colômbia e EUA. Esse plano, proposto pelo governo colombiano e aprovado pelo congresso estadunidense, tinha três componentes: investimento social; assistência técnica, militar e financeira dos EUA para o combate ao narcotráfico; e contribuição europeia (apoio diplomático e recursos da União Europeia) (GALVIS; SOCHA, 2016; VILLA; OSTOS, 2005). O fortalecimento das Forças Armadas e das polícias, bem como a forma com que a luta antinarcóticos e a reforma judicial foram conduzidas através desse plano, impactaram o processo de paz. A primeira fase do Plano Colômbia (1999-2006) foi marcada pelo agravamento do conflito interno, sendo a população camponesa amplamente afetada pela dimensão militar desse arranjo cooperativo – considera-se que os deslocamentos forçados de camponeses, indígenas e afrocolombianos foram intencionalmente provocados pela inteligência estadunidense como forma de desmobilizar atores em regiões de narcotráfico (VEJA CANTOR, 2015).

Vale ressaltar, no entanto, que a partir dos atentados de 11/09 de 2001, a agenda antinarcóticos do Plano Colômbia se entrelaçou à política externa estadunidense de Guerra Global contra o Terror. Nesse sentido, a narrativa da “ameaça terrorista” impossibilitou os diálogos com os grupos insurgentes e, a partir da segunda fase do plano (2007-2013), os interesses por trás dessa narrativa tornaram ainda mais explícitos.

Segunda Fase (2007-2013): Se apresenta como a fase de consolidação do Plano Colômbia I e de sua expressão política, a “Segurança Democrática”, que implica a internacionalização do conflito, ao que se redefine como uma “ameaça terrorista”. Contemplam-se temas como a desmobilização, desarme e reinserção dos grupos armados e se elimina qualquer referência à negociação política com os insurgentes. É uma agenda coerente com os interesses dos Estados Unidos que insiste em firmar um Tratado de Livre Comércio (TLC) e concebe a Colômbia como um “sócio estratégico” em petróleo, carbono e gás natural (VEJA CANTOR, 2015, p. 40, grifo do original e tradução do autor).¹

Logo, o Governo Uribe (2002-2010) se caracterizou pela política externa de submissão aos EUA, concedendo amplo acesso ao seu espaço marítimo e aéreo, eximindo de impostos e taxas aduaneiras, conferindo imunidade aos oficiais estadunidenses – mesmo em crimes cometidos fora de serviço – e também aos mercenários envolvidos tanto com ações antinarcóticos como na defesa das multinacionais²¹⁰ (VEJA CANTOR, 2015). Apesar de negar

²¹⁰ A atuação de grupos mercenários, mesmo antes do Plano Colômbia, contribuiu com a crise humanitária e afetou amplamente a sociedade colombiana, pois “a violência dos mercenários estadunidenses é exacerbada devido à

o reestabelecimento das negociações com as guerrilhas e de adotar um posicionamento belicista em relação a elas, esse governo se aproximou dos grupos armados de extrema direita, reconhecendo o *status* político de grupos paramilitares como a AUC – destituída após acordo com o governo para a desmobilização gradual, concluída em 2006. Entretanto, o paramilitarismo, sob a influência dos carteis de droga, foram reorganizados e mantiveram suas atividades, agora denominadas de Bandas Criminais (BEZERRA, 2017, p. 106). Esse movimento foi crucial para aumentar a legitimidade do Estado na escalada da violência e na reprodução do discurso ideológico estadunidense em seu cenário doméstico, no qual a ameaça era apenas uma: a guerrilha, narcotraficante e terrorista. Isto é, não ocorreu um processo de paz com os paramilitares, ao invés disso foi realizado um alinhamento entre esses atores para centralizar a “autoridade democrática” no Estado (ZUBIRÍA SAMPER, 2015, p. 50-51) e, numa perspectiva weberiana de Estado Nacional, caracterizá-lo como detentor do monopólio legítimo do uso da violência.

O caso dos “falsos positivos” é um reflexo da escalada da violência por parte do próprio Estado que, por sua vez, envolve práticas de representação para manipular a opinião pública. Comum desde 1991, a partir da adoção por parte do Ministério da Defesa de recomendações das Forças Armadas dos EUA, o “falso positivo” é uma expressão relacionada às execuções de civis e à contabilização dessas vítimas como se fossem integrantes das guerrilhas, criando uma perspectiva de que o governo está tendo resultados “positivos” na luta contra os grupos insurgentes – não há um número exato de vítimas, mas já foram registrados mais de 5.000 casos. Durante o Governo Uribe, principalmente após a *Directiva Ministerial No. 029* de 2005²¹¹, essas ações foram ampliadas e recompensadas pelo Estado. Configurou-se, portanto, como uma articulação entre atores estatais (Presidência da República, Ministério da Defesa, Forças Armadas) e atores não estatais (grupos paramilitares e comandos civis) para a realização prática de um discurso contra o “inimigo/ameaça/adversário interno”²¹² (VEJA CANTOR, 2015; ZUBIRÍA SAMPER, 2015). Nesse sentido, há uma lacuna entre a representação e a realidade nos casos dos falsos positivos; e essa lacuna é o espaço de manobra política e propagandística

impunidade que os cobrem e à atitude colonial que menospreza a humanidade dos submetidos” (VEJA CANTOR, 2015, p 46, tradução do autor). Tomemos como exemplo o massacre causado por mercenários da *AirScan International Inc.* (empresa estadunidense de vigilância aérea), em 1998, contra 18 pessoas (6 delas menores), atacados por bombas enquanto os mercenários estavam a serviço da petroleira *Occidental Petroleum Corp.* Não houve punição.

²¹¹ Ver: https://lasillavacia.com/sites/default/files/media/docs/historias/Directiva_29_2005-comentado.pdf.

²¹² Essa articulação entre paramilitares, forças de segurança pública e políticos ficou conhecida como “parapolítica”. Além disso, importa destacar que os líderes sociais, sindicalistas e defensores dos direitos humanos, também se encaixavam no perfil de “inimigo interno” – logo, alvos de perseguição política e de assassinatos.

do governo para construir uma imagem de gestão rígida e bem-sucedida na condução da guerra contra o “narco-terrorismo”.

Outra importante dimensão da violência a ser destacada, ainda nesse período, diz respeito à violência sexual. Devido à imunidade diplomática e impunidade em relação aos oficiais estadunidenses, propagou-se “um comportamento sexista e discriminatório denominado como ‘imperialismo sexual’, similar aos efeitos que se produzem em todos os lugares onde se encontram militares dos Estados Unidos, como nas Filipinas, Japão e Coreia do Sul” (VEJA CANTOR, 2015, p. 48-49, tradução do autor). Apesar dos escândalos envolvendo militares e outros agentes estadunidenses, esse tipo de violência também era comumente perpetrado por militares colombianos e por membros dos grupos armados (paramilitares e guerrilheiros) – entre 2001 e 2009, cerca de 489.687 mulheres foram vítimas de violência sexual por parte de membros desses atores²¹³ (RODRÍGUEZ-ESCOBAR; RODRÍGUEZ-ESCOBAR, 2014; VEJA CANTOR, 2015).

Juan Manuel Santos (1951-), Ministro da Defesa na segunda gestão de Uribe (mesmo período em que os casos de falsos positivos foram revelados), foi eleito para presidente em 2010. Santos adotou um discurso mais moderado em relação ao conflito, admitindo a possibilidade de serem reestabelecidos os diálogos com as guerrilhas, embora no período inicial de sua gestão tenham sido realizadas ofensivas militares contra os grupos insurgentes. Somente em 2011, após a morte de Alfonso Cano (líder das FARC na época), é que ocorre a abertura política para as negociações, iniciadas em agosto do ano seguinte. Em setembro de 2012, o início do processo de paz foi anunciado pelo governo e pelas FARC. As negociações desse novo processo de paz foram conduzidas em Havana (Cuba) e foram estruturadas em torno de cinco pontos: “1) política de desenvolvimento agrário integral; 2) participação política; 3) fim do conflito; 4) solução para o problema das drogas ilícitas; e 5) vítimas” (BEZERRA, 2017, p. 113). Nesse processo foram estabelecidos mecanismos para a participação direta da sociedade civil, primeiramente por meio da recepção de propostas sobre esses pontos, mas também através de consultas públicas de representantes de diferentes territórios e grupos sociais, além da presença de vítimas diretas do conflito em Havana.

Ademais dos esforços dos membros das FARC e da sociedade civil, a estrutura do processo foi fundamental para os avanços alcançados no Governo Santos (2010-2018), incluindo a revisão histórica dos processos anteriores (para identificar erros e acertos), a escolha de Havana (não hostil em relação à guerrilha), a participação de especialistas nos debates

²¹³ A participação das forças de segurança na violência possui um impacto significativo nas vítimas, que passam a desacreditar na justiça e na autoridade dos atores que deveriam atuar pela garantia de seus direitos.

temáticos e a criação de um Marco Jurídico para a Paz (baseado na justiça de transição). Em 25 de agosto de 2016, foi assinado o acordo final denominado de *Acuerdo General para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*, definindo a suspensão das hostilidades e um cronograma para o desarmamento e reintegração dos ex-combatentes à sociedade²¹⁴ (BEZERRA, 2017). Mesmo com os acordos e com a conclusão de um processo formal de paz, reitera-se aqui que a construção da paz é um processo contínuo. Uma série de problemáticas sociais, políticas e culturais que podem ser identificadas ao longo da contextualização histórica do conflito e continuam a impactar a sociedade colombiana, como: o deslocamento interno e a dificuldade de restituição das terras para as populações rurais/periféricas; os limites dos direitos reprodutivos e as violações dos direitos das mulheres/meninas; a violência de gênero (misoginia e lgbtfobia, por exemplo); a falta de garantia dos direitos dos indígenas; e, de uma forma geral, a extrema pobreza e desigualdade socioeconômica (HUMAN RIGHTS WATCH, 2020).

A participação da sociedade civil na construção da paz, para além dos processos formais, é fundamental no desenvolvimento de práticas sociais alternativas que subvertam a cultura da violência política. Dentro dessa lógica, a ausência do Estado no atendimento às necessidades humanas básicas e os momentos de escalada do conflito foram cenários onde esse tipo de iniciativa se fortaleceram; principalmente as mobilizações locais/comunitárias entre o final da década de 1990 e início dos anos 2000. É nesse contexto que o TEF passa a ganhar visibilidade e a conquistar espaços no setor cultural, como coletivo artístico politicamente engajado com a memória do conflito colombiano e com as problemáticas que atingem diretamente as comunidades de Bogotá, em especial no bairro de Fontibón. Nesse sentido, o TEF pode ser caracterizado como uma fundação cultural que promove o trabalho coletivo e a resistência local por meio do teatro, a partir de uma perspectiva combativa, crítica e comunitária, orientada por um compromisso com a construção da paz.

Vale ressaltar que o compromisso da organização com a transformação social por meio do teatro político e popular está enraizado na história contemporânea desse país, principalmente do ponto de vista dos movimentos artísticos – ênfase nos teatros de grupo na Colômbia e na América Latina, como o TEC, o *Teatro La Candelaria* e o Teatro de Arena – e também dos

²¹⁴ Esse acordo foi rejeitado em plebiscito popular, em 2 de outubro de 2016. Após ser renegociado, o acordo foi encaminhado diretamente para o congresso, sendo ratificado em 30 de novembro do mesmo ano. Ver: https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Fotos2016/12.11_1.2016nuevoacuerdofinal.pdf Após a desmobilização das FARC-EP, ex-combatentes criaram o partido político *Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común* (FARC). Entretanto, ainda existem dissidentes das FARC-EP que, juntamente com a ELN, mantem as ativas as atividades das guerrilhas na Colômbia.

movimentos sociais – ênfase na base popular trabalhadora e estudantil, que dão origem ao M-19, grupo da luta armada guerrilheira que influenciou na criação do TEF. Desse modo, realizada a contextualização histórica das violências e das pazes na Colômbia, mais precisamente, dos aspectos históricos-sociais que contribuem para o surgimento do TEF e das problemáticas que guiam sua performance política-artística, as próximas seções serão dedicadas a essa organização, suas abordagens teatrais e a sua performance na construção da paz local.

4.2. O Teatro Experimental Fontibón e a construção da paz local

A história da Fundação Cultural TEF, como visto, está intrinsecamente ligada à história da Colômbia, cujo cenário de violência se reproduz também em relação às manifestações artísticas. Ameaças e ataques diretos afetam a mobilização de atores locais para a transformação social, incluindo coletivos artísticos que se posicionam de forma crítica e atuam na defesa dos direitos humanos. Em 2011, por exemplo, o grupo paramilitar *Águilas Negras* ameaçou uma série de coletivos artísticos das zonas centro-sul e sudoeste de Bogotá (zonas onde se encontram os bairros mais pobres, incluindo a comunidade de Fontibón) por se oporem às políticas do governo vigente (CORTÉS, 2018). Apesar de não estar nesta lista, os membros (e ex-membros) costumam vir dos movimentos sociais e utilizam do teatro como ferramenta política, buscando tratar dos conflitos locais e promover a cultura de paz – as próximas seções se voltarão justamente para a análise da performance política-artística desse grupo no que diz respeito à construção da paz a partir do local.

A trajetória do TEF pode ser dividida em três etapas, a saber: 1979-1993, 1997-2015 e 2016-presente – cada etapa possui características específicas que definem como o grupo trabalha. Na primeira etapa encontram-se os fundamentos de sua motivação política para buscar a transformação social por meio da arte, recorrendo ao teatro de rua politicamente engajado para combater a censura e criar estratégias de re-existência pacífica em um contexto onde a violência é tida como ferramenta política legítima (CORTÉS, 2018). O teatro de rua – ou *teatro callejero* – é uma forma explícita de se fazer política através da arte; ocupando espaços públicos como espaços de representação; aproximando públicos heterogêneos; levantando discussões sobre temas de relevância política e social; resgatando memórias, narrativas e experiências da comunidade; criando novos significados para a rua a partir da ação comunitária, da interação horizontal, da interseção entre o imaginário coletivo, suas ideias e normas, e a própria realidade sociocultural; enfim, servindo como alternativa na formação cidadã, ao possibilitar novas formas de relacionamento do público/pessoas com o público/espço (ECHENIQUE, 2013).

Essa primeira etapa foi brevemente apresentada nas seções anteriores, desde a contextualização das violências, que instigaram um coletivo de jovens preocupados com a situação dos direitos humanos no país a fundar o TEF, em 15 de agosto de 1979, até a interrupção das atividades em 1993²¹⁵. Esse período foi marcado pela instabilidade econômica e, nos anos iniciais, pela instabilidade artística – que levou a saída de alguns membros e a entrada de outros. A partir de 1983, com a chegada do diretor Carlos Araque²¹⁶, o grupo se aprofundou no processo de autoconhecimento, de autodescoberta de sua visão política e estética, de seus pressupostos conceituais, de sua imersão enquanto coletivo artístico na realidade local (CORTÉS, 2018; TEF, 2020b).

Essa década inicial, portanto, é marcada pelas constantes crises que, aliás, levaram o grupo a realizar as *marchas del peso*, caracterizadas como mobilizações artísticas pelas ruas da comunidade voltadas à arrecadação de fundos para a produção de suas obras; munidos apenas de figurinos, de algum tambor, de um “megafone que, normalmente, cedia algum colega sindicalista” e do grito “[o] teatro está na rua. A rua pertence ao povo. Liberdade ao teatro. Liberdade a rua. Iniciar!”²¹⁷ (CORTÉS, 2018, p. 32). A partir de 1990, o coletivo toma novo fôlego com o festival de teatro de rua *Bazar de Teatro y Sol*, que não chegou a acontecer, mas que proporcionou a construção de redes de relacionamento entre diferentes grupos de Bogotá, principalmente com o *Teatro de La Noche*²¹⁸.

O período de cooperação entre os dois grupos foi frutífero, no sentido teórico e prático. Dessa aliança, por meio do MCC, foram elaboradas diversas obras e uma proposta de teatro itinerante. A proposta de teatro itinerante foi o fio condutor para a retomada das atividades 4 anos depois; embora ainda nesse intervalo, a datar de 1995, o núcleo do grupo tenha começado a se envolver com a técnica teatral denominada de **comparsas**, em razão da política de ocupação de espaços públicos promovida pela gestão de Antanas Mockus na prefeitura de Bogotá (CORTÉS, 2018; TEFb, 2020). Acadêmico e político colombiano, Mockus foi prefeito de

²¹⁵ Os irmãos Ernesto e Emílio Ramírez são os dois únicos membros fundadores que ainda permanecem ativos na fundação cultural. Antes da interrupção das atividades eram atores e na nova fase assumem a liderança, descobrindo-se também como diretores (TEF, 2012a). O hiato na atuação da Fundação Cultural TEF, entre 1993 e 1997, é resultado de uma crise interna, relacionada a saída de um membro do grupo. “As relações e os afetos, no interior do teatro de grupo, são muito mais profundos – e, pela mesma razão, mais delicados. Significa perder um companheiro de viagem, de vida, o outro imprescindível e seu vazio é irreparável” (CORTÉS, 2018, p. 28, tradução do autor).

²¹⁶ Com a saída de Araque, o grupo passa por novas crises, grupais e econômicas. Outros diretores desse período foram: Gerardo Reyes, Carlos Julio Jaime, Benjamín Moncada, Carlos Araque, Camilo Ramírez.

²¹⁷ “*El teatro está en la calle. La Calle pertenece a la gente. Liberad al teatro. Liberad la calle. ¡Comenzad!*” (CORTÉS, 2018, p. 32). Essa frase é atribuída à Bertold Brecht.

²¹⁸ Anteriormente denominado como *Gaspar En La Noche*, esse grupo levou os irmãos Ramírez a fazer o registro legal do grupo. O *Teatro de La Noche* se dissolve em 1993, no mesmo período em que o TEF interrompe suas atividades.

Bogotá entre 1995 e 1997, e também entre 2001 e 2004, destacando-se pela sua agência cultural. Mockus partia de práticas pedagógicas críticas²¹⁹ voltadas para o fomento à responsabilidade social e à cultura cidadã; nesse sentido, trabalhou com o conceito de “anfíbio cultural” em Bogotá, como abordagem de tratamento das violências. Ao reconhecer a separação entre lei, cultura e moral e que essa separação contribui com a violência, ele propõe que cada cidadão colombiano tem que se transformar em um anfíbio cultural, capaz de respeitar e se adaptar à diversidade cultural em que está inserido. Para tanto, suas políticas nesse setor se dedicavam a promover a comunicação e interação entre os sujeitos, baseando-se na autonomia, harmonia e civilidade na resolução de conflitos (JIMÉNEZ BECERRA, 2017; MOCKUS, 1994a e 1994b).

A imersão do grupo no mundo dos comparsas e a chamada do Instituto Distrital de Artes (IDARTES)²²⁰ para a primeira festividade de aniversário de Bogotá (1997) foram elementos fundamentais para a reintegração do TEF, uma vez que o grupo foi selecionado para organizar e performar na *marcha de comparsas* como representantes da comunidade de Fontibón – marcha essa que vem sendo realizada anualmente desde então, como parte da programação do aniversário da cidade. Os comparsas são uma técnica de teatro de rua, baseada numa manifestação artística popular que tem origens pré-colombianas e cuja tradição envolve os desfiles carnavalescos, a interação com o público e a plasticidade nas performances. Há, não obstante, uma construção estética da identidade local pela música, pelos temas, pelas máscaras e figurinos, e pelos personagens. O TEF parte de uma estrutura tradicional dos comparsas, mas inova ao incorporar elementos estéticos contemporâneos – influência de modalidades teatrais que fazem parte de sua formação artística, mas também pelo viés político que perpassa a representação de temas sensíveis (CORTÉS, 2018).

As performances de comparsas são responsáveis pelo fortalecimento desse coletivo artístico e também por grande parte de seu reconhecimento, estimulando a autoestima de seus membros²²¹ e dando visibilidade ao seu trabalho, que conta com ao menos 18 obras de teatro comparsa entre 1997 e 2019, muitas delas premiadas (CORTÉS, 2018), como *Oriente* (figura 8), obra de criação coletiva que conquistou pela Secretaria de Cultura, Recreação e Desporto

²¹⁹ Mais especificamente sob a perspectiva de “eficácia pedagógica da lei”, que remete à “compreensão pela população dos objetivos das normas jurídicas, o reconhecimento do caráter democrático de sua construção e o conhecimento e exercício para transformá-las” (JIMÉNEZ BECERRA, 2017, p. 186).

²²⁰ Esse órgão público se chamava *Instituto Distrital de Cultura y Turismo* (IDCT), foi criado por pressão do M-19 no processo de paz da época e na elaboração da Constituição de 1991 (CORTÉS, 2018).

²²¹ Atualmente o TEF conta com 8 membros ativos: Ange Díaz (desde 2009), Ivonne Carrillo (2006), Fabian Castellanos (1999), Gloria Gil (1997), Johan López (1984), Emílio Ramírez, Ernesto Ramírez e Maria Elena Ramírez (1979).

(Bogotá) o primeiro lugar no Desfile Metropolitano de Comparsas de Bogotá, em 2011 (ÁNGELES GÓMEZ, 2016; TEF, 2020f, 2012b).

Figura 8 – Oriente (2011)



Fonte: TEF (2012b).

Oriente é considerada uma de suas principais obras de teatro comparsa e traz uma releitura da tradicional dança budista-japonesa *Urabon* (ou *Danza del Obon*), sob a perspectiva da cultura local. O *Urabon* é uma dança e também uma celebração espiritual, pois representa a reunião dos mortos com seus familiares vivos, um encontro do presente com sua ancestralidade para dar sossego às almas. O diálogo intercultural permite que a arte seja um importante canal para abordar tanto a memória do conflito quanto questões identitárias locais. O teatro comparsa pode ser definido “como imagens itinerantes acompanhadas de sons, feitas por grupos de atores e atrizes que encarnam personagens coletivos e tornam as ruas musicais” (ÁNGELES GÓMEZ, 2016, p. 18) e o TEF recorre a essa abordagem como forma de fortalecer a cultura local, resgatando elementos estéticos próprios, mas direcionando tematicamente pelo seu compromisso político em expor a violência e reivindicar transformações. Toma-se como exemplo também a obra do ano anterior *Héroes y Tumbas* (2010), que através do teatro comparsa trabalhou com a memória do conflito, como uma crítica à amnésia coletiva em relação ao intenso histórico de violências que ainda vigora na sociedade colombiana, em suas cidades e campos; por isso, o destaque da cor vermelha e as faces cobertas, como representações do sangue derramado por todo o território e o esquecimento das vítimas (figura 9) (TEF, 2012c).

Figura 9 – Héroes y Tumbas (2010)

Fonte: TEF (2012c).

Além do teatro comparsa, a segunda etapa do TEF é caracterizada pela utilização de outras duas abordagens: o teatro fórum e o teatro de rua. A relação do TEF com o Teatro do Oprimido será melhor explorada na próxima seção, dedicada à convergência do quadro teórico analítico de TPP e a atuação do grupo por meio da metodologia desenvolvida por Boal. Todavia, destaquemos que o primeiro contato do grupo com o TO ocorreu em 1999, quando Emilio Ramírez participou de uma formação em teatro fórum, ministrado por Adrian Jackson²²² no âmbito do “Festival Internacional de Teatro de Manizales”. A partir desse momento, a fundação cultural TEF passou a adotar a técnica de teatro fórum como metodologia de trabalho artístico e comunitário em Bogotá e no interior da Colômbia. Essa técnica acentuou a preocupação do coletivo com a postura nas cenas e como são construídas; com a necessidade de capacitação continuada; e também com aspecto pedagógico de investigar os variados temas sociais abordados (CORTÉS, 2018; TEF, 2012d).

Mais de vinte peças de teatro fórum completam o repertório, normalmente assinadas pela dramaturgia de Emilio Ramírez. Abordam assuntos de enorme relevância para a sociedade colombiana: direitos humanos, deslocados e paramilitares, drogas, violência de gênero, educação ambiental, planejamento familiar... estabelecendo uma ponte entre as preocupações da população e das instituições públicas e privadas: ACNUR, UNICEF, UNAIDS, hospitais, diversas empresas, o próprio Estado colombiano... Um dinamismo teatral y comunitário que foi reconhecido com o *Prêmio Cívico Amor por Bogotá 2010*, concedido pela Secretaria de Cultura, Recreación e Desporto (CORTÉS, 2018, p. 42, tradução do autor e itálico do original).

²²² Fundador e diretor artístico da Companhia de Teatro Cidadãos de Papelão (no original: *Cardboard Citizens*), que desde sua criação em 1991 vem trabalhando com pessoas em situação de rua no Reino Unido, sendo o TO uma de suas abordagens. Ver: <https://cardboardcitizens.org.uk/>.

Seguindo a lógica de adaptação da metodologia de TO ao contexto específico²²³, fundamentada na própria flexibilidade dos processos criativos, intuitivos e empáticos das intervenções artísticas e estéticas voltadas para a transformação social²²⁴, o grupo buscou adaptar o teatro fórum, levando em consideração o cenário local, os recursos limitados da própria organização e a necessidade de trabalhar com teatro de rua (CORTÉS, 2018).

Sobre o trabalho da organização com o teatro de rua, trata-se da continuidade e ampliação de sua atuação em um segmento que já faz parte de suas raízes históricas na cultura popular e também de seu comprometimento político com a ocupação dos espaços públicos. Um importante desdobramento nesse pilar de atuação do TEF foi sua integração à algumas redes de teatro que também contribuíram com a consolidação e estabilização da organização nessa fase de sua história. Destacam-se a *Red Colombiana de Teatro en Comunidad* e a *Red de Teatro Callejero*. A integração do TEF em redes de intercâmbio cultural, bem como sua busca por construir uma rede de relacionamentos no setor cultural, fortalece as capacidades do grupo (no que diz respeito à troca de experiências, técnicas, métodos, etc.) e influencia na sua dimensão identitária (fundamentada no trabalho coletivo e na aprendizagem contínua) (CORTÉS, 2018).

O TEF, portanto, possui uma extensa rede de relacionamentos – com atores do setor público, privado, locais, nacionais, internacionais, enfim, das mais variadas naturezas e níveis de atuação. Por exemplo, alguns grupos específicos de teatro de rua e comunitário que fazem parte de sua rede são “*Ensamblaje Teatro, Teatro Tierra, Luz de Luna, Tercer Acto, Teatro del Sur, Tras Escena, Tea Tropical, Kabala Teatro, Contrabajo, Malacate Teatro, Odeón, DC ARTE, Uchgua, Artífice, Muro de Espuma, Espíritus Traviesos, Nuevas Máscaras, Ciclo Vital, Pandora Teatro*”; no setor público o TEF já trabalhou em parceria com a Prefeitura Local de Fontibón, com a Secretaria Distrital de Saúde (SDS), com o Instituto Distrital de Participação e Ação Comunal (IDPAC), com a Secretaria de Cultura, Recreação e Desporto de Bogotá, com o Ministério de Cultura da Colômbia, além do supracitado IDARTES²²⁵ (TEF, 2020f, n.p.).

Não pretendemos aqui apresentar uma lista exaustiva de seu histórico de parcerias, mas sim destacuemos sua capacidade de articular arranjos cooperativos no setor cultural e também sua coerência com a construção de redes de relacionamento e de atuação conjunta. É importante ressaltar também a sua capacidade de se engajar em intercâmbios culturais, absorvendo

²²³ Ver: BOAL, 1991; PREMARATNA, 2018a, 2018b; BARBOSA; FERREIRA, 2017; SILVA, 2014.

²²⁴ Ver: LEDERACH, 2005; COHEN; VAREA; WALKER, 2011a, 2011b; BLEIKER, 2009; GALTUNG, 1996; CULBERTSON, 2020; KUHLMANN; RAMOS; ARAÚJO, 2019

²²⁵ Alguns desses atores do setor público são parceiros recorrentes do TEF.

conteúdo externo sem abdicar da própria autenticidade ou identidade²²⁶, buscando superar suas limitações teóricas e metodológicas, questionando a rigidez de modelos teatrais que possuem estruturas fixas e também o posicionamento de coletivos artísticos “fechados” em suas ideologias e práticas.

A partir de 2016, com a inauguração da Sala Augusto Boal²²⁷, uma nova etapa de sua história é iniciada: teatro de sala. Emílio Ramírez elenca três motivos pelos quais a sede do TEF é uma homenagem à Boal: (I) pela sua contribuição metodológica para o teatro latino-americano; (II) pela ludicidade de seu modelo teatral e pelos valores pedagógicos de Paulo Freire em que esse modelo está fundamentado; (III) e pelo teor inclusivo, participativo e humanitário, que reconhece a potencialidade artística de todo ser humano (TEF, 2020c). A sala de teatro é considerada uma importante conquista para o grupo, principalmente por se tratar de uma organização independente, sem fins lucrativos, voltado para o teatro de rua e para a cultura popular e, sobretudo, crítico ao tratamento da produção artística como parte de uma indústria cultural direcionada aos valores e padrões mercadológicos. A Sala Augusto Boal não é apenas um espaço físico, sede para a fundação cultural, mas uma oportunidade de mostrar a versatilidade do grupo que compõe o TEF e de levar sua poética política a mais uma dimensão do fazer teatral (TEF, 2020c; CORTÉS, 2018).

4.2.1 A relação do TEF com o TPP e com o TO

No terceiro capítulo dessa pesquisa foi apresentado o TPP como uma abordagem para identificar, analisar e compreender as formas teatrais dentro do campo dos EPP; além disso, também foi apresentado o TO enquanto metodologia teatral alicerçada na teoria de Estética do Oprimido e que reúne um conjunto de técnicas para a transformação de conflitos políticos e sociais. Com base nesse quadro teórico-conceitual buscaremos analisar as conexões e desconexões da Fundação Cultural TEF em relação ao TPP e ao TO.

Tratando-se de uma organização que tem como base o teatro de grupo e a preocupação com a transformação da realidade local, dimensões exploradas em seções anteriores, podemos verificar sua relevância política e sua capacidade de engajar pessoas em comunidades através de suas práticas teatrais – voltadas para o trabalho coletivo e solidário. A utilização de modelos

²²⁶ O posicionamento de submissão ou subserviência ao que é estrangeiro, designando-o como expressão cultural superior, é tratado como “malinchismo”; termo de origem mexicana que reforça a representação do imaginário coletivo acerca de La Malinche, indígena que teria se apaixonado pelo invasor Hernán Cortés e, ao trair seu povo, desempenhou um papel fundamental em sua conquista (CORTÉS, 2018, p. 45).

²²⁷ A Sala Augusto Boal é um edifício de quatro andares, destinados a um espaço de vivência, duas salas de trabalho e o teatro com capacidade para 100 espectadores.

como teatro de rua, teatro comparsa e teatro fórum demonstram a preocupação do TEF com as problemáticas que permeiam o contexto local, além de serem estratégias para envolver o público em debates sobre essas problemáticas. Por meio do teatro comparsa, por exemplo, o TEF é capaz de reunir dezenas de jovens da comunidade de Fontibón para participar da performance nas festividades de aniversário da cidade, envolvendo-os diretamente com os temas explorados em cada obra (CORTÉS, 2018).

O engajamento da Fundação Cultural TEF com as narrativas, discursos e práticas de representação referentes ao conflito colombiano é coerente com o posicionamento político crítico assumido pelo grupo, que recorre à arte e à estética para expor as violências e reforçar seu compromisso normativo com a paz. A adoção de uma perspectiva de teatro popular direcionada intencionalmente para transformação social e para a construção da paz pode ser vista na “missão” (objetivo) e “visão” (princípios e valores) do grupo, sendo elas:

[Missão] A Fundação Cultural TEF é um grupo com projeção distrital, nacional e internacional, dedicada às propostas e atividades artísticas e culturais que possibilitam o trabalho em, com e para as comunidades, com o fim de **criar alternativas para a educação cidadã** de meninos, meninas e jovens, promovendo o teatro popular como uma ferramenta de **transformação cultural, social, política** para acreditar em um país diferente e melhor para todos e todas.

[...]

[Visão] A Fundação Cultural TEF se propõe a tornar-se em uma organização que possibilite que a arte e a cultura sejam modeladoras da sociedade e das pessoas para a **paz e convivência**, gerando um fortalecimento e consolidação da **democracia** nos setores ou comunidades com os quais trabalhe; construindo conhecimento frente a uma **sociedade justa e em paz**. Assim, sua presença e espaços de formação artística e cultural poderão gerar **novas propostas coletivas e associativas com o ânimo solidário e propositivo para superar conflitos e desafios de forma pacífica em sociedade** (TEF, 2020a, n.p., tradução e grifos do autor).

Estabelecidas como diretrizes de atuação, podemos destacar da “missão” dois objetivos do grupo, relacionadas à (i) criação de alternativas para a educação cidadã; e à (ii) transformação, não só social, mas também política e cultural. Colocar-se como uma iniciativa que promove a educação cidadã é coerente com o caráter pedagógico dos modelos teatrais adotados, fundamentados no pensamento e nas práticas de Augusto Boal e Paulo Freire, mas também de referências locais como Enrique Buenaventura e Santiago García. Por isso, além do processo de conscientização coletiva impulsionada por suas performances, o TEF também realiza oficinas artísticas na Sala Augusto Boal, em eventos e festivais, entre outros espaços abertos por parceiros.

O estabelecimento de uma estrutura pedagógica basilar para sua performance política-artística está interligado ao objetivo de promover transformações sociais, culturais e políticas por meio do teatro; que, por sua vez, é respaldado pela capacidade do grupo em trabalhar com símbolos, espaços e discursos que representam as comunidades locais e, através dessas perspectivas estéticas, capacitar pessoas para empreender conflitos não violentos, bem como reivindicar e atuar diretamente em direção às transformações necessárias.

Essas são abordagens que convergem com uma concepção de construção estratégica da paz: primeiramente, a construção de capacidades individuais e coletivas está direcionada à educação para a paz²²⁸, desde a preocupação do grupo com a situação dos direitos humanos no país, retratadas em suas performances, até o desenvolvimento de abordagens empoderadoras no nível local, de fomento à ação comunitária; em segundo lugar, o caráter performático, simbólico e dialógico de sua atuação é instrumentalizado para explorar as narrativas do conflito e das violências locais, reivindicando justiça social, catarse emocional e convivência pacífica, isto é, reivindica-se a transformação de dinâmicas violentas de relacionamento humano por interações baseadas na não violência e na compensação; por fim, o empreendimento de conflitos não violentos está ligado ao histórico da própria organização, em sua resistência às estruturas de opressão ao setor cultural nas décadas iniciais e em sua arte-ativismo, crítico e combativo perante as violências diretas, estruturais e culturais (SCHIRCH, 2004).

Há, portanto, um discurso de construção da paz adotado pela organização e cuja atuação prática busca reproduzir. Para tanto, alguns princípios e valores podem ser identificados em sua “visão” enquanto grupo teatral, como convivência pacífica, democracia, justiça social e paz, trabalho coletivo e solidariedade. É a partir dos valores que se cria, sustenta e fortalece a perspectiva de cultura de paz de alguma iniciativa de construção da paz, influenciando a definição de sua abordagem transformacional e a conduta dos atores envolvidos na execução da iniciativa. Os valores encontram-se integrados aos objetivos e são aspectos essenciais perante uma agenda política de construção da paz - que necessita de normas para o engajamento crítico, criativo e, de certo modo, radical²²⁹. O sistema axiológico, no qual está alicerçado a perspectiva de cultura de paz da Fundação Cultural TEF, pode ser percebido na construção e realização de suas performances. Destaquemos aqui algumas das principais obras de teatro

²²⁸ Também é reconhecida a responsabilidade de trabalhar com representações diretamente vinculadas ao conflito colombiano, por isso, o grupo enxerga a pesquisa sobre os temas abordados como uma importante etapa do processo criativo (CORTÉS, 2018).

²²⁹ A relação entre valores e construção da paz foram abordados nos capítulos anteriores, principalmente no segundo capítulo, que traz a revisão da literatura sobre os EPP e sobre a transformação criativa de conflitos a partir de um ponto de vista crítico e radical. Ver: CULBERTSON, 2020; RAMOS MUSLERA, 2015; PUREZA, 2011; COHEN; VAREA; WALKER, 2011a; FREIRE, 1974; entre outros.

fórum desenvolvidas pelo grupo entre 2003 e 2016 (quadro 3), nos quais os valores permeiam todo o processo, desde a criação da peça até sua apresentação e discussão.

Quadro 3 – Peças de teatro fórum (2003-2016)

Ano	Obra	Tema
2003	<i>Contra el ruido</i>	Impacto sobre a comunidade do bairro San José da construção da segunda pista do aeroporto de El Dorado
2003-05	<i>Una prueba de amor</i>	Saúde sexual e reprodutiva, abuso sexual e maus-tratos em populações em situação de deslocamento
2004	<i>Perfume de mujer</i>	Saúde sexual e reprodutiva
2006	<i>Esto de jugar a la vida</i>	DST/VIH*
	<i>El salvavidas</i>	
2007	<i>La campaña del Dr. X</i>	Direitos sociais e participação de jovens
2007-09	<i>El viaje</i>	Segurança do trabalho
2008	<i>Los colegas</i>	Valores éticos
	<i>El hueno y la calle</i>	Valores cívicos
	<i>Desterradas</i>	Violência política e deslocamento forçado
2008-09	<i>Porque te quiero, te celo</i>	Gênero e machismo
	<i>Varón pa quererte mucho</i>	Direitos sexuais e homofobia
2009	<i>¿Y los sueños?</i>	Prevenção da gravidez não desejada e interrupção voluntária da gravidez
2010	<i>Perfume de mujer</i>	Condicionantes de gênero, patriarcado e sexualidade na mulher
	<i>La espera</i>	Sensibilização do pessoal dos hospitais de Bogotá para a atenção humanitária em saúde
2011	<i>Azul y Rosa</i>	Condicionantes de gênero
2012	<i>Viviendo con el enemigo</i>	Saúde sexual e reprodutiva, abuso sexual e maus-tratos
2013	<i>Al colegio se viene a ser feliz</i>	Bullying e violência nas escolas
2014	<i>De guerreiros y doncellas</i>	Violência de gênero
	<i>Amores tormentosos en la escuela</i>	
	<i>El terreno</i>	Paz e convivência nas comunidades beneficiárias de habitações
	<i>Razona con tu vecino</i>	
	<i>Para vivir bacano</i>	
2015	<i>Las vivencias de las convivencias</i>	Paz e convivência
2016	<i>El parche y la olla</i>	Consumo e microtráfico de drogas nas escolas

Nota(s): * doenças sexualmente transmissíveis/vírus da imunodeficiência humana.

Fonte: extraído e adaptado de Cortés (2018, p. 44, tradução do autor).

Dessas 26 peças de teatro fórum, criadas coletivamente e dirigidas por Emílio Ramírez, o TEF trabalhou uma diversidade de temas ligados às problemáticas do contexto local. Entre as principais problemáticas abordadas estão as questões de gênero e educação sexual, conteúdos presentes em ao menos 13 peças, devido à demanda de atores locais como a Fundação *Oriéntame*, a *Liga Nacional Contra el Sida*, o Hospital Centro Oriente e o Hospital Local de Fontibón. Dessas peças, cerca de 15 abordam problemáticas relacionadas às dinâmicas de paz, segurança e violência, como o tráfico de drogas, as violências política, sexual e de gênero (machismo e homofobia), o bullying, a convivência comunitária, entre outras.

Em nível de cooperação com atores internacionais, o TEF também desenvolveu peças de teatro fórum sobre esses temas com jovens em situação de deslocamento na Costa Caribe, contando com o apoio do Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA) e do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) (ALCADÍA LOCAL DE FONTIBÓN; UTEL, 2010). Importa destacar que em pelo menos 6 peças encontram-se problemáticas relacionadas à dimensão territorial do conflito colombiano, como o deslocamento interno forçado e a necessidade de programas de habitação popular. Esses problemas estão interligados, pois, em razão do deslocamento interno causado pelo conflito, os grupos (geralmente pertencentes a grupos étnicos) perdem suas terras e a própria segurança no meio rural, migrando para as cidades maiores e acelerando o processo de urbanização. Em consequência da baixa renda desses grupos e da incapacidade do Estado em providenciar o bem-estar dessa população, cria-se um déficit habitacional – que afeta a garantia dos direitos fundamentais e agrava a situação da violência (política e urbana) (MENDOZA PIÑEROS, 2012; RUSCHEINSKY; BALTAZAR, 2013; DEL RÍO, 2015). É dentro desse contexto que as peças sobre convivência pacífica em comunidades de habitações populares tornam-se politicamente relevantes, tratando mais uma vez de promover a educação cidadã e a transformação das práticas sociais locais. O apoio da *Caja de Vivienda Popular* que desenvolve programas de titulação de terras, melhoria de habitação, melhoria de bairro e reassentamento humano no âmbito da Secretaria de Hábitat de Bogotá, pode ser considerada uma importante parceria para trabalhar com essas temáticas dentro das comunidades (TEF, 2020d).

Outra importante parceria no contexto local ocorreu com o Convênio 127/2009 entre a Prefeitura Local de Fontibón e a rede *Unión Temporal Escena Local* (UTEL) – composta pelo TEF, pela Fundação Sociocultural EOS e pela Associação Sociocultural *Cuerpos y Arcilla*. Para além das pessoas da comunidade, foram realizados contatos com instituições educativas, com

a *Junta de Acción Comunal* (JAC)²³⁰ e com ONGs. Nessa ocasião, a UTEL contou com o financiamento da Prefeitura Local para que fosse executado o projeto *Teatro Foro en Fontibón*, voltado para a formação social e desenvolvimento humano na comunidade através do teatro. O projeto, portanto, almejava “construir espaços de encontro comunitário para o diálogo e abordagem de soluções pacíficas para os problemas e conflitos sociais”, mas também servia para disseminar entre os setores populares uma plataforma de discussão capaz de “recuperar o tecido social e os princípios da cooperação e solidariedade” (ALCADÍA LOCAL DE FONTIBÓN; UTEL, 2010, p. 01). Na execução desse projeto, por ser o grupo mais experiente com a metodologia, o TEF ficou responsável por conduzir a oficina de teatro fórum – prevista para ser realizada em 6 sessões, mas foi estendida para 14. A oficina contou com um grupo heterogêneo da comunidade, composto por crianças, jovens, adultos e idosos – totalizando 35 pessoas, divididos em subgrupos de 7. Como resultado foram construídas 10 peças que abrangeram diferentes temáticas, propostas pelos próprios participantes: deslocamento forçado, diversidade sexual, relações de gênero, consumismo, fanatismo (de torcidas organizadas), participação social, consumo de substâncias psicoativas, entre outras.

Seguem mais alguns exemplos de projetos realizados pelo grupo, desenvolvidos a partir da técnica de teatro fórum: *El teatro foro y prevención de ETS*²³¹ y *VIH/SIDA* (2006), projeto organizado pela *Fundación Centro de Desarrollo Social*²³² (CEDESOCIAL), financiado pela ONAIDS e desenvolvido com mulheres em comunidades nas cidades de Malambo e Barranquilla, na costa caribenha da Colômbia; *La “carsa” de la sexualidade*, projeto desenvolvido junto à *Universidad del Norte*, UNFPA e Ministério da Proteção Social em comunidades de diversas cidades dos departamentos de Atlántico e de Bolívar, englobando Barranquilla e Cartagena (suas respectivas capitais) e atingindo cerca de 10.000 pessoas ao longo de sua implementação²³³; *El teatro foro en Bogotá* (2009-2009), viabilizado pela Fundação Antonio Restrepo Barco, esse projeto foi desenvolvido com jovens em escolas da capital colombiana, trabalhando a partir de temas relacionados aos direitos sexuais e reprodutivos, bem como deslocamento forçado; com essa mesma fundação, em parceria com a UNFPA, outro projeto foi desenvolvido entre 2010 e 2011 para a prevenção de gravidez na

²³⁰ As JACs são uma forma de organização da sociedade civil colombiana, funcionando como entidades comunitárias, sem fins lucrativos e voltadas para a relação entre instituições e necessidades locais.

²³¹ Enfermedades de Transmisión Sexual (ETS), equivalente à sigla DST em português.

²³² Grupo formado por mulheres cientistas sociais, baseado em Barranquilla (Colômbia), cujo foco é trabalhar com direitos sexuais e reprodutivos. Ver: <https://cedesocial.org/>

²³³ Esse projeto também estava direcionado aos temas de saúde sexual e direitos reprodutivos, mas diferentemente do projeto anterior, esse era aberto à comunidade em geral (jovens, pais e mães de família, funcionários públicos da área da saúde, da justiça, de segurança, etc.). Entretanto, não constam informações sobre a duração do projeto (TEF, 2012d).

adolescência (TEF, 2012d). A maioria dos dados coletados, em relação às parcerias e obras produzidas, destacam que a principal problemática abordada pelo TEF através do teatro fórum estão ligados às questões de gênero e de saúde sexual, promovendo debates sobre direitos básicos, medicina preventiva e violência nessas áreas.

Por conseguinte, tendo como base o primeiro nível de análise estabelecido por Premaratna (2018a) para avaliar o teatro em iniciativas de construção da paz²³⁴, podemos perceber que o TEF desenvolve práticas coletivas e solidárias que são coerentes com a proposta de TPP, demonstrando seu potencial de contribuir com a construção da paz, por meio da arte, em uma sociedade afetada por diferentes formas de violência (diretas, estruturais e culturais). Vale destacar, no entanto, que o potencial de contribuir com o processo de construção da paz não está restrito à utilização do TO, já que os outros modelos teatrais (teatro de rua e comparsas) também possuem elementos que estão ligadas a sua capacidade de articulação e mobilização popular na comunidade de Fontibón e, ainda, na cidade de Bogotá, reforçando assim sua relevância política nesse contexto específico ao promover uma perspectiva de empoderamento e desenvolvimento local.

Para além disso, verifica-se que o TEF é uma iniciativa que não restringe sua atuação ao nível local, pois, apesar de ser uma organização situada em Fontibón/Bogotá, a organização trabalha com a lógica de construção da paz pela base em outras localidades da Colômbia, buscando se envolver com diferentes perspectivas locais da realidade colombiana; a performance em território nacional com o TO é um exemplo disso, mas outras obras de teatro callejero e comparsa demonstram o envolvimento do grupo com práticas alternativas de representação dos problemas sociais e políticos colombianos. A emblemática peça *El Canto de las Moscas* (2009) ilustra o engajamento estético-político do grupo; trata-se de uma interpretação da obra homônima de María Mercedes Carranza²³⁵ (1945-2003), lançada em 1998. A obra de Carranza reúne 24 poemas sobre a violência na Colômbia, cada um dedicado a um povoado (das zonas rurais e interioranas) que tenha sido afetado “pelo medo, morte e desaparecimentos”, uma espécie de cartografia da violência (CORTÉS, 2018, p. 60). Foi por causa do impacto dos casos de falsos positivos no Governo Uribe que o grupo resolveu adaptar a obra para o teatro de rua²³⁶, para tanto, foi realizado uma minuciosa investigação estética e

²³⁴ Reitera-se que são três níveis de análise, exploradas no terceiro capítulo da investigação, cada um com uma série de características específicas. A saber: (I) potencial para contribuir com a construção da paz; (II) preenchimento de lacunas nos discursos dominantes de construção da paz – com a observação acerca do posicionamento descolonial e crítico; (III) e modo de atuação para a construção da paz.

²³⁵ Poetisa e arte-ativista colombiana.

²³⁶ Sua estreia, no entanto, ocorreu no simbólico *Teatro de La Candelaria*, espaço físico de formação e criação artística do grupo que foi liderado por Santiago García.

histórica dos acontecimentos, como forma de desenvolver representações cênicas que capturem a profundidade das dores causadas pelo conflito, ao mesmo que se configure como um resgate da memória das vítimas encontradas em valas comuns – sem rostos, nomes e vida (figura 10).

Figura 10 – El Canto de las Moscas



Fonte: (TEF, 2009).

Logo, a peça não é somente uma homenagem à poetisa, trata-se de um manifesto artístico contra a “amnésia coletiva”, contra o esquecimento das vítimas, de seus nomes, rostos e histórias, contra a anestesia política diante das dores que atingem as famílias e a sociedade colombiana, de forma geral. A adaptação de *El Canto de las Moscas* incorpora a dimensão terapêutica do TPP ao se aprofundar na catarse emocional como forma de reivindicar a justiça social, etapa fundamental no processo de cura individual e de reconciliação de uma “sociedade profundamente dividida” (CORTÉS, 2018; TEF, 2020g, 2009).

Quanto ao segundo nível de análise, podemos destacar algumas evidências de que o grupo possui autonomia no desenvolvimento de projetos junto a outros atores, preenchendo as lacunas deixadas pelo Estado no setor cultural e direcionando recursos para a viabilização de seus objetivos²³⁷. Nesse sentido, a organização expande os parâmetros das abordagens de

²³⁷ Faz-se necessário destacar que há uma necessidade de análise mais aprofundada sobre o histórico e disposições dos arranjos colaborativos entre a Fundação Cultural TEF e a iniciativa privada, como a multinacional ExxonMobil, ou ainda entre o TEF e instituições públicas e internacionais. Esse tipo de análise, específica sobre a cooperação entre atores locais e internacionais (bem como entre atores estatais e não estatais) em processos de construção da paz, é considerado um importante empreendimento em agendas de pesquisa dentro dos EPP, possibilitando que seja identificada a apropriação local por atores externos, enviesando seus discursos e práticas

construção da paz existentes, introduzindo o teatro como forma de reivindicar práticas alternativas de representação da realidade colombiana, contrapondo-se às práticas convencionais (mídia, academia, relatoria política, etc.) ao engajar a própria comunidade no processo, a partir de suas experiências e de sua própria perspectiva histórica. Além disso, os modelos teatrais adotados reforçam a reivindicação dos elementos socioculturais locais para compreender a própria realidade e para buscar estratégias de transformação, com ênfase nos problemas identificados; o TO possui essa característica desde sua estrutura basilar, mas o teatro comparsa, por exemplo, é um tipo de manifestação artística popular que através do TEF mescla a tradição, a participação da comunidade e a poética estética do grupo para propor uma lógica genuinamente representativa da realidade local.

As fundações éticas, estéticas, políticas e pedagógicas que norteiam a performance do TEF convergem com um modo de funcionamento dialógico e plural, de acordo com os termos do terceiro nível de análise do TPP. Destaquemos alguns aspectos que reforçam essa perspectiva: a criação e direção coletiva de muitas das obras; o incentivo à participação da comunidade e do público nas performances e nas atividades da instituição; o intercâmbio cultural e de experiências com a comunidade artística (local, nacional e internacional). Para tanto, importa ressaltar que Paulo Freire e Augusto Boal são duas das principais referências que estão ligadas a essas fundações teóricas e metodológicas do grupo, ao modo com que trabalham o empoderamento coletivo e a transformação social, dando significado ao mundo social local através do diálogo e da diversidade de vozes, de temas, de narrativas.

O TEF é uma organização que tem como foco a atuação a nível local, comunitário (Fontibón) e municipal (Bogotá). O trabalho com o teatro comparsa nas festividades de aniversário de Bogotá foi fundamental para dar visibilidade e estabilidade ao grupo nesse nível, logo, tornou-se uma referência nacional pelo seu envolvimento com o teatro popular e politicamente engajado. Não obstante, o TEF se destacou principalmente por seu domínio com a técnica de teatro fórum, estabelecendo diversas parcerias para o desenvolvimento de oficinas temáticas junto à atores locais e internacionais, estatais e não estatais, de natureza pública e privada; repercutindo como uma iniciativa da sociedade civil que tem colhido resultados positivos ao abordar problemas sociais a partir da arte e da cultura – e por uma perspectiva política-estética local (ALCADÍA LOCAL DE FONTIBÓN; UTEL, 2010; GÓMEZ, 2016; CORTÉS, 2018).

sociais para corroborar com a estrutura de dominação e opressão (BORGES; MASCHIETTO, 2014; CRUZ; FONTAN, 2014; FONTAN, 2012; BOAL, 2009, 1991).

A discussão sobre o TPP e o TO levantadas nesse trecho servem de base para a análise da performance para a paz do TEF. Por conseguinte, a próxima seção se voltará para a discussão dos resultados da pesquisa, com ênfase na instrumentalização da metodologia reconstrutiva que sintetiza a análise e possibilita comparar o discurso normativo para construção da paz e as práticas teatrais do grupo de teatro; partindo da contextualização histórico-social dos discursos e práticas dominantes dos processos de paz, bem como dos conceitos apresentados pelas teorizações críticas que sustentam a presente investigação, por exemplo, a estética descolonial e do oprimido dentro da virada estética nas RI, e a perspectiva de transformação criativa de conflitos, de “estratégias artísticas” para a construção da paz e de reivindicação de maior criticidade e radicalidade nos EPP.

4.2.2 Papel na construção da paz a partir do local

Para analisar o papel da Fundação Cultural TEF na construção da paz a partir do nível local, nos debruçaremos sobre a metodologia reconstrutiva, em convergência com a triangulação entre teorias, dados e valores – perspectiva metodológica basilar para pesquisas no campo dos EPP. A presente seção, portanto, realizará a conexão entre o compromisso normativo e a dimensão empírica da pesquisa; isto é, entre a concepção de paz baseada na descolonialidade e criatividade e a realização prática da construção da paz por meio do teatro (intencionalmente direcionado para a transformação social).

Para que isso seja possível, é necessário estabelecer a relação entre as teorizações críticas (estética descolonial e transformação criativa de conflitos) e o estudo de caso prático (TEF sob a ótica do TPP e do TO). Nesse sentido, a própria ideia de paz é fundamental para compreender essa relação, por isso, através do método histórico e da dinâmica dialética de investigação, são identificados os valores e práticas sociais que permeiam os processos de paz impulsionados por diferentes atores no contexto colombiano, com ênfase nos valores e práticas do TEF. É a partir desse panorama que será possível analisar a compatibilidade e/ou contradições entre a teoria e a prática, e também entre a dimensão normativa e empírica.

A fim de sistematizar a aplicação da metodologia, concentremo-nos nas etapas estabelecidas no quadro 1 apresentado na introdução desse trabalho: (a) problematização; (b) crítica explicativa-reconstrutiva-diagnóstica; (c) validação científico-pública e aplicação prática. Reitera-se que esse não é um modelo metodológico rígido, prescritivo e estritamente linear; assim sendo, essas etapas estão inter-relacionadas e constituem um esforço metodológico integral direcionado às questões levantadas por cada pesquisador (OLIVEIRA, 2018). Por conseguinte, o “problema genuíno” para o qual direciona-se a abordagem de

transformação social do TEF diz respeito à situação dos direitos humanos e da justiça social na Colômbia, que se encontram degradadas pela intensidade das violências do conflito armado. Desse cenário, emergem diversos problemas sociais como a destituição de terras e o deslocamento interno nas zonas rurais/periféricas do país, a violência de gênero e sexual, a polarização política e a utilização da violência como instrumento político legítimo, entre outros. É justamente sobre esses problemas que o TEF busca atuar através do teatro, embora não apenas por meio do TO, mas também com os outros modelos teatrais adotados pela organização.

Diferentemente do pressuposto, a performance do TEF na construção da paz não está restrita à utilização do teatro fórum, pois as outras técnicas também são atravessadas e direcionadas pelos vieses crítico e popular que constituem o engajamento político do grupo. Ou seja, dentre os diversos temas abordados pelas suas produções artísticas, seja qual for o formato (teatro fórum, *callejero*, comparsa ou sala), as problemáticas estão vinculadas ao contexto histórico-social das violências e são enquadradas pela organização desde uma perspectiva local/comunitária.

Desenvolver abordagens que tratem desses problemas é fundamental, mas é necessário compreender que esses problemas não pertencem a um mundo material, fixo e imutável, e sim a uma realidade socialmente construída; por isso, o papel das teorizações críticas não é o de meramente realizar prescrições para a “solução de problemas”, ao invés disso, seu papel se desdobra em dois sentidos. O primeiro sentido é expor as lacunas entre as dimensões normativa e empírica; nesse caso, tanto a virada estética nas RI como a virada local nos EPP contribuem significativamente, em especial pelo posicionamento descolonial que orienta as duas construções teóricas. A abordagem estética permite trabalhar com a lacuna nos jogos de representação, identificando atores e práticas culturais predominantes – centrados no recorte moderno/ocidental/colonial – e também atores e práticas alternativas – centrados na re-existência local e no protagonismo do Sul Global. Já a virada local permite explorar as lacunas entre discursos e práticas de construção da paz, colocando em evidência lógicas desenvolvidas desde o nível local, a partir dos indivíduos e das comunidades – essas lógicas são contrapostas às intervenções de construção da paz de caráter impositivo e dominante, que estabelecem sistemas hierárquicos e criam dependências entre níveis e atores.

O outro sentido das teorizações críticas é possibilitar que sejam destacados os elementos socioculturais locais capazes de contribuir com as transformações necessárias, isto é, elementos que sirvam de base e sejam coerentes com as estratégias de transformação social em seu contexto de origem. A virada estética, a partir da opção descolonial e da Estética do Oprimido, providencia um panorama teórico crítico que se debruça sobre práticas alternativas de

representação da realidade; essas práticas “alternativas” estão fundamentadas no saber, no fazer e no sentir dos grupos socialmente vulneráveis, em suas mais variadas dimensões (gênero, etnia, condição socioeconômica, etc.). Parte-se, portanto, de uma crítica à homogeneização e anestesia cultural impulsionada pela matriz colonial/moderna de produção de conhecimento em massa, que reproduz um regime estético tido como universal e legítimo. Nesse mesmo sentido da teorização crítica, a virada local – baseada na transformação elicítiva de conflitos e nas estratégias artísticas – também promove a imersão no contexto sociocultural específico, como forma de identificar, compreender e expor as violências que o atingem, mas também para desenvolver estratégias de transformação de conflitos que estejam conectadas às necessidades, interesses e atores locais.

A performance do TEF se desenvolve nesses dois sentidos. Na dimensão negativa da crítica, a organização trabalha com narrativas e memórias do conflito (e dos problemas oriundos dele) por meio de uma compreensão coletiva e comunitária, construindo lógicas de representação que sejam pautadas nas experiências dos grupos afetados pela violência direta, estrutural e cultural. Logo, o grupo utiliza o teatro como forma de sensibilizar e conscientizar sobre essas violências na sociedade colombiana, resgatando suas raízes históricas e reivindicando a ocupação popular dos canais estéticos (palavra, som e imagem). Em contraposição à produção cultural estritamente mercadológica, pretensamente neutra, o TEF fomenta a participação dos indivíduos nos espetáculos teatrais, mas a partir de um posicionamento político explícito de expor a violência e reivindicar transformações sociais, políticas e culturais – necessárias para a construção de uma sociedade pacífica.

É dessa maneira que o grupo também atinge a dimensão positiva da crítica, ao engajar-se com a interpretação, compreensão e representação da realidade por meio dos elementos socioculturais locais, isto é, canalizando as múltiplas vozes do contexto específico (ênfase na participação comunitária) para descrever a realidade e construir as estratégias de transformação de forma coerente com as necessidades locais. A adoção do teatro fórum é um exemplo dessa abordagem, pois se aprofunda na perspectiva local, identifica os principais problemas que atingem dada comunidade e reivindica que os participantes discutam soluções possíveis para o cenário. Entretanto, os outros modelos também recolhem elementos socioculturais locais como forma de abordar a situação dos direitos humanos e da justiça social no país; tem-se como ilustração os comparsas (expressão artística popular da Colômbia), que contam com a participação das pessoas de Fontibón e cujos espetáculos são realizados em espaços que proporcionam ampla visibilidade e repercussão – a saber: integram principalmente as festividades de aniversário de Bogotá, mas também são levadas para outros eventos culturais.

O método histórico genealógico corrobora com a análise da performance do TEF para a construção da paz, ao rastrear e sintetizar o desenvolvimento histórico da cultura de violência, bem como dos processos de paz, permitindo verificar os pontos de convergência e divergência entre os valores e práticas da organização em seu contexto de origem. Desse modo, percebe-se que a contextualização histórica social das violências na Colômbia remete ao seu sistema política, no qual a violência é tida como ferramenta legítima do exercício do poder. Esse arranjo sociocultural possui suas raízes na estrutura de dominação do período de colonização, apropriado e modificado ao longo dos anos e que culminou em um sistema que mantém os privilégios dos grupos dominantes, em detrimento das necessidades e demandas populares. Os eventos decorrentes de *La Violencia* são essenciais para compreender as dinâmicas contemporâneas desses atores dominantes, bem como dos grupos de insurgência e dos movimentos alternativos.

É possível perceber, ainda, que os processos formais de paz historicamente reproduzem uma perspectiva de paz centrada na ausência da violência, na assinatura de acordos de cessar-fogo, desarmamento, desmobilização, etc., embora haja o reconhecimento, desde a década de 1980, de que o conflito não está restrito às disputas políticas internas, tendo em vista o papel da estrutura política e socioeconômica na manutenção da desigualdade e dos problemas agregados. Por outro lado, a participação da sociedade civil (organizada ou não) em iniciativas de construção da paz pode ser verificada ao longo da contextualização histórica realizada, desde as manifestações artísticas e culturais da década 1950 até o fortalecimento dos empreendimentos comunitários nos anos 2000 – ambos períodos de escalada vertiginosa da violência. A Fundação Cultural TEF emerge dessa conjuntura, de inquietude e mobilização popular, reivindicando através de seu posicionamento político crítico a transcendência das violências e, concomitantemente, o atendimento das necessidades básicas das comunidades locais – reconhece-se a interconexão entre os problemas sociais, as necessidades locais e o curso histórico do conflito.

Esse compromisso normativo converge com uma perspectiva de paz positiva, descolonial e transformadora, demarcada em suas produções artísticas e na trajetória de arte-ativismo do grupo na cena cultural da Colômbia. Portanto, há uma conexão entre os valores e a prática de construção da paz do TEF, sendo sua dimensão normativa coerente com o recorte histórico-social em que está inserido, não só no período de implementação do teatro fórum (2003-2016), mas desde sua origem.

Não obstante, é preciso fazer a ressalva acerca da influência que a luta armada insurgente teve na fundação do grupo – referindo-se aqui à identificação de alguns de seus

membros fundadores com o M-19. Influência essa que, mesmo presente no discurso da época, não foi possível ser identificada nas práticas sociais da organização, pautadas pela resistência não violenta por meio da arte. Nesse mesmo sentido, embora tenha sido verificado a autonomia em seus processos criativos e, de uma forma geral, em sua performance, outro aspecto que deve ser considerado é a colaboração entre a fundação cultural e atores tidos como dominantes em intervenções de construção da paz – como as organizações internacionais, o Estado e as empresas privadas. Há, portanto, a necessidade de uma análise sobre essas interações específicas para que seja possível compreender se há uma cooptação da iniciativa local pelos atores dominantes, ou se o arranjo cooperativo impulsiona uma perspectiva comunitária independente – os dados coletados nessa pesquisa indicam que as políticas culturais do Estado e as oportunidades proporcionadas pelos atores dominantes providenciaram recursos para as atividades do TEF sem interferir em suas dimensões normativa e prática de construção da paz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhando o posicionamento de movimentos sociais, agentes culturais, líderes comunitários, educadores-educandos e intelectuais críticos, é possível perceber que a crise que atravessa os cenários de conflito não é meramente uma crise política, econômica ou social, a crise também é estética. A crise que acompanha a chamada democracia liberal e representativa é também a crise da estética, perpetuada na lacuna de representação que existe entre os “representantes do povo” e os próprios setores populares. Nessa lacuna, espaço de manobra política, existem forças que atuam no estabelecimento de práticas de representação homogêneas e anestésicas que visam à manutenção do domínio das elites. Mas, se a estética, em seus canais simbólicos e sensíveis, costuma ser um instrumento de perpetuação do *status quo* de dominação, a estética também pode criar espaços para a emancipação humana, para a transformação das realidades sociais e políticas, para a subversão das estruturas de opressão.

É neste sentido que a perspectiva estética nas RI – e para além dessas fronteiras disciplinares – converge com o compromisso das pesquisas para a paz, no que diz respeito à exposição das violências e à busca por construir arranjos socioculturais pacíficos, a partir da mobilização e empoderamento dos atores locais para a descoberta de alternativas transformadoras coerentes com suas necessidades e interesses. Dentro dessa perspectiva, a estética e a paz são elementos que atravessam os níveis de análise e costuram uma abordagem que se direciona às transformações em contextos violentos, baseando-se na criação de lógicas

criativas, coletivas e participativas. Portanto, as teorizações críticas da estética e da paz se conectam pelo reconhecimento da relevância dos múltiplos níveis de análise, bem como da ampla gama de atores, objetos, temas e fenômenos; expandindo não só os parâmetros das estruturas disciplinares em que se encontram, mas também rastreando e enfatizando as contribuições de atores oprimidos, excluídos e marginalizados para a produção de conhecimento – científico, artístico, cultural, etc.

A coerência dessas duas teorizações com o posicionamento descolonial também deve ser ressaltado, uma vez que reforça tanto o compromisso dos EPP com a transcendência das violências, como o compromisso da abordagem estética com lógicas alternativas de compreensão, interpretação e representação da realidade social. A descolonialidade, portanto, dá ênfase aos indivíduos, aos atores locais e comunitários, aos grupos socialmente vulneráveis e oprimidos, buscando subverter as estruturas coloniais/modernas de poder, saber, fazer, sentir, reivindicando o atendimento às necessidades básicas e estimulando a vida humana em sua potencialidade. Aqui, as contribuições de Paulo Freire e Augusto Boal são fundamentais para o fortalecimento dessa proposta descolonial. Ambos os autores compartilham o compromisso com a emancipação humana; por isso, mergulham na realidade local e desenvolvem abordagens teóricas e práticas que se voltam para o empoderamento dos indivíduos em situação de opressão, estimulando-os a refletir e agir diretamente para a transformação de suas realidades.

Esse arcabouço teórico dá sustentação ao reconhecimento das artes como elemento que pode trazer contribuições significativas em processos de construção da paz, seja pela sua concepção e implementação estratégica em programas, projetos e outras iniciativas formais, ou pelos aspectos estéticos, próprios das expressões artísticas, que geram impactos nos indivíduos e em suas comunidades. Importa destacar também que, apesar da controversa utilização da quadro teórico-analítico de construção “estratégica” da paz pela sua associação a desenhos institucionais voltados para os resultados, há nessa pesquisa uma tentativa de conciliação entre essa abordagem para a avaliação de projetos e a perspectiva de transformação criativa de conflitos; isto é, a utilização da concepção “estratégica” auxilia na fundamentação da análise, de suas diferentes dimensões e elementos constituintes, mas não é aplicada como modelo fechado e único, não visa restringir os aspectos intuitivos, criativos, elicitivos e sensíveis das mais variadas formas de expressão artística – nem do próprio exercício de construção da paz.

Posto isto, o teatro para a paz é utilizado como uma categoria ampla, voltada para a análise de modelos teatrais que se encaixam em perspectivas de construção da paz. As finalidades políticas e terapêuticas do teatro, sua capacidade de promover engajamento coletivo, participativo e dialógico, bem como o resgate da corporeidade concomitantemente ao esforço

intelectual que visa conscientizar os indivíduos sobre os mundos aos quais pertencem, são apenas algumas das características relacionadas ao potencial dessa expressão artística na construção da paz. Dessa literatura pode-se destacar o TO, um dos pilares da atuação do TEF; modelo teatral no qual o grupo se tornou referência na Colômbia, projetando-o também internacionalmente. Entretanto, o engajamento do grupo em torno de seu compromisso com a transformação de conflitos e construção da paz não está limitado a esse modelo, pois o teatro de rua e a técnica de comparsas também estão voltados à performance política do grupo. Esses modelos constituem um repertório de ferramentas práticas coerentes com os valores e objetivos do grupo, direcionando à reflexão e à ação para abordar problemas sociais e políticos da Colômbia, partindo de Fontibón (Bogotá), mas também se estendendo a outras comunidades ao redor do país – o foco é a discussão, conscientização e mobilização dos atores locais que pertencem aos setores populares e que tenham sido afetados pela estrutura de opressão colonial/moderna.

Conduzir uma investigação e análise histórica de um país, de um povo, não é um processo simples; muito menos quando são abordadas temáticas tão sensíveis quanto a cultura política de violência (ou cultura de violência política) – que no campo das Relações Internacionais, ênfase nos estudos tradicionais de segurança internacional, são comumente abordados como aspectos secundários em relação às abordagens teórica e metodológica utilizadas neste trabalho. Nesse sentido, o presente trabalho não almejou expor todo o histórico de violências do país; ao invés disso, propôs-se a apresentar uma breve contextualização da configuração histórica-social que permitisse compreender como se deu a mobilização das classes populares associadas ao grupo fundador do TEF, partindo do pressuposto de que a história não é uma narrativa única sobre fatos e acontecimentos específicos, mas sim que existem múltiplas perspectivas e, conseqüentemente, múltiplas formas de compreender, interpretar e representar os mesmos fatos e acontecimentos.

A poética política do TEF está baseada na arte-ativismo, marcado por uma trajetória de engajamento com o teatro de rua e com a ocupação dos espaços públicos; sua poética política é particular ao coletivo de artistas que compõe a fundação cultural e que através da arte se posicionam politicamente em relação ao histórico de violências no país e aos problemas específicos das realidades locais. Ao ser reconhecida que a lacuna de representação é um espaço para manobras políticas, o TEF atua no setor cultural para se posicionar politicamente, por um viés crítico e criativo, buscando visibilizar as representações locais da realidade social. Desse modo, o teatro é utilizado para realizar essa manobra política, caracterizando-se como um

elemento de rearticulação das narrativas que permeiam e sustentam a cultura de violência – promovendo, em contrapartida, valores que sustentem a cultura de paz.

A metodologia reconstrutiva permitiu analisar a performance do TEF numa dinâmica dialética de investigação, onde diferentes atores sociais disputam o papel em ditar os valores que devem compor a dimensão normativa da construção da paz na Colômbia. Essa é uma “luta semântica”, na qual diferentes forças se empenham para propor uma lógica de representação da realidade de acordo com sua compreensão e interpretação sobre ela, partindo de sua própria linguagem, valores e práticas sociais. Nesse sentido, existem atores dominantes que atuam para impor um discurso normativo de construção da paz na Colômbia que é, contraditoriamente, associado a práticas sociais violentas ou a uma concepção de paz negativa (ou liberal). Por outro lado, o discurso de construção da paz do TEF, quando em comparação à dimensão empírica de sua atuação, pode ser associado a práticas sociais não violentas, construídas a partir de uma perspectiva local, coletiva e popular.

O modo com que a paz é construída diz muito sobre a paz que se quer alcançar, mas um ponto crucial é o comprometimento das pessoas que impulsionam tais iniciativas. Ao considerarmos, por exemplo, a seguinte frase (atribuída à Paulo Freire) “a educação não transforma o mundo; a educação muda as pessoas; pessoas transformam o mundo”, podemos fazer uma analogia e transferir sua lógica para a utilização do teatro em iniciativas de construção da paz, assim, o teatro não transforma a sociedade, o teatro é capaz de provocar mudanças nas pessoas e essas pessoas serão estimuladas a refletir e agir em seus contextos específicos. Logo, a capacitação artística pode servir como conhecimento basilar na formação crítica, política e cidadã dos indivíduos, instigados a promover em suas próprias realidades as transformações e reivindicações de transformações que consideram necessárias.

Portanto, a partir da análise da performance da Fundação Cultural TEF, é possível perceber que o teatro tem sido utilizado historicamente como ferramenta política da sociedade civil colombiana, que utiliza da arte e da cultura para resistir, criticar e combater os arranjos socioculturais violentos. A concepção de teatro latino-americano – que realça a produção artística local, o trabalho coletivo, o intercâmbio cultural e, em especial, o reconhecimento do teatro como forma de abordar os problemas estruturais da região – corrobora com o reconhecimento do papel das artes na transformação de conflitos e na descoberta de possibilidades de re-existência em tempos de crise e de paz. Assim, o TEF é uma organização que mergulha nas experiências locais, nas memórias do conflito, nas perspectivas dos indivíduos sobre os problemas políticos e sociais, capturando por meio da estética teatral (do

oprimido, dos comparsas ou do teatro de rua) a essência daquilo que se compreende por paz e violência.

Entre as funções da estética está a de revelar as vulnerabilidades nas lacunas de representação; e o engajamento político por meio das artes possibilita superar essa condição de vulnerabilidade. Por conseguinte, o TEF rearticula as narrativas para incorporar vozes/olhares/emoções que não estão presentes no regime estético dominante. Nesse caso, a estética dominante na Colômbia é aquela que substancia a cultura de violência, na qual grupos étnicos, mulheres, camponeses e ativistas sociais se tornam alvos legítimos da estrutura de opressão. Dentro dessa perspectiva, o posicionamento descolonial, de alguma forma, perpassa a performance política e a produção artística do TEF – bem como seu discurso e suas práticas de construção da paz. Primeiramente, pela preocupação do grupo com a reparação histórica em relação ao contexto de intensas interações sociais violentas, reivindicando a construção de uma sociedade justa e pacífica. Em segundo lugar, pela utilização de estratégias elicítivas para a superação dessas vulnerabilidades, isto é, por partir de uma construção dialógica e participativa que inclui a perspectiva de grupos sociais oprimidos, atores locais e demais setores populares na compreensão e transformação dessa realidade específica. Por fim, pelo seu processo criativo aberto que vê no local os elementos fundamentais para a produção de suas obras, tanto do ponto de vista dos indivíduos quanto da cultura – a utilização do teatro comparsas, característico de Bogotá, ilustra esse ponto – e, para além disso, reconhecendo as contribuições do intercâmbio cultural sem subjugar-se ao que vem de fora – o teatro fórum pode servir de exemplo, pois mesmo reunindo um conjunto de pressupostos teóricos e metodológicos do TO, a sua flexibilidade e capacidade de adaptação a diferentes contextos possibilita que o “protagonismo” seja dos atores locais e que o “drama” e sua transformação sejam propostos por eles.

Devido à falta de respostas ao questionário e à solicitação de entrevista por vídeo-chamada, não foi possível obter os relatos dos membros ativos do TEF sobre pontos fundamentais da investigação e que poderiam aprofundar a compreensão sobre a performance do grupo no sentido da construção da paz. Dentre esses pontos estão a captura da perspectiva de paz e de violência a partir de seus membros, a compreensão detalhada da criação de redes de colaboração no setor cultural, o modo com que o grupo se adaptou à metodologia de TO e por que optaram por trabalhar especificamente com a técnica de teatro fórum – esses são apenas alguns pontos que, em certa medida, foram atendidos pelas informações fornecidas nas plataformas digitais do grupo e na literatura pertinente, mas cuja coleta de dados por meio de entrevistas e questionários tornariam a análise ainda mais completa e profunda.

A inviabilização do questionário e da entrevista também dificultaram a coleta de informações sobre as parcerias com o poder público e iniciativa privada, impossibilitando verificar com maior precisão se, em razão desses arranjos, há ou não o distanciamento entre o compromisso normativo da organização e a busca por sua realização prática.

A partir daqui a agenda de pesquisa nessa área pode ser desenvolvida em diferentes sentidos, colocando em ênfase a contribuição de atores locais e grupos sociais oprimidos na transformação de conflitos e construção da paz. Algumas preocupações podem ser reiteradas no desenvolvimento dessa agenda, como a necessidade de analisar iniciativas locais de construção de paz que podem ter sido desviadas ou cooptadas por atores dominantes, ou ainda, investigar o papel das políticas públicas no fortalecimento de projetos criativos no setor cultural, a importância de análises sobre as contribuições de grupos sociais específicos (população negra, LGBTQIA+, mulheres, indígenas, etc.) no campo da arte e da promoção da cultura de paz.

É importante ressaltar que esses apontamentos para o desenvolvimento de uma agenda de pesquisa sobre os estudos da arte na construção da paz (e mesmo nas Relações Internacionais) partem da reivindicação de maior criticidade e radicalidade nos EPP; coerentes também com a necessidade de ampliação da perspectiva descolonial em empreendimentos teóricos e práticos das ciências sociais. No que diz respeito à disciplina de RI, podem ser indicadas duas direções para as agendas de pesquisa na área: a primeira delas é examinar a influência do teatro e das artes performáticas nessa área, como nos jogos de representação diplomática, na leitura e interpretação da linguagem corporal de líderes políticos, nas simulações e encenações em projetos e cursos, na associação entre termos do campo artístico e da política internacional (por exemplo, “teatro” de operações ou de guerra, “atores” locais e internacionais, “cenários” políticos e socioeconômicos, entre outros); a outra linha proposta aqui, remete à intensificação dos estudos sobre o papel de pensadores brasileiros nas teorizações críticas da política internacional – Paulo Freire e Augusto Boal podem servir de alicerce, por exemplo, para o desenvolvimento de uma teoria descolonial da política internacional sob uma perspectiva nacional.

REFERÊNCIAS

AGUDELO-GÓMEZ, César Augusto. Representar "El Bogotazo" en Colombia: apuntes para su comprensión como un "shock político" para repensar el conflicto y el posacuerdo. **Revista Eleuthera**, 21, p. 66-88, 2019. doi: 10.17151/elev.2019.21.5.

ALCADÍA LOCAL DE FONTIBÓN; UTEL – UNIÓN TEMPORAL ESCENA LOCAL. **La experiencia comunitaria del teatro foro en Fontibón (Convenio 127/2009)**. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C, 2010.

ALDANA CEDEÑO, Janneth. Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960. **Aisthesis**, 53, p. 185-202, 2013.

ANDERSON, Mary B.; OLSON, Lara. **Confronting War: Critical Lessons for Peace Practitioners**. Cambridge: The Collaborative for Development Action, 2003.

ANDRADE, Clara de. O teatro sem fronteiras de Augusto Boal: censura, exílio e a internacionalização de um método. **Concinnitas**, 19(33), p. 135-143, dez. 2018.

_____. "Teatro-Jornal" de Augusto Boal e a descoberta do Teatro do Oprimido. In: Simpósio da International Brecht Society, 14., 2013 mai. 20-23, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRGS, p. 11-23, 2013.

_____. Torquemada de Augusto Boal: uma catarse do trauma. **Cena**, (11), p. 01-22, 2012.

ÁNGELES GÓMEZ, María de los. Una visión argentina de la producción teatral del T.E.F. (Teatro Experimental Fontibón). **Revista T [de teatro]**, 2(2), p. 13-19, jul. 2016.

APONTE ISAZA, Maria Cecília. Función social del arte: aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia. **Rev. Cient. Gen. José María Córdova**, 14 (17), p. 85-127, jan./jun. 2016.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11, Brasília, p. 89-117, mai./ago. 2013.

BARBOSA, Inês; FERREIRA, Fernando Ilídio. Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates. **Sociedade e Estado**, 32(2), p. 439-463, mai./ago. 2017.

BARNETT, Thomas P. M. **The Pentagon's New Map: War and Peace in the Twenty-first Century**. New York: G. P. Putnam's Sons, 2004.

BAYLIS, John; SMITH, Steve; OWENS, Patricia (Eds.). **The globalization of world politics: An introduction to international relations**. 6ª Ed. Oxford University Press, 2014.

BEZERRA, Catarina Rose; KUHLMANN, Paulo Roberto Loyolla. Não violência e movimentos pela paz. In FERREIRA, Marcos Alan Shaikhzadeh Vahdat; MASCHIETTO, Roberta Holanda; KUHLMANN, Paulo Roberto Loyolla (Org.). **Estudos para a Paz: Conceitos e Debates**. São Cristovão/SE: Editora UFS, 2019, p. 119-149.

BEZERRA, Catarina Rose. **Transformação de conflitos e os movimentos pela paz na Colômbia: uma pesquisa comparada dos processos de paz durante os governos Pastrana (1998-2002) e Santos (2010-2016)**. 2017. 151 p. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Universidade Estadual da Paraíba, João Pessoa, 2017.

BLEIKER, Roland. In Search of Thinking Space: Reflections on the Aesthetic Turn in International Political Theory. **Millennium: Journal of International Studies**, 45(2), p. 258-265, 2017.

_____. **Aesthetic and World Politics**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

_____. The Aesthetic Turn in International Political Theory, **Millennium: Journal of International Studies**, 30(3), p. 509-533, 2001.

_____. Editor's Introduction. **Alternatives**, 25(3), p. 269-284, jul. 2000.

BOAL, Julian. Por una historia política del teatro del oprimido. **Literatura: teoría, historia, crítica**. 16(1), p. 41-79, jan./jun. 2014.

BOAL, Augusto. **Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. A Árvore do Oprimido. In: **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008, p. 15-21.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

_____. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

_____. **O Arco-Íris do Desejo: método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996a.

_____. **Teatro Legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b.

_____. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BOON, Richard; PLASTOW, Jane. **Theatre and empowerment: community drama on the world stage**. Cambridge University Press, 2004.

BOOTH, Ken. **Theory of World Security**. New York: Cambridge University Press, 2007.

_____. Security and emancipation. **Review of International Studies**, 17(4), p. 313-326, 1991.

BORGES, Marisa; MASCHIETTO, Roberta. Cidadania e empoderamento local em contextos de construção de paz. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 105, p. 65-84, 2014.

BRAND, Peg. Feminism and Aesthetics. In ALCOFF, Linda Martín; KITTAY, Eva Feder (Eds.). **The Blackwell Guide to Feminist Philosophy**. Blackwell Publishing, 2007, p. 254-265.

BRINCAT, Shannon. Cosmopolitan recognition: three vignettes. **International Theory**, 9(1), p. 01-32, 2017.

BROWN, Alan S.; NOVAK, Jennifer L. **Assessing the intrinsic impacts of a live performance**. Detroit & Cambridge: WolfBrown, 2007.

BUENAVENTURA, Enrique; VIDAL, Jacqueline. Notas para um método de criação coletiva. (Trad. Eduardo Fava Rúbio). **Revista Camarim** (Cooperativa paulista de teatro), São Paulo, p. 30-42, 2006.

BUZAN, Barry; WÆVER, Øle; WILDE, Jaap de. **Security: A New Framework for Analysis**. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1998.

CAMPBELL, David. Poststructuralism. In: DUNNE, Tim; KURKI, Milja; SMITH, Tteve (Eds.). **International Relations Theories: Discipline and Diversity**. 3ª Ed. Oxford University Press, 2013, p. 223-246.

_____. **Writing Security: United States Foreign Policy and the Politics of Identity**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

CAMPOS, Fernanda Nogueira; PANÚNCIO-PINTO, Maria Paula; SAEKI, Toyoko. Teatro do oprimido: um teatro das emergências sociais e do conhecimento coletivo. **Psicologia & Sociedade**, 26(3), p. 552-561, 2014.

CAMPOS, German Guzman; FALS BORDA, Orlando; LUNA, Eduardo Umaña. **La Violencia en Colombia: Estudio de un Proceso Social**. Vol. 1 – 2ª Ed. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, set./1962.

CANDA, Cilene Nascimento. Paulo Freire e Augusto Boal: Diálogos entre educação e teatro. **Holos**, 4, p. 188-198, 2012.

CARBONARI, Marília. **A direção teatral e o método de criação coletiva de Enrique Buenaventura no TEC (Teatro Experimental de Cali)**. Unicentro, 2014.

CARDOSO, André Filipe da Silva. **“Estado Islâmico” e destruição de patrimônio: um discurso da imprensa “ocidental”** - Volume 1. 2016. 104 p. Dissertação (Mestrado em História de Arte, Patrimônio e Turismo Cultural) - Departamento História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016.

CARRIÓN, Claudia; PEÑA, Camilo Andrés. **¿Cómo se gobierna en áreas no municipalizadas?** La Macarena/Buenaventura: Fundación Paz y Reconciliación (PARES), 2018. Disponível em: <<https://pares.com.co/2018/11/28/como-se-gobierna-en-areas-no-municipalizadas/>>. Acesso em: 21 jun. 2020.

CARVALHO, Sérgio de; MATSUNAGA, Priscila; BOAL, Julian. **Augusto Boal: atos de um percurso**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/ Ministério da Cultura, 2015.

CASTRO, Sixto J. La problemática definición del arte. **Estudios Filosóficos**, 53, p. 333-355, 2004.

CHURCH, Cheyanne; ROGERS, Mark M. **Designing for Results: Integrating Monitoring and Evaluation in Conflict Transformation Programs**. Washington/DC: Search for Common Ground, 2006.

CLAUSEWITZ, Carl von. **Da Guerra**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

COCOTLE, Brenda Caro. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. **MASP Afterall**, 2019. Disponível em: <<https://masp.org.br/uploads/temp/temp-fZARVnCHZfir11Aq70r0.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

COHEN, Cynthia E.; VAREA, Roberto G.; WALKER, Polly O. (Eds.). **Acting Together: performance and the creative transformation of conflict**. Volume 1 (Resistance and reconciliation in regions of violence). Oakland/CA: New Village Press, jul./2011a.

_____. **Acting Together: performance and the creative transformation of conflict**. Volume 2 (Building just and inclusive communities). Oakland/CA: New Village Press, dez./2011b.

COHEN, Cynthia. Arts and building peace: the basics and envisioning the future. **Peace in Progress**, 32, 2017.

_____. Arts and Building Peace: Affirming the Basics and Envisioning the Future. **Insight**, United States Institute of Peace, p. 05-07, Summer/2015.

CONCHA, Percy Calderón. Teoría de Conflictos de Johan Galtung. **Revista Paz y Conflictos**, 2, p. 60-81, 2009.

CORTÉS, Raúl. **Teatro Experimental Fontibón: poética, resistencia y misterio (1979-2019)**. Bogotá: TEF/Ministerio de Cultura de Colombia, 2018.

CRUZ, Ana; SALES, Célia M. D.; ALVES, Paula; MOITA, Gabriela. The Core Techniques of Morenian Psychodrama: A Systematic Review of Literature. **Frontiers in Psychology**, 9, p. 01-11, jul. 2018.

CRUZ, Juan Daniel; FONTAN, Victoria. Una mirada subalterna y desde abajo de la cultura de paz. **Ra-Ximhai**, 10(2), p. 135-142, jan./jun. 2014.

CRUZ, Angélica Lima. O olhar predador: a arte e a violência do olhar. **Revista Crítica de Ciências Sociais [online]**, 86, p. 71-87, 2010.

CULBERTSON, Hal. Peacebuilding and the Performing Arts Through the Collaborative Lens. In MITCHELL, Jolyon; VINCETT, Giselle; HAWKSLEV, Theodora; CULBERTSON, Hal (Eds.). **Peacebuilding and the Arts**. Londres: Palgrave Macmillan, 2020, p. 357-374.

DALAQUA, Gustavo Hessmann. Teatro Legislativo e representação democrática: a Câmara na Praça como aliança entre democracia e representação. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, 29, p 93-122, jan./abril 2019.

DANE - Departamento Administrativo Nacional de Estadística. **Geovisor de Consulta de Codificación de la Divipola**. Geoportal, 2019. Disponível em: <<https://geoportal.dane.gov.co/geovisores/territorio/consulta-divipola-division-politico-administrativa-de-colombia/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

DEL RÍO, Juan Pablo. La vivienda social y la cuestión urbana. Consideraciones teóricas para el análisis de las políticas de hábitat. **Estudios del hábitat**, 13(1), p. 76-92, jun. 2015.

DUNNE, Tim; KURKI, Milja; SMITH, Tteve (Eds). **International Relations Theories: Discipline and Diversity**. 3ª Edição. Oxford University Press, 2013.

ECHENIQUE, Claudia. Teatro callejero: opción estética para la creación de la memoria política. **Pitágoras 500**, 5(5), p. 04-14, out. 2013.

ENLOE, Cynthia. **Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics**. 2ª Ed. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2014.

ESQUIVEL, Catalina. **Teatro La Candelaria: memoria y presente del teatro colombiano. (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)**. 2014. 298 p. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Catalã y Estudos Teatrais) – Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2014.

FERES JR., João. Percepções de temporalidade e desenvolvimento no conceito de Latin America. In: ARAUJO, Cícero; AMADEO, Javier (Orgs.). **Teoria Política Latino-Americana**. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2009.

FERREIRA, Marcos Alan Shaikhzadeh Vahdat; MASCHIETTO, Roberta Holanda; KUHLMANN, Paulo Roberto Loyolla. Introdução: os Estudos para a Paz e o Brasil. In: _____ (Org.). **Estudos para a Paz: Conceitos e Debates**. São Cristóvão/SE: Editora UFS, 2019, p. 13-45.

FERREIRA, Marcos Alan S. V. Violent Conflicts in South America. In: RICHMOND, Oliver; VISOKA, Gëzim (Eds.). **The Palgrave Encyclopedia of Peace and Conflict Studies**. Cham: Palgrave Macmillan, abr./2020.

FERREIRA, Marcos Alan Shaikhzadeh Vahdat. As origens dos Estudos para a Paz e seus conceitos elementares: paz, violência, conflito e guerra. In FERREIRA, Marcos Alan Shaikhzadeh Vahdat; MASCHIETTO, Roberta Holanda; KUHLMANN, Paulo Roberto Loyolla (Org.). **Estudos para a Paz: Conceitos e Debates**. São Cristóvão/SE: Editora UFS, 2019, p. 47-85.

FERREIRA, Marcos Alan Shaikhzadeh Vahdat. A transdisciplinaridade nos Estudos de Paz. **Mundorama**, 30 mar. 2016. Disponível em: <<https://mundorama.net/?p=19085>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FONTAN, Victoria. Replanteando la epistemología de la Paz: el caso de la descolonización de paz. **Perspectivas Internacionales**, Cali (Colombia), 8(1), p. 41-71, jan./jun. 2012.

FRANCIS, Diana. **From pacification to peacebuilding: a call to global transformation**. London & New York: Pluto Press, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

GALTUNG, Johan. **Transcender e transformar: uma introdução ao trabalho de conflitos**. São Paulo: Palas Athena, 2006.

_____. **Peace by Peaceful Means: Peace and Conflict, Development and Civilization**. Oslo: PRIO, 1996.

_____. Cultural Violence. **Journal of Peace Research**, 27(3), p. 291-305, ago. 1990.

_____. Social Cosmology and the Concept of Peace. **Journal of Peace Research**, 18(2), p. 183-199, 1981.

_____. A Structural Theory of Imperialism. **Journal of Peace Research**, 8(2), p. 81-117, 1971.

_____. Violence, peace and peace research. **Journal of Peace Research**, 6(3), p. 167-191, 1969.

GALVIS, Carolina Cruz; SOCHA, Daniela González. La construcción de paz en la agenda de política exterior de Colombia y la Unión Europea. **Religación: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades**, Quito, 1, p. 27-38, mar. 2016.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). **Varia Historia**, Belo Horizonte, 32(59), p. 357-398, mai/ago 2016.

_____. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). **Topoi**, 11(21), p. 235-259, jul./dez. 2010.

GARCÍA, Santiago. **Teoria y Practica del Teatro**. 2ª Ed. Bogotá: Ediciones La Candelaria, 1989.

GJØRV, Gunhild Hoogensen. Security by any other name: negative security, positive security, and a multi-actor security approach. **Review of International Studies**, 38(4), p. 835-859, 2012.

GOMES, Aureo de Toledo. Da paz liberal à virada local: Avaliando a literatura crítica sobre peacebuilding. **Monções**, 2(3), p. 46-76, jul./dez. 2013.

GOMES, Joséli Fiorin. “Nuestro norte es el sur” como mote para repensar a integração regional sul-americana: o ensino da temática em relações internacionais a partir do contato com a arte construtiva de Torres García. In: Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina, 2., 2016 out. 17-21, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: PROLAM/USP, 2016, pp. 01-15.

GÓMEZ, Juan David Villa. Perdón y reconciliación: una perspectiva psicosocial desde la noviolencia. **Polis**, 43, p. 01-22, 2016.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo (Ed.). **Aprender, crear, sanar**: estudios artísticos en perspectiva decolonial. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018.

_____. **Estéticas fronterizas**: diferencia colonial y opción estética decolonial. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas/Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador), 2015.

GRAF, Wilfried; KRAMER, Gudrun; NICOLESCOU, Augustin. Conflict Transformation Through Dialogue: From Lederach’s Rediscovery of the Freire Method to Galtung’s ‘Transcend’ Approach. **Journal Für Entwicklungspolitik**, XXII(3), p. 55-83, 2006.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

GROVOGUI, Siba N. Postcolonialism. In DUNNE; KURKI; SMITH (Eds.). **International Relations Theory: Discipline and Diversity**. 3ª Ed. Oxford University Press, 2013, p. 247-265.

GUTIÉRREZ, Ricardo Malagón. La función social del arte desde lo estético-político a lo político-estético en el arte. In BOHÓRQUEZ, Carlos Eduardo Sanabria (Ed.). **Encuentros en torno al arte**. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano/ Facultad de Ciencias Sociales/ Departamento de Humanidades, 2014, p. 179-207.

HANCOCK, Landon E. Agency & peacebuilding: the promise of local zones of peace. **Peacebuilding**, 5(3), p. 255-269, 2017.

HENRIKSON, Alan K. The power and politics of maps. In: DEMKO, George J.; WOOD, William B. (Eds.). **Reordering the world**: Geopolitical perspectives on the 21st century. Boulder: Westview Press, 1999, p. 94-116.

HONNETH, Axel. **Pathologies of Reason**: On the legacy of Critical Theory. New York: Columbia University Press, 2009.

HOZIC, Aida A. Introduction: The Aesthetic Turn at 15 (Legacies, limits and prospects). **Millennium: Journal of International Studies**, 45(2), p. 201-205, 2017.

HUMAN RIGHTS WATCH. **World Report 2020: Colombia**. New York: Human Rights Watch, 2020. Disponível em: <<https://www.hrw.org/es/world-report/2020/country-chapters/336672>>. Acesso em 08 ago. 2020.

HUNTINGTON, Samuel P. **The Clash of Civilizations: Remaking of World Order**. 1ª Ed. New York: Simon & Schuster, 1996.

HUTCHISON, Emma; BLEIKER, Roland. Theorizing Emotions in World Politics. **International Theory**, 6(3), p. 491-514, nov. 2014.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Colômbia (Histórico). **IBGE/Países**, 2020. Disponível em: <<https://pais.es.ibge.gov.br/#/dados/colombia>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

IGLESIAS, Ana Isabel Rodríguez. A decolonial critique of the liberal peace: Insights from peace practices of ethnic people in Colombia. **Revista de Paz y Conflictos**, 12(2), p. 199-223, 2019.

INSTITUTO AUGUSTO BOAL. **Vida e obra**. Rio de Janeiro: Instituto Augusto Boal, 2020. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

JARAMILLO URIBE, Jaime. ¿Para que la historia? **Revista de Estudios Sociales**, Bogotá, (1), ago./1998.

JARDIM, Amorim Camila. Understanding the concept of Global South: an initial framework. **Mundorama**, 2015. Disponível em: <<https://www.mundorama.net/?p=16587>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

JIMÉNEZ BECERRA, Absalón. Pensamiento pedagógico y político de Antanas Mockus: la comunicación y la constitución de un ciudadano contemporáneo. **Enunciación**, 22(2), p. 178-188, jul./dez. 2017. doi: <http://doi.org/10.14483/22486798.11373>

KATZENSTEIN, P.; SIL, R. Eclectic Theorizing in the study and practice of International Relations. In REUS-SMIT, C. & SNIDAL, D (eds.) **The Oxford Handbook of International Relations**, Oxford: OUP, 2008, p. 109-130.

KEDEM-TAHAR, Efrat; FELIX-KELLERMANN, Peter. Psychodrama and drama therapy: A comparison. **The Arts in Psychotherapy**, 23(1), p. 27-36, 1996.

KERN, Maria Lúcia Bastos. O Construtivismo de Joaquín Torres García e suas Projeções Estéticas para a América Latina. **Cadernos Prolam/USP**, 12(23), p. 86-96, 2013.

KRISHNAN, Armin. **What are academic disciplines? Some observations on the disciplinarity vs. interdisciplinarity debate**. National Centre for Research Methods Working Paper Series 03/09, 2009.

KUHLMANN, Paulo Roberto Loyolla; RAMOS, Luís Eduardo Santos de Oliveira; ARAÚJO, Suerda Gabriela Ferreira de. Arte e Construção da Paz. In FERREIRA, Marcos Alan Shaikhzadeh Vahdat; MASCHIETTO, Roberta Holanda; KUHLMANN, Paulo Roberto

Loyolla (Org.). **Estudos para a Paz: Conceitos e Debates**. São Cristovão/SE: Editora UFS, 2019, p. 459-505.

KURKI, Milja; WIGHT, Colin. International Relations and Social Science. DUNNE, Tim; KURKI, Milja; SMITH, Steve (Eds). **International Relations Theories: Discipline and Diversity**. 3ª Ed. Oxford University Press, 2013, pp. 14-35.

LAWLER, Peter. Peace Studies. In: WILLIAMS, Paul D. (Ed.). **Security Studies: An Introduction**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2008, pp. 73-88.

LEDERACH, John Paul. **The Little Book of Conflict Transformation: Clear articulation of the guiding principles by a pioneer in the field**. New York: Good Books, 2014. *E-book*.

_____. **The Moral Imagination: The Art and Soul of Building Peace**. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. Conflict Transformation, In BURGESS, Guy; BURGESS, Heidi. (Eds.). **Beyond Intractability**. Boulder: Conflict Information Consortium/University of Colorado, Out./2003. Disponível em: <<http://www.beyondintractability.org/essay/transformation>>. Acesso em: 30 set. 2018.

_____. **Building peace: sustainable reconciliation in divided societies**. Washington: United States of Peace Press, 1997.

_____. **Preparing for Peace: Conflict Transformation Across Cultures**. Syracuse/New York: Syracuse University Press, 1995.

LEDERACH, John Paul; NEUFELDT, Reina; CULBERTSON, Hal. **Reflective Peacebuilding: A Planning, Monitoring, and Learning Toolkit**. Notre Dame: The Joan B. Kroc Institute for International Peace Studies/ University of Notre Dame, 2007.

LIMA, Juliana Domingos de. A ferramenta interativa que desfaz as distorções do mapa-múndi. **Nexo**, 08 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/05/08/A-ferramenta-interativa-que-desfaz-as-distorcoes-do-mapa-mundi>>. Acesso em: 08 mai. 2020.

LIMA, José Gllauco Smith Avelino de; GERMANO, José Willington. O Pós-Colonialismo e a Pedagogia de Paulo Freire. **Inter-Legere**, 11, p. 198-227, 2012.

LOZANO, Ezequiel. Introducción a un entramado de perspectivas sobre las teatralidades en América Latina. In: PROAÑO-GÓMEZ, Lola; VERZERO, Lorena (Coords.). **Perspectivas políticas de la escena latinoamericana: diálogos en tiempo presente**. Buenos Aires/Los Angeles: Argus-a, 2017, p. 3-5.

LOZANO VILLEGAS, Germán. Historia de los partidos políticos en Colombia. **Via Inveniendi et Iudicandi**, Bogotá, 10(1), p. 11-42, jan./jun. 2015.

LUNDIN, Iraê Baptista. Reconciliação e Justiça: uma reflexão teórico-conceitual com base no caso de Moçambique. In FERREIRA, Marcos Alan Shaikhzadeh Vahdat; MASCHIETTO,

Roberta Holanda; KUHLMANN, Paulo Roberto Loyolla (Org.). **Estudos para a Paz: Conceitos e Debates**. São Cristóvão/SE: Editora UFS, 2019, p. 355-393.

MAC GINTY, Roger. Where is the local? Critical localism and peacebuilding. **Third World Quarterly**, 36(5), p. 840-856, 2015.

MADURGA, Andrea Calsamiglia; SERRA, Jenny Cubells. El potencial del teatro foro como herramienta de investigación. **Athenea Digital (Revista de Pensamiento e Investigación Social)**, 16(1), p. 189-209, mar. 2016.

MAHNKEN, Thomas G.; MAIOLO, Joseth A. **Strategic Studies: a reader**. London & New York: Routledge, 2008.

MAHNKEN, Thomas G. Strategic Theory. In: BAYLIS, John; WIRTZ, James; GRAY, Colin. **Strategy in the contemporary world**. Oxford University Press, 2007, p. 66-81.

MAQUIAVEL, Nicolau. **A Mandrágora**. 1ª Ed. LL Library, mai./2013. *E-book*.

_____. **O príncipe**: Comentado por Napoleão Bonaparte. São Paulo: Martin Claret, 2007.

MASCHIETTO, Roberta Holanda; NOBRE, Fábio; NOGUEIRA, Silvia Garcia. Compreender para mudar: epistemologia e metodologia nos Estudos para a Paz. In FERREIRA, Marcos Alan Shaikhzadeh Vahdat; MASCHIETTO, Roberta Holanda; KUHLMANN, Paulo Roberto Loyolla (Org.). **Estudos para a Paz: Conceitos e Debates**. São Cristóvão/SE: Editora UFS, 2019, p. 537-576.

MATOS, Morgan A. **The Satanic Phenomenon: Medieval Representations of Satan**. 2011. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Liberais) – Rollins College, Winter Park, FL, Estados Unidos, 2011.

MENDOZA PIÑEROS, Andrés. El Desplazamiento Forzado En Colombia Y La Intervención Del Estado. **Revista de Economía Institucional**, 14(26), p. 169-202, 2012.

MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 80, p. 05-10, mar. 2008.

MENEZES, Paula Santos; ÁLVAREZ, Estefania Piñol. A descolonização dos Museus e a restituição das obras de arte africanas: o debate atual na França. **CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, 29, p. 169-191, 2019.

MIGNOLO, Walter; GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

_____. **Trayectorias de re-existencia**: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

MIGNOLO, Walter. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. **Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte**, 14(25), p. 14-32, 2018.

_____. Coloniality Is Far from Over, and So Must Be Decoloniality. **Afterall Journal**, 43, p. 38-45, Spring/Summer 2017.

_____. Aiesthesis decolonial. **Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte**. 4(4), p. 10-25, 2010.

MIGUEL, Luis Felipe. Impasses da accountability: dilemas e alternativas da representação política. **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, 25, p. 25-38, 2005.

MOCKUS, Antanas. Anfibios culturales y divorcio entre ley, moral y cultura. *Análisis Político*, (21), p. 37-48, jan./abr. 1994a.

_____. Anfibios culturales, moral y productividad. **Revista colombiana de psicología**, (3), p. 125-135, 1994b.

MONTILLA, Claudia. Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975. **Revista de estudios sociales**, 17, p. 86-97, 2004.

MORALES, Alberto Mendoza. Evolución histórica de las divisiones político administrativas de Colombia desde 1509 hasta hoy. **Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia**, 39(122/123), p. 01-23, 1988/1989.

MORENO, Jacob Levy; MORENO, Zerka Toeman. **Fundamentos do psicodrama**. São Paulo: Summus, 2014.

MORENO, Jacob Levy. **Psicodrama**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 1993.

MORENO-PARRA, Héctor Alonso. La paz imperfecta en el marco del conflicto político armado en Colombia. **Entramado**, 10(1), p. 202-218, jan./jun. 2014.

MORGENTHAU, Hans J. **Scientific Man vs. Power Politics**. Londres: Latimer House, 1947.

MUÑOZ, Francisco A. La paz imperfecta ante un universo en conflicto. In: MUÑOZ, Francisco A. (Ed.) **La Paz Imperfecta**. Universidad de Granada: Granada, 2001, p. 21-66.

NIRANJANA, Tejaswini. **Siting translation: History, post-structuralism, and the colonial context**. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1992.

NOGUEIRA, João Pontes; MESSARI, Nizar. **Teoria das Relações Internacionais: Correntes e debates**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

NUNES, Silvia Balestreri. **Boal e Bene: contaminações para um teatro menor**. 2004. 166 p. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

O'DONNELL, Guilherme. Accountability Horizontal e Novas Poliarquias. **Lua Nova**, 44, p. 27-54, 1998.

OLIVEIRA, Gilberto Carvalho de. Reconstructive Methodology and Critical International Relations Theory. **Contexto Internacional**, 40(1), p. 9-32, jan./apr. 2018.

_____. Um filme falado e a construção calculada do sublime: Implicações da estética kantiana na construção social da segurança. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 98, p. 65-84, set. 2012.

OLIVEIRA, Thaís de. Entre o culto e o popular: diálogo sobre a arte latinoamericana. **Conjuntura Global**, Curitiba, 2(4), p. 222-229, out./dez. 2013.

OPONDO, Sam Okoth; SHAPIRO, Michael J. Introduction: the new violent cartography: geo-analysis after the aesthetic turn. In: OPONDO, Sam Okoth; SHAPIRO, Michael J. (Eds.). **The New Violent Cartography: Geo-analysis after the aesthetic turn**. London/New York: Routledge, 2014, p. 1-11.

PAUWELS, Annelies. ISIS and illicit trafficking in cultural property: Funding terrorism through art. **Freedom from Fear**, 11, p. 64-71, 2016.

PEREIRA, Aguinaldo. The Summoning of Everyman/A Convocação de Todomundo (Tradução). **Desenredos**, 4(15), p. 1-57, 2012.

PORTA, Donatella della; KEATING, Michael. Introduction. In PORTA, Donatella della; KEATING, Michael (Eds.). **Approaches and Methodologies in the Social Sciences: A Pluralist Perspective**. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 01-15.

PREMARATNA, Nilanjana; BLEIKER, Roland. Art and peacebuilding: How theatre transforms conflict in Sri Lanka. In RICHMOND, Oliver (Ed.). **Peacebuilding – Critical developments and approaches**. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

PREMARATNA, Nilanjana. **Theatre for Peacebuilding: the role of arts in conflict transformation in South Asia**. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

_____. Theatre for Peacebuilding: transforming narratives of structural violence. **Peacebuilding**, jul./2018, pp. 16-31.

PROAÑO-GÓMEZ, Lola. **Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013.

PUREZA, José Manuel; CRAVO, Teresa. Margem crítica e legitimação nos estudos para a paz. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 71, p. 05-19, jun./2005.

PUREZA, José Manuel. O desafio crítico dos Estudos para a Paz. **Relações Internacionais**, 32, p. 5-22, 2011.

PUSCA, Anca. Re-Thinking (Post) Communism after The Aesthetic Turn: Art and Politics in The Romanian Context. **Millennium: Journal of International Studies**, 45(2), p. 233–240, 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In LANDER, Edgardo et al. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales** (Perspectivas latinoamericanas). Buenos Aires: CLACSO, 2000, pp. 201-246.

RAMEL, Frédéric. Teaching International Relations through Arts: Some Lessons Learned. **International Studies Perspectives**, 19(4), p. 360-374, 2018.

RAMOS MUSLERA, Esteban A. El proceso de construcción de paz colombiano más allá de la negociación: una propuesta desde la Paz Transformadora y Participativa. **El Ágora USB**, Medellín, 16(2), p. 359-678, jul./dez. 2016.

_____. **Paz Transformadora (y Participativa): teoría y método de la paz y el conflicto desde la perspectiva sociopráctica**. Tegucigalpa: IUDPAS/UNAH, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. A Estética como Política. **Devires**, Belo Horizonte, 7(2), p. 14-36, jul./dez. 2010.

_____. Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética. In: **A partilha do sensível: estética e política**. 2ª Ed. São Paulo: EXO experimental org., 2009a, p. 15-26.

_____. Politics of Aesthetics. In: **Aesthetics and Its Discontents**. Cambridge/Malden: Polity Press, 2009b, p. 19-44.

RAZUK, José Eduardo Paraíso. **Muito além do teatro do oprimido: Um panorama da obra dramaturgical de Augusto Boal**. São Paulo: EACH/USP, 2019.

RICHMOND, Oliver. A Pedagogy of Peacebuilding: Infrapolitics, Resistance, and Liberation. **International Political Sociology**, 6(2), p. 115–131, jun. 2012.

_____. Emancipatory forms of human security and liberal peacebuilding. **International Journal**, 62(3), p. 458-477, Summer/2007.

RIDENTI, Marcelo. Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988. **Concinnitas**, 19(33), p. 86-100, dez. 2018.

RIVERA, Edgar de Jesús Velásquez. Historia del paramilitarismo en Colombia. **História**, São Paulo, 26(1), p. 134-153, 2007.

ROA, Luis Miguel Buitrago; GUTIÉRREZ, Miguel Esteban Suárez. Historia de la interacción político-militar entre guerrillas colombianas, 1964-2015. **ACHSC: Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura**, 44(2), p. 199-225, jul./dez. 2017. doi: 10.15446/achsc.v44n2.64021

RODRÍGUEZ-ESCOBAR, Gilma; RODRÍGUEZ-ESCOBAR, María Victoria. Violencia sexual contra las mujeres en el conflicto armado colombiano: un desconocimiento de su dignidad. **Revista Colombiana de Bioética**, 9(2), p. 73-84, jul./dez. 2014.

ROSENBERG, Marshall B. **Comunicação não-violenta: técnicas para aprimorar relacionamentos pessoais e profissionais**. São Paulo: Ágora, 2006.

ROSOUX, Valérie. Arts et Résolution des Conflits. In: MASSART, F. (Org.). **Culture et relations internationales**. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2007, p. 101-110.

RUGGIERO, Amanda Saba. Territórios da Arte Latino-Americana. **Revista ARA**, 4, p. 99-120, 2018.

RUSCHEINSKY, Aloisio; BALTAZAR, Esteban Nina. Los desplazamientos forzados como riesgos sociales asociados a las condiciones de la violencia política en Colombia. **Sociologias**, Porto Alegre, 15(34), p. 156-184, set./dez. 2013.

SAID, Ana Maria. Teatro de Arena de São Paulo: Reflexões sobre política, arte e formação. **Educação e Filosofia**, 31(61), p. 539-588, jan./abr. 2017.

SAINT-PIERRE, Héctor Luis. Estratégia. In: SAINT-PIERRE, Héctor Luis; VITELLI, Marina Gisela (Org.). **Dicionário de segurança e defesa**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018, p. 369-376.

SANTOS, Boaventura de Souza. Descolonização cognitiva: uma introdução. In: SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019, p. 161-210.

_____. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina/CES-Universidade de Coimbra, 2009.

SASLEY, Brent. Emotions in International Relations. **E-International Relations**, jun 2013.

SCHIENRENBECK, Isabell. Beyond the local turn divide: lessons learnt, relearnt and unlearnt. **Third World Quartely**, 36(5), p. 1023-1032, 2015.

SCHIRCH, Lisa. **The Little Book of Strategic Peacebuilding: A vision and framework for peace with justice**. New York: Good Books, 2004.

SECEC/RJ – Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro. **Os Artesãos**. Rio de Janeiro: Mapa de Cultura, 2020. Disponível em: <<http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/os-artesãos>>. Acesso em: 09 fev. 2020.

SERRANO, Manuel Montañéz; RAMOS MUSLERA, Esteban A. La paz transformadora: Una propuesta para la construcción participada de paz y la gestión de conflictos desde la perspectiva sociopráctica. **OBETS - Revista de Ciencias Sociales**, 7(2), p. 241-269, 2012.

SHANK, Michel; SCHIRCH, Lisa. Strategic Arts-Based Peacebuilding. **Peace & Change**, 33(2), p. 217-242, 2008.

SHEPHERD, Laura J. Aesthetics, Ethics, and Visual Research in the Digital Age: 'Undone in the Face of the Otter'. **Millennium: Journal of International Studies**, 45(2), p. 214-222, 2017.

SILVA, Flávio José Rocha da. Uma história do Teatro do Oprimido. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, 7(19), p. 23-38, fev./mai. 2014.

SMITH, Steve. Positivism and beyond. In: SMITH, Steve; BOOTH, Ken; ZALEWSKI, Marysia (Eds). **International theory: positivism and beyond**. Cambridge University Press, 2008, p. 11-44.

_____. The United States and the discipline of International Relations: hegemonic country, hegemonic discipline. **International Studies Review**, 4(2), p. 67-85, 2002.

_____. The discipline of international relations: still an American social science? **British Journal of Politics and International Relations**, 2(3), p. 374-402, 2000.

SPUTNIK NEWS. Putin revela sua postura em relação a Angela Merkel. **Sputnik News**, 12 jan. 2016. Disponível em: <<https://sptnkne.ws/3zZy>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

STEELE, Brent J. Recognising, and Realising, the Promise of The Aesthetic Turn. **Millennium: Journal of International Studies**, 45(2), p. 206-213, 2017.

_____. **Defacing power: the aesthetics of insecurity in global politics**. 4ª Ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013.

TABARES, Vivian Martínez. **Teatro Experimental de Cali (Enciclopédia Latino-Americana)**. São Paulo: Boitempo, 2015a. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/c/cali-teatro-experimental-de>>. Acesso em 10 jun. 2020.

_____. **La Candelaria (Enciclopédia Latino-Americana)**. São Paulo: Boitempo, 2015b. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/c/candelaria-la>>. Acesso em 10 jun. 2020.

TEATRO LA CANDELARIA. **Guadalupe Años Sin Cuenta**. Bogotá: IDARTES, 2016.

TEF – FUNDACIÓN CULTURAL TEATRO EXPERIMENTAL FONTIBÓN. **Misión – Visión**. Bogotá: TEF, 2020a. Disponível em: <<https://www.teatroexperimentalfontibon.org/misin---visin>>. Acesso em: 26 mar. 2020.

_____. **Una historia en escena**. Bogotá: TEF, 2020b. Disponível em: <<https://www.teatroexperimentalfontibon.org/trayectoria-clwbk>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

_____. **Sala TEF (Augusto Boal) - Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón**. Bogotá: TEF, 2020c. Disponível em: <<https://www.teatroexperimentalfontibon.org/galeria>>. Acesso em: 12 mai. 2020.

_____. **Obras de Teatro Foro**. Bogotá: TEF, 2020d. Disponível em: <<https://www.teatroexperimentalfontibon.org/obras-de-teatro-foro>>. Acesso em: 12 mai. 2020.

_____. **Nuestro equipo**. Bogotá: TEF, 2020e. Disponível em: <<https://www.teatroexperimentalfontibon.org/nuestro-equipo>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

_____. **Trayectoria.** Bogotá: TEF, 2020f. Disponível em: <<https://www.teatroexperimentalfontibon.org/trayectoria-clc1n>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

_____. **El Canto de las Moscas (2010): obra para espacios abiertos.** Bogotá: TEF, 2020g. Disponível em: <<https://www.teatroexperimentalfontibon.org/el-canto-de-las-moscas>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

_____. **TEF 34 años 1979-2013.** Bogotá: TEF, 2012a. Disponível em: <<http://teatrofontibon.blogspot.com/2012/01/tef-2011-32-anos.html>>. Acesso em 26 de jun. 2020.

_____. **Oriente.** Bogotá: TEF, 2012b. Disponível em: <<http://teatrofontibon.blogspot.com/2012/02/oriente.html>>. Acesso em 26 de jun. 2020.

_____. **Héroes y Tumbas.** Bogotá: TEF, 2012c. Disponível em: <<http://teatrofontibon.blogspot.com/2012/01/de-heroes-y-tumbas.html>>. Acesso em 26 de jun. 2020.

_____. **Teatro foro.** Bogotá: TEF, 2012d. Disponível em: <<http://teatrofontibon.blogspot.com/2012/01/teatro-foro.html>>. Acesso em 26 de jun. 2020.

_____. **El Canto de las Moscas.** Bogotá: TEF, 2009. Disponível em: <<http://teatrofontibon.blogspot.com/2009/06/el-canto-de-las-moscas.html>>. Acesso em 26 de ago. 2020.

TOLEDO, Aureo; FACCHINI, Julia. Da transformação de conflitos à paz híbrida: uma análise das ideias de John Paul Lederach e Roger Mac Ginty. **Rev. Bras. Est. Def.**, 4(2), p. 153-174, jul./dez. 2017.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. **Universalismo Constructivo:** contribución a la unificación del arte y la cultura de América. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944.

TORRES, Gilma Mosquera. Sobre el sistema urbano-aldeano del Pacífico. In: VERGARA-FIGUEROA, Aurora; RAMÍREZ VIDAL, Luis; VALENCIA ANGULO, Luis Ernesto; AGUDELO HENAO, Luz Marina; MOSQUERA LEMUS, Lina Marcela; ROJAS MORA, Sneider. **Descolonizando mundos:** aportes de intelectuales negras y negros al pensamiento social colombiano. Buenos Aires: CLACSO, ago. 2017, p. 467-541.

TRANSCEND INTERNATIONAL. About Us. **TRANSCEND International - A Peace Development Environment Network**, 2020. Disponível em: <<https://www.transcend.org/#about>>. Acesso em: 14 mai. 2020.

TUCKER, Karen. Unraveling Coloniality in International Relations: Knowledge, Relationality, and Strategies for Engagement. **International Political Sociology**, 12, p. 215-232, 2018.

VALDÉS, Cristina Sala. Alianzas entre la comunicación y la paz: recorrido teórico hacia la emancipación de la comunicación para la paz. **Estudos em Comunicação**, 24, p. 261-286, mai. 2017.

VARGAS, Fábio Aristimunho. Formalização das fronteiras na América Latina. In VARGAS, Fábio Aristimunho. **Formação das fronteiras latino-americanas**. Brasília: FUNAG, 2017, p. 165-495.

VEGA CANTOR, Renán. Injerencia de los Estados Unidos, Contrainsurgencia y Terrorismo de Estado. In: COMISIÓN HISTÓRICA DEL CONFLICTO Y SUS VÍCTIMAS. **Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia**. Bogotá: Comisión Histórica del conflicto y sus víctimas, fev. 2015.

_____. El trasfondo económico de un crimen de lesa humanidad. **El Ágora USB**, 14(1), p. 61-74, jan./jun. 2014.

_____. Colombia, un ejemplo contemporáneo de acumulación por desposesión. **Theomai**, (26), jul./dez. 2012.

VERZERO, Lorena. Theatre History Studies in Latin America Today: Issues in Common. **Theatre Research International**, 44(2), p. 200-202, 2019.

VILLA, Rafael Duarte; OSTOS, Maria del Pilar. As relações Colômbia, países vizinhos e Estados Unidos: visões em torno da agenda de segurança. **Rev. Bras. Polít. Int.**, 48(2), p. 86-110, 2005.

VISOKA, Gëzim. Critique and alternativity in International Relations. **International Studies Review**, 0, p. 1-27, 2018.

WÆVER, Øle. Politics, Security, Theory. **Security Dialogue**, 42(4-5), p. 465-480, 2011.

WALTZ, Kenneth N. **Man, the State and War**. Columbia University Press, 2001.

WEBEL, Charles; GALTUNG, Johan. **A Handbook of Peace and Conflict Studies**. London & New York: Routledge, 2007.

WIGHT, Martin. **International Theory: The Three Traditions**. New York: Holmes & Meier, 1992.

ZUBIRÍA SAMPER, Sergio de. Dimensiones políticas y culturales en el conflicto colombiano. In: COMISIÓN HISTÓRICA DEL CONFLICTO Y SUS VÍCTIMAS. **Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia**. Bogotá: Comisión Histórica del conflicto y sus víctimas, fev. 2015.

FILMOGRAFIA

THE GANG'S all here. Direção: Busby Berkeley. Produção: William Le Baron. Intérpretes: Alice Faye, Carmen Miranda, Phil Baker e outros. EUA: Twentieth Century Fox, 1943. DVD (103 min), son., color.

UM FILME falado. Direção: Manuel de Oliveira. Produção: Paulo Branco. Intérpretes: Leonor Silveira, Filipa de Almeida, John Malkovich, Catherine Deneuve, Stefania Sandrelli,

Irene Papas e outros. Portugal/ França/ Itália: Madragoa Filmes/ Gémini Films/ Mikado Film/ RTP, 2003. DVD (95 min.) son., color.

ICONOGRAFIA

BANCO DE LA REPÚBLICA DE COLÔMBIA. Antiguo virreinato de la Nueva Granada, hoy Estados Unidos de Colombia y República del Ecuador. **Biblioteca Virtual**, 2020. Disponível em <<http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll13/id/18>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

CARTOGRAPHY ASSOCIATES. Mapa de Venezuela, Cundinamarca y Ecuador. **David Rumsey Map Collection/Cartography Associates**, 2020. Disponível em: <<https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~20067~590060>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

ICANH - Instituto Colombiano de Antropología e Historia. **Ubicación**. Bogotá: ICANH, 2020. Disponível em: <https://www.icanh.gov.co/nuestra_entidad/grupos_investigacion/arqueologia/parques_asociados/5205>. Acesso 11 jun. 2020.

IGAC – INSTITUTO GEOGRÁFICO AGUSTÍN CODAZZI. **Mapas Nacionales**. Bogotá: Geoportal (Gobierno de Colombia), 2020. Disponível em: <<https://geoportal.igac.gov.co/contenido/mapas-nacionales>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

NATIONAL MUSEUM. **Edvard Munch and "The Scream" in the National Museum**. Oslo: Nacional Museum, 2020. Disponível em <<https://www.nasjonalmuseet.no/en/stories/explore-the-collection/edvard-munch-and-the-scream-in-the-national-museum/>>. Acesso em: 16 abr. 2020.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Hamlet and Horatio in the Graveyard**. New York: The MET 150, 2020. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/702207>>. Acesso em: 24 set. 2020.