



CARTA
INTERNACIONAL

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
RELAÇÕES INTERNACIONAIS

ISSN 2526-9038

A confluência entre virada local e virada estética nos estudos para a paz: uma abordagem heterodoxa para a consolidação da paz

The confluence between local and aesthetic turns in peace studies: a heterodox approach for peacebuilding

La confluencia entre el giro local y el giro estético en los estudios de paz: un enfoque heterodoxo para la consolidación de la paz

DOI: 10.21530/ci.v16n1.2021.1095

Gilberto Carvalho de Oliveira¹
Luan do Nascimento Silva²
Paulo Roberto Loyolla Kuhlmann³

Copyright:

• This is an open-access article distributed under the terms of a Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original author and source are credited.

• Este é um artigo publicado em acesso aberto e distribuído sob os termos da Licença de Atribuição Creative Commons, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o autor e a fonte originais sejam creditados.



Resumo

Este artigo posiciona-se na interseção entre as viradas local e estética nos Estudos para a Paz, procurando examinar como a arte pode contribuir para transformar as dinâmicas dos conflitos violentos através do estímulo à reflexão crítica das pessoas e

- 1 Doutor em Relações Internacionais (Universidade de Coimbra, Portugal). Professor-Adjunto do Instituto de Relações Internacionais e Defesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil. (gilbertooliv@gmail.com). **ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6713-1126>**
- 2 Doutorando no Instituto de Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (IRI/PUC-Rio). Rio de Janeiro, Brasil. (luandonascimentosilva@gmail.com). **ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2425-4227>**
- 3 Doutor em Ciência Política na USP. Coordenador do Programa de Pós-graduação em Relações Internacionais da UEPB. Paraíba, Brasil. (prlkuhlm@gmail.com). **ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7821-9086>**

Artigo submetido em 03/06/2020 e aprovado em 26/10/2020.





comunidades locais sobre os fatores estruturais e culturais que restringem suas possibilidades de vida. A discussão é ilustrada através de performances influenciadas pelo teatro do oprimido realizadas pelos teatros Rafiki e Badilika em zonas de conflitos violentos no continente africano, procurando destacar, finalmente, alguns aspectos críticos relacionados às possibilidades e limitações da interação entre arte e consolidação da paz.

Palavras-chave: Consolidação da Paz; Intervenções Artísticas; Transformação de Conflitos; Virada Estética; Virada Local.

Abstract

This article positions itself at the intersection between the local and aesthetic turns in Peace Studies, seeking to examine how art can contribute to transform the dynamics of violent conflicts by encouraging local people and communities to reflect critically on the structural and cultural factors that restrict their possibilities of life. The discussion is illustrated through performances influenced by the theater of the oppressed carried out by Rafiki Theatre and Badilika Theatre in areas of violent conflicts in the African continent, seeking to highlight, finally, some critical aspects related to the possibilities and limitations of the interaction between art and peacebuilding.

Keywords: Aesthetic Turn; Artistic Interventions; Conflict Transformation; Local Turn; Peacebuilding.

Resumen

Este artículo se posiciona en la intersección entre el giro local y el giro estético en los Estudios de Paz, buscando examinar cómo el arte puede contribuir a transformar la dinámica de los conflictos violentos al estimular la reflexión crítica de las personas y comunidades locales sobre los factores estructurales y culturales que restringen sus posibilidades de vida. La discusión se ilustra a través de actuaciones influenciadas por el teatro del oprimido realizadas por el Teatro Rafiki y el Teatro Badilika en áreas de conflicto violento en el continente africano, buscando resaltar, finalmente, algunos aspectos críticos relacionados con las posibilidades y limitaciones de la interacción entre arte y construcción de paz.

Palabras clave: Consolidación de la Paz; Giro Estético; Giro Local; Intervenciones Artísticas; Transformación de Conflictos.





Introdução

As artes exercem um papel fundamental nas relações sociais, em especial no que diz respeito à comunicação e à expressão dos seres humanos. Contudo, apesar dessa capacidade, as funções sociais das artes, particularmente o seu potencial emancipatório e transformador no campo da ação social e política, são constantemente marginalizadas pelas abordagens tradicionais da Ciência Política em geral e das Relações Internacionais em particular. Esse aspecto tem sido destacado por diversos analistas que, nas últimas duas décadas, têm chamado a atenção para a relevância política das mais diversas formas de expressão artística – cinema, música, dança, teatro, fotografia, artes plásticas, literatura, etc. –, produzindo nas Relações Internacionais uma virada estética que procura desafiar a orientação positivista e racionalista que predomina nesse campo disciplinar (Bleiker 2001, 2009).⁴

Este artigo segue essa virada estética das Relações Internacionais, trazendo para a área particular dos Estudos para a Paz uma abordagem que procura examinar a importância do uso das expressões artísticas nos discursos e práticas de *peacebuilding* (consolidação da paz) e de transformação de conflitos. Ao mesmo tempo, o artigo incorpora a crescente demanda por uma virada local nos Estudos para a Paz que dê maior centralidade às dinâmicas locais e às práticas do dia a dia das pessoas, defendendo a noção de que os agentes locais são parte ativa dos processos de transformação da realidade e, conseqüentemente, das iniciativas de transformação de conflitos e de consolidação da paz.

Ao situar-se nessa zona de confluência entre as viradas estética e local, lançando sobre os Estudos para a Paz um olhar atento às experiências artísticas e ao papel das pessoas comuns enquanto agentes de transformação social, este artigo procura examinar até que ponto o envolvimento estético das comunidades locais que vivem sob condições de violência pode contribuir para alterar as dinâmicas dos conflitos, estimulando não só a reflexão crítica sobre os fatores estruturais e culturais que restringem as suas possibilidades de vida, mas também a busca de alternativas de promoção da justiça social e de uma cultura de paz que, em seu conjunto, contribuam para a construção de uma paz positiva e emancipatória nos contextos de conflitos violentos. Para ilustrar empiricamente

4 As edições temáticas das seguintes publicações oferecem um amplo panorama sobre essa produção: *Alternatives*, 2000, v. 25, n. 3; *Peace Review*, 2001, v.13, n.2; *Millenium*, 2001, v. 30, n. 3; *Millenium*, 2006, v. 34, n. 3; *Review of International Studies*, 2009, v. 35, n. 4; *Security Dialogue*, 2007, v. 38, n. 2; *Social Alternatives*, 2001, v. 20, n. 4.





essa discussão, o artigo examina duas iniciativas de intervenções artísticas no continente africano: Teatro Rafiki e Teatro Badilika.

O termo “virada”, no sentido empregado neste artigo, tem-se tornado usual nas Relações Internacionais (como aparece, por exemplo, em virada estética, virada local, virada pragmática, virada normativa, virada linguística, etc.), sendo utilizado para designar a emergência de agendas alternativas que tentam reorientar o debate em determinadas áreas temáticas para novas perspectivas epistemológicas e metodológicas ou se posicionar criticamente em relação às agendas mais tradicionais e ortodoxas da disciplina. Geralmente influenciadas pelos desenvolvimentos metateóricos introduzidos pela teoria crítica, pelo pós-estruturalismo, pelo pós-colonialismo ou pelo feminismo, essas diversas viradas não se relacionam a um corpo teórico rigidamente delimitado ou à obra de um autor específico, mas sim a um conjunto heterogêneo e diversificado de abordagens que convergem, em alguma medida, para uma proposta crítica ou epistemológica comum.

As viradas estética e local que embasam a discussão proposta neste artigo seguem essa característica geral, pautando-se na obra de diversos autores, a serem oportunamente referidos ao longo do texto, que, de alguma forma, chamam a atenção para o papel da sensibilidade, da criatividade e das emoções e para o papel das comunidades e populações locais na reflexão sobre as estruturas e culturas de violência que restringem as suas possibilidades de vida, bem como sobre as suas possibilidades de transformação. Nesta proposta, o artigo dialoga com a crítica ao projeto intervencionista da paz liberal, que hoje ocupa uma posição central dentro dos Estudos para a Paz. Ao chamar a atenção para a importância da arte e do envolvimento das pessoas e comunidades locais nos processos de mudança social através de uma abordagem que traz as iniciativas de paz para uma escala microssocial, centrada em ações pluralistas, criativas, sensíveis e emocionais, a abordagem aqui proposta desafia a receita predominantemente estatocêntrica, elitista, militarizada e externa que tem orientado os esforços internacionais de consolidação da paz (Duffield 2001, 2007; Mac Ginty 2008; Richmond 2007, 2011; Richmond e Mitchell 2012).

Do mesmo modo, este artigo insere-se no debate sobre transformação de conflitos. Posicionando-se como uma crítica às perspectivas convencionais de resolução de conflitos – que olham o conflito como uma patologia social a ser controlada ou anulada pelos mecanismos formais e oficiais, diplomáticos e militares, através da manipulação das manifestações superficiais da violência –, a





abordagem da transformação de conflitos olha para o conflito como uma dinâmica inerente às relações sociais, com raízes estruturais e culturais profundas que precisam ser identificadas, compreendidas e transformadas de forma holística, atenta à complexidade e comprometida com a construção de relações sociais mais justas e não violentas. Deste ângulo, o conflito é visto de uma perspectiva dialética, onde dinâmicas destrutivas coexistem com potencialidades construtivas, o que significa que dentro do mesmo contexto que produz relações de violência estão presentes elementos que podem ser mobilizados para produzir relações mais positivas e não violentas. Essa perspectiva sobre os conflitos faz com que a abordagem da transformação de conflitos se abra às possibilidades de ação mais espontâneas, informais e não oficiais, envolvendo as mais variadas escalas espaciais e temporais, incluindo a esfera microssocial da vida cotidiana das pessoas e os impactos de médio e longo prazo nos processos de consolidação da paz (Väyrynen 1999; Galtung 1996; Lederach 1995, 2005).

Para os propósitos deste artigo, os termos consolidação da paz e transformação de conflitos são empregados como se formassem um bloco conceitual interligado. Ainda que se reconheçam suas nuances específicas – com a noção de consolidação da paz concebida, em meados dos anos 1970, como uma via para a superação da violência estrutural e a construção de uma paz positiva (Galtung 1976), e o surgimento posterior do debate sobre transformação de conflitos, em meados dos anos 1990, incorporando uma visão dialética e construtiva dos conflitos e uma perspectiva multidimensional, multinível e multitemporal sobre as formas de lidar com os conflitos violentos (Väyrynen 1999; Galtung 1996; Lederach 1995) –, pode-se dizer que ambos os conceitos se interpenetram e se sobrepõem em muitos aspectos.

Entre esses pontos de sobreposição, estão a preocupação com a construção de uma paz duradoura e autossustentável, indo além das medidas de força e de contenção das manifestações superficiais e imediatas da violência; o compromisso com a transformação das raízes estruturais e culturais do conflito e com a construção de uma paz assentada na justiça social; e o restabelecimento das relações de confiança e de reconhecimento mútuo entre as pessoas e grupos sociais, que são geralmente dilaceradas pelos ciclos persistentes de violência. Se as questões estruturais e as reformas institucionais e econômicas são importantes dentro desse quadro, igualmente centrais são os esforços dedicados ao desenvolvimento de relações sociais mais justas, à promoção do diálogo e da reconciliação, ao desenvolvimento da autoconfiança e ao florescimento do potencial de vida das





pessoas – sendo nesse segundo grupo de esforços onde se pode situar o maior potencial das intervenções artísticas no campo da transformação de conflitos e consolidação da paz.

Dentro de uma bibliografia predominantemente marcada por obras escritas em língua inglesa, a discussão proposta neste artigo adquire particular relevância não só porque contribui para preencher a lacuna existente na bibliografia em português sobre abordagens estéticas nos Estudos para a Paz – reforçando as raras iniciativas já existentes nesse sentido (Kuhlmann, Ramos e Araújo 2019) –, mas também porque procura destacar algumas fontes intelectuais do pensamento social brasileiro, sobretudo as obras do educador Paulo Freire e do teatrólogo Augusto Boal, cujas contribuições crítico-pedagógico-estéticas, somadas aos conhecimentos acumulados no campo dos Estudos para a Paz, formam um importante quadro de referência para uma abordagem heterodoxa à consolidação da paz, que desafia o modelo liberal de *peacebuilding* que se tornou dominante desde que a ONU introduziu esse conceito em seu modelo de operações de paz no início da década de 1990 (ONU 1992).

Feitas essas considerações introdutórias, o artigo segue dividido em três seções. A primeira conecta a virada estética e a virada local no campo da transformação de conflitos e da consolidação da paz, procurando destacar os *insights* estéticos da obra de John Paul Lederach e suas conexões com as obras de Paulo Freire e Augusto Boal. A segunda seção ilustra empiricamente a interação entre arte e consolidação da paz através das iniciativas do Teatro Rafiki e do Teatro Badilika, implementadas em zonas de conflitos persistentes no continente africano. Com base nas seções anteriores, a terceira seção discute alguns aspectos críticos relacionados às possibilidades e limitações da interação entre arte e consolidação da paz, chamando a atenção para a necessidade de que as intervenções estéticas se mantenham fiéis às qualidades intrínsecas ao fazer artístico, sob pena de se transformar em instrumentos de pacificação e controle.

A Convergência entre a Estética e o Local no Campo da Transformação de Conflitos

A virada local nos Estudos para a Paz ganhou ênfase no contexto da bibliografia crítica ao modelo intervencionista da paz liberal, principalmente a partir da década de 2000, procurando questionar o foco predominantemente externo desse





modelo e a sua negligência em relação às dinâmicas contextuais dos conflitos e ao papel das populações, das culturas e das instituições locais nos esforços de paz. Ao olhar para a base ideológica da receita de consolidação da paz da ONU, fundada numa concepção universalizante da chamada “teoria da paz democrática”, e para o formato desse modelo, cada vez mais articulado através de uma receita técnica de engenharia social espelhada na imagem institucional do Estado liberal ocidental, diversos estudiosos da paz passaram a examinar criticamente os impactos desse modelo nas sociedades que recebiam essas intervenções (Chandler 2010; Duffield 2001, 2007; Mac Ginty 2008; Pugh 2005; Richmond 2007, 2011; Richmond e Mitchell 2012). Para esse grupo de críticos, o projeto intervencionista da paz liberal, ao concentrar-se na manutenção da ordem liberal dominante, não só assumia características neocolonialistas (Richmond 2007, 2011) e imperialistas (Chandler, 2010), mas também, em consequência disso, produzia uma marginalização das populações, da cultura, das instituições costumeiras e das experiências do dia a dia nos locais onde as práticas da paz liberal efetivamente se materializavam (Cravo 2017; Gomes 2013; Gomes e Blanco 2019).

É importante notar, porém, que muito antes da virada local reclamada no âmbito da crítica à paz liberal ao longo da última década, as reflexões sobre transformação de conflitos na obra de John Paul Lederach, ainda nos anos 1990, já continham alguns elementos que hoje se associam à virada local nos Estudos para a Paz, embora tivessem um foco centrado nas teorias de resolução de conflitos e não assumissem o mesmo registro crítico ao projeto de reconstrução de Estado que caracteriza o debate mais recente da crítica à paz liberal (Toledo e Facchini 2017). Ao olhar para o modelo “elicitivo” de transformação de conflitos proposto por Lederach (1995), nota-se a grande ênfase dada ao conhecimento local, à valorização das pessoas enquanto agentes de mudança social e à busca de caminhos que possam levar à transformação da realidade de uma forma criativa e imaginativa. O local e as pessoas comuns assumem, dentro dessa abordagem, uma posição central, o que faz com que as pessoas em suas comunidades locais sejam vistas como agentes ativos em vez de meros receptores passivos dos esforços externos de intervenção.

É no ponto onde essas demandas por uma virada local convergem para as reivindicações de uma virada estética nos Estudos para a Paz onde se pode situar a contribuição das intervenções artísticas para os esforços de consolidação da paz e de transformação de conflitos. A obra de Lederach é a que oferece os





primeiros *insights* para a análise dessa confluência entre a estética e o local. Pode-se dizer que essas duas dimensões se mesclam na obra do autor, na medida em que sua concepção de transformação de conflitos não apenas se apoia em uma forte característica inventiva, que remete a elementos de sensibilidade, imaginação e criatividade, mas também se sustenta no conhecimento e nas habilidades locais para a condução dos processos de transformação social. Para lidar com as raízes mais profundas da violência, argumenta Lederach, é preciso fincar os pés no contexto do conflito e explorar a criatividade e a imaginação de uma forma artística:

(P)recisamos explorar o processo criativo em si, não como uma investigação tangencial, mas como uma fonte que alimenta a construção da paz. Em outras palavras, devemos nos aventurar no território quase inexplorado do percurso do artista, aplicando-o às mudanças sociais, nas telas e na poética das relações humanas, na imaginação e nas descobertas e, finalmente, no mistério da vocação daqueles que empreendem essa jornada (Lederach 2005, 5, tradução nossa).⁵

A abordagem elicítiva proposta por Lederach (1995) – cujo sentido conecta-se originalmente às ideias de criar, provocar, fazer surgir algo novo – culmina mais recentemente na noção de que a superação dos ciclos de violência em contextos de conflitos prolongados requer o desenvolvimento da capacidade da “imaginação moral”:

Colocada de forma simples, a imaginação moral requer a capacidade de imaginarmos a nós mesmos dentro de uma rede de relacionamentos que inclui nossos inimigos; a habilidade de manter uma curiosidade paradoxal que abrace a complexidade sem se fixar em polarizações dualistas; a crença fundamental na busca do ato criativo; e a aceitação do risco inerente à entrada no mistério do desconhecido que se encontra além da paisagem familiar da violência (Lederach 2005, 5, tradução nossa).⁶

5 No original: “we must explore the creative process itself, not as a tangential inquiry, but as the wellspring that feeds the building of peace. In other words, we must venture into the mostly uncharted territory of the artist’s way as applied to social change, the canvases and poetics of human relationships, imagination and discovery, and ultimately the mystery of vocation for those who take up such a journey”.

6 No original: “Stated simply, the moral imagination requires the capacity to imagine ourselves in a web of relationships that includes our enemies; the ability to sustain a paradoxical curiosity that embraces complexity without reliance on dualistic polarity; the fundamental belief in and pursuit of the creative act; and the acceptance of the inherent risk of stepping into the mystery of the unknown that lies beyond the far too familiar landscape of violence”.





Dessa perspectiva, a imaginação moral que está no núcleo definidor da transformação de conflito tem mais a ver com arte do que com técnica, e o envolvimento dos atores externos e das pessoas e comunidades locais na produção do ato criativo pode contribuir de forma construtiva para a quebra dos ciclos da violência, na medida em que a experiência estética que lhe é subjacente gera novas dinâmicas de relacionamento e abre o horizonte de interações através da imersão das pessoas em processos de reflexão e autorreflexão, de conhecimento e autoconhecimento e de reconhecimento do Outro. A intuição e a imaginação nesse processo são fundamentais, já que instauram uma forma de compreensão do conflito que vai além da mera análise técnica e racional e se abre para as expressões metafóricas, corporais e imagéticas que caracterizam as bases estéticas da imaginação moral.

Esse tipo de imaginação, reconhece Lederach (2005), conecta-se àquilo que o educador brasileiro Paulo Freire chama de “conscientização” – entendida como um tipo de intuição para a transformação social que emerge da autocompreensão das pessoas sobre a sua própria realidade, sobre o seu papel na descoberta ou invenção de respostas inovadoras e sobre o potencial que eles próprios têm, enquanto sujeitos de ação, de atuar no contexto de mudança. O ponto que parece central na obra de Paulo Freire, e que serve como fonte de inspiração para Lederach, é a ideia de que a tomada de consciência sobre a condição de opressão constrói o caminho para a libertação e, mais importante ainda, essa libertação não é algo que surge de fora, mas é algo que se constrói a partir de dentro, a partir do envolvimento individual e coletivo das próprias pessoas no processo de desenvolvimento da consciência crítica sobre a sua realidade social, por meio da autorreflexão e da práxis transformadora – é esse processo de conscientização do homem sobre sua própria condição, através da reflexão crítica sobre a sua situação no mundo e do ímpeto para a luta por justiça social, que abre o caminho para a libertação (Freire 1974).

De sua leitura da obra de Paulo Freire, Lederach deriva um *insight* fundamental para a transformação de conflitos: a superação das contradições mais profundas dos conflitos passa necessariamente pelo envolvimento das pessoas e comunidades locais em um processo pedagógico crítico-reflexivo através do qual elas mesmas, partindo da compreensão que têm da sua própria realidade, sejam encorajadas a nomear os seus problemas, a tomar consciência do contexto de violências em que se encontram inseridas e, a partir dessa conscientização, consigam imaginar respostas criativas e originais para a transformação dessa realidade (Lederach 2005).





Para Lederach (2005), e este é o ponto fundamental para os propósitos deste artigo, a transformação de conflitos requer uma pedagogia que valorize os conhecimentos e os entendimentos dos atores locais, encoraje tais atores a se conscientizarem sobre o seu papel transformador e os leve a penetrar, através do ato criativo, o terreno inventivo, sensível e intuitivo da estética. Ainda que esse tipo de discussão seja subvalorizado pela pedagogia técnica e orientada para a gestão especializada de processos que predomina no campo da consolidação da paz, Lederach considera que, não raras vezes, os *insights* mais construtivos para a transformação do conflito surgem repentinamente, por intermédio da imaginação estética, sob a forma inesperada de uma imagem ou de “algo que só pode ser descrito como artístico” (2005, 69).

Um olhar sobre o “teatro do oprimido”, proposto pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal e fortemente influenciado pela “pedagogia do oprimido” de Paulo Freire, contribui para que o *insight* estético de Lederach seja elaborado em maior grau de profundidade. Surgido de uma série de experimentações de Boal, iniciadas ainda nos anos 1970, o teatro do oprimido desenvolveu-se a partir de diversas técnicas como o “teatro invisível” (ações realizadas em ruas, praças, supermercados, feiras e outros espaços públicos, representando situações cotidianas, porém não reveladas ao público como teatro, e abertas à intervenção das pessoas para discutir soluções para questões sociais e políticas tratadas), o “teatro-imagem” (desenvolvido a partir do trabalho com indígenas de diferentes tribos, onde a pluralidade de línguas levava à necessidade de um tipo de ação teatral sem palavras, centrada no corpo, nas fisionomias, nos objetos, nos espaços e nas cores, a fim de despertar a autorreflexão a partir do aparelho sensorial), o “teatro fórum” (onde os recursos teatrais se expandiam através da inserção dos espectadores na ação e a instauração de um debate entre atores e plateia, estimulado por uma espécie de mestre de cerimônias, denominado Curinga, sobre alternativas de soluções para as situações encenadas, geralmente envolvendo episódios de exploração, sofrimentos e opressões), além de outras experimentações, todas elas guiadas pelo compromisso de despertar a reflexão crítica dos participantes para o seu papel crucial na transformação das condições de opressão que limitam o seu potencial de vida. Dentre todas essas experiências, o teatro fórum é considerado por Boal como a forma “mais democrática” de experimentação do teatro do oprimido, além de ser a “mais conhecida e praticada em todo o mundo” (2008, 19; 2009). A conexão entre essa forma de experimentação estética e a pedagogia do oprimido de Paulo Freire é profunda e procura provocar o espectador para a conscientização sobre o seu papel central como agente de transformação.





Um olhar sobre essas referências é relevante não apenas pela sua importância dentro do pensamento crítico-pedagógico-estético brasileiro, mas principalmente pela sua crescente influência entre os autores que se têm dedicado à reflexão e às experimentações estéticas no campo da transformação de conflitos e da consolidação da paz. Para além da influência anteriormente mostrada na obra de Lederach, outros autores e praticantes têm recorrido a Paulo Freire ou Augusto Boal como referências para as suas reflexões ou intervenções artísticas em contextos de conflitos violentos (Burbridge e Stevenson 2020; Cohen, Varea e Walker 2011; Grohs 2009; Premaratna 2020; Premaratna e Bleiker 2010; Schrowange 2015; Kuhlmann, Ramos e Araújo 2019). Desse modo, ainda que Freire e Boal tenham trabalhado com populações submetidas a contextos de opressão social, econômica e política particulares do Brasil e de outros países da América Latina, principalmente nos anos 1960/1970/1980 – e, portanto, contextualmente distintos das atuais guerras civis e conflitos persistentes ao redor do mundo –, não se pode deixar de notar, perante a influência por eles exercida na emergente bibliografia sobre arte e *peacebuilding*, que os seus *insights* sobre conscientização, sobre o papel crítico-pedagógico das artes e sobre o envolvimento das pessoas e comunidades locais em práticas estéticas transformadoras são potencialmente relevantes dentro de um esforço de reflexão sobre a paz que pretenda ir além de medidas superficiais e imediatas de pacificação e do modelo de engenharia social da paz liberal que passaram a definir a receita dominante das intervenções internacionais contemporâneas.

Teatro Fórum para a Paz: *Rafiki Theatre e Badilika Theatre*

Para ilustrar a interação entre arte e *peacebuilding*, esta seção examina as iniciativas implementadas pelos Teatro Rafiki e Teatro Badilika no continente africano. Justifica-se essa escolha por dois motivos principais: em primeiro lugar, elas representam casos típicos de intervenções artísticas explicitamente influenciadas pelas fontes crítico-pedagógico-estéticas destacadas neste artigo, particularmente pela obra do teatrólogo brasileiro Augusto Boal; em segundo lugar, essas experimentações ocorrem em contextos de conflitos persistentes, o que permite ilustrar a interação entre arte e *peacebuilding* nos contextos mais complexos e desafiadores para os esforços de transformação de conflitos e de consolidação da paz.





Fortemente influenciado pelo teatro do oprimido de Boal, Claus Schrowange – teatrólogo e ativista pela paz e direitos humanos – tem aplicado o método do teatro fórum, com alguns elementos de teatro invisível e teatro imagem, em ações de consolidação da paz. Suas primeiras experimentações com o teatro fórum em contextos de conflitos violentos no continente africano surgiram em 2009/2010, quando fundou, juntamente com doze estudantes do Departamento de Música, Dança e Drama da Universidade de Makerere, em Kampala, Uganda, um grupo denominado Teatro Rafiki. Com o Teatro Rafiki, passou a atuar, durante os quatro anos seguintes, em performances participativas, integrando teatro, música, dança, movimentos, imagens e símbolos, em ações para a promoção da paz, direitos humanos e desenvolvimento local. Nesses quatro anos, centenas de performances foram realizadas em Uganda, Quênia, Ruanda e Sudão do Sul, em zonas rurais e urbanas, além da multiplicação dessa iniciativa para sete novos grupos de teatro fórum em Uganda e um no Sudão do Sul (Schrowange 2015).

Com sua mudança para Ruanda, para trabalhar em uma ONG focada na construção de capacidades locais para a paz e na promoção da reconciliação na região dos Grandes Lagos Africanos, apoiada por igrejas protestantes de Ruanda, República Democrática do Congo (RD Congo) e Burundi, Schrowange criou, juntamente com o Centro para a Juventude Ruandesa, um novo grupo de teatro fórum denominado Teatro Badilika, que realizou, durante o ano de 2014, mais de 50 performances, reunindo cerca de 6.000 pessoas em áreas diretamente afetadas por conflitos armados na região limítrofe entre Ruanda e RD Congo (Schrowange 2015). Embora as limitações impostas pela extensão deste artigo impeçam uma descrição detalhada da violência nessa região, um aspecto importante a destacar é que essa área tem sido marcada por conflitos intercomunitários que se prolongam há décadas, sob constantes crises humanitárias, pobreza, ódios, preconceitos, estereótipos, mitos e ressentimentos enraizados. O genocídio contra Tutsis e Hutus moderados cometido por radicais Hutus, em 1994, sob o olhar omissivo da ONU, é um trágico e conhecido episódio, politicamente organizado em bases étnicas e identitárias, que não só deixou cicatrizes abertas até hoje em Ruanda, mas também desdobramentos em partes do território da RD Congo, especialmente na região leste do país, na fronteira com Ruanda, que tem sido marcada por grande instabilidade política e pela atuação de diversos grupos armados que exploram as narrativas identitárias para estimular atitudes de ódio e comportamentos violentos.

Seguindo as ideias de Boal, as performances do Teatro Rafiki e do Teatro Badilika partem de uma determinada situação dramática relacionada ao cotidiano





concreto de violências direta, estrutural e cultural vivenciadas pela população local onde a ação é encenada, abrindo-se, em seguida, à participação da audiência através de intervenções orientadas por um mestre de cerimônias – o Curinga, na terminologia de Boal – que Schrowange prefere chamar de mediador ou facilitador. Através desse processo interativo, a performance leva “a audiência a constatar que se ela não intervier nada irá mudar”, pois os personagens atuando como os perpetradores da violência continuarão em cena, a manter suas posições, até serem convencidos, pelas intervenções positivas da audiência, a parar ou mudar suas ações. As encenações são encerradas, habitualmente, com um debate final entre atores e audiência, seguido de um ato simbólico pela paz, que pode envolver música, dança, o plantio de uma árvore ou uma prece, dependendo do contexto onde a performance é realizada (Schrowange 2015, 16-17).

A peça “Tomates Podres” (*Rotten Tomatoes*), criada por Schrowange em conjunto com atores congolese e ruandese, em 2014, é uma ilustração emblemática da forma como o Teatro Badilika trabalha os preconceitos, ódios, rumores, mitos e estereótipos, bem como as dinâmicas políticas locais nas sessões de teatro fórum realizadas em cidades de ambos os lados da fronteira entre Ruanda e RD Congo. A abertura da peça é descrita por Schrowange nos seguintes termos:

Está escuro e silencioso. Ouve-se apenas música clássica ao fundo. Thérèse entra lentamente em cena, lágrimas em seus olhos. Fotos de crianças-soldado, de rebeldes da FDLR e do M23, bem como de soldados da MONUSCO estão projetadas em cena. As fotos projetadas são tão grandes que cobrem não somente as paredes, mas também o piso⁷ (Schrowange 2015, 53, tradução nossa).⁸

O título “Tomates Podres” é uma referência à mercadora ruandesa de tomates que entra em cena no início da peça, sendo, em seguida, confrontada, insultada

7 Em 2014, quando essas performances foram realizadas pelo Teatro Badilika, as Forças Democráticas para a Liberação de Ruanda (FDLR) eram um dos grupos armados mais atuantes na região leste da RD Congo. Integrada majoritariamente por milícias da etnia Hutu, que haviam fugido com suas famílias após o genocídio contra Tutsis, em 1994, em Ruanda, os integrantes da FDLR eram percebidos não só como um fator desestabilizador da região leste da RD Congo, devido a atrocidades cometidas contra populações civis nas áreas sob seu controle, mas também como uma ameaça ao governo ruandês. O Movimento 23 de Março (M23) era um grupo militar rebelde atuante, desde 2012, na região leste da RD Congo, que foi derrotado, em 2013, pelas Forças Armadas congolese, com o apoio da Brigada da Força de Intervenção da ONU (FIB), incorporada à MONUSCO (Missão da ONU para a Estabilização da RD Congo), que se encontra no país até hoje.

8 No original: “It is dark and quiet. Classical music is playing. Thérèse slowly enters the stage, tears in her eyes. Photos of child soldiers, FDLR and M23 rebels as well as MONUSCO soldiers are projected on the stage, they are so large, that not only the wall but the floor is also covered by the projected photos”.





e ameaçada por cinco personagens congolese que gritam: “*Vá embora!... Deixe o nosso país!... Vá embora!... Deixe o nosso país!... Vá!...*”. O último grito de expulsão é assustador, o que leva a mercadora ruandesa, aterrorizada, “a esmagar os tomates nas mãos, o líquido vermelho espirra em seu vestido preto. Os tomates caem no chão. Seu rosto expressa seu sofrimento, o choque é visível, lágrimas em seus olhos” (Schrowange 2015, 57).

A partir desta situação dramática inicial, uma série de atores ruandeses e congolese se sucedem não só testemunhando experiências de sofrimento, mas também expressando os preconceitos, as opiniões e os estereótipos que nutrem um em relação ao outro. Os diálogos se desenvolvem fazendo menção às cicatrizes dos conflitos na região, desde o genocídio de 1994 em Ruanda, e às consequências que as narrativas de inimizade entre congolese e ruandeses provocam nas relações entre amigos, familiares, comunidades e grupos armados que exploram a violência em ambos os lados. Os personagens também fazem referência às suas percepções sobre as dinâmicas políticas locais; sobre a interferência dos países vizinhos nas questões políticas internas uns dos outros e no apoio a grupos armados que conduzem a violência armada em seus territórios. Os personagens também tratam da violência contra civis provocada pelo movimento insurgente M23, acusado na fala de um deles de ser um movimento apoiado por Ruanda, e sobre o grupo armado FDLR, integrado por milícias Hutus fugidas de Ruanda após o genocídio contra Tutsis, descrito por um dos personagens ruandeses como um grupo apoiado, ou pelo menos tolerado, pelos congolese. Outros personagens apontam os dedos para a comunidade internacional e para a presença estrangeira em seus países.

Em um dado momento, Nadine, uma personagem congolese, entra em cena contestando as próprias narrativas congolese que culpam os ruandeses por todos os seus problemas: “*Temos que parar de culpar Ruanda por todas as coisas ruins que acontecem no Congo. Nossa própria casa não está em ordem*” (Schrowange 2015, 57). Os espectadores são crescentemente provocados por essas cenas, que evidenciam os antagonismos e pontos de vista opostos entre os personagens, cujas falas culpam uns aos outros pelos males em suas comunidades e em seus países.

Em um segundo momento da performance, a audiência passa a ser estimulada pelo moderador a interagir, a intervir nos diálogos e, até mesmo, a substituir os atores para reorientar a encenação segundo os seus próprios pontos de vista. Após cada intervenção, o moderador pergunta a opinião da audiência e do próprio ator sobre a intervenção realizada, instaurando um processo dialógico que faz





com que cada interação contribua para um processo de reflexão e autorreflexão de todos os participantes sobre o conflito encenado. Esse processo de interação dura, pelo menos, uma hora e meia e constitui, segundo Schrowange (2015), uma parte importante do teatro fórum, pois permite que o objetivo fundamental de dar voz às pessoas seja alcançado.

Na sequência desse momento interativo, Nadine, a personagem congoleza, retorna à cena e se posiciona em um lado do palco, enquanto uma atriz branca, em um vestido verde-oliva, entra do outro lado da cena. Sob o som de uma música dramática instrumental, Nadine anda até o centro do palco, onde está um pote fechado. O ritmo da música acelera, enquanto um personagem ruandês surge do alto, descendo por uma corda, fazendo movimentos acrobáticos. Já no chão, o homem se posiciona atrás de Nadine, enquanto executa movimentos vigorosos de luta marcial. Nadine, com as feições tensas e lágrimas nos olhos, abre o pote que se encontra no chão, onde coloca as mãos, que saem encharcadas de sangue. Fixando o olhar atônito na direção da plateia, Nadine leva as mãos ensanguentadas ao peito, traçando um “X” vermelho sobre a camiseta branca. O personagem ruandês permanece atrás de Nadine, em seus movimentos frenéticos de luta, contra a luz de um refletor que projeta suas sombras, em tamanho gigante, na parede ao fundo. A mulher branca, vestida de verde-oliva, permanece muda em um dos cantos do palco, indiferente, observando a cena sem interferir.

Ao serem levados a refletir sobre essa cena opressiva, que transcorre inteiramente sem palavras, os espectadores fazem, segundo Schrowange, diferentes leituras:

Geralmente a audiência interpreta essa cena como se fosse uma mulher sendo violada, uma vez que massas de mulheres têm sido brutalmente estupradas durante as últimas duas décadas de conflitos violentos na região. Outros a interpretam como uma agressão, um ataque violento envolvendo guerreiros de Ruanda. A atriz branca é geralmente percebida como a comunidade internacional, a MONUSCO ou as agências de desenvolvimento, e seus papéis nos conflitos armados são discutidos com a audiência. A cena provoca reações emocionais fortes na audiência – e este é o objetivo que buscamos! (Schrowange 2015, 60, tradução nossa).⁹

⁹ No original: “Often the audience interprets this scene as a woman being raped, since masses of women were brutally raped during the last two decades of violent conflicts in the region. Others interpret it as aggression, a violent attack, involving fighters from Rwanda. The white actress is often perceived as the international community, the MONUSCO or development agencies, and their role in armed conflicts is discussed with the audience. The scene provokes emotional reactions from the audience—and this is what we are aiming at!”.





Na cena final, cinco atores usando camisetas brancas com um “X”, na cor vermelho-sangue, entram silenciosamente no palco. Um grande quadro com cenas de guerra vivenciadas pela comunidade onde a performance é apresentada, pintado por um dos atores durante a performance, é então queimado pela mesma atriz que abre a peça, Thérèse, que deposita, em seguida, ao lado das cinzas do desenho em chamas, algumas flores. Um caixão de madeira, cheio de flores, está no centro do palco. Nadine, que manchara as mãos de sangue na cena do pote, e a vendedora de tomates, com os frutos vermelhos ainda esmagados nas mãos, também estão nessa cena final. Não há palavras; ouvem-se apenas os lamentos das personagens que choram. A atriz branca continua ao longe, em um canto do palco, imóvel e passiva, observando indiferente o que acontece. Nesse ponto, a audiência é convidada a entrar no palco e modificar a composição dessa cena final. As modificações, que obviamente variam em cada performance de acordo com as ideias dos espectadores que atendem ao convite do moderador, geralmente reorientam a cena final para um sentido mais positivo, pacífico e alegre, e a performance então termina com um cerimonial coletivo pela paz (Schrowange 2015).

Conforme argumenta Schrowange, essas performances são obras abertas e participativas, que dão voz a pessoas que, muitas vezes, não encontram em seu dia a dia o ambiente seguro e a liberdade de expressão que o espaço artístico lhes oferece. Nesse espaço privilegiado, elas se envolvem no diálogo através de “linhas horizontais de comunicação”, compartilhando ideias e opiniões sem os freios que as iniciativas formais e oficiais de paz, geralmente *top-down*, lhes impõem (2015, 67, 85-86). Isso possibilita que as pessoas se envolvam não só em um processo crítico e reflexivo, mas também em um processo catártico que lhes permite deixar as performances mais leves após expressarem suas frustrações, raiva, tristeza, ódio e, acalmadas em suas emoções, possam refletir com mais clareza sobre as causas mais profundas da violência e a busca de soluções pacíficas para os conflitos. O objetivo das performances, portanto, não é resolver o conflito apresentado em cena imediatamente, o que soaria irreal, mas sim influenciar a atitude e o comportamento dos antagonistas, iniciando um processo de transformação gradual e, principalmente, fazendo emergir, a partir do debate estimulado pelo mediador, potenciais alternativas, estratégias e conhecimentos locais que possam ser construtivamente mobilizados na vida real para transformar a contradição de objetivos que se encontra na base dos conflitos encenados.





Ainda que se tenha um compromisso com a transformação social, enfatiza Schrowange, não se deve esquecer que as performances são arte e não a situação real vivida pelas pessoas; elas são um caminho sensível e emocional para estimular a compreensão das pessoas sobre a sua própria condição e, através desse processo de autorreflexão e conscientização, motivá-las a envolverem-se, de forma criativa e construtiva, na busca de soluções para os seus problemas. O teatro fórum funciona como uma espécie de espelho imaginário onde as pessoas possam mirar as manifestações diretas, estruturais e culturais de violência que as afetam e posicionar-se criticamente em relação a elas. As performances, dentro desse processo, fortalecem “a capacidade de análise sobre os problemas locais” e funcionam, como diria Boal, como um “ensaio para a ação” (Schrowange 2015, 85-86).

Essas considerações de Schrowange indicam um ponto fundamental: as performances são arte e precisam ser concebidas e implementadas como arte. Assim, é a sua capacidade de cultivar a consciência crítica e a autorreflexão, impulsionando e motivando as pessoas para o envolvimento em práticas transformadoras – e não transformação social em si – que deve servir de parâmetro para avaliar o papel da arte na transformação de conflitos e na consolidação da paz. Dada a complexidade dos conflitos armados e dos contextos de violência persistente onde essas encenações ocorrem, as mudanças sociais demandam uma abordagem multitemporal, multinível e multisetorial, bem como o tratamento das raízes mais profundas dos sistemas, das atitudes e dos comportamentos violentos; a identificação e a mensuração dessas transformações são complicadas, se não impossíveis a curto prazo.

Ainda que se levem em conta esses aspectos, as intervenções estéticas de Schrowange indicam que, pontualmente e em situações contextuais específicas, as performances conseguem levar a resultados mais imediatos e verificáveis, como a “formação de grupos de trabalho” para a construção de “planos de ação para resolver questões concretas” (2015, 19), ou, até mesmo, a processos informais de reconciliação, como ilustra o seguinte episódio documentado por Schrowange em uma ação realizada no Sudão do Sul:

Em maio de 2013, eu estava trabalhando com a nossa trupe local de teatro fórum em Kuron, Sudão do Sul. Um grupo rebelde ameaçava a região, tentando combater o exército nacional. A população vivia sob medo constante. Os Jie, um dos grupos étnicos locais, sofreram um ataque dos rebeldes e se deslocaram, procurando refúgio entre os Toposa, seus “tradicionalis





inimigos”. Uma conversação de paz foi organizada entre os dois grupos e o nosso teatro fórum local foi usado para facilitar o diálogo. 100 pastores Toposa, a maioria portando armas, posicionaram-se diante de 20 homens da etnia Jie, separados por 30 metros um grupo do outro. Nossa trupe realizou a performance nesse espaço entre os grupos. Quando Emmanuel (um dos atores locais, cuja participação na performance consistia em narrar a morte do irmão no conflito) realizou o seu monólogo em lágrimas, acusando os guerreiros de ambos os lados, eu notei que três homens da audiência secavam lágrimas em seus olhos. Após a performance, ambos os grupos aceitaram sentar-se lado a lado, estabelecendo um primeiro passo na direção certa. Após quatro horas de discussão, em que ambos os lados extravasaram os seus sentimentos, culpando um ao outro por roubar e matar, as primeiras decisões práticas foram tomadas, como por exemplo, quem compensaria quem com quantas vacas e ovelhas, etc. Decidiram também que juntos iriam compartilhar o mesmo território, enquanto perdurasse a insegurança. Os anciãos e chefes assumiram a responsabilidade de acalmar e controlar os jovens guerreiros e fizeram um acordo para atuar em conjunto, em caso de um eventual ataque pelos rebeldes, e para cooperar com o exército nacional (Schrowange 2015, 87-88, tradução nossa).¹⁰

Se esse episódio específico pode ser avaliado por seus impactos práticos imediatos, o que o conjunto de intervenções artísticas documentado por Schrowange indica é que o maior potencial das performances de teatro fórum em contextos de conflitos violentos é instaurar um espaço seguro e criativo, onde atores e público possam imaginar alternativas para sair das situações opressivas e violentas em que vivem, sendo encorajados a aplicá-las na realidade. A grande contribuição das performances, portanto, está em fomentar a discussão e cultivar a consciência crítica – objetivos que não se esgotam em si mesmos, mas constituem o “primeiro passo de um processo de mudança” que vai além de resultados mensuráveis de curto prazo (Schrowange 2015, 86, 88).

10 No original: “In May 2013 I was working with our local forum theatre troupe in Kuron, South Sudan. A rebel group was threatening the region, trying to fight the deployed national army. People were living in constant fears. The Jie, one of the ethnic groups, were attacked by the rebels, running away and seeking refuge with the Toposa, their “traditional enemies”. A peace talk was organized between the two groups and our local forum theatre troupe was used to facilitate the dialogue. 100 Toposa herdsmen, most of them carrying a gun, were facing 20 Jie, with 30 meters space between the two groups. Our troupe performed in the middle of it. When Emmanuel did his monologue in tears (...), accusing the warriors of both sides, I saw three of them wiping tears out of their eyes. After the performance they agreed to sit together, a first step in the right direction. After four hours of discussion, both sides had emptied their hearts, blaming the other for stealing and killing. First practical decisions were taken, for example, who should compensate whom with how many cows or goats etc. And they decided together to share one territory for the period of insecurity. The elders and chiefs took the responsibility to calm down and control the young warriors. They agreed to act together in case of any attack by the rebels and to cooperate with the national army”.





Colaboração entre Arte e Consolidação da Paz: Potencialidades e Limitações

Ao observar as intervenções artísticas examinadas na seção anterior, à luz das fontes crítico-pedagógico-estéticas que lhe servem de base, dois aspectos fundamentais precisam ser notados. Em primeiro lugar, o potencial da arte para a transformação de conflitos e consolidação da paz não deve ser buscado na transformação social em si – i.e, em um efeito transformativo concreto e mensurável que possa ser conectado, por uma relação necessária de causalidade, a uma performance ou a um conjunto de intervenções artísticas particulares –, mas deve ser buscado dentro da própria experiência estética e ser avaliado pelos seus parâmetros internos, ou seja, pelo seu sucesso em estabelecer as condições de possibilidade de expansão dos limites do pensamento sensível, abrindo as margens para o envolvimento das pessoas e comunidades locais em processos de reflexão e autorreflexão sobre as condições de violência e opressão que afetam o seu dia a dia. Se esse processo de conscientização instaurado pela experiência estética resultará ou não em transformações sociais concretas, eis uma questão que foge ao controle do artista. Enquanto agentes cognitivos, encorajados a agir de forma livre e autônoma pela própria experiência estética, os participantes da audiência é que decidirão, em última análise, sobre o seu envolvimento ou não na práxis transformadora. Essa é uma decisão que não pode ser controlada e muito menos lhes ser roubada.

Desse modo, ainda que os aspectos examinados nas seções anteriores reforcem a tese de que existe um nexos entre as experiências artísticas e a transformação social, é importante sublinhar que esse nexos possui um caráter contingente, que não permite concluir ou realizar previsões a respeito de efeitos diretos produzidos nos agentes e nas estruturas sociais que se pretende transformar. Ainda que algumas experiências estéticas em contextos sociais específicos possam gerar transformações positivas de rápido impacto – e as ilustrações empíricas deste artigo mostram uma situação desse tipo, particularmente na performance de teatro fórum realizada por Schrowange em uma comunidade do Sudão do Sul –, nada indica que essas transformações ocorreriam no mesmo sentido em contextos submetidos a outras dinâmicas de violência ou a outras condições estruturais e culturais.

Em segundo lugar, é importante notar que embora as experiências estéticas em contextos de conflitos violentos pretendam ser uma forma de intervenção





normativamente orientada para a construção da paz, tais intervenções não podem perder de vista que elas se definem, sobretudo, por suas qualidades artísticas, mantendo-se fiéis à natureza aberta da obra de arte, à pluralidade de interpretações, à possibilidade de dissenso, resistência e contestação. A afirmação de Schrowange de que as performances em contextos de consolidação da paz demonstram que “o teatro se torna um instrumento estético de mudança”, sem desconsiderar, porém, que o teatro “é arte e deve se manter sempre como tal” (2015, 19), reforça essa constatação e indica que a ênfase nas qualidades tipicamente associadas às artes – como criatividade, liberdade, imaginação, sensibilidade, emoção, ambiguidade e, porque não dizer, radicalidade – não devem ser colocadas em segundo plano em prol de objetivos instrumentais. Esse é, possivelmente, um dos grandes desafios da arte politicamente engajada: veicular a sua orientação normativa sem, contudo, cair nas armadilhas do universalismo, das fórmulas prontas, dos maniqueísmos e, principalmente, de abordagens que, em vez de estimular a liberdade, a reflexão crítica e a conscientização sobre as formas de opressão e violência, provocam, ao contrário, a sujeição, o conformismo e a acomodação.

É essa radicalidade criativa que dá à arte a sua característica peculiar no campo da consolidação da paz e na transformação de conflitos, sem a qual as intervenções artísticas correm o risco de assumir um perfil instrumental, orientado para a solução de problemas,¹¹ aproximando-se daquilo que a própria virada estética aqui defendida pretende criticar. Talvez esteja nisso a maior potencialidade da arte no campo da transformação de conflitos e de consolidação da paz: a valorização do pensamento complexo; a busca incessante pelo original; um incômodo perante as soluções de acomodação; uma visão dialética que não sufoca o conflito, mas procura tirar de dentro do próprio conflito, conforme sugere Lederach (2005), o ato criativo que faz surgir o inusitado, aquilo que ainda não existe.

Esses aspectos levam-nos a uma segunda discussão, mais pragmática, relacionada ao modo como o campo da consolidação da paz se organiza institucionalmente. Tanto Schrowange (2015) quanto Lederach (2005) convergem para um posicionamento crítico sobre a obsessão por projetos, gestão técnica de processos e resultados de curto impacto que estruturam e capturam grande parte

11 Entendendo a abordagem de solução de problemas em oposição à abordagem da teoria crítica no sentido pensado por Robert Cox (1996).





da energia da comunidade de consolidação da paz. Esses aspectos tornam-se ainda mais problemáticos quando apreciados em conjunto com as observações de outros autores, entre eles Mark Duffield (2001, 2007) e Séverine Autessere (2014), que, embora não se dediquem especificamente ao debate sobre arte e *peacebuilding*, têm exposto a lógica instrumental, geralmente oportunista e autointeressada, que orienta a rede de atores governamentais e não-governamentais que se mobiliza no campo da consolidação da paz para atingir seus próprios objetivos estratégicos em detrimento das necessidades de desenvolvimento e segurança em microescala das pessoas e comunidades locais mais afetadas pelos conflitos.

Essa perspectiva crítica sobre as organizações de consolidação da paz sugere que alguma cautela deve ser observada na relação colaborativa entre artistas e tais organizações. Embora alguns autores defendam uma forma de cooperação mais estratégica e instrumental entre artistas e as organizações de consolidação da paz, argumentando que esse tipo de relação pode levar a resultados mais efetivos na transformação das realidades sociais em zonas de conflitos (Shank e Schirch 2008), outros autores alertam para o risco de que essas relações instrumentais e estratégicas acabem fazendo com que a introdução da arte nesse processo tenda a ser condicionada pelos objetivos institucionais das organizações de consolidação da paz e não pelas qualidades da arte propriamente dita (Culbertson 2020). Desse modo, ainda que essa cooperação se torne útil para a obtenção de recursos, apoio logístico ou proteção para que as performances artísticas possam se realizar em segurança, não se devem perder de vista os problemas envolvidos nesse tipo de colaboração instrumental, especialmente os sacrifícios que podem resultar para a autonomia e as qualidades estéticas das intervenções artísticas.

O que esse posicionamento crítico sugere, quando aplicado à questão aqui em análise, é que os objetivos de grande parte das organizações governamentais e não-governamentais que financiam e tomam decisões no campo da consolidação da paz podem condicionar, devido à sua lógica externamente orientada e autointeressada, os projetos artísticos que se inserem nesse campo. Dada a lógica de gestão de projetos e a busca de resultados previsíveis e quantificáveis que orienta as organizações que geralmente se envolvem no campo da consolidação da paz, é questionável se tais organizações são capazes de absorver as dinâmicas libertárias, o tipo de construção colaborativa, a característica aberta e a imprevisibilidade de resultados das performances artísticas. Considerando que as artes se expressam através de diferentes camadas de significado, mobilizando símbolos carregados de múltiplos sentidos que escapam a interpretações totalizantes, é preciso avaliar





até que ponto essas qualidades, que são intrínsecas ao fazer artístico, podem se deixar instrumentalizar pelos mecanismos institucionais de *peacebuilding* sem sacrificar a liberdade e a ambiguidade que lhes são inerentes (Burbridge e Stevenson 2020; Culbertson 2020).

Conclusão

Posicionando-se na interface entre as viradas estética e local nos Estudos para a Paz, este artigo examinou algumas intervenções artísticas inspiradas nas fontes crítico-pedagógico-estéticas do teatro do oprimido, conduzidas em contextos de conflitos violentos no continente africano pelos Teatros Rafiki e Badilika.

A discussão realizada no artigo nos leva a duas conclusões fundamentais. Em primeiro lugar, ainda que se reconheça que as intervenções estéticas apresentam um potencial para a transformação de conflito e a consolidação da paz, é igualmente importante reconhecer que grande parte desse potencial não se realiza através de transformações sociais que possam ser identificadas e mensuradas imediatamente. Assim, as intervenções artísticas precisam ser avaliadas por sua contribuição para ampliar, através de processos críticos e reflexivos, a conscientização das pessoas e comunidades locais sobre as estruturas e culturas de violência que condicionam as suas possibilidades de vida. Até que ponto esse processo leva ao envolvimento efetivo da audiência com a práxis transformadora, isto é algo que não pode ser mensurado por resultados de curto prazo e muito menos ser objetivamente controlado pelo artista, mas depende do impacto das performances no juízo crítico de cada participante, a quem cabe, em última análise, posicionar-se reflexivamente sobre a inaceitabilidade das condições de violência direta, estrutural e cultural a que estão submetidos e engajar-se nas práticas coletivas de transformação social e política.

Em segundo lugar, é preciso olhar com alguma dose de cautela para a colaboração estratégica entre as intervenções artísticas e os mecanismos institucionais e formais de consolidação da paz. É crucial que as intervenções artísticas em contextos de violência não sacrifiquem, por razões instrumentais, suas qualidades estéticas e seu compromisso com a conscientização das populações locais, devendo manter a sua autenticidade e o seu compromisso com o ato criativo. É através da radicalidade da arte, e não da sua domesticação e instrumentalização, que se abre o maior potencial para a emergência de uma abordagem heterodoxa





à consolidação da paz que ofereça uma alternativa ao modelo ortodoxo de *peacebuilding* liberal que se tornou dominante.

Referências

- Autesserre, Séverine. 2014. *Peaceland: Conflict Resolution and the Everyday Politics of International Intervention*. New York: Cambridge University Press.
- Bleiker, Roland. 2001. The Aesthetic Turn in International Political Theory. *Millennium: Journal of International Studies* 30, no. 3: 509-533.
- Bleiker, Roland. 2009. *Aesthetic and World Politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Boal, Augusto. 2008. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto. 2009. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Burbridge, Paul; Stevenson, Geoffrey. 2020. "Peacebuilding and the Theatre Arts". In Mitchell, J.; Vincett, G.; Hawkslev, T.; Culbertson, H. (eds.). *Peacebuilding and the Arts*. London: Palgrave Macmillan.
- Chandler, David. 2010. *International Statebuilding: The Rise of Post-Liberal Governance*. London: Routledge.
- Cohen, Cynthia; Varea, Roberto Gutierrez; Walker, Roberto Gutierrez. 2011. *Acting Together: Performance and the Creative Transformation of Conflict (Volumes I e II)*. Oakland: New Village Press.
- Cox, Robert. 1996. "Social Forces, States and World Order: beyond international relations theory". In *Approaches to World Order*, 85-123. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cravo, Teresa Almeida. 2017. "A Consolidação da Paz". In Branco, C.; Sousa, R. R. P.; Oliveira, G. C. (orgs.). *Incursões na Teoria da Resolução de Conflitos*, 319-348. Lisboa: UAL/OBSERVARE.
- Culbertson, Hal. 2020. "Peacebuilding and the Performing Arts Through the Collaborative Lens". In Mitchell, J.; Vincett, G.; Hawkslev, T.; Culbertson, H. (eds.). *Peacebuilding and the Arts*. London: Palgrave Macmillan.
- Duffield, Mark. 2001. *Global Governance and the New Wars: The Merging of Development and Security*. London: Zed Books.
- Duffield, Mark. 2007. *Development, Security and Unending War: Governing the World of Peoples*. Cambridge: Polity Press.
- Freire, Paulo. 1974. *A Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.





- Galtung, Johan. 1976. "Three Approaches to Peace: Peacekeeping, Peacemaking and Peacebuilding". In Galtung, J. (ed.) *Essays in peace research* (vol. 2), 282-304. Copenhagen: Ejlers.
- Galtung, Johan. 1996. *Peace by Peacefull Means*. London: SAGE.
- Gomes, Aureo de Toledo. 2013. Da Paz Liberal à Virada Local: Avaliando a Literatura Crítica sobre Peacebuilding. *Monções: Revista de Relações Internacionais da UFGD* 2, no. 4: 46-76.
- Gomes, Aureo de Toledo; Blanco, Ramon. 2019. "A Construção da Paz sob Análise: Os Diferentes Matizes da Crítica". In Ferreira, M. A. S. V.; Maschietto, R. H.; Kuhlmann, P. R. L. (eds.). *Estudos para a paz: conceitos e debates*, 193-226. São Cristóvão, SE: Editora UFS.
- Grohs, Courtney Simon. 2009. *From Destruction to Creation: A Normatively Framed Inquiry into How the Arts Can Inform Peacebuilding*. Disponível em: < <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.608.3015&rep=rep1&type=pdf> > . Acesso em: 01 jun. 2020.
- Kuhlmann, Paulo R. Loyolla; Ramos, Luís Eduardo S. Oliveira; Araújo, Suerda Gabriela F. 2019. "Arte e Construção da Paz". In Ferreira, M. A. S. V.; Maschietto, R. H.; Kuhlmann, P. R. L. (eds.). *Estudos para a paz: conceitos e debates*, 459-506. São Cristóvão, SE: Editora UFS.
- Lederach, John Paul. 1995. *Preparing for Peace: Conflict Transformation Across Cultures*. Syracuse/New York: Syracuse University Press.
- Lederach, John Paul. 2005. *The Moral Imagination: The Art and Soul of Building Peace*. New York: Oxford University Press.
- Mac Ginty, Roger. 2008. Indigenous Peace-Making versus the Liberal Peace. *Cooperation and Conflict* 43, no. 2: 139-163.
- ONU. 1992. *A/47/277 (1992) – An Agenda for Peace*. New York: United Nations.
- Premaratna, Nilanjana. 2020. Theatre for peacebuilding: transforming narratives of structural violence. *Peacebuilding* 8, no. 1: 16-31.
- Premaratna, Nilanjana; Bleiker, Roland. 2010. "Art and peacebuilding: How theatre transforms conflict in Sri Lanka". In Richmond, O. (ed.). *Peacebuilding – Critical developments and approaches*, 376-391. London: Palgrave Macmillan.
- Pugh, Michael. 2005. The Political Economy of Peacebuilding: A Critical Theory Perspective. *International Journal of Peace Studies* 10, no. 2: 23-42.
- Richmond, Oliver. 2007. Emancipatory forms of human security and liberal peacebuilding. *International Journal* 62, no. 3: 458-477.
- Richmond, Oliver. 2011. *A Post-liberal Peace*. Abingdon: Routledge.
- Richmond, Oliver; Mitchell, Audra (eds.). 2012. *Hybrid Forms of Peace: From Everyday Agency to Post-Liberalism*. Basingstoke: Palgrave.





- Schrowange, Claus. 2015. *Art and Conscientization: Forum Theatre in Uganda, Rwanda, DR Congo, and South Sudan*. Stuttgart: Ibidem-Verlag.
- Shank, Michel; Schirch, Lisa. 2008. Strategic Arts Based Peacebuilding. *Peace & Change* 33, no. 2: 217-242.
- Stephenson Jr., Max; Zanotti, Laura. 2017. Exploring the Intersection of Theory and Practice of Arts for Peacebuilding. *Global Society* 31, no. 3: 336-352.
- Toledo, Aureo; Facchini, Julia. 2017. Da transformação de conflitos à paz híbrida: uma análise das ideias de John Paul Lederach e Roger Mac Ginty. *Revista Brasileira de Estudos de Defesa* 4, no. 2: 153-174.
- Väyrynen, Raimo. 1999. "From Conflict Resolution to Conflict Transformation: A Critical Review". In Jeong, Ho-Won (Ed.). *The New Agenda for Peace Research*. Aldershot: Ashgate.

