

O TEATRO NÃO CHEGA? UMA REFLEXÃO SOBRE ARTE, INCLUSÃO E TRANSFORMAÇÃO POLÍTICA

JOSÉ SOEIRO

1. Inclusão, Exclusão, Transformação

Há certamente várias dimensões que interpelam um olhar crítico sobre o papel da arte em processos de participação e sobre o impacto que as práticas de criação artística podem ter no combate às múltiplas formas de desigualdade, de opressão e de exclusão. Na origem desta reflexão que a Luísa Pinto sugeriu que partilhasse no colóquio “Arte Inclusiva? Quem inclui quem?”, realizado no Porto, estão pelo menos três inquietações.

A primeira prende-se com o carácter problemático do próprio conceito de inclusão. Invocada de forma quase indiscriminada, a preocupação com a “inclusão” – na economia, na sociedade, na educação, na cultura, na arte... – parece constituir uma espécie de consenso social, um pressuposto que não seria polémico ou objeto de disputa, assumindo-se antes como um objetivo largamente partilhado, a partir do qual se discutiria mas que não estaria, em si mesmo, em debate. Ora, como tem sido assinalado, o paradigma da “inclusão” na análise sociológica afirmou-se pelo facto de enfatizar, por um lado, a natureza multidimensional dos processos de exclusão – muito para além das dimensões materiais apreendidas através da categoria da “pobreza”, por exemplo, ou das dimensões económicas associadas à categoria de “exploração” – e, por outro,

por acentuar a natureza processual dessas dinâmicas. No entanto, ao insistir na necessidade de reconstruir o “elo social” e ao convocar as práticas artísticas para o propósito de “fazer sociedade”, o discurso da inclusão corre o risco de relegar para segundo plano um olhar a partir do conflito entre “excluídos” e “excluidores” e de, assim, subvalorizar o desígnio de “transformar a sociedade”, essa mesma que “exclui incluindo” (Garnier, 1998, pp.77-80). Não por acaso, a inflação retórica em torno da “inclusão” pôde conviver, nas últimas décadas, com o agravamento da desigualdade. Essa “ideologia da inclusão”, para usar os temas de José Alberto Correia (2003), poderia assim contribuir, mais consciente ou inconscientemente, para uma “despolitização” e “pedagogização dos problemas sociais e, conseqüentemente, para o reforço das perspectivas comportamentalistas e psicologizantes da problemática da desigualdade e da injustiça social”, promovendo uma “cultura da tolerância, susceptível de respeitar a diferença, mas ocultando o facto de esta ser, geralmente, uma expressão de uma profunda desigualdade e injustiça social” (Correia, 2003, p.46).

Em segundo lugar, parece ser impossível pensar estas práticas artísticas sem as situar no contexto em que ocorrem e sem as inscrever no emaranhado de relações que as atravessam. Se não tivermos da arte uma concepção que a entende como uma esfera totalmente separada da vida, uma espécie de zona autónoma imune às relações de poder que estruturam o mundo social, então o problema da relação entre “arte e inclusão” convoca também uma reflexão sobre as possibilidades reais de transformação de um mundo em que a desigualdade e a exclusão, longe de serem uma exceção ou uma excrescência do sistema, se encontram inscritas no âmago das suas lógicas de reprodução. Isto é, convida-nos a retomar o debate sobre a capacidade de a arte interferir e contrariar processos de exclusão que se situam na lógica íntima de funcionamento do sistema ou, se quisermos dizer de outra forma, confronta-nos com a questão de saber até que ponto a arte pode ser inclusiva num mundo que não o é.

Por tudo isto, e em terceiro lugar, a reflexão que se pretende partilhar parte de um desassossego que assalta provavelmente todos e todas aquelas que se envolveram

já nestes processos artísticos e que procuram pensar quais os seus impactos reais: a questão da continuidade destas práticas e das relações que elas estabelecem com outros repertórios de luta e com outros processos de transformação social que estão, necessariamente, aquém e além dos próprios momentos, projetos, iniciativas e processos criativos. Fá-lo-emos a partir da experiência com o Teatro do Oprimido (TO) e partindo de uma ideia que nos parece central na proposta do seu criador, Augusto Boal: a de que o teatro não chega. Ou seja, a hipótese de que, tratando-se o Teatro do Oprimido de um “ensaio” da transformação, ele é sempre um processo que reclama a ação fora de si próprio.

2. Boal e a incompletude permanente de um projeto artístico

Uma das razões pelas quais o Teatro do Oprimido pode ser um lugar interessante a partir do qual pensar o potencial e as limitações das práticas artísticas que se querem intervenientes e transformadoras é pela audácia e ambição (ainda que frequentemente irrealizadas) com que Boal formula o seu projeto poético-político.

A primeira forma como poderíamos pensar a “inclusão” no Teatro do Oprimido é a definição deste como uma linguagem universal que todos os seres humanos já possuem:

(...) mesmo quando inconscientes, as relações humanas são estruturadas em forma teatral: o uso do espaço, a linguagem do corpo, a escolha das palavras e a modulação das vozes, o confronto de ideias e paixões, tudo que fazemos no palco fazemos sempre em nossas vidas: nós somos teatro! (Boal, 2019, p.420)

Este “Teatro Essencial” antecede assim o “fazer teatral” como um ofício especializado dos atores (Santos, 2015). Um pouco à maneira de Jacotot, o pedagogo cujas lições foram retomadas por Rancière (2010), e certamente inspirado em Paulo Freire (2018), para Boal o conhecimento do *teatro como linguagem* não é tanto um *objetivo* da ação cultural, mas sim um *pressuposto*. Isto

é, constituiu algo que já lá está e que se trata de trabalhar para, ao mesmo tempo, “desfamiliarizar”, “desmecanizar” e tornar consciente.

Por isso mesmo, o Teatro do Oprimido parte de duas hipóteses centrais: a de que “toda a gente pode fazer teatro, até os atores” (Boal, 2008, p.ix) e a de que é preciso “devolver ao povo os meios de produção teatral”. É a partir destas hipóteses que Boal questionará a divisão social do trabalho que, no teatro, atribui a uns o monopólio da ação (os atores) e a outros a condição de observadores do que acontece no “espaço estético” (os espectadores). Para superar essa divisão, que existe tanto no teatro quanto na sociedade, Boal propõe que se reinvente o próprio dispositivo teatral, rompendo a quarta parede que separa “palco” e “plateia”. A categoria de *espect-atores* assentaria na possibilidade de, num processo e num evento teatral, todos os presentes combinarem a observação dos conflitos teatrais com a capacidade de transformarem esses mesmos acontecimentos e processos através da intervenção em cena.

Se a base do TO é a exploração de situações de opressão e a valorização da capacidade criadora e criativa de todas as pessoas, ele toma como ponto de partida uma inquietação profunda: será possível restituir a todos a capacidade de ser simultaneamente espectador crítico do que acontece e criador ativo da realidade? No âmago do Teatro do Oprimido está, por isso, a ideia de que cada um e cada uma tem não apenas o direito de falar (o que seria uma forma pobre de inclusão), mas ainda o de rejeitar os papéis sociais a que somos confinados, aqueles que a ordem existente nos reserva e que reproduzem as estruturas de poder da sociedade. Ou seja, o direito não apenas de nos *incluirmos* nos guiões, nos lugares e nos papéis que existem, mas de rejeitarmos essa “inclusão subordinada”. No fundo, o direito de nos *excluirmos* dela para inventarmos coletivamente outras cenas.

Esta des-especialização, esta aspiração de fundo de uma democratização radical dos meios de produção simbólica da realidade implica uma teoria e uma prática da libertação que parece estar além de uma mera “ideologia da inclusão”, precisamente porque pressupõe uma confiança na capacidade de

auto-emancipação dos oprimidos. Na realidade, ela repousa numa combinação dialética entre, por um lado, uma teoria da opressão capaz de explicar os mecanismos de reprodução da ordem social e das suas divisões; e, por outro, uma teoria da emancipação capaz de encontrar as brechas a partir das quais os oprimidos, em lugar de serem apenas submissos conformados com o sistema, teriam também interesses e condições para porem em causa essa mesma ordem que os inclui em papéis subalternos.¹

Pensada assim, a “inclusão” desejada não pode desligar-se de um processo de emancipação que é, com efeito, altamente contra-intuitivo. Ao contrário das teorias da reprodução que descrevem a opressão como uma espécie de círculo fechado, o Teatro do Oprimido parte da hipótese de que os oprimidos têm capacidade para compreender esse sistema e têm um interesse em transformá-lo. O próprio teatro, ao pressupor a capacidade de nos observarmos em ação, seria um instrumento privilegiado para essa análise crítica, por permitir essa operação de deslocamento relativamente a nós próprios, a possibilidade de sermos outros, de desnaturalizarmos a própria condição de oprimido e de ensaiarmos a transformação. Neste sentido, aos processos artísticos caberia resgatar as formas de cultura popular, desenvolver esse bom senso emancipatório e interromper a reprodução da opressão. Não propriamente por efeito de uma tomada de consciência mágica, mas por via de um trabalho de desconstrução da inscrição das estruturas de opressão nos corpos e nas instituições – estruturas que mecanizam os sujeitos, que procuram encaixá-los em determinadas relações sociais e que buscam a sua adesão às estruturas de pensamento e às categorias de classificação do mundo dos opressores.

É interessante, por outro lado, como esta declarada ambição do projeto poético e político de Boal não absolutiza a experiência teatral. Uma das definições mais populares do Teatro do Oprimido, e do teatro fórum em particular, é que ele é

¹ Este argumento sobre que concepção de identidade, alteridade e de emancipação está subjacente à proposta poética e ao trabalho dramaturgico do Teatro do Oprimido é desenvolvida num outro lugar, num texto conjunto com Julian Boal (cf. Boal e Soeiro, 2019).

um “ensaio da revolução” (Boal, 2013, p.163). Esta expressão sugere duas ideias fortes. A primeira é que no teatro fórum se prepara alguma coisa que acontece noutra lugar e noutra tempo, fora do espaço estético – e por isso se trata de um *ensaio* e não da peça em si. A segunda ideia é que esse ensaio prepara não apenas uma pequena mudança mas uma transformação profunda – uma *revolução*.

Começemos pelo *ensaio*. No Teatro do Oprimido os especta-atores tomam conta da cena e agem para mudar a representação da realidade. Porque existem dentro e fora do espaço estético, como atores e como pessoas, no momento em que os espect-atores transformam a ficção, estão já a preparar-se para agir na sua própria realidade. No teatro, analisam-se os mecanismos de opressão, experimentam-se formas de a contestar, exercitam-se modos de resistência e treinam-se técnicas de combate. Através dele revela-se a força e a fragilidade dos opressores e descobre-se a potência dos oprimidos. O Teatro do Oprimido assume assim com humildade o potencial do seu projeto militante. O teatro é *mais um momento* do trabalho dos oprimidos para a sua libertação. Não se esgota em si mesmo, não é mera celebração da arte pela arte, não é a busca de acontecimentos sublimes que se bastariam a si próprios, não se contenta em ser apenas um espaço de expressão daqueles a quem a voz, a palavra e o gesto são normalmente confiscados. Pode certamente ser tudo isso (o que já não seria pouco!), mas é sempre um teatro inacabado. Como dizia Boal, o Teatro do Oprimido

(...) em vez de tirar algo do espectador, pelo contrário, infunde nele o desejo de praticar na realidade o ato ensaiado no teatro. A prática destas formas teatrais cria uma espécie de insatisfação que necessita complementar-se através da ação real. (Boal, 2008, p.148)

Este entendimento de uma prática artística (o Teatro do Oprimido ou outra) como o ensaio incompleto de uma transformação na sociedade convida-nos pois a fazermos as necessárias ligações entre os diversos níveis nos quais a opressão opera: o nível da incorporação subjetiva (a “invasão dos cérebros” ou a

chamada opressão internalizada), o das interações entre os sujeitos (as relações interpessoais, o desempenho dos papéis, as formas de utilização do corpo), a escala das instituições (a escola, a empresa, o hospital, a prisão, a família...), o nível das estruturas sociais e económicas (as relações entre as classes, os géneros, os grupos sociais), a superestrutura política e legal (as instituições de representação, as leis, o Estado). Estimula-nos, também, a pensar as práticas artísticas no quadro mais vasto de um projeto e de uma estratégia de transformação política. Se aceitarmos a ideia de que o teatro não chega, então as tentativas de articulação com as outras modalidades de luta – os movimentos sociais e as suas formas de ação, o combate institucional e a disputa pela hegemonia, as estratégias legais e transgressivas de mobilização, o trabalho de construção de comunidades políticas ativas – podem também fazer parte da intervenção que envolve as práticas criativas, que não se esgotam nas paredes de uma oficina, de um projeto ou de um evento teatral. Aí apenas começa um caminho, normalmente longo, de transformação.

3. O “teatro como política”

A experiência do Teatro Legislativo é um exemplo desta tentativa de integrar processos artísticos num quadro mais amplo de intervenção política. Com efeito, o esforço de desinscrição da opressão não parece ser neste caso pensada apenas a partir da soma de “epifanias” e de “momentos mágicos” que a experiência estética produz (e sabemos que o faz!), mas sim do modo como essas experiências se aliam com outras práticas e participam de processos mais continuados no tempo.

Frequentemente apresentado como uma “técnica” do Teatro do Oprimido, uma das últimas ramificações do método desenvolvido por Augusto Boal, convém lembrar que o Teatro Legislativo foi na verdade o resultado de uma resposta concreta a um problema e a um contexto específicos (Boal, 1996). Após o seu exílio na Argentina (1971-1976), em Portugal (1976-1978) e em França (1978-1986), Boal regressa finalmente ao Brasil, em 1986, a convite de Darcy Ribeiro que era, na época, o vice-governador do Rio de Janeiro. Darcy criara os Centros

Integrados de Educação Popular (CIEP's) e, entre 1986 e 1989, Boal desenvolveu um grande projeto nesses Centros, utilizando o Teatro do Oprimido com uma equipa de mais de 30 animadores culturais. No início dos anos 90, fundou o Centro de Teatro do Oprimido no Rio (CTO-Rio). No entanto, tendo perdido o vínculo com os CIEP's e com Darcy, tornou-se cada vez mais difícil sobreviver. Boal e a sua equipa decidiram, assim, pôr um fim ao CTO. Em 1992, por coincidência, era ano eleitoral no Brasil. O CTO ofereceu-se então para apoiar e teatralizar a campanha do Partido dos Trabalhadores (PT), estetizando-a através de canções, de paradas nas ruas e nas praças e de sessões de teatro-fórum nos eventos da campanha. A proposta foi aceite, mas o PT propôs que o próprio Boal concorresse como candidato. Depois de alguma hesitação, acabou por aceitar a proposta, pensando que não teria hipótese de se tornar vereador. Mas acabou por ser eleito.

Boal descreve o que aconteceu depois da seguinte forma: “A volta do Teatro do Oprimidos às suas origens: o Brasil e a política” (Boal, 1996, p.29). Esse retorno a um uso explicitamente político do TO é, portanto, apresentado como se o seu método teatral regressasse a casa após uma longa viagem – a sua jornada pela Europa, mas também a sua utilização no campo da educação, da intervenção social e da terapia. Com a sua eleição, na verdade, foi toda a sua companhia de teatro que foi eleita. Os curingas do CTO tornaram-se assessores parlamentares e a equipa montou um dispositivo que utilizava o teatro como uma forma de “democracia transitiva”. A própria campanha criou “grupos de ecologistas, mulheres, estudantes universitários, negros...”. Durante o mandato, outros foram criados. Os parceiros do mandato foram organizados em “elos” (“um conjunto de pessoas da mesma comunidade e que se comunica periodicamente com o mandato”, via presença na Câmara, na comunidade ou via lista de discussão interativa) e em “núcleos”, ou seja, grupos de Teatro do Oprimido que colaboravam com o mandato de forma sistemática. Esses “núcleos” podiam ser comunitários (pessoas que viviam na mesma comunidade e com preocupações em comum), temáticos (comunidades de interesse que

compartilhavam uma opressão e um objetivo, como grupos de pessoas com deficiência, de trabalhadoras domésticas, ligados a sindicatos ou associações ecologistas) e grupos que combinavam ambas as características.

O mandato apoiou esses grupos (no total, havia 19 grupos permanentes de TO por toda a cidade e outros mais intermitentes), nomeadamente através da presença dos “curingas”², e promoveu *diálogos* entre núcleos (um grupo visitava outro, mostrando a sua peça e criando solidariedade); *parábolas* (um mesmo assunto específico era trabalhado por todos os grupos, que se encontraram depois para mostrar uns aos outros o seu trabalho); *denúncias* (uma apresentação realizada em manifestações políticas ou nas ruas para conscientizar sobre um assunto); ou *festivals* (nos quais os grupos, do Brasil e de outros países, mostravam o seu trabalho e experimentavam o prazer da confraternização). Mas também desenvolveu formas de consulta como a *lista de discussão interativa* (milhares de cartas sobre um assunto eram enviadas para a lista de endereços do mandato para recolher sugestões) ou a *Câmara na Praça* (sessões de debate em espaços públicos, fora do Parlamento, com a presença de um assessor familiarizado com os aspetos legais do assunto em causa e onde as pessoas produziam sugestões sobre o que fazer). Às vezes, essas reuniões da *Câmara na Praça* eram teatralizadas como uma sessão parlamentar, com o mesmo tipo de ritual, incluindo uma votação. O Gabinete do mandato foi pensado como uma “Célula Metabolizadora”, isto é, uma equipe de assessores legislativos que tinham a missão de descobrir as leis que poderiam ser propostas a partir das sugestões dos cidadãos, das intervenções nas sessões de teatro-fórum e dos resumos de todos os outros processos de auscultação. Em alguns casos, eram também feitas ações diretas sobre determinados temas e casos específicos.

Mais do que uma técnica específica, o Teatro Legislativo foi, portanto, essa experiência concreta de fazer “teatro como política”, em vez de simplesmente

² O nome dado aos facilitadores do Teatro do Oprimido, que, na verdade, além de ajudarem a dinamizar os processos, têm também como função “dificultar” e questionar as representações e soluções encontradas.

fazer “teatro político” (Boal, 1996, p.42). Ou seja, foi um processo de utilização do teatro como uma forma de diálogo, através do qual as pessoas se envolveram num processo legislativo, ou em formas de mobilização para garantir que determinados direitos já legalmente consagrados eram de facto garantidos na prática.

Este tipo de processos não se esgotou com o mandato de Boal. Mesmo depois de terminá-lo, o próprio desenvolveu experiências de utilização do Teatro do Oprimido no contexto dos Orçamentos Participativos na cidade de Santo André, no Estado de São Paulo, entre 1997 e 2001; em Munique, na Alemanha; ou em França, nos anos seguintes (Soeiro, 2019a). O Centro de Teatro do Oprimido do Rio continuou a desenvolver o Teatro Legislativo em toda a década de 2000, nomeadamente na área da saúde, do trabalho ou da justiça. Mais recentemente, o Teatro Legislativo foi utilizado no Uruguai, por exemplo, no quadro da campanha contra a criminalização dos menores (Speranza, 2019) e tem sido intensamente utilizado nos Estados Unidos, pelo grupo Teatro do Oprimido de Nova Iorque (Rubin, 2019). Neste momento, no Brasil de Bolsonaro, novos mandatos começam a utilizar o Teatro Legislativo, como é o caso do de Dani Monteiro³ no Rio ou das deputadas da *Gabinetona*, de Belo Horizonte, “uma experiência de ocupação cidadã da política institucional”⁴.

Também em Portugal participei de um processo deste tipo, chamado “Estudantes por Empréstimo”⁵. Iniciado no verão de 2009, um grupo de ativistas que integrava construiu um teatro-fórum a partir das nossas vivências enquanto estudantes do ensino superior. Muitos de nós conheciam-se não apenas do

³ Em agosto de 2019, tive a oportunidade de participar do lançamento de uma turma de Teatro Legislativo na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, em ligação com o mandato de Dani Monteiro, deputada eleita pelo PSOL, na Assembleia Legislativa do Estado do Rio.

⁴ No âmbito do mandato coletivo da *Gabinetona*, que inclui vereadores e deputadas de Esquerda de Belo Horizonte, foi criado o “Diferentonas”, “grupo de teatro e educação popular que, inspirado pelo trabalho de Augusto Boal, atua como elo poético e artístico do mandato com a cidade. O grupo criou um núcleo experimental de teatro do oprimido, T.O. na Cidade, que visa multiplicar essa experiência”. Ver em <https://gabinetona.org/site/> [consultado a 29 de janeiro de 2019].

⁵ Uma descrição e um balanço mais detalhado deste projeto e deste processo pode ser encontrada no livro *Ensayando el Despertar. Miradas Movilizadoras desde el Pluriverso del Teatro del Oprimido* (Soeiro, 2019b).

movimento estudantil mas do Bloco de Esquerda. Havendo eleições legislativas em outubro desse ano de 2009 e existindo a possibilidade concreta de ser eleito deputado nacional, a ideia era associar ao previsível mandato parlamentar uma experiência de teatro legislativo. A peça que então montámos contava a história de uma estudante que perdera o direito à bolsa de ação social e que, sem meios para poder pagar todas as despesas associadas a um curso de ensino superior, procurava, sem sucesso, diferentes aliados. No final, a única solução que parecia restar-lhe era endividar-se, recorrendo à banca. No período em que fizemos a peça, a banca privada começava a instalar-se despudoradamente nas universidades, explorando o negócio dos créditos a estudantes, que cresciam na razão proporcional do recuo das bolsas de ação social atribuídas pelo Estado. À época, cerca de 20 mil estudantes haviam perdido a bolsa, em função das novas regras sobre apoios sociais, e milhares já tinham contraído empréstimos para estudar, numa dívida que ascendia aos 13 milhões de euros.

O objetivo do projeto “Estudantes por Empréstimo” era percorrer escolas e universidades, provocando o debate sobre esta realidade, recolhendo as opiniões dos estudantes sobre o que deveria ser proposto para enfrentá-la e estimulando a ação coletiva em torno deste problema. Para isso, contactámos as Associações de Estudantes de todo o país, oferecendo-nos para realizar sessões de teatro legislativo sobre este tema. Todas as segundas-feiras, que é o dia livre para os deputados realizarem atividades fora do Parlamento, íamos a uma escola fazer o fórum. As despesas de deslocação e alimentação eram pagas pelo salário de deputado que recebia. Tudo o resto era trabalho voluntário, entendido como parte do nosso ativismo político.

No final de cada fórum, distribuíamos aos estudantes uma folha onde pedíamos que nos deixassem o seu contacto e que escrevessem o que consideravam serem as mudanças mais importantes a levar por diante, a partir das ideias e intervenções que tinham tido lugar na sessão. No final de cada dia, transcrevíamos cada sugestão para o nosso blogue, onde podiam ser também consultados todos os testemunhos com casos concretos, bem como textos de opinião sobre a realidade

que a peça retratava, dados estatísticos, um relato das sessões passadas e o calendário das próximas.

Ao fim de um ano e de cerca de quarenta apresentações de teatro-fórum, juntámos uma “célula metabolizadora”⁶ – constituída por juristas que convidámos e por todos os elementos do projeto (cerca de uma dezena) e convocámos os estudantes que nos haviam deixado o seu contacto para uma sessão de Teatro Legislativo que teve lugar na Sala do Senado da Assembleia da República. Sentados nos lugares dos deputados, os estudantes puderam debater as propostas resultantes do projeto, escolher aquelas com que mais se identificavam e lançar uma petição nacional para recolher apoio a essas iniciativas. Para essa sessão, convidámos também todos os diretores dos serviços de ação social, o Ministro do Ensino Superior e os deputados da Comissão Parlamentar de educação. A sala estava cheia, com estudantes e com alguns (poucos) responsáveis por serviços de ação social.

Mais do que o simbolismo dessa sessão, aliás facilmente co-optável pela própria instituição, o que foi interessante nesse processo foi sobretudo o modo como, a partir de uma linguagem artística como o teatro, se desenvolveu um processo de politização em que as nossas dúvidas e dificuldades políticas e dramáticas se confundiam, em que a experiência estética e a reflexão política andaram a par. O Teatro permitiu-nos, nesse processo, aperfeiçoar a nossa descrição do mundo, confrontar os nossos desejos, olhar de outro modo para uma realidade que já conhecíamos, mas em relação à qual tivemos de nos distanciar para construir uma representação que explorasse não apenas a realidade que existia, mas os indícios que ela já continha para poder ser diferente. O processo de criação artística permitiu-nos também essa forma de alegria que resulta de estarmos juntos e de criarmos juntos outras saídas para as nossas próprias histórias. Pode ser pouco, certamente. Mas é um exemplo, entre tantos outros, de como é possível tentar abrir um pouco mais o campo de possíveis.

⁶ Nome que Boal dá ao grupo que tinha como missão analisar as súmulas do espetáculo e produzir, a partir delas, projetos-lei ou decretos, medidas judiciais ou preparar ações diretas (Boal, 1996, pp.124-127).

Referências bibliográficas

- BOAL, Augusto (2019). “Message for World Theatre Day 2009” in Kelly Howe, Julian Boal & José Soeiro (ed.), *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge.
- BOAL, Augusto (2013). *Teatro do Oprimido*. São Paulo: Cosac Naify.
- BOAL, Augusto (1996). *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BOAL, Julian; SOEIRO, José (2019). “Identities, Otherness and Emancipation in Theatre of the Oppressed” in Kelly Howe, Julian Boal & José Soeiro (ed.), *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge.
- CORREIA, José Alberto (2003). “A Construção Político-Cognitiva da Exclusão Social no Campo Educativo” in David Rodrigues (org.), *Perspectivas sobre a Inclusão*. Porto: Porto Editora.
- FREIRE, Paulo (2018). *Pedagogia do Oprimido*. Porto: Afrontamento.
- GARNIER, J-P. (1998). “O Pensamento Único e o seu Duplo” in AAVV, *A Civilização do Mercado. Nem Paraíso nem Fatalidade*. Lisboa: Abril em Maio/ SOS Racismo.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *O Mestre Ignorante*. Lisboa: Edições Pedagogo.
- RUBIN, Katy (2019). “Theatre of the Oppressed NYC: Radical Partnership on the Ground in New York City” in Kelly Howe, Julian Boal & José Soeiro (ed.), *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge.
- SANTOS, Bárbara (2015). “Teatro Essencial: Essência Comunitária (uma Reflexão sobre o Teatro do Oprimido)” in Hugo Cruz (coord.), *Arte e Comunidade*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- SOEIRO, José (2019a). “Legislative Theatre: Can Theatre Reinvent Politics?” in Kelly Howe, Julian Boal & José Soeiro (ed.), *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*. Abingdon, Oxon. New York: Routledge.
- SOEIRO, José (2019b). “¿El Teatro del Oprimido Puede Reinventar la Política? Reflexiones a Partir de una Experiencia de Teatro Legislativo en Portugal” in Hjalmar Jorge Joffre-Eichhorn (ed.), *Ensayando el Despertar. Miradas movilizadoras desde el Pluriverso del Teatro del Oprimido*. Hamburgo: KckAss Books.
- SPERANZA, Sabrina (2019). “GTO Montevideo: a Theatre Within a Campaign” in Kelly Howe, Julian Boal & José Soeiro (ed.), *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*. Abingdon, Oxon. New York: Routledge.