

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE DESIGN

ÁLVARO SAMPAIO CARRILHO DE CASTRO

**TEATRO DO OPRIMIDO:
A ICONOGRAFIA NO TEATRO COMO MANIFESTO
VISUAL DE RESISTÊNCIA, VISIBILIDADE E INCLUSÃO**

GOIÂNIA
2025

ÁLVARO SAMPAIO CARRILHO DE CASTRO

**TEATRO DO OPRIMIDO:
A ICONOGRAFIA NO TEATRO COMO MANIFESTO
VISUAL DE RESISTÊNCIA, VISIBILIDADE E INCLUSÃO**

Monografia e Projeto apresentados ao Curso de Design da Escola de Artes e Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para a obtenção do grau de Bacharel em Design.

Orientadora: Profa. Dra. Genilda da Silva Alexandria Sousa

GOIÂNIA
2025

ÁLVARO SAMPAIO CARRILHO DE CASTRO

**TEATRO DO OPRIMIDO:
A ICONOGRAFIA NO TEATRO COMO MANIFESTO VISUAL DE RESISTÊNCIA,
VISIBILIDADE E INCLUSÃO**

Monografia e Projeto apresentados ao Curso de Design da Escola Politécnica e Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para a obtenção do grau de Bacharel em Design, aprovada em _____ / _____ / _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Genilda da Silva Alexandria Sousa - Orientadora
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Profa. M. Ravana Lobo
Universidade Federal de Goiás

Profa. Dra. Nancy de Melo
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

"O símbolo revela certos aspectos da realidade - os mais profundos - que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser." - Mircea Eliade

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a toda expressão artística, principalmente o teatro que foi o responsável por me mostrar quem sou, permitir me autoconhecer e transformar, descobrindo a minha verdadeira essência e dedico ainda a todos aqueles jovens que assim como eu, foram transformados pela arte performática e se encontraram em si.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, à minha mãe Selenia e ao meu pai Altemar, que sempre acreditaram em mim e me inspiraram em seguir o caminho que eu queria para minha vida. Vocês sempre foram meu apoio e minha base para continuar lutando pelas minhas conquistas.

Agradeço também em especial os meus irmãos Arthur e Aurélio que sempre estiveram do meu lado desde pequeno, que sempre me apoiaram e incentivaram. Eles quem me ensinaram a ser quem eu sou hoje e ter os princípios que eu levo para vida, sou muito grato de ter não apenas irmãos, mas melhores amigos para a vida. Agradeço o apoio de vocês nos momentos difíceis em que passamos e por me ajudarem a vencer mais essa batalha.

Agradeço a minha instituição e a equipe de profissionais do meu curso, a minha coordenadora Ana Bandeira, à minha banca e principalmente a minha orientadora Genilda que me ajudou a trilhar meus caminhos pelo curso e sempre me incentivou a buscar por mais. Agradeço por ter aceitado fazer parte desse projeto tão importante para mim e que sem ela eu não teria conseguido.

Agradeço pelas palavras de incentivo, pelos elogios e todo o suporte que me fez persistir e seguir em frente com meu trabalho mesmo com tantos desafios. Agradeço também a professora Nancy de Melo e o professor Maurício Azeredo que fizeram parte dessa minha trajetória de conclusão de curso.

Agradeço também ao meu grande amigo de vida Thiago, que esteve presente desde o início do curso ao meu lado, me apoiando, incentivando e encorajando a continuar, sem ele eu não chegaria aonde estou e eu sou muito grato pela sua amizade, seu companheirismo e a sua confiança em mim. Agradeço por sempre estar presente e não ter me abandonado nos momentos de dificuldades.

Agradeço a Deus por ter chegado até aqui, finalizar essa graduação é um sonho que eu não realizaria se não fosse por Suas intercessões e bênçãos.

Por fim, agradeço a mim. Carrego comigo todas as batalhas enfrentadas e todas as vitórias conquistadas nesses anos de faculdade, apesar de não ter sido fácil, eu consegui!

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a iconografia como ferramenta de representação e visibilidade para a arte teatral, mais especificamente para o método conhecido como Teatro do Oprimido criado por Augusto Boal, a partir da articulação entre o teatro, o design gráfico e as artes visuais. Com base em pesquisa bibliográfica e qualitativa, o estudo investiga como símbolos e imagens podem expressar vivências dissidentes e promover inclusão, partindo da análise do Teatro do Oprimido, de manifestações cênicas e da história da iconografia no design. A metodologia adotada combina levantamento bibliográfico, análise visual e processo projetual, culminando na criação de um sistema iconográfico representado em um mural dividido em três atos: inocência, opressão e transformação. O projeto reafirma o potencial do design como linguagem crítica e a arte como território de memória, expressão e transformação social.

Palavras-chave: iconografia; teatro; teatro do oprimido; design gráfico; resistência visual.

ABSTRACT

This paper proposes a reflection on iconography as a tool for representation and visibility in theatrical art, more specifically for the method known as Theater of the Oppressed, created by Augusto Boal, based on the articulation between theater, graphic design and visual arts. Based on bibliographic and qualitative research, the study investigates how symbols and images can express dissident experiences and promote inclusion, starting from the analysis of the Theater of the Oppressed, scenic manifestations and the history of iconography in design. The methodology adopted combines bibliographic research, visual analysis and design process, culminating in the creation of an iconographic system represented in a mural divided into three acts: innocence, oppression and transformation. The project reaffirms the potential of design as a critical language and art as a territory of memory, expression and social transformation.

Keywords: iconography; theater; theater of the oppressed; graphic design; visual resistance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Processo de formação de significação segundo Panofsky (2001).....	17
Figura 2 - Os sinais básicos.....	21
Figura 3 - Ícones, Índices e Símbolos.....	24
Figura 4 - Teatro de Epidauro, datado do séc IV a.C., na Grécia.....	25
Figura 5 - A tela “ <i>Na cabana de Pindobuçu</i> ” (1920), de Benedito Calixto, retrata os missionários jesuítas Anchieta e Nóbrega catequizando indígenas.....	26
Figura 6 - Teatro São Pedro de Alcântara.....	27
Figura 7 - Peça Vestido de Noiva.....	28
Figura 8 - Fernanda Montenegro.....	29
Figura 9 - Autor da pesquisa atuando como Peter Pan.....	31
Figura 10 - Os Dzi Croquettes.....	32
Figura 11 - Os Dzi Croquettes.....	33
Figura 12 - Grupo Vivencial.....	34
Figura 13 - Grupo Vivencial.....	34
Figura 14 - Livro Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia de Ana Farache.....	35
Figura 15 - Augusto Boal e o Teatro do Oprimido em Paris, 1975.....	36
Figura 16 - Árvore do Teatro do Oprimido.....	44
Figura 17 - Capa do livro “Iconografia Teatral, Acervos Fotográficos” de Walter Pinto e Eugénio Salvador, por Filomena Chiaradia.....	48
Figura 18 - <i>Moodboard</i> Dividido em Categorias e suas Cores.....	53
Figura 19 - Paleta final de cores.....	56
Figura 20 - Paleta de Tons de Pele.....	56
Figura 21 - Esboços rápidos das imagens.....	57
Figura 22 - Primeiros resultados.....	63
Figura 23 - Imagem da organização visual.....	64
Figura 24 - Família de Ícones.....	64
Figura 25 - Pessoas abraçadas.....	65
Figura 26 - Pessoas invertidas.....	65
Figura 27 - Pessoas espelhadas.....	66
Figura 28 - Flor.....	66
Figura 29 - Caneiro.....	67

Figura 30 - Borboleta.....	68
Figura 31 - A.T.O 1 - Inocência.....	70
Figura 32 - A.T.O 2 - Opressão.....	70
Figura 33 - A.T.O 3 - Transformação.....	70
Figuras 34 - Mural completo.....	71
Figuras 35 - Processo de desenvolvimento do mural.....	72
Figuras 36 - Impressão dos A.T.O.s em tecido e disposição como estandartes.....	74
Figuras 37 - Aplicações em camisetas e ecobag.....	75

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.....	17
Tabela 2.....	22

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
LISTA DE FIGURAS.....	9
LISTA DE TABELAS.....	11
INTRODUÇÃO.....	12
1. ASPECTOS DO CONCEITO DE ICONOGRAFIA.....	13
1.1. Iconografia <i>versus</i> Iconologia.....	14
1.2. Análise do método Panofsky.....	16
1.3. Iconografia no design.....	17
1.4. Sinais e Símbolos.....	19
2. ASPECTOS HISTÓRICOS DO TEATRO.....	25
2.1. Surgimento do teatro no Brasil.....	26
2.2. Teatro atual.....	29
2.3. O teatro como expressão identitária.....	30
2.4. Teatro do Oprimido.....	35
2.5. Confluências entre iconografia e teatro.....	45
3. PROJETO.....	48
3.1. Metodologia.....	50
3.2. Análise de imagens de peças teatrais.....	52
3.3. Desenvolvimento de estudos e croquis.....	57
3.4. Criação de ícones e símbolos.....	63
3.5. A arte como manifesto e representação.....	69
3.6. Impressão da bandeira.....	74
CONCLUSÃO.....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79

INTRODUÇÃO

O teatro constitui uma forma de arte que esteve presente na trajetória de vida do autor desde a infância, por meio da participação em aulas, oficinas e apresentações. Essa vivência artística revelou-se fundamental não apenas para sua formação pessoal, mas também para a compreensão das dinâmicas sociais, evidenciando os desafios, perdas e conquistas enfrentados por grupos historicamente marginalizados.

A experiência de consumir e vivenciar o teatro permitiu aprofundar o entendimento sobre suas múltiplas camadas expressivas, ao mesmo tempo em que reforçou uma percepção de que essa arte pode ser profundamente transformadora e libertadora.

Nesse sentido, este estudo se torna relevante ao destacar a importância do teatro como espaço de visibilidade, representação simbólica e construção de pensamento crítico. A pesquisa busca promover locais de escuta e fala que respeitem a dignidade humana, reconhecendo a arte como meio de denúncia, resistência e reconstrução identitária frente à persistência de silenciamentos históricos e violências simbólicas.

O presente trabalho se organiza buscando, inicialmente, compreender os aspectos da iconografia por seus interesses metodológicos, simbólicos e culturais, para então estabelecer uma conexão entre a linguagem visual e a prática teatral, partindo da hipótese de que a iconografia pode atuar como uma estrutura de visibilidade do teatro, especialmente do Teatro do Oprimido, ao traduzir em imagens os sentidos, afetos e reivindicações que esse movimento expressa.

A partir disso, a proposta se desenvolve por meio da análise de peças teatrais ligadas ao chamado “Teatro do Oprimido” e da criação de um manifesto visual, fundamentado em estudos iconográficos e processos projetuais do design.

A investigação busca construir um diálogo simbólico entre formas gráficas e ações cênicas de resistência, por meio da elaboração de ícones e símbolos inspirados nas vivências retratadas nesse tipo de teatro, com o objetivo de gerar representações visuais que ampliem o campo da memória coletiva, da expressão política e da afirmação cultural.

A metodologia adotada segue uma abordagem projetual fundamentada na pesquisa visual e na iconografia aplicada, desenvolvendo um sistema de identidade

gráfica inspirado na estrutura dramaturgica clássica, dividido em três atos. As etapas do processo consistem em: (1) coleta e organização de material visual, especialmente imagens relacionadas ao Teatro do Oprimido; (2) análise formal e semântica dessas imagens, identificando elementos visuais, significados simbólicos e culturais; (3) exploração gráfica por meio de experimentações visuais, *moodboards* e esboços; (4) desenvolvimento de um sistema visual coerente, com definição da linguagem e critérios gráficos; e (5) prototipagem e aplicação, incluindo testes em suportes como cartazes, mídias digitais, camisetas, ecobags e cadernos.

Como culminância desse processo, foi desenvolvido um mural visual estruturado em três atos teatrais, cada um representando uma fase da luta e da resistência social, sintetizando os ícones produzidos.

A criação dos croquis partiu de esboços rápidos baseados nas imagens selecionadas, cujos contornos foram refinados até atingir uma identidade visual sólida e coerente. A categorização temática — Corpo e Movimento, Vivências, Crítica Social, Sentimentos e Expressões Faciais, LGBTQIAP+, Representação Cultural e Árvore do Teatro do Oprimido — orientou a seleção e a leitura simbólica das imagens, associando-as a paletas cromáticas que reforçam sua expressividade e intenção comunicativa.

Portanto, a presente pesquisa visa não apenas expressar o reconhecimento de uma manifestação artística que marcou minha trajetória pessoal, mas também propor o design como ferramenta de expressão política e cultural. Em um contexto de apagamento e exclusão de vozes subalternizadas, reafirmar a potência do design como mediador simbólico entre arte, memória e resistência se torna um compromisso ético e social.

1. ASPECTOS DO CONCEITO DE ICONOGRAFIA

Desde os primórdios, o mundo é permeado por representações visuais, manifestas em gravuras, pinturas, monumentos e outras formas de simbolismo cultural que caracterizam civilizações, períodos históricos e momentos específicos.

Conforme apontam Donis Dondis (1997), Ellen Lupton (2008) e Erwin Panofsky (2001), os símbolos constituem expressões de identidades e representam uma das formas mais antigas de difusão cultural, encontrando-se em diversos suportes e apresentando-se nas modalidades visual, verbo-visual ou conceitual. Nesse contexto,

a linguagem visual se destaca como um meio de dar forma àquilo que transcende as limitações da linguagem verbal.

A iconografia, definida por Panofsky (2001) como o estudo da mensagem ou tema em obras de arte em oposição à sua forma, emerge como uma possibilidade de apresentar e dar forma e identidade a conceitos abstratos inerentes a grupos sociais e/ou culturais específicos. Observa-se a presença da iconografia no cotidiano, em imagens e representações religiosas, de personalidades e de elementos sociais, frequentemente de maneira sutil. Sua ocorrência em livros, documentos e jornais, entre outros meios, contribui para o registro de modos de pensar e de culturas que representam épocas e sociedades.

A condição humana de seres pensantes e observadores implica que nossas referências são moldadas pelo contexto histórico, costumes, tradições, nacionalidade, classe social e outros fatores (Panofsky, 2001). Esse conjunto de experiências constitui uma estrutura cognitiva, composto por representações e alusões que integram as memórias visuais, auditivas, semânticas e sensoriais. Segundo Panofsky (2001), a identificação de uma semântica nas composições imagéticas demanda a abordagem do estudo iconográfico e a distinção entre tema/significado e forma.

Assim, as obras de arte encerram significados, argumentos e histórias que transcendem sua composição imediata, abrangendo um conjunto de representações gráficas. Nesse sentido, a iconografia, enquanto ciência, dedica-se à classificação, descrição, estudo e interpretação correta dos significados atribuídos às imagens, buscando revelar os códigos culturais e históricos que as atravessam (Panofsky, 2004).

1.1. Iconografia versus Iconologia

No âmbito dos estudos das artes visuais, destaca-se a construção de um método para abordar a questão da atribuição de significado, desenvolvido por Erwin Panofsky (1892-1968) em meados do século XX. Historiador da arte, Panofsky (2001) empregou em sua obra “Significado nas Artes Visuais” um método de análise de imagens, especificamente de obras de arte, com o objetivo de compreender como os significados eram atribuídos às formas, cores e texturas presentes nessas obras. Em outras palavras, investigou-se o processo pelo qual o visual adquire caráter simbólico, tornando-se portador de significado.

Segundo o autor, “perceber a relação de significação é separar a ideia do conceito a ser expresso, dos meios de expressão. E perceber a relação de construção, é separar a ideia da função a ser cumprida dos meios de cumpri-la” (Panofsky, 2001, p. 24).

A partir dessa perspectiva, Panofsky (2001) apresenta dois conceitos que, quando apropriados pelo design, permitem replicar sua contribuição do campo das artes visuais para o campo do design, notadamente para o design da informação. Esses conceitos são “iconografia” e “iconologia” (Panofsky, 2001).

O autor sistematizou, em seu estudo, a relação estreita entre a iconografia e a iconologia, configurando esta última como uma análise mais aprofundada de objetos e obras de arte, utilizando-se da semiologia e da simbologia, que emprega um método de estudo abrangente que envolve comparações e classificações.

A iconologia se manifesta quando a iconografia transcende a conotação de análise estatística preliminar (na qual o observador reconhece o elemento gráfico por analogia direta, durante o processo de identificação primária) e passa a ser utilizada como ferramenta de interpretação, integrando-se a métodos históricos, psicológicos ou críticos. Nesse sentido, a iconologia se orienta mais para a síntese do que para a análise (Panofsky, 2001).

A distinção fundamental entre ambas reside no fato de que a iconografia se limita a uma explanação concisa sobre as imagens, com o objetivo de destacar e evidenciar seu potencial autoexplicativo.

Dessa forma, pode-se dizer que a iconografia está relacionada ao reconhecimento e estudo dos significados convencionais das imagens, enquanto a iconologia propõe uma leitura interpretativa, buscando compreender a estrutura ideológica, filosófica e social subjacente a essas representações. Como explica Panofsky (2004, p. 57), “a iconografia é a forma por si só, e a iconologia a interpretação da forma”.

No entanto, a distinção entre esses dois termos nem sempre é clara ou consensual. Em diferentes estudos e tradições acadêmicas, os significados de iconografia e iconologia podem se sobrepor parcialmente, variando de acordo com o método adotado.

De modo geral, considera-se que a iconografia trata da classificação e descrição de uma imagem, enquanto a iconologia lida com a interpretação e os significados culturais ou simbólicos envolvidos. Como discute Gombrich (1985), a

compreensão dos símbolos visuais depende diretamente do repertório cultural e do contexto histórico de quem os interpreta.

1.2. Análise do método Panofsky

Para esclarecer o processo de formação de significado em uma obra de arte, Panofsky (2001) estruturou um método que busca compreender o processo cognitivo percorrido pelo observador na apreensão da mensagem veiculada exclusivamente pelos elementos visuais da obra. Seu objetivo era investigar como linhas, cores e texturas são inicialmente reconhecidas de fato e, a partir desse reconhecimento, como se realiza a interpretação dos elementos da obra. O autor esquematiza sua análise por meio de três níveis: o pré-iconográfico, o iconográfico e o iconológico.

1.2.1. Pré-Iconográfico

O primeiro, denominado pré-iconográfico, trata da descrição formal, objetiva e literal da imagem, ou seja, o que está visualmente representado, situa-se na esfera do reconhecimento. Nesse estágio, o observador identifica, no conjunto de elementos compositivos, um elemento do mundo natural e a ele associa uma expressividade, também reconhecida por sua experiência. Esse nível, designado como natural pelo autor, está intrinsecamente ligado à percepção dos elementos compositivos e à vinculação desse conjunto de elementos com algo pertencente ao universo cotidiano do observador (Panofsky, 2001).

1.2.2. Iconográfico

O segundo nível, o iconográfico, diz respeito à identificação de temas e motivos reconhecíveis com base em convenções culturais. A iconografia emerge quando se transcende a significação natural e se adicionam às representações alegorias e histórias que modificam esse significado natural, incorporando aspectos específicos de uma cultura e de um recorte temporal em que o observador se insere (Panofsky, 2001).

1.2.3. Iconológico

Nesse terceiro nível, o autor identifica, ainda, um nível mais profundo de significação, que denomina conteúdo ou significado intrínseco. Busca-se aprofundar

a identificação de traços culturais, ultrapassando a análise promovida pela iconografia e alcançando uma síntese dos conteúdos já examinados, conforme Panofsky (2011).

Essa abordagem crítica e metodológica faz da iconografia uma ferramenta poderosa para a análise visual, pois oferece um meio de investigar como uma imagem comunica ideias complexas e como essas ideias são compreendidas em diferentes contextos. Ao realizar uma análise iconográfica é possível justificar o método aplicado a partir de um estudo mais profundo da imagem, articulando forma, conteúdo e contexto. A Figura 1, a seguir, traz um esquema gráfico que sintetizaria essa estrutura.

Figura 1: Processo de formação de significação segundo Panofsky (2001).

Nível de análise	Tipo de análise	Objecto da análise	Operação	Conhecimentos requeridos
Primário ou Natural	Pré-iconográfico	Pessoas, animais, objetos, acontecimentos (propriedades e relação)	Visualização	Experiência quotidiana e cultura geral
Secundário ou Convencional	Iconográfico	Temas e conceitos, histórias, alegorias, mitologia, etc.	Identificação e Descrição	Conhecimentos específicos de temas e formas artísticas
Terciário ou Intrínseco	Iconológico	Princípios socioculturais subjacentes	Contextualização (ou Interpretação)	Conhecimento aprofundado da sociedade, cultura e cosmovisão de cada época

Fonte: CITALIARESTAURO, s/d.

1.3. Iconografia no design

Diante da compreensão da iconografia como ferramenta de leitura simbólica e de construção de significados visuais, conforme estruturado por Panofsky (2001) em seus três níveis de análise e aprofundado por teóricos como Gombrich (1985), Dondis (1997) e Lupton (2008), evidencia-se seu papel não apenas na interpretação histórica das imagens, mas também como linguagem ativa na formação de identidades e discursos sociais. Essa perspectiva se torna ainda mais relevante quando transposta ao campo do design, onde os símbolos visuais não apenas representam, mas constroem sentidos e experiências para o usuário.

Nesse contexto, destaca-se a contribuição do teórico Klaus Krippendorff (2006), que amplia a discussão ao propor o design como prática de atribuição de significados, inserida em contextos culturais e comunicacionais. A partir de sua

abordagem semântica, Krippendorff (2006) oferece ferramentas conceituais para compreender a iconografia como artefato imaterial e discursivo, possibilitando sua reinterpretação crítica e seu uso como elemento ativo na construção de sentido no design contemporâneo.

Como destaca Klaus Krippendorff (2007), em *An Exploration of Artificiality*, os artefatos são produtos moldados por graus diversos de artificialidade, que vão desde bens físicos e funcionais até discursos complexos enraizados em linguagens específicas de grupos sociais.

Essa classificação ressalta que artefatos como bens, serviços e identidades “não são inteiramente físicos” (Krippendorff, 2007, p. 19), e sim dotados de significados imateriais, sendo moldados por fatores culturais e simbólicos (Krippendorff, 2007).

Dentro dessa perspectiva, a iconografia pode ser compreendida como um artefato imaterial, que ultrapassa o objeto físico e ativa uma memória coletiva e afetiva. Neste sentido, Krippendorff (2006) argumenta que, com o tempo, todo artefato está sujeito à decadência – seja por obsolescência funcional ou metamorfose de seu contexto simbólico.

No entanto, o autor propõe a virtualidade como uma alternativa para prolongar a longevidade dos artefatos, deslocando o foco da materialidade para os aspectos imateriais e conceituais. Dessa forma, o design adquire um papel estratégico na reconfiguração semântica desses elementos visuais, mantendo viva sua relevância cultural por meio de uma abordagem voltada à experiência humana (Krippendorff, 2006).

A iconografia, nesse sentido, pode ser inserida nos patamares de “identidades” e “discursos” da classificação de Krippendorff (2006), pois ela contém uma carga semântica complexa e uma forte ligação com a linguagem de uma comunidade.

Ao reinterpretar essa iconografia, o design atua como mediador entre passado e presente, buscando, como sugere o autor, “novos contextos para categorias de problemas inéditos” (Krippendorff, 2006, p. 21). Isso significa criar artefatos novos que resgatem a memória cultural, ao mesmo tempo que respondem às necessidades e realidades atuais.

Em outra obra, chamada *On the Essential Contexts of Artifacts or on the Proposition that “Design is Making Sense (of Things)”* (1996), o autor aprofunda sua reflexão sobre o papel do design como produtor de sentido, definindo design como a

atividade de atribuir significado às coisas, enfatizando a importância da semântica do produto, que deve ser voltada ao usuário.

A forma visual dos objetos, segundo o autor, só adquire sentido se inserida em um contexto de uso e reconhecida por meio do imaginário coletivo. O autor também afirma que “os artefatos não representam nem substituem outra referência, eles se fazem presentes, comunicam e moldam a experiência humana” (Krippendorff, 1996, p. 160).

Neste ponto, a iconografia evidencia sua natureza semântica, pois envolve uma construção coletiva de sentido baseada em símbolos e memórias compartilhadas. Essa dimensão simbólica, porém, entra em conflito com o distanciamento de seu contexto original, o que pode gerar uma quebra semântica entre o que a imagem representava e como ela é interpretada atualmente.

Segundo o autor, é papel do design buscar uma reconfiguração simbólica desses objetos, “resgatando seu sentido através da inserção no contexto do usuário atual” (Krippendorff, 1996, p. 170).

Dessa forma, os projetos de reinterpretação da iconografia tradicional devem se apoiar em uma abordagem semântica, compreendendo o objeto como elemento simbólico e identitário que precisa ser reinserido em uma nova realidade social. A iconografia deixa de ser apenas imagem e passa a funcionar como conteúdo de comunicação, elemento de expressão identitária e meio de diferenciação ou integração social, conforme os quatro usos sociolinguísticos apontados por Krippendorff (2007).

Portanto, o design, ao atuar sobre a iconografia, deve reconhecer sua imaterialidade, seu valor histórico e o papel que ela desempenha na formação de pertencimento e memória coletiva. O desafio não é apenas conservar visualmente os símbolos tradicionais, mas mantê-los semanticamente vivos, promovendo um diálogo entre passado e presente, tradição e inovação, indivíduo e comunidade.

1.4. Sinais e Símbolos

Dando continuidade à reflexão sobre os elementos visuais enquanto portadores de significado, o estudo dos sinais e símbolos se mostra essencial para compreender a base estrutural sobre a qual a iconografia é construída. Se a iconografia atua como representação simbólica de identidades culturais e afetivas, os sinais e símbolos constituem o vocabulário visual fundamental que possibilita sua formação e leitura.

Nesse sentido, a abordagem de Adrian Frutiger (2007) oferece uma contribuição importante ao evidenciar como formas visuais simples, ao longo do tempo, evoluíram em sistemas complexos de comunicação, influenciando diretamente o modo como imagens e significados são organizados, reconhecidos e reinterpretados no design contemporâneo.

Em sua obra *Sinais e Símbolos*, Frutiger (2007) investiga a evolução da comunicação visual, partindo de elementos primitivos como luz, ponto e linha, e chegando a sistemas mais elaborados como alfabetos, logotipos, sinalizações e símbolos científicos. Ao longo dessa análise, o autor se aprofunda nos sinais, apresentando o conceito de ícones e destacando-os como representações visuais condensadas que carregam significados profundos e são rapidamente reconhecíveis.

Essa perspectiva é especialmente relevante para este trabalho, uma vez que se enseja a possibilidade criativa voltada para a expressividade visual do teatro com o objetivo de dar visibilidade e reconhecimento a essa linguagem artística engajada.

Compreender como sinais se transformam em símbolos e, posteriormente, em ícones dotados de significação cultural é um passo fundamental para o desenvolvimento de um sistema visual coerente, que possa traduzir ideais como libertação, resistência, participação e transformação social.

Assim, os estudos de Frutiger (2007) oferecem não apenas uma base teórica para o entendimento das estruturas visuais, mas também subsídios para a construção de elementos gráficos que representem, com clareza e sensibilidade, a importância da prática teatral, sobretudo para as vozes historicamente marginalizadas.

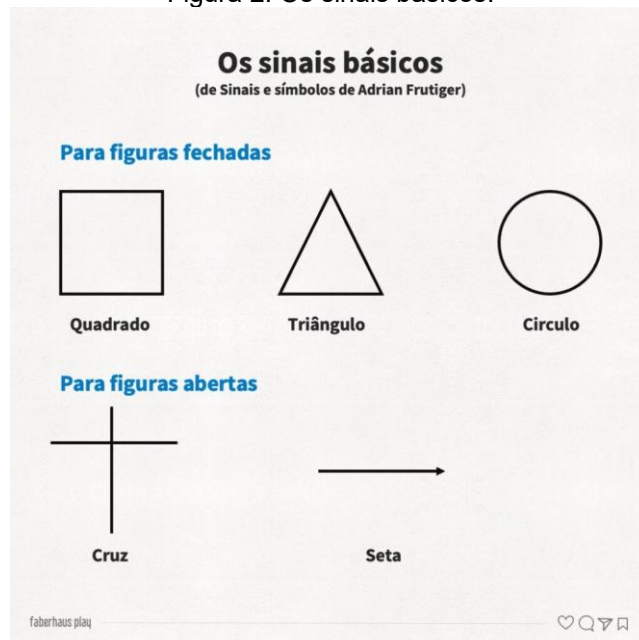
1.4.1. Sinais

Na semiótica, um sinal é uma representação que possui uma relação direta e funcional com o objeto ou fenômeno que representa. Essa relação pode ser de semelhança, causalidade ou convenção.

Pode-se, portanto, afirmar que o olho humano procura, antes de tudo, a vertical e a horizontal. Se nenhuma dessas dimensões estiver presente, o observador tentará imaginá-las a fim de posicionar o sinal, que será interpretado com base na posição fisiológica do indivíduo: vertical (força da gravidade) e horizontal (plano de apoio) (FRUTIGER, 2007, p. 24).

São exemplos de sinais básicos comumente conhecidos os seguintes:

Figura 2: Os sinais básicos.



Fonte: PAULA, *online*.

1.4.1.1. Ícone

Um ícone é um signo visual que retrata um objeto com base em sua semelhança perceptível. Ele imita ou reproduz características do que representa, estabelecendo uma relação de analogia com o objeto. Essa semelhança pode ser visual, sonora ou funcional. Um ícone emprega recursos como forma, cor, textura, som e demais elementos visuais para estabelecer uma relação clara entre a imagem e o conceito que ela representa. (Campuzano, 2016).

Embora a identificação de um ícone pareça natural, ela pode depender em diferentes graus das convenções culturais, ou seja, do repertório visual que uma sociedade compartilha (Campuzano, 2016).

Alguns exemplos de ícones incluem:

Tabela 1: Exemplos de ícones.

Ícone	Representa
Uma pintura realista	A pessoa ou cena retratada
Ícone de câmera em um app	A função de tirar fotos
Figuras de homem/mulher	Banheiros masculino e feminino
Ícone de alto-falante	Som ou volume
Cursor em forma de mão	Ação de clicar ou interagir

Ícones podem possuir diversas formas e expressões, tais como: (a) visuais: imagens que se parecem com o objeto (ex: placas com figuras humanas, emojis); (b) sonoros: sons que imitam outros sons (ex: "tic-tac" para relógio); e (c) funcionais: representações que indicam como algo deve ser usado com base na aparência (ex: botões no design digital).

As principais características de um ícone são: (a) baseiam-se na aparência do objeto; (b) são geralmente de fácil compreensão; e (c) são muito usados em design gráfico, interfaces digitais, sinalização e arte.

1.4.1.2. Índice

Na semiótica, um índice é um tipo de signo que se conecta ao objeto que representa por uma relação física, causal ou direta. Em vez de representar algo por semelhança, como o ícone, o índice aponta para algo que realmente existe ou aconteceu, funcionando como uma evidência, rastro ou indício. Ele estabelece essa conexão por proximidade ou vínculo real com o objeto. Por exemplo, pegadas na areia indicam que alguém passou por ali, e fumaça aponta para a existência de fogo.

Índices também podem estar presentes no nosso cotidiano de maneira simbólica: ossos e patinhas são objetos associados diretamente aos cães e, por isso, podem servir como índices para representá-los (Campuzano, 2016).

Tabela 2: Exemplos de índices.

Fumaça	Indica a presença de fogo , de algo queimando
Pegadas na areia	Indicam que alguém passou por ali
Termômetro	Indica a temperatura de determinado ambiente
Chuva	Indica que o tempo está úmido e há precipitação atmosférica
Coração acelerado	Pode ser um índice de emoção intensa como medo, ansiedade ou excitação
Lágrimas	Geralmente indicam emoção forte (tristeza, alegria ou alívio)
Rastro de sangue	Indica que alguém se feriu ou passou por ali com alguma ferida
Cicatrizes ou marcas	Apontam para eventos passados que deixaram uma marca física no corpo
Cheiro de comida	Indica que comida está sendo preparada ou que há um alimento por perto
Sirenes de ambulância	Indicando uma emergência ou urgência médica

1.4.2. Símbolos

Os símbolos são signos cuja relação com o objeto que representam é arbitrária e definida por convenções sociais ou culturais. Isso significa que sua conexão não é natural ou intrínseca, mas estabelecida por um acordo coletivo ou aprendido. Por serem abstratos, os símbolos requerem contexto para serem compreendidos corretamente (Frutiger, 2015).

O símbolo se refere ao objeto por associação de ideias que surgem a partir de convenções, e seu significado não é óbvio ou imediato, sendo necessário um processo de aprendizado para sua interpretação. Um exemplo claro de símbolo são as palavras, que representam conceitos de acordo com as regras da linguagem. O alfabeto, por outro lado, constitui um sistema simbólico criado para representar os sons da linguagem falada (Sant'Anna, 2020).

Além disso, é relevante notar que os signos visuais frequentemente reúnem características de diferentes tipos de signos. Um exemplo disso é a placa de banheiro feminino, que apresenta a figura de uma mulher vestida: ela atua como ícone, por representar visualmente o corpo humano, mas também como índice, ao sinalizar a localização do banheiro (Frutiger, 2015).

Alguns exemplos de signos incluem:

- **Palavras e Letras:** O alfabeto como já citado acima;
- **Cruz:** Símbolo associado ao Cristianismo, representando a fé religiosa, a morte e ressurreição de Jesus Cristo;
- **Coração:** Símbolo universalmente reconhecido como representação do amor ou emoções;
- **Paz:** O símbolo da pomba com um ramo de oliveira ou o próprio símbolo de paz representa o conceito de paz mundial e harmonia;
- **Seta:** Uma seta é um símbolo que pode indicar direção, movimento ou intenção de algo. Sua representação é abstrata, mas seu significado é bem compreendido culturalmente;
- **Círculo com uma linha em cima:** Símbolo feminino, representando o gênero mulher em muitos contextos culturais e sociais;
- **Cruz Gamada (suástica):** Embora tenha um significado histórico de espiritualidade e boa sorte em algumas culturas, é associada ao Nazismo

devido ao seu uso na Alemanha durante o regime de Hitler, mostrando como o significado de símbolos pode mudar conforme o contexto histórico e cultural.

1.4.2.1. Características dos símbolos

- **Relação Arbitrária com o Objeto:** os símbolos não têm uma relação física direta com o objeto que representam, como ocorre com os ícones e índices. Sua conexão é estabelecida por convenções culturais ou acordos sociais;
- **Abstratos:** Os símbolos são abstratos por natureza, ou seja, não possuem uma representação visual ou física clara do que estão simbolizando. O significado de um símbolo é construído culturalmente e deve ser aprendido;
- **Requerem Contexto e Aprendizado:** Para ser compreendido, o símbolo depende do contexto cultural e de um processo de aprendizado. Por exemplo, o símbolo "♻️" é entendido como reciclagem em muitas culturas, mas isso é um entendimento aprendido;
- **Universalidade e Diversidade Cultural:** Alguns símbolos podem ser universais, enquanto outros possuem significados específicos em determinadas culturas ou contextos. Por exemplo, o símbolo da pomba com ramo de oliveira é reconhecido como símbolo de paz globalmente, mas outros símbolos podem ter significados diferentes dependendo da cultura;
- **Permanência e Estabilidade:** Ao contrário de ícones ou índices, os símbolos são relativamente estáveis ao longo do tempo, pois são baseados em tradições, acordos ou convenções que tendem a ser mantidas dentro de uma sociedade.

Figura 3: Ícones, índices e símbolos



Fonte: BELLAFRONTEDesigner, online.

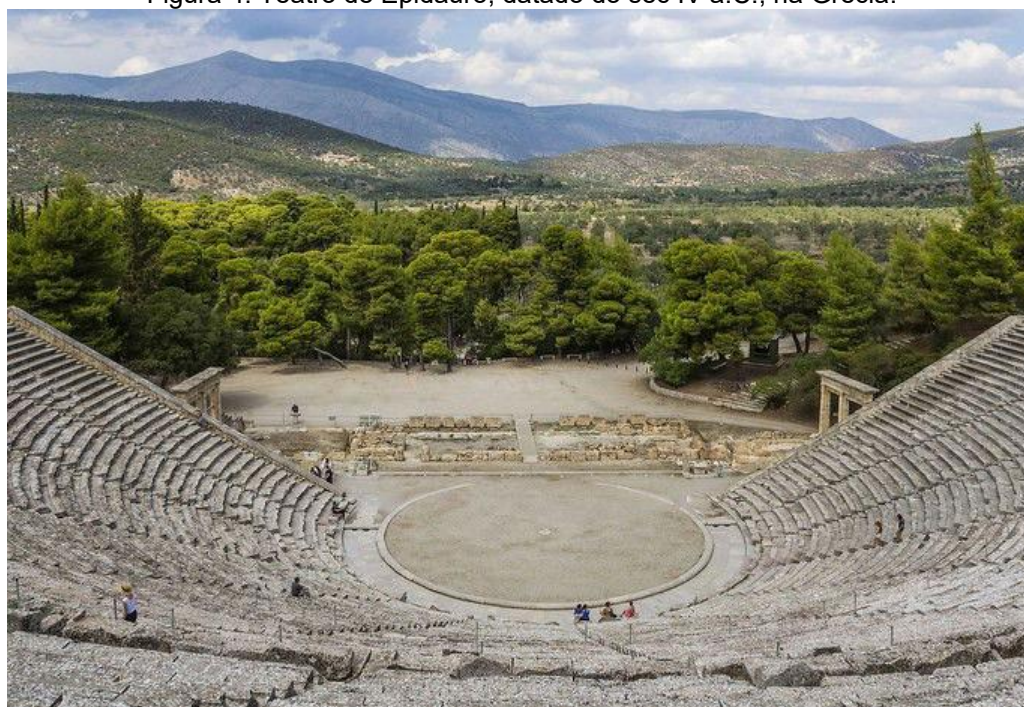
2. ASPECTOS HISTÓRICOS DO TEATRO

Dando continuidade à pesquisa sobre os meios de expressão simbólica por meio do design, é pertinente expandir a análise para o campo das linguagens performativas, uma vez que o cerne temático deste trabalho está nesse campo. Entre essas linguagens performativas, o teatro se destaca como uma manifestação artística que, assim como a iconografia, mobiliza signos, imagens e ações carregadas de significado coletivo.

Através de sua potência comunicativa, o teatro também se apresenta como um espaço de resistência, diálogo e transformação social. Para compreender essa trajetória, faz-se necessário revisitar brevemente os aspectos históricos do teatro, desde suas origens até as formas contemporâneas de encenação.

O teatro ocidental tem suas raízes na Grécia Antiga, por volta do século VI a.C., como desdobramento dos rituais religiosos dedicados ao deus Dionísio. Inicialmente realizados sob a forma de celebrações comunitárias com cânticos e danças, os chamados ditirambos evoluíram progressivamente para formas mais elaboradas de representação dramática. Segundo Nunes (1995, p. 23), “o teatro nasceu do culto religioso, da necessidade do homem de representar simbolicamente os mistérios da natureza e da vida”.

Figura 4: Teatro de Epidauro, datado do séc IV a.C., na Grécia.



Fonte: AIDAR, *online*.

Essas primeiras manifestações ocorreram sobretudo em Atenas, onde o teatro se institucionalizou como parte do calendário cívico por meio das Grandes Dionisíacas, festivais oficiais em que se realizavam concursos de tragédias e comédias. Conforme expõe Lesky (1996), embora a tragédia grega tenha se originado como expressão ritualística vinculada ao culto dionisíaco, ela rapidamente assumiu uma função mais complexa, consolidando-se como instrumento de análise crítica das dimensões políticas, sociais e existenciais da experiência humana.

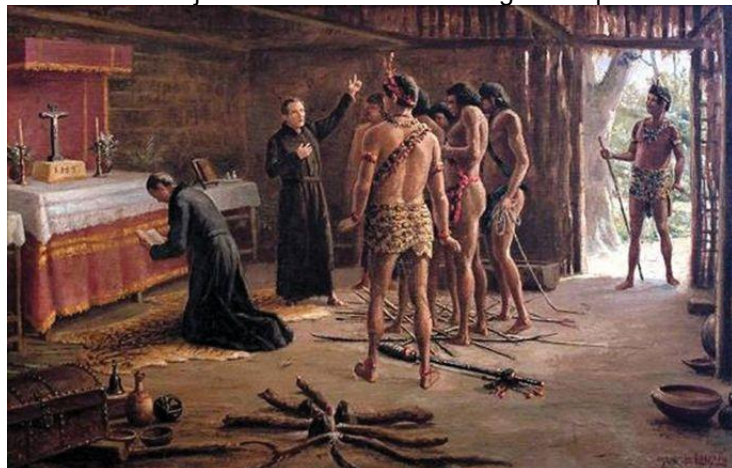
A inserção do teatro no espaço público grego foi possível graças à estrutura democrática da pólis ateniense, onde a arte cênica assumia não apenas função ritual, mas também educativa. O palco se tornou um local de debate simbólico, no qual se encenavam os dilemas humanos diante do destino, da justiça e da ação moral.

O surgimento do teatro, portanto, não foi mero entretenimento, mas sim uma resposta às necessidades espirituais, sociais e políticas de uma comunidade. Suas origens revelam a profunda conexão entre arte, religião e cidadania, elementos fundamentais para a compreensão da cultura clássica e de seus desdobramentos ao longo da história.

2.1. Surgimento do teatro no Brasil

O teatro no Brasil teve origem durante o processo de colonização portuguesa no século XVI, sendo introduzido principalmente pelos padres jesuítas, que utilizaram a arte dramática como ferramenta educativa e de catequese. A escolha do teatro como meio de comunicação se deu por sua eficácia em transmitir os ensinamentos cristãos de forma acessível e envolvente.

Figura 5: A tela “*Na cabana de Pindobuçu*” (1920), de Benedito Calixto, retrata os missionários jesuítas Anchieta e Nóbrega catequizando indígenas.



Fonte: ENCICLOPÉDIA ITAÚCULTURAL, *online*.

Os primeiros registros de encenações teatrais no território brasileiro remontam a 1553, com a apresentação da peça *Auto da Pregação Universal*, de autoria do Padre José de Anchieta (1534-1597), na então Capitania de São Vicente.

O objetivo dessas peças era converter os indígenas ao cristianismo, ensinando os dogmas da fé católica de forma acessível e envolvente. Como explica Bosi (1992, p. 48), “o teatro jesuítico fazia parte da estratégia pedagógica da Companhia de Jesus, servindo de meio para domesticar os nativos através de formas expressivas que combinavam espetáculo e doutrinação”.

Essas primeiras manifestações cênicas estavam ligadas ao gênero do auto, herança do teatro medieval português. Além de Anchieta, outros missionários produziram textos dramáticos em língua portuguesa, tupi e espanhol, buscando adaptar-se às diversas culturas locais.

Durante os séculos XVII e XVIII, o teatro no Brasil continuou a existir de forma esparsa e ligada a festas religiosas, como as festas de Corpus Christi, ou a eventos cívicos e aristocráticos. Foi apenas no século XIX, com a Independência do Brasil (1822) e a fundação de espaços teatrais formais, como o Teatro São Pedro de Alcântara (1813) no Rio de Janeiro, que o teatro brasileiro começou a se consolidar como forma artística independente da função catequética.

Figura 6: Teatro São Pedro de Alcântara.



Fonte: RIO VINTAGE & HERITAGE, *online*.

No decorrer do século XX, o teatro brasileiro passou a desenvolver uma linguagem mais presente às particularidades culturais do país. A partir da década de 1930, surgem companhias nacionais que buscam fortalecer a cena teatral, como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), fundado em 1938, com o objetivo de valorizar o repertório nacional e formar novos talentos.

Contudo, é em 1943 que o teatro brasileiro recebe holofotes, com a estreia da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), considerada um marco da modernidade na dramaturgia nacional. A direção da montagem foi assinada pelo encenador polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978), cuja proposta inovadora introduziu elementos do teatro psicológico e surrealista no panorama cênico brasileiro.

Figura 7: Peça *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues.



Fonte: RESENDES, *online*.

Nos anos seguintes, destacam-se importantes companhias, sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, responsáveis por profissionalizar o teatro e ampliar seu alcance. Um exemplo emblemático é o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948 por Franco Zampari (1898-1966), que reuniu grandes nomes da cena nacional, como Cacilda Becker (1921-1969), Paulo Autran (1922-2007), Walmor Chagas (1930-2013), Tônia Carrero (1922-2018) e Fernanda Montenegro (1929-atualmente), contribuindo decisivamente para a consolidação de um teatro moderno e de alta qualidade artística no Brasil.

Figura 8: Fernanda Montenegro, atriz brasileira.



Fonte: HELOÍSA, *online*.

2.2. Teatro atual

O teatro atual é uma arte rica e multifacetada, que evoluiu e se transformou ao longo dos anos, incorporando diferentes influências e novas tecnologias. Uma das principais características do teatro atual é o diálogo com outras formas de arte, como a dança contemporânea, a música eletrônica, as artes visuais e o audiovisual. Essa fusão de linguagens promove novas formas de dramaturgia e desafia os modelos tradicionais de encenação.

Outro aspecto fundamental do teatro hoje é sua resposta crítica aos contextos sociais e políticos. Em muitos países, incluindo o Brasil, as artes cênicas tornaram-se instrumentos de denúncia, resistência e mobilização diante de crises políticas, desigualdades sociais e ataques à liberdade artística.

Em tempos de censura e retrocesso, o teatro reafirma seu papel como espaço de reflexão e transformação. De acordo com Ferreira (2019, p. 74), “o teatro atual atua como um agente político, evidenciando vozes silenciadas e corpos marginalizados”.

Além disso, o teatro contemporâneo passou a incorporar recursos digitais, especialmente após a pandemia de COVID-19, que forçou uma migração temporária das artes presenciais para o ambiente virtual. Plataformas de streaming, videochamadas e redes sociais passaram a integrar a cena teatral, criando

experiências híbridas entre o físico e o digital. Embora essas experiências tenham sido, em parte, transitórias, elas deixaram marcas na produção e na recepção da arte cênica.

Portanto, o teatro atual é multifacetado: ao mesmo tempo em que preserva a essência do encontro ao vivo, ele também se reinventa diante das demandas tecnológicas e sociopolíticas do século XXI. Sua força reside justamente na capacidade de adaptação, no questionamento constante de suas formas e na resistência cultural frente aos desafios do tempo presente.

Figura 9: Autor da pesquisa atuando como Peter Pan.



Fonte: Foto autoral.

2.3. O teatro como expressão identitária

O teatro contribui significativamente para a identificação e o reconhecimento pessoal ao oferecer um espaço de experimentação e expressão autêntica. Ao vivenciar diferentes papéis e emoções no palco, o indivíduo entra em contato com aspectos profundos de sua própria identidade, refletindo sobre seus valores, desejos e conflitos.

Além disso, o convívio coletivo e a construção de personagens despertam empatia, ampliam a percepção de si e do outro, e fortalecem o senso de pertencimento. Dentro dessa expressão pessoal de identidade iremos conhecer grupos que exemplificam bem esta importante força que o teatro proporciona.

2.3.1. Dzi Croquettes

O grupo Dzi Croquettes¹, fundado em 1972 por Wagner Ribeiro (s/d) e outros artistas no contexto da ditadura militar brasileira, foi um marco de resistência cultural e estética. Composto por treze homens, o grupo uniu teatro, dança e música em espetáculos irreverentes que mesclavam influências brasileiras e estrangeiras, como o Teatro de Revista, o cabaré, o jazz e os musicais da Broadway, desafiando os padrões artísticos e sociais da época.

Figura 10: Os Dzi Croquettes.



Fonte: DRUMOND, 2010.

Movido pelo desejo de criar um espetáculo que denunciasse a difícil realidade política do país, no dia 8 de agosto de 1972, Wagner Ribeiro reuniu-se na galeria Alaska — um espaço alternativo em Copacabana, no Rio de Janeiro — com os artistas Bayard Tonelli, Benedicto Lacerda e Reginaldo Rodrigues para discutir a formação de um grupo teatral.

Durante a conversa, Bayard mencionou o grupo nova-iorquino *The Crocketts*, cujas propostas artísticas se aproximavam das ideias em debate. Na mesma ocasião, observando croquetes de carne sobre a mesa, Wagner brincou com a ideia de que todos ali eram "feitos de carne", como os petiscos. Inspirado por isso, e incorporando o artigo americano "The", abrigado em sua pronúncia, surgiu então o nome Dzi Croquettes.

¹ As informações sobre o grupo Dzi Croquettes foram obtidas por meio de pesquisa bibliográfica em plataformas digitais. O conteúdo está disponível em: <<https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/brasil/dzi-croquettes/>>. Acesso em 21 abr. 2025.

Inspirados por ideais libertários, os Dzi Croquettes usavam o humor, a androginia e a quebra da “quarta parede” para abordar questões políticas e sociais, ironizando os valores tradicionais por meio de performances ousadas. Travestidos, com maquiagem pesada e trajes provocativos, expressavam uma sensualidade híbrida que provocava o público e escandalizava setores conservadores, mas escapava inicialmente à censura graças à sua inteligência cênica.

O Dzi Croquettes originalmente formado por treze homens, compunham em sua equipe artistas revolucionários que se autointitularam a família Dzi Croquettes com seus nomes e personas: Bayard Tonelli (a bacia Atlântica), Benedito Lacerda (a Old City London), Ciro Barcelos (a Silinha), Carlos Machado (a Lotinha), Claudio Gaya (a Claudete), Claudio Tovar (a Clô), Eloi Simões (a Eloína), Paulo Bacellar ou Paulette (a Letinha), Reginaldo de Poli (a Rainha), Rogerio de Poli (a Pata), Roberto de Rodrigues (A Tia Rose), Wagner Ribeiro (Silly, a mãe) e Lennie Dale (o Pai).

Com forte influência de Wagner Ribeiro — idealizador do grupo e autor dos textos e canções — e de Lennie Dale — bailarino e coreógrafo com passagem pela Broadway —, o grupo construiu uma linguagem artística própria, marcada por liberdade criativa, amor livre, experimentações estéticas e vivências coletivas. Seu lema “só o amor constrói” expressava a filosofia que sustentava essa “família” artística.

Após temporadas de sucesso e repressão no Brasil, chegaram a se apresentar na Europa, mas recusaram convites para turnês internacionais em favor de novos projetos no país. Em 1976, conflitos internos e o excesso levaram à dissolução do grupo.

Apesar disso, os Dzi Croquettes deixaram um legado importante para a cultura brasileira, com o slogan que os definiam sendo “a força do macho e a graça da fêmea” sendo precursores da discussão sobre gênero, sexualidade e liberdade artística, influenciando gerações posteriores nas artes cênicas e na militância LGBTQIA+.

Figura 11: Os Dzi Croquettes.



Fonte: MOSTAÇO, 2014.

2.3.2. Grupo de Teatro Vivencial

O Grupo de Teatro Vivencial² foi fundado em Olinda (PE), em 24 de março de 1974, por jovens ligados à Igreja Católica. Formado majoritariamente por pessoas pobres, negras e LGBTQIA+, o coletivo adotou uma estética baseada na precariedade e na dissidência, promovendo experiências cênicas transgressoras e inclusivas. Seu primeiro espetáculo, *Vivencial I*, dirigido pelo monge Guilherme Coelho, já apresentava uma linguagem híbrida e politizada, influenciada por Brecht, Genet, o Tropicalismo, o Teatro Oficina e as vanguardas performáticas.

Figura 12: Grupo Vivencial.



Fonte: BENTO, 2024.

² As informações sobre o grupo Vivencial foram obtidas por meio de pesquisa bibliográfica em plataformas digitais. Disponível em: < <https://www.noize.com.br/posts/queer-desviante-e-anarquico-a-historia-do-grupo-de-teatro-vivencial> >. Acesso em: 21 abr. 2025.

O grupo funcionava de forma coletiva e horizontal, com todos os membros envolvidos em todas as etapas da produção. Em 1978, inauguraram sua sede, o *Vivencial Diversiones*, espaço underground que atraiu públicos diversos e rompeu com padrões teatrais tradicionais, transformando resíduos e limitações em potência criativa.

Apesar do sucesso, divergências internas levaram à dissolução do grupo em 1983. Entre seus espetáculos estão *Nos Abismos da Pernambucália* (1975), *Sobrados e Mocambos* (1977), *A Loja da Democracia* (1979) e *Rolla Skate* (1981).

Figura 13: Grupo Vivencial.

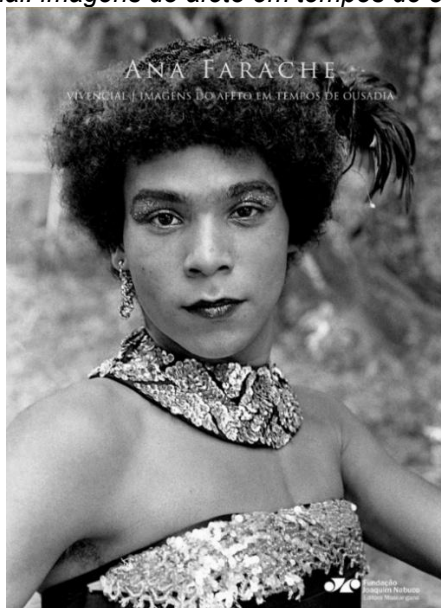


Fonte: SOCIALISMO CRIATIVO, 2018.

A fotógrafa Ana Farache (s/d) teve sua trajetória marcada pelo contato com o Grupo Vivencial, estabelecendo laços de amizade e colaboração com seus membros. Coube a ela a realização dos principais registros visuais do grupo, reunidos e eternizados na obra *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*.

“Minha convivência com o Vivencial começou em 1976, 1977, quando fui morar em Olinda. Me aproximei de Pernalonga, Fábio, Américo, Henrique Celibi e de outros integrantes, que se tornaram amigos. Os fotografei no Diversiones, como também em cenas montadas na rua. Olinda tinha uma energia artística muito rica, estávamos todos no mesmo caminho de buscar a transformação através do riso, da irreverência e da poesia” (Farache, 2016).

Figura 14: Livro *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia* de Ana Farache.



Fonte: BASTOS, 2025.

2.4. Teatro do Oprimido

A trajetória dos grupos teatrais Dzi Croquettes e Vivencial evidencia como o teatro pode ser instrumento potente de expressão identitária, contestação social e resistência política, especialmente por meio da vivência coletiva, da ruptura com padrões normativos e da valorização de corpos dissidentes.

Esses grupos, ao utilizarem a cena como espaço de liberdade e provocação, antecipam em muitos aspectos as práticas e os objetivos do Teatro do Oprimido, ao promoverem o empoderamento de sujeitos marginalizados e estimularem reflexões críticas sobre o cotidiano.

Através da performance, da irreverência e do envolvimento direto com o público, suas ações se aproximam da proposta de transformar o espectador em agente ativo da própria história, princípio essencial na metodologia desenvolvida por Augusto Boal.

Figura 15: Augusto Boal e o Teatro do Oprimido em Paris, 1975.



Fonte: MOURA, 2013.

O Teatro do Oprimido (TO), criado pelo dramaturgo brasileiro Augusto Boal (1931-2009) nos anos 1970, tem como essência a solidariedade entre semelhantes e a busca pela transformação da realidade em direção à libertação dos oprimidos. Mais do que uma representação teatral, trata-se de uma prática que une ação presente e preparação para ações futuras, visando mudanças concretas na sociedade.

Atualmente presente em mais de 70 países, essa metodologia político-social e artística parte do princípio de que todos os seres humanos são, ao mesmo tempo, atores e espectadores de suas próprias vidas. Cada indivíduo interpreta, observa, escolhe suas ações, decide como se comportar e o que vestir — ou seja, escreve e dirige sua própria existência. Assim, o Teatro do Oprimido reconhece no cotidiano o potencial criativo e transformador de cada pessoa.

Segundo Augusto Boal, o Teatro do Oprimido tem como objetivo principal transformar o espectador em um agente ativo dentro da cena teatral. Por meio da quebra da chamada “quarta parede”, o público deixa de ser mero observador passivo e passa a assumir o papel de protagonista e agente de mudança na ação dramática.

A proposta central é que cada pessoa possa experimentar, no palco, a possibilidade de agir sobre sua própria realidade, sem transferir essa responsabilidade aos personagens. Assim, o teatro se torna um espaço de ensaio para a transformação social, promovendo a consciência da autonomia individual frente às situações do

cotidiano. Todos, portanto, tornam-se “espect-atores”: ao mesmo tempo espectadores e atores, tanto da cena teatral quanto da própria vida.

Por meio de jogos, exercícios e técnicas teatrais, o TO busca incentivar a reflexão crítica sobre o cotidiano, promovendo o debate em torno das dinâmicas de poder e das relações entre opressores e oprimidos. Essas práticas visam romper com os automatismos do corpo e da mente, frequentemente condicionados por rotinas alienantes.

Embora os jogos sigam regras, assim como a sociedade, eles dependem da liberdade criativa para que não se reduzam à simples obediência passiva. Trata-se de diálogos sensoriais que despertam a imaginação e favorecem, em pessoas de diferentes idades e contextos profissionais, o desenvolvimento da sensibilidade e da consciência de si, ampliando a percepção crítica da própria existência.

É relevante ressaltar que a metodologia do Teatro do Oprimido surgiu a partir das experiências e investigações realizadas por Augusto Boal em diferentes partes do mundo. Por isso, trata-se de um método que ultrapassa os limites de uma cultura específica e não se restringe apenas ao âmbito artístico regional.

Durante o período de exílio, motivado pela repressão da ditadura militar no Brasil, Boal teve a oportunidade de desenvolver suas práticas em outros contextos socioculturais, onde pôde refinar suas técnicas teatrais e compartilhá-las com novos públicos. Como aponta o próprio Boal (2005):

O Teatro do Oprimido é o teatro na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos espect.-atores. O Teatro do Oprimido é uma forma de teatro, entre todas as outras. [...] Todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores (Boal, 2005, p. 9).

O Teatro do Oprimido consolidou-se, então, como uma forma de pedagogia crítica voltada ao enfrentamento da passividade social por meio da arte, em sintonia com os princípios defendidos por Paulo Freire (1921-1997) em sua obra *Pedagogia do Oprimido* (1970).

2.4.1. Boal e Freire

Assim, a ideia do TO que começou a se formar nos anos 1970, especialmente durante seu exílio, quando ele atuou em projetos como o ALFIN (Alfabetização Integral), no Peru, em 1973, fez com que ele se inspirasse diretamente nos princípios da Pedagogia do Oprimido, desenvolvidos por Paulo Freire, ao reconhecer que os

analfabetos “não são pessoas que não sabem se expressar: são simplesmente pessoas incapazes de se expressar numa língua determinada, imposta” (Boal, 1983, p. 12).

Assim, a prática teatral proposta por Boal passa a assumir um caráter revolucionário, buscando a libertação do oprimido por meio da ação simbólica: a ficção como ensaio da transformação da realidade.

Tanto Boal quanto Freire compartilham uma visão libertária e democrática da prática educativa e artística, entendendo que a verdadeira mudança social ocorre quando os sujeitos se tornam autores e atores de suas próprias histórias.

Para Freire (2016a), a educação deve ser dialógica, crítica e voltada à emancipação dos sujeitos, permitindo que eles se reconheçam como “seres mais”. Como afirma o educador, “ninguém sabe tudo; ninguém ignora tudo” (Freire, 2015, p. 27), rejeitando qualquer hierarquia fixa entre educador e educando.

Da mesma forma, Boal defende um teatro acessível a todos, afirmando que “todo mundo pode fazer Teatro, até mesmo os artistas!” (Boal, 1998, p. 20). Em sua proposta, o teatro é linguagem, meio de comunicação e instrumento político, não exclusivo de uma elite artística. Assim como a pedagogia freiriana, o Teatro do Oprimido aposta na transformação coletiva por meio da práxis, ou seja, da união entre reflexão e ação.

Ambos os pensadores, em suas práticas, recusam visões totalizantes de opressão: Boal (2009) destaca que o mesmo indivíduo pode ser oprimido em um contexto e opressor em outro, o que exige um olhar crítico e dinâmico sobre as relações sociais.

Tanto na pedagogia quanto no teatro, a proposta é clara: criar espaços onde os oprimidos possam se expressar, pensar criticamente sua realidade e transformar o mundo – porque, como nos lembra Freire, “mudar é difícil, mas é possível” (Freire, 2016b, p. 63).

2.4.2. Teatro do Oprimido e suas técnicas

Durante o período em que esteve exilado, entre 1971 e 1986, Augusto Boal aprofundou e aprimorou a metodologia do Teatro do Oprimido a partir de experiências práticas e estudos realizados em países latino-americanos, como Peru e Argentina, bem como em contextos nos Estados Unidos e na Europa. Em 1979, fundou o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) em Paris.

Ao retornar ao Brasil, estabeleceu uma sede do CTO no Rio de Janeiro e iniciou a formação dos chamados “curingas” — nome dado aos facilitadores do método, responsáveis por mediar as apresentações, estimular a participação do público e fomentar a reflexão crítica coletiva (DIAS, 2023, *online*).

No Teatro do Oprimido, a prática teatral é concebida como uma intervenção deliberada, funcionando como um ensaio para ações sociais concretas, fundamentadas na reflexão coletiva sobre questões compartilhadas. A metodologia se desdobra em diferentes técnicas, entre elas: Teatro Imagem, Teatro Invisível, Teatro-Fórum, Arco-Íris do Desejo, Teatro Legislativo e Teatro-Jornal (BERGER, 2013, *online*).

2.4.2.1. Teatro-Imagem

Utiliza imagens e símbolos para explorar temas complexos, como violência e opressão, de forma a provocar a reflexão e a emoção do público. O Teatro-Imagem surgiu em 1973, no Peru, durante o Projeto Integrado de Alfabetização de Adultos (ALFIN), como uma técnica desenvolvida por Augusto Boal que se baseia na expressão corporal, proibindo o uso da palavra para evitar a imposição da língua dos opressores.

Diante da barreira linguística entre Boal e os participantes, que se recusavam a falar espanhol, buscou-se a comunicação por meio de objetos, da linguagem não-verbal e expressões corporais valorizando a autenticidade dos oprimidos.

Integrado a esse processo, o projeto também distribuiu câmeras fotográficas aos participantes, incentivando-os a registrar aspectos de seu cotidiano que considerassem relevantes para discussão. Nesse contexto, surge o termo "Teatro do Oprimido", destacando-se como uma prática pedagógica e política inspirada nos princípios da Pedagogia da Libertação.

O objetivo era ampliar as capacidades expressivas do povo, transformando-o em protagonista e criador, por meio de uma arte acessível, popular e participativa. A partir dessas experiências, Boal desenvolveu outras técnicas fundamentais, como o Teatro Invisível e o Teatro-Fórum, consolidando um método voltado à conscientização e transformação social.

2.4.2.2. Teatro-Invisível

Realiza apresentações em locais públicos, de forma subversiva e inesperada, para confrontar o público com questões sociais e políticas. O Teatro-Invisível consiste na encenação de situações opressoras em espaços públicos, simulando acontecimentos reais diante de um público que desconhece o caráter teatral da ação.

Criado na Argentina, como alternativa às restrições impostas por regimes autoritários que impediam a prática teatral convencional, essa técnica leva o teatro para fora dos palcos, promovendo intervenções no cotidiano. Ao serem confrontados com a cena, os espectadores, sem saber que estão diante de uma encenação, reagem espontaneamente, tornando-se participantes ativos da discussão provocada.

Embora frequentemente comparada às pegadinhas, à performance, ao *happening*, acontecimentos do final dos anos 1960, o Teatro-Invisível tem como principal objetivo revelar formas de opressão naturalizadas, desestabilizando a ideia de normalidade e questionando sua legitimidade. Assim, a técnica reafirma o caráter político do Teatro do Oprimido, buscando mobilizar a reflexão crítica por meio da ação direta no espaço social.

2.4.2.3. Teatro-Fórum

Apresenta uma situação dramática com uma solução ineficaz, incentivando o público a substituir o ator e oferecer novas alternativas, testando-as em cena. O Teatro-Fórum é uma das técnicas centrais do Teatro do Oprimido e teve sua consolidação internacional a partir da atuação de Augusto Boal na França, especialmente através do *Centre du Théâtre de l'Opprimé* (CTO), fundado em Paris.

Essa técnica parte da encenação de um *antimodelo*, ou seja, uma situação de opressão onde os opressores triunfam, evidenciando conflitos reais e cotidianos. Antes da apresentação, o Curinga — figura mediadora e facilitadora — introduz a proposta ao público e conduz exercícios de preparação corporal, despertando consciência crítica e sensibilidade para as dinâmicas sociais encenadas.

Após a peça, o público é convidado a intervir, propondo soluções para os conflitos apresentados. Espectadores assumem o papel de protagonistas ao substituir personagens e testar, na prática, alternativas à opressão.

A participação ativa do público transforma o espetáculo em um espaço de diálogo e experimentação, onde a viabilidade das soluções é constantemente posta à prova, refletindo as complexidades da vida real. O Teatro-Fórum, promove a reflexão

coletiva, o empoderamento do espectador e a busca por caminhos transformadores diante das injustiças sociais.

2.4.2.4. O Arco-Íris do Desejo

Ainda durante seu exílio na França nos anos 1980, Augusto Boal passou a confrontar formas de opressão mais subjetivas e internalizadas, distintas das repressões físicas e políticas vivenciadas na América Latina. Esse novo contexto levou ao desenvolvimento de técnicas que buscavam identificar e analisar os chamados “opressores internos” — mecanismos psíquicos que limitam a autonomia e a expressão do indivíduo.

Reunidas na obra *O Arco-Íris do Desejo: método Boal de teatro e terapia (1996)*, essas práticas introduzem uma abordagem introspectiva no Teatro do Oprimido, aproximando-o do campo terapêutico.

A técnica do “tira na cabeça” sintetiza essa vertente ao representar, simbolicamente, os conflitos internos que moldam comportamentos opressivos. Ainda que mantendo o foco na transformação social, essa metodologia expande a noção do “espect-ator”, ao permitir que ele explore, em um ambiente de coautoria e liberdade criativa, os limites impostos por si mesmo. O Arco-Íris do Desejo legitima a dimensão emocional e psicológica das opressões.

2.4.2.5. Teatro-Legislativo

Transforma o teatro em um espaço para discutir e debater projetos de lei, permitindo que o público participe ativamente da construção da legislação. De volta ao Brasil, no início da década de 1990, Augusto Boal inaugura o Teatro Legislativo, experiência que articula arte, política e cidadania durante seu mandato como vereador pelo Partido dos Trabalhadores no Rio de Janeiro.

Inspirado nas práticas do Teatro-Fórum, o projeto propunha sessões teatrais junto às comunidades periféricas, nas quais eram encenadas opressões vividas cotidianamente pelos participantes. As soluções sugeridas pelos espect-atores eram, então, transformadas em propostas de lei com o apoio de especialistas jurídicos e encaminhadas à câmara municipal, “o cidadão se transforma em legislador, por interposto do vereador” (Dalaqua, 2019, *online* apud Boal, 1996c, p. 48).

Com isso, Boal rompe a separação entre representantes e representados, ressignificando a atuação parlamentar como um processo coletivo e participativo. Ao

invés de espectadores passivos da política, os cidadãos tornam-se agentes legislativos ativos, capazes de “intervir decididamente na ação dramática e modificá-la” (Boal, 2005, p. 211).

O Teatro Legislativo, reafirma a centralidade do teatro como ferramenta de transformação social e fortalece a ideia de uma democracia mais horizontal, em que arte e política se entrelaçam na construção de um espaço público mais acessível e inclusivo.

2.4.2.6. Teatro-Jornal

Utiliza notícias de jornal como ponto de partida para a criação de cenas, explorando a realidade social e a reflexão sobre os acontecimentos do dia a dia. O AgitProp, ou Teatro de Agitação e Propaganda, surgiu na esteira da Revolução Russa de 1917 como instrumento de difusão das ideias socialistas por meio de manifestações artísticas que interrompiam a rotina produtiva para promover conscientização política, com o questionamento central de “como pode o teatro ser posto a serviço dos oprimidos, para que estes se expressem e para que, ao utilizarem esta nova linguagem, descubram igualmente novos conteúdos” (Boal, 1983 p. 138).

Essa estratégia influenciou a construção estética e metodológica de várias práticas teatrais posteriores, entre elas o Teatro Jornal, desenvolvido por Augusto Boal no contexto da ditadura militar brasileira. Inspirado pela forma agitadora do AgitProp, o Teatro Jornal buscava revelar distorções da realidade promovidas pela censura, transformando notícias manipuladas ou silenciadas pela imprensa em cenas dramáticas.

Utilizando de suas várias modalidades como a leitura simples, a leitura cruzada, a leitura complementar, a leitura com ritmo, a ação paralela, a improvisação, o histórico, o reforço, a concreção da abstração, o texto fora do contexto, essa técnica convertia textos não dramáticos em manifestações artísticas críticas.

Embora surgido como resposta direta ao regime autoritário, o Teatro Jornal permanece relevante, sendo praticado ainda hoje como ferramenta de ativismo e resistência, capaz de contextualizar e problematizar opressões em diferentes períodos históricos.

As técnicas do Teatro do Oprimido não se limitam a proporcionar ao espectador uma participação ativa na construção de alternativas para os conflitos apresentados

em cena; elas também provocam uma reflexão crítica sobre a própria natureza da representação teatral.

Ao integrar jogo e ficção como instrumentos de conscientização e transformação, essas práticas reafirmam o potencial libertador da arte. Importa destacar que, segundo o próprio Augusto Boal, tais técnicas não foram propriamente criadas por ele, mas emergiram do diálogo com diferentes contextos sociais e culturais, sendo sistematizadas a partir das experiências vividas com comunidades oprimidas.

Dessa forma, o TO configura-se como uma resposta ética e política às necessidades coletivas de expressão, escuta e mudança.

2.4.3. Árvore do Teatro do Oprimido

A fim de sintetizar os conceitos das técnicas do TO, foi desenvolvido um esquema em formato de árvore, como uma metáfora criada com o objetivo de organizar, sistematizar e transmitir de forma acessível os fundamentos e práticas do método desenvolvido por Augusto Boal.

A imagem da árvore, segundo a pesquisadora e curadora Helen Sarapecck (2016, p. 60-61), “é uma proposta pedagógica de organização, e não uma tentativa de hierarquização”. Ela busca comunicar que todas as partes do método se interligam e formam um todo coerente, oferecendo um caminho pedagógico que guia o praticante na aplicação e multiplicação do Teatro do Oprimido (TO).

Figura 16: Árvore do Teatro do Oprimido.



Fonte: ESTADO DO PARANÁ, online.

A metáfora da árvore carrega um valor simbólico profundo: representa a genealogia, os ciclos de transformação, crescimento e multiplicação, bem como um espaço de encontro e resistência cultural.

Nessa estrutura, a “Estética do Oprimido” é descrita como a “seiva” da árvore, ou seja, o elemento vital que percorre todas as suas partes, conectando o solo às folhas, e alimentando novas possibilidades de florescimento e transformação (Sarapecck, 2016). Assim, a árvore não apenas organiza o método, mas reafirma a perspectiva artística, política e social do TO, ao promover uma arte crítica e libertadora.

Do ponto de vista pedagógico e político, a Árvore do TO também cumpre dois papéis fundamentais: (1) preservar a integridade ética, estética e política do método e (2) eternizar o legado de Boal como um marco na democratização de uma arte cidadã (Sarapecck, 2016).

Dessa forma, cada parte da árvore — raízes, tronco, galhos e copa — simboliza um aspecto do método, que juntos formam um sistema vivo, coerente e transformador.

Nas raízes encontramos os princípios que sustentam a árvore, tornando-a fixa, portadora de uma identidade definida. No outro extremo temos a copa, que cresce em direção à luz do Sol, preparada para florescer, multiplicar e transformar o ambiente onde foi plantada. (Bezerra et. al, 2021, p. 181).

Além disso, a árvore incorpora os três pilares fundamentais do método de Boal, nascidos de sua experiência sob a ditadura militar: (a) rompimento entre palco e plateia; (b) rompimento entre espetáculo e vida real; e (c) diminuição das distâncias entre artista e não-artista (Bezerra et al., 2021).

Essas transgressões estruturam a prática do TO como um instrumento político e estético de resistência, cujo propósito é enfrentar sistemas de opressão, como o racismo, o patriarcado e o capitalismo, que promovem o que Boal chamava de “analfabetismo estético”.

Assim, a escolha da metáfora da árvore é tanto filosófica quanto estratégica: ela permite uma visualização clara e orgânica do método, ao mesmo tempo em que sintetiza a unidade dos princípios com a liberdade de transformação. Como um organismo vivo, a Árvore do Teatro do Oprimido está sempre em movimento, afirmando o compromisso com a multiplicação e adaptação do método aos mais diversos contextos sociais e culturais.

2.5. Confluências entre iconografia e teatro

Ao longo desta pesquisa, a iconografia foi compreendida como uma linguagem visual capaz de articular memória, identidade e resistência por meio de símbolos e imagens. Dentro do universo teatral, essas representações adquirem uma dimensão ainda mais significativa, pois o teatro, por sua própria natureza efêmera, depende do registro visual para manter viva a memória de suas encenações.

A fotografia, os figurinos, os cartazes e demais elementos visuais não apenas documentam o espetáculo, mas também constroem narrativas simbólicas que ajudam a interpretar o contexto social, político e estético de sua produção. Diante disso, é fundamental compreender a iconografia no teatro como um campo de estudo próprio, que examina essas imagens tanto como fontes históricas quanto como dispositivos de construção de sentido.

A iconografia teatral configura-se como um campo de estudo em crescimento que se dedica à coleta e análise de informações históricas sobre o teatro, utilizando-se de materiais visuais como principais fontes. Tal disciplina deve ser compreendida em sua dupla dimensão: por um lado, como o estudo das imagens e seus significados; por outro, como a constituição de um acervo visual que funciona como fonte histórica fundamental para a investigação da arte teatral, aponta Chiaradia (*online*) citando Maria João Brilhante (1999).

A iconografia teatral é um campo de estudo que analisa imagens como documentos históricos do teatro. Ela pode ser entendida de duas formas principais: como o estudo dos sentidos dessas imagens e como a organização de conjuntos visuais que ajudam a contar a história da arte teatral. Essa dupla função é destacada por Brilhante (1999), pesquisadora e investigadora especializada em estudos de teatro e literatura, e orienta tanto o trabalho de pesquisa quanto o de organização de arquivos.

Por lidar com imagens de diferentes origens e finalidades, a iconografia teatral exige uma abordagem interdisciplinar. Áreas como história da arte, antropologia visual, sociologia e história cultural contribuem com métodos e teorias para esse estudo. Bebendo da fonte de autores já tratados nesta pesquisa, como Panofsky (1991) e Gombrich (1986) são referências importantes, pois ajudaram a desenvolver formas de interpretar imagens que também servem para o teatro.

Um ponto central discutido por Cesare Molinari (2002), citado por Chiaradia (*online*), é a confiabilidade das imagens teatrais como documentos. A fotografia, por exemplo, já foi considerada um reflexo fiel da realidade, mas hoje sabemos que ela é uma construção. Fatores como o enquadramento, a iluminação e o contexto de produção interferem na imagem final. No caso do teatro, muitas fotos antigas foram feitas em estúdio, com os atores posando em cenários montados, o que já altera a representação do espetáculo real.

Outro conceito importante é o de série iconográfica. Explica Molinari (2002), citado por Chiaradia (*online*), que uma série é um conjunto de imagens que têm algo em comum, mesmo que não sigam uma ordem cronológica. Já uma sequência é um grupo de imagens que mostram etapas de uma narrativa. Essa distinção ajuda a organizar arquivos como o da Companhia Walter Pinto, separando as fotos por temas como “Espetáculos” ou “Personalidades”, e entendendo como essas imagens se relacionam entre si.

Atualmente, os arquivos teatrais procuram organizar os documentos de forma que contém a história do material guardado. Isso permite que o pesquisador entenda quem produziu as imagens, em que contexto e com que finalidade. Ao analisar o acervo da Cia. Walter Pinto, é possível perceber não só o funcionamento do teatro de revista, mas também os modos de produção das próprias fotografias.

Estudar essas imagens não é buscar uma reprodução exata do que aconteceu no palco, mas sim compreender como essas cenas foram construídas, registradas e organizadas. Com isso, é possível criar formas de contar a história do teatro brasileiro, especialmente de gêneros como o teatro de revista, que teve forte presença visual e grande impacto na cultura nacional.

2.5.1. Fichamento do livro “Iconografia Teatral: Acervos Fotográficos”

Após compreender o papel da iconografia no campo do design como mediadora de sentidos e guardiã da memória coletiva, é possível expandir essa discussão para o universo cênico, onde as imagens também desempenham funções documentais e simbólicas fundamentais.

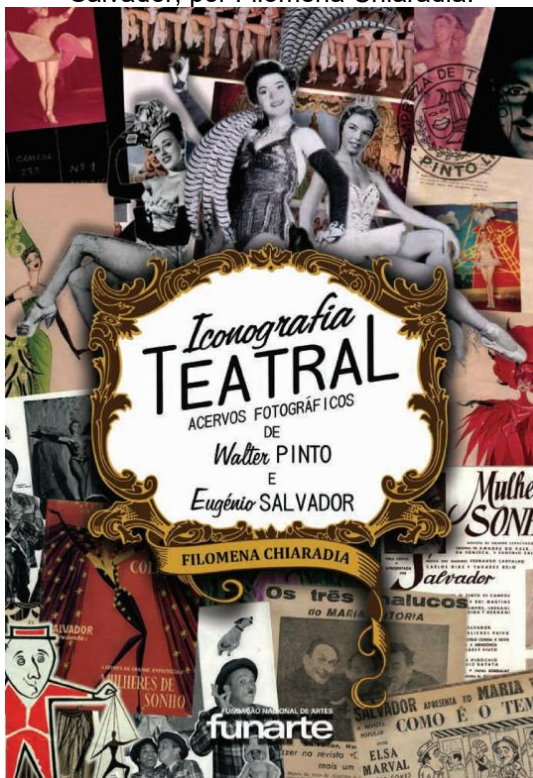
No contexto teatral, a iconografia se consolida como uma ferramenta de leitura histórica e estética, permitindo o resgate e a interpretação de práticas artísticas muitas vezes efêmeras. Nesse sentido, o estudo da iconografia no teatro possibilita compreender não apenas a materialidade das encenações, mas também os modos

como o espetáculo foi visualmente construído, registrado e ressignificado ao longo do tempo.

O livro de Filomena Chiaradia (2014) é uma análise aprofundada dos acervos fotográficos de duas importantes companhias de teatro de revista: a brasileira, liderada por Walter Pinto (1913-1994), e a portuguesa, por Eugénio Salvador (1908-1992). A autora utiliza a iconografia teatral como ferramenta para compreender a produção cênica dessas companhias, destacando a importância das imagens na reconstrução da história do teatro.

A obra evidencia como as fotografias não apenas registram espetáculos, mas também revelam aspectos técnicos, estéticos e sociais da época. Além disso, Chiaradia (2014) discute a organização e catalogação desses acervos, propondo métodos que valorizam a memória e a identidade das companhias.

Figura 17: Capa do livro “Iconografia Teatral: Acervos Fotográficos” de Walter Pinto e Eugénio Salvador, por Filomena Chiaradia.



Fonte: CHIARADIA, 2014.

Tradicionalmente, os estudos teatrais focavam principalmente nos textos dramáticos. No entanto, a iconografia permite uma abordagem mais ampla, considerando elementos visuais que enriquecem a compreensão das produções teatrais. As imagens ajudam a reconstruir espetáculos passados, entender escolhas estéticas e técnicas, e analisar a recepção do público.

No livro *Iconografia Teatral: Acervos Fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador*, Filomena Chiaradia (2014) analisa os acervos fotográficos dessas duas companhias de teatro de revista. Ela demonstra como as fotografias vão além de simples registros, servindo como documentos que revelam práticas de produção, estratégias de marketing e aspectos culturais das décadas de 1940 e 1950.

Chiaradia (2014) destaca a importância de organizar os acervos de forma que reflitam a vida e o trabalho das companhias teatrais. Ela propõe a criação de séries e subséries que agrupem as imagens de acordo com critérios como espetáculos, ensaios e excursões. Essa organização facilita a pesquisa e preserva a memória das produções teatrais.

3. PROJETO

Com base na pesquisa realizada acerca dos processos e construções sociais que moldaram o teatro e a iconografia ao longo do tempo, desenvolveu-se um projeto que tem como objetivo a criação de um manifesto visual voltado à promoção de visibilidade para o Teatro do Oprimido.

O desenvolvimento deste trabalho teve início a partir do interesse em articular três pilares conceituais centrais: **iconografia**, **teatro** e **representatividade LGBTQIAP+**. A escolha do tema surgiu da ideia de investigar a iconografia como linguagem visual significativa no campo do design, aliada ao desejo de abordar o teatro como expressão artística de resistência e à necessidade de representar vivências ligadas à comunidade LGBTQIAP+.

Esses três elementos, por sua relevância afetiva e política, delinearam as primeiras intenções de pesquisa, e, a partir da orientação docente, buscou-se um caminho metodológico capaz de articular essas dimensões de forma coerente e profunda.

Dentre as possibilidades exploradas, o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, emergiu como proposta central por seu caráter transformador, inclusivo e participativo. Inicialmente, tentou-se delimitar o tema a partir da vivência LGBTQIAP+ dentro do Teatro do Oprimido, mas a escassez de registros visuais e bibliográficos sobre esse recorte específico revelou a necessidade de uma abordagem mais abrangente.

Assim, a pesquisa passou a contemplar o Teatro do Oprimido em sua totalidade, respeitando sua multiplicidade e seu potencial de amplificação de vozes silenciadas.

A partir dessa reformulação, iniciou-se uma coleta sistemática de **imagens relacionadas a manifestações cênicas** do Teatro do Oprimido. Essas imagens foram organizadas em categorias visuais, como corpo e movimento, vivências, crítica social, LGBTQIAP+, entre outros. O uso da imagem como ponto de partida reafirma seu papel na comunicação de ideias complexas: cada registro visual continha em si a potência de narrar histórias de luta, afetos e transformação social.

Esses registros foram, então, convertidos em contornos diretos da imagem, gerando formas base para a exploração gráfica. Essa fase do projeto foi marcada por experimentações livres, que permitiram à pesquisa migrar da análise para a criação.

Ao dispor esses contornos em uma prancheta expandida, a justaposição das formas evocou de maneira intuitiva a ideia de um **mural**, elemento visual e simbólico presente na tradição teatral como dispositivo cenográfico e narrativo.

A partir dessa percepção, surgiu a proposta de criação de um manifesto visual que unisse o conceito do Teatro do Oprimido com os princípios da iconografia, compreendida aqui como linguagem que estrutura a memória coletiva por meio de imagens. O mural, enquanto artefato visual, permitiria a convivência de múltiplas camadas de sentido, funcionando simultaneamente como documento simbólico e espaço de leitura aberta, ressoando com diferentes contextos e repertórios culturais.

Durante esse processo, a ideia do mural foi amadurecendo até ser associada ao suporte **têxtil**, inspirado em elementos típicos da cenografia teatral como adornos, franjas, cortinas, tapetes e tecidos ornamentais. Em diálogo com a orientadora, definiu-se a intenção de simular o mural como uma **tapeçaria bordada**, evocando texturas táteis para o projeto, que remetem ao universo teatral. Essa escolha não apenas reforça a materialidade simbólica do projeto, mas também propõe uma nova forma de conservar e transmitir as imagens: deslocando-se da tela para o tecido, o mural adquire densidade, presença e historicidade.

À medida que a estrutura visual tomava forma, o mural foi organizado em **três partes narrativas**, denominadas “atos”, em alusão à dramaturgia clássica. A nomeação dos atos ocorreu naturalmente, a partir das ideias que surgiam durante a composição. Esse elemento foi potencializado com a criação da sigla **A.T.O. – Arte do Teatro do Oprimido**, um trocadilho que evoca o próprio acrônimo do método **T.O.**

(Teatro do Oprimido), ao mesmo tempo que reforçava a proposta de fundir arte, narrativa e crítica social em um mesmo objeto visual.

Com a estrutura definida, iniciou-se a criação dos **ícones autorais** a partir dos contornos já extraídos. Esses ícones foram gerados por meio de experimentações desses contornos aplicados em sobreposição, reflexão, rotação, e diversas combinações, testando as formas e sua capacidade de comunicar simbolicamente as temáticas do Teatro do Oprimido. Cada ícone é resultado de uma aplicação que, embora estilizada, carrega em si rastros da presença humana, das cenas coletivas e dos gestos políticos retratados nas imagens de origem. Em paralelo, foram desenvolvidas três ilustrações principais, representando os três atos do mural: **A.T.O. 1 – Inocência; A.T.O. 2 – Opressão; A.T.O. 3 – Transformação**

A escolha das paletas cromáticas foi orientada pelas cores mais proeminentes nas imagens coletadas. Essa seleção, feita a partir de um estudo sensível e semântico das referências visuais, procurou traduzir não apenas a estética dos espetáculos, mas também os estados emocionais e as atmosferas simbólicas de cada A.T.O.

Por fim, todos os elementos visuais foram reunidos em uma composição única e receberam uma aplicação simulada de textura bordada, reforçando a intenção do mural como tapeçaria. Essa composição final condensa, de forma visual, os ciclos de transformação promovidos pelo Teatro do Oprimido: a lembrança da inocência, passando pelo enfrentamento da opressão, até a projeção de uma transformação.

Ao reinterpretar os signos do Teatro do Oprimido por meio de uma linguagem visual renovada, o projeto mantém vivo o legado simbólico dessa prática teatral. Ele promove um diálogo entre o sujeito criador, os corpos retratados e os públicos futuros.

Ao resgatar formas e narrativas do Teatro do Oprimido e reinterpretá-las em linguagem visual contemporânea, o projeto torna-se mais do que um registro: ele é também manifesto, memória em construção e ferramenta de leitura crítica do mundo. A imagem, nesse contexto, não apenas representa, mas propõe, articula e transforma.

3.1. Metodologia

Assim, contextualiza-se a metodologia desenvolvida para este manifesto, nomeada como “Processo de Desenvolvimento Iconográfico” com base em Pesquisa Visual, inspirada e adaptada das diretrizes metodológicas propostas por Noble e Bestley (2011). Esse processo foi dividido em cinco etapas, destrinchadas a seguir:

3.1.1. Coleta e organização do material visual

Nesta etapa, realizou-se uma ampla busca por imagens e representações visuais relacionadas ao Teatro do Oprimido. O material coletado foi organizado em categorias temáticas, com o intuito de estruturar o repertório visual inicial de forma sistemática e coerente.

3.1.2. Análise formal e semântica das imagens

As imagens foram analisadas individualmente a fim de identificar elementos visuais como formas, cores, texturas e composições. Simultaneamente, buscou-se interpretar os significados simbólicos e culturais embutidos nas imagens, iniciando a construção de esquemas visuais que possibilitassem compreender os modos como essas representações comunicam.

3.1.3. Exploração gráfica: transformação do repertório em propostas visuais

A terceira etapa consistiu na experimentação gráfica dos elementos anteriormente analisados. Foram elaborados *moodboards*, esboços rápidos e testes de abstração e simplificação. O objetivo foi explorar variações visuais, como o uso de linhas, preenchimentos e outras soluções gráficas que pudessem ser aplicadas ao sistema iconográfico em construção.

3.1.4. Desenvolvimento da iconografia

A partir das experimentações gráficas, foram selecionadas as soluções visuais mais eficazes, com vistas à criação de um sistema iconográfico consistente. Estabeleceu-se uma linguagem visual coesa, considerando critérios como proporção, estilo de traço e coerência formal. Essa etapa consolidou a identidade visual do projeto.

3.1.5. Prototipagem e aplicação

Na fase final, procedeu-se à aplicação experimental da iconografia em diferentes suportes com o objetivo de testar sua funcionalidade e impacto visual. Essa simulação em contextos reais ou hipotéticos permitiu observar a eficácia comunicacional do manifesto e apontar possíveis ajustes futuros.

3.2. Análise de imagens de peças teatrais

Nesta etapa, foi conduzida uma análise detalhada de imagens relacionadas ao universo do Teatro do Oprimido, com o intuito de identificar, em cada uma delas, seu propósito expressivo e comunicativo. Essa investigação visual teve como foco não apenas a forma, mas também os significados simbólicos e culturais implicados em cada representação.

A partir dessa análise, desenvolveu-se um *moodboard*, no qual as imagens foram organizadas e categorizadas em grupos temáticos, visando estruturar um repertório visual coerente com os princípios éticos, estéticos e políticos do projeto.

As categorias definidas para essa organização foram: (a) Corpo e Movimento; (b) Vivências; (c) Crítica Social; (d) Sentimentos e Expressões Faciais; (e) Representação Cultural; (f) LGBTQIAP+; e (g) Árvore do TO.

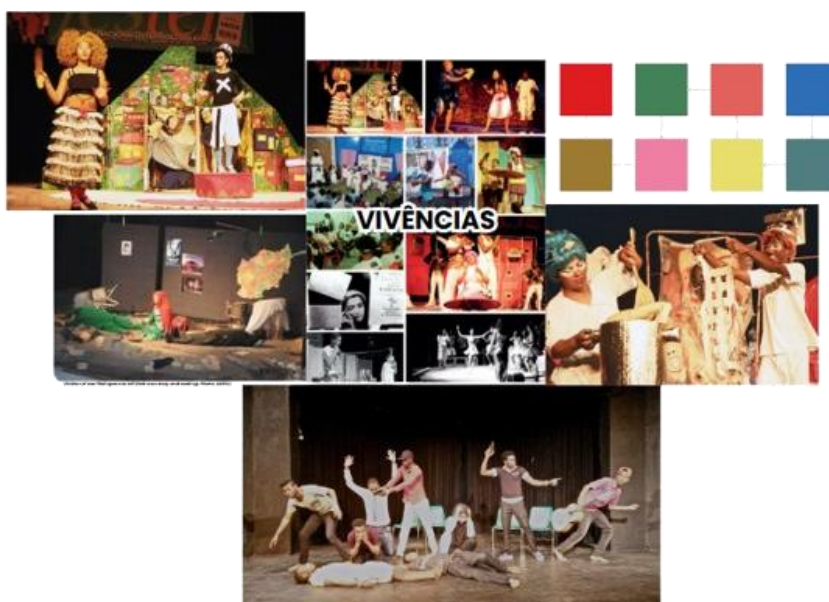
Cada uma dessas categorias corresponde a núcleos temáticos relacionados com as práticas cênicas do Teatro do Oprimido, refletindo aspectos fundamentais da experiência humana e das lutas sociais encenadas nesse contexto.

Além da categorização temática, estabeleceu-se para cada grupo uma paleta cromática específica, cuidadosamente selecionada com base na carga simbólica e na percepção sensível das cores. As cores foram escolhidas para potencializar a expressividade das imagens e reforçar as narrativas visuais presentes em cada conjunto.

Esse processo contribuiu para a construção de uma linguagem visual coerente e sensível, capaz de representar, com potência simbólica, os valores e as mensagens centrais do Teatro do Oprimido.

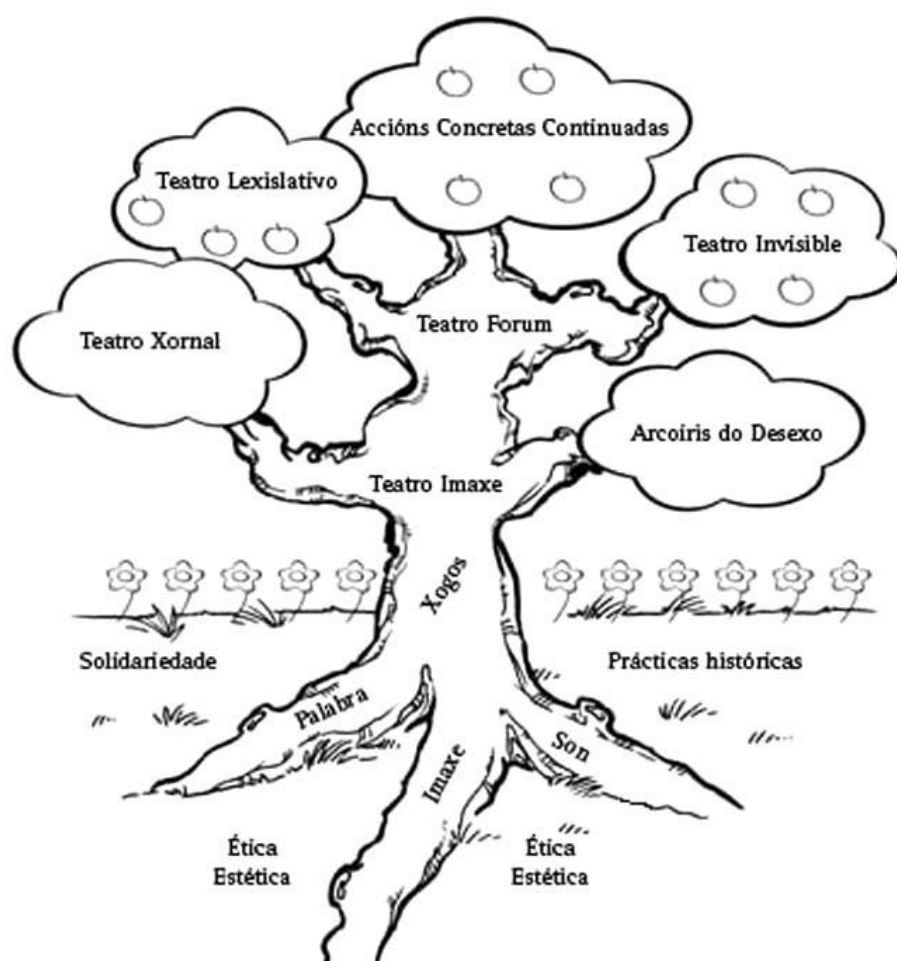
Figuras 18: *Moodboard* dividido em categorias e suas cores





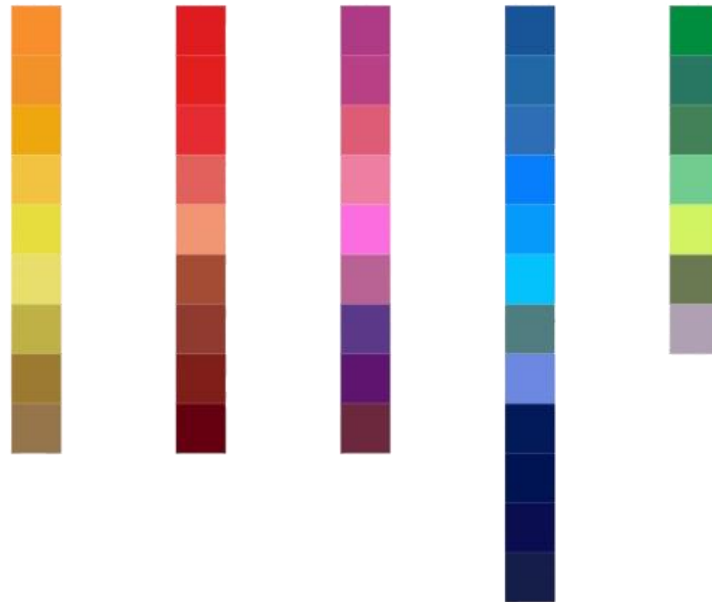


Fonte: Montagem do autor.



A partir da coleta de cores dos grupos de imagens, foi montada uma paleta final, dividida por cores e tonalidades, com a possibilidade de utilizar todas que estão disponíveis.

Figura 19: Paleta final de cores.



Fonte: Montagem do autor.

Para a criação dos personagens foi utilizada também uma paleta de cores em tons de pele, para uma aplicação mais precisa nos desenhos de representações de pessoas no mural.

Figura 20: Paleta de tons de pele.

Human skin tones

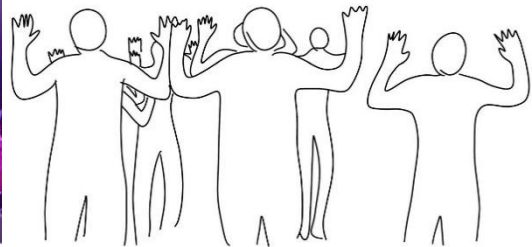
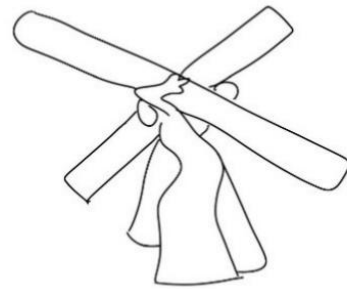


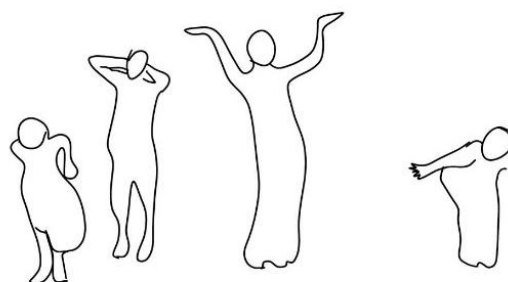
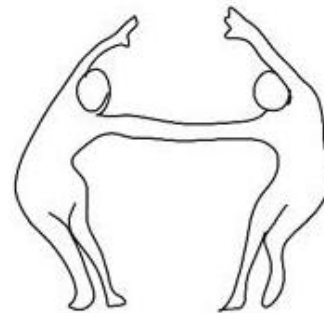
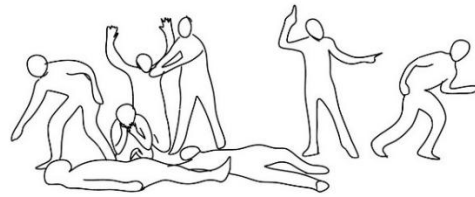
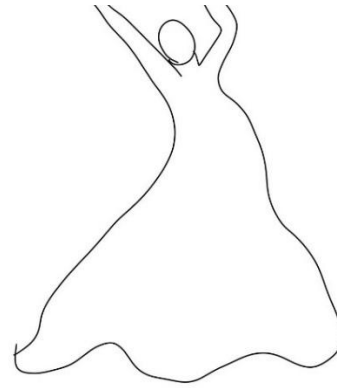
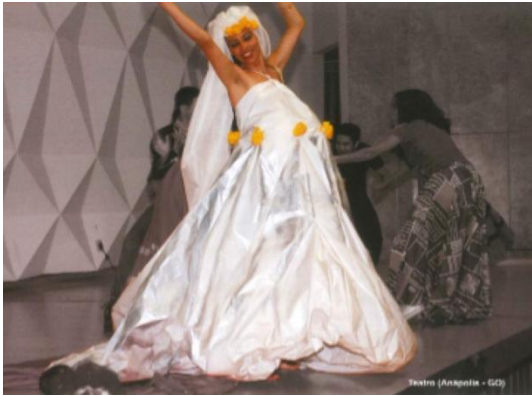
Fonte: Vecteezy.

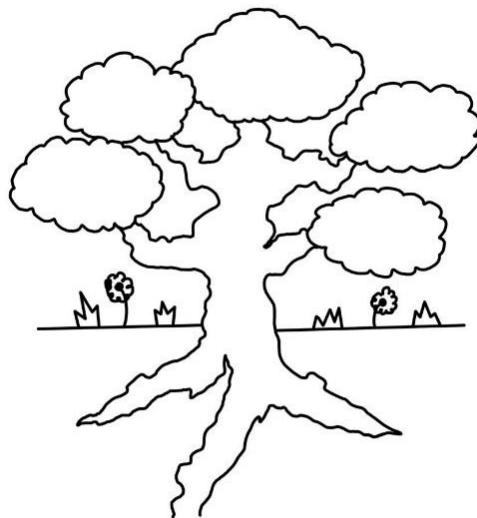
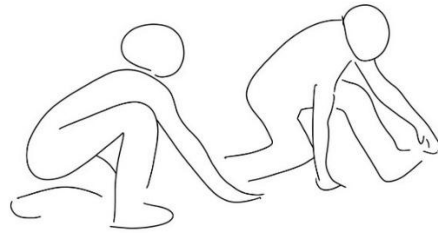
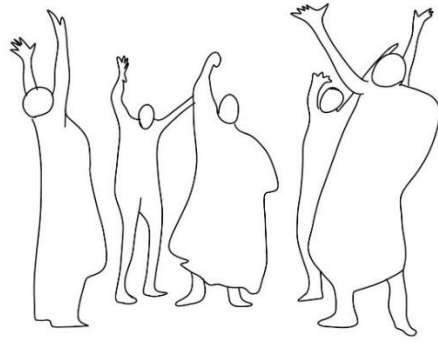
3.3. Desenvolvimento de estudos e croquis

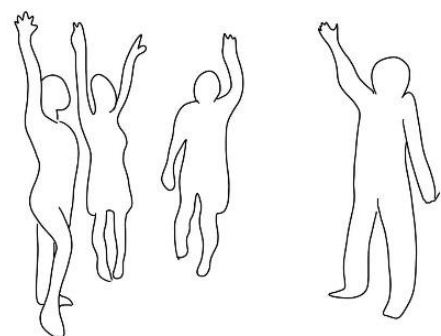
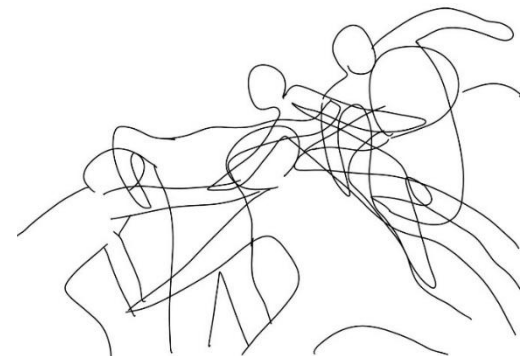
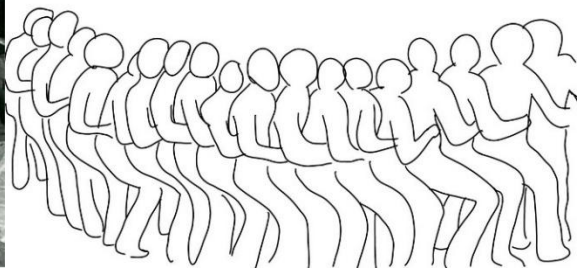
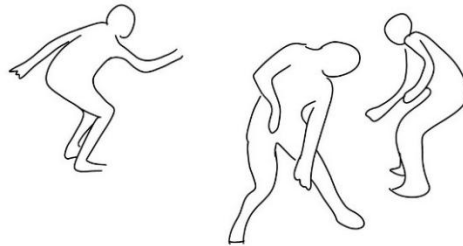
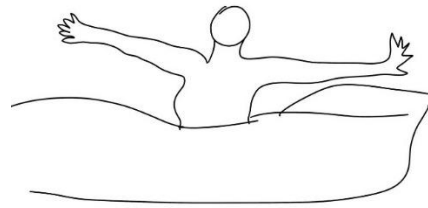
A partir das imagens selecionadas, foi realizado o traçado de contornos simplificados com o objetivo de extrair suas formas essenciais. Essa etapa teve como finalidade a identificação e a abstração das estruturas visuais predominantes, servindo como base para o desenvolvimento de elementos gráficos que conservassem a identidade simbólica das imagens originais.

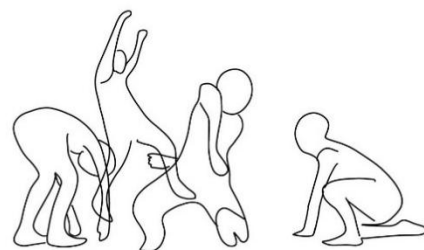
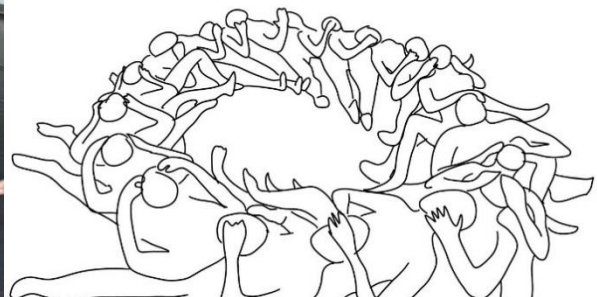
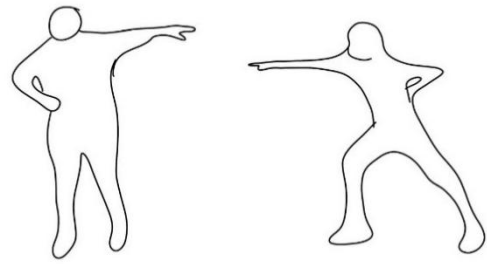
Figuras 21: Esboços rápidos das imagens.

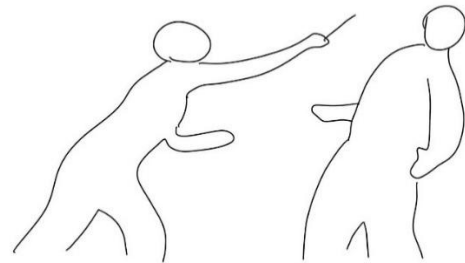
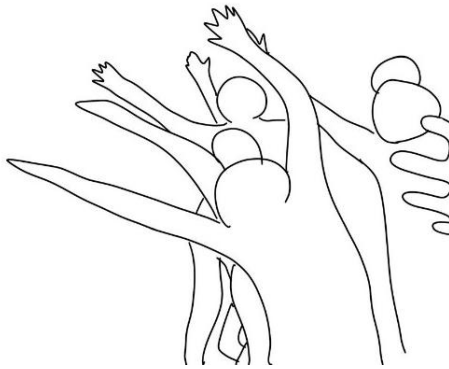












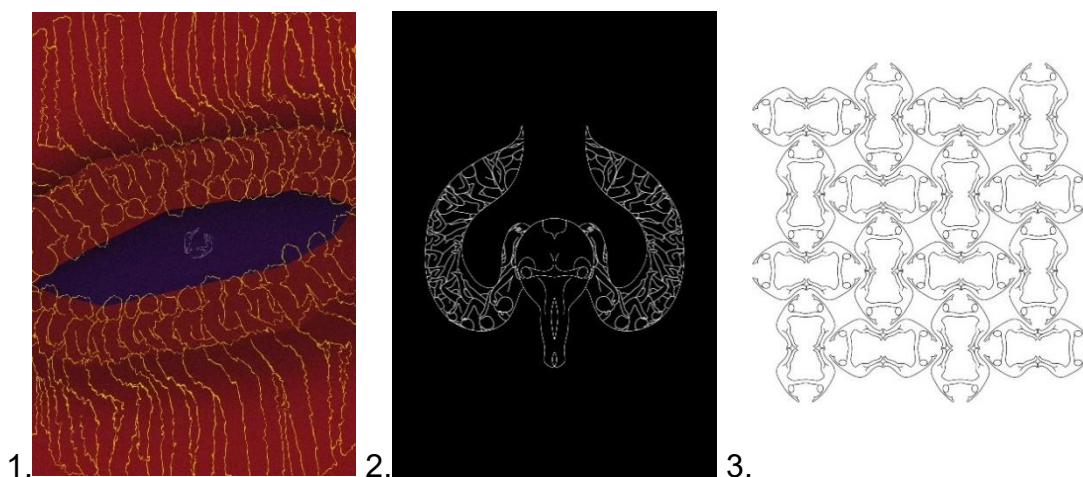
Fonte: Google Imagens e desenhos do autor.

3.4. Criação de ícones e símbolos

A partir dos croquis iniciais dos contornos dos desenhos, esta etapa marca o início dos primeiros estudos e ajustes nos croquis preliminares, com o objetivo de refinar os traços e aprimorar a construção visual dos elementos. Nesse processo, foram definidos os ícones e símbolos com maior potencial de representação, os quais foram selecionados para avançar às etapas seguintes de desenvolvimento e aplicação gráfica.

A princípio foi realizada a criação de três modelos utilizando alguns dos contornos produzidos que resultaram nos seguintes desenhos:

Figuras 22: Primeiros resultados



Fonte: Montagem do autor.

Entretanto, após análise crítica, considerou-se que o primeiro exemplo destoava da proposta central do projeto, sendo, portanto, descartado. Optou-se por dar continuidade aos demais exemplos, com o objetivo de refiná-los conforme os critérios estabelecidos.

Em uma segunda abordagem metodológica, surgiu a ideia de reunir todos os contornos extraídos das imagens fotográficas em um único documento. Essa reorganização conceitual deu origem à proposta final do projeto: a criação de um sistema de ícones que culmina na elaboração de um manifesto visual, representado por um mural artístico.

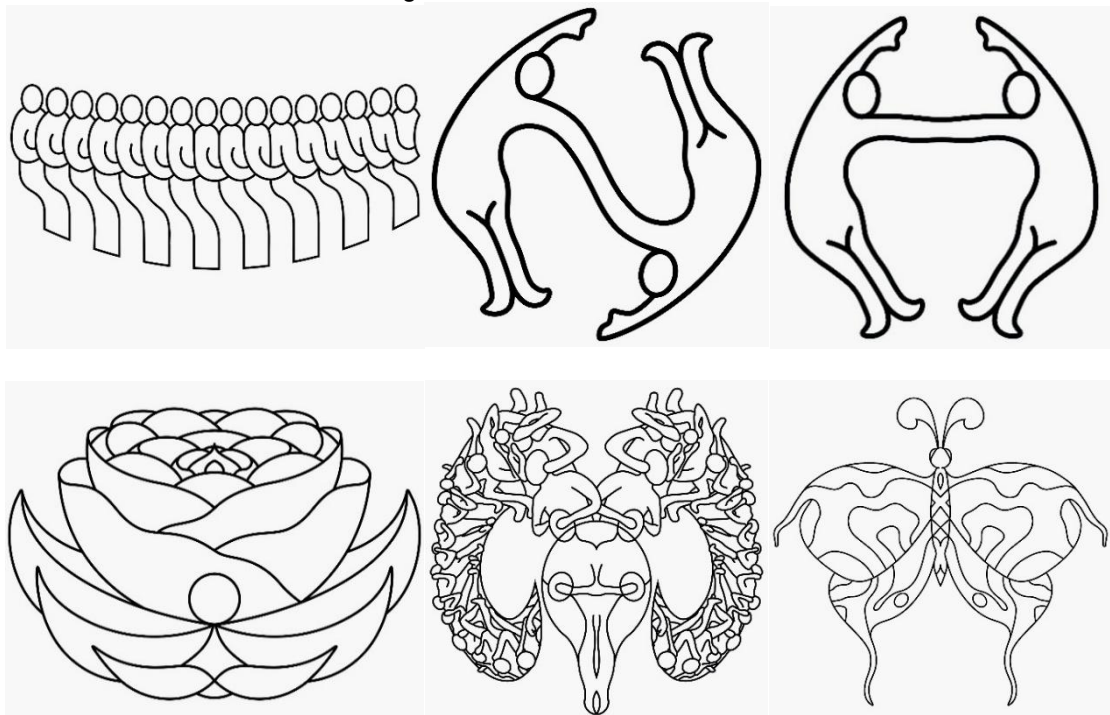
Figura 23: Imagem da organização visual



Fonte: Montagem do autor.

A partir da disposição visual das imagens em painel — com elementos justapostos e sobrepostos — emergiu a concepção do mural como estrutura compositiva central do projeto. Essa visualização inicial foi decisiva para o desenvolvimento da linguagem gráfica adotada, culminando na criação de um conjunto autoral de ícones. Os elementos visuais desenvolvidos foram denominados: **Ícone Pessoas Abraçadas**, **Ícone Pessoas Invertidas**, **Ícone Pessoas Espelhadas**, **Ícone Flor**, **Ícone Carneiro** e **Ícone Borboleta**. Esses ícones sintetizam simbolicamente as temáticas abordadas na pesquisa e constituem parte essencial da composição final do mural, sendo aplicados em diferentes seções da peça como elementos estruturantes da narrativa visual.

Figuras 24: Família de ícones.

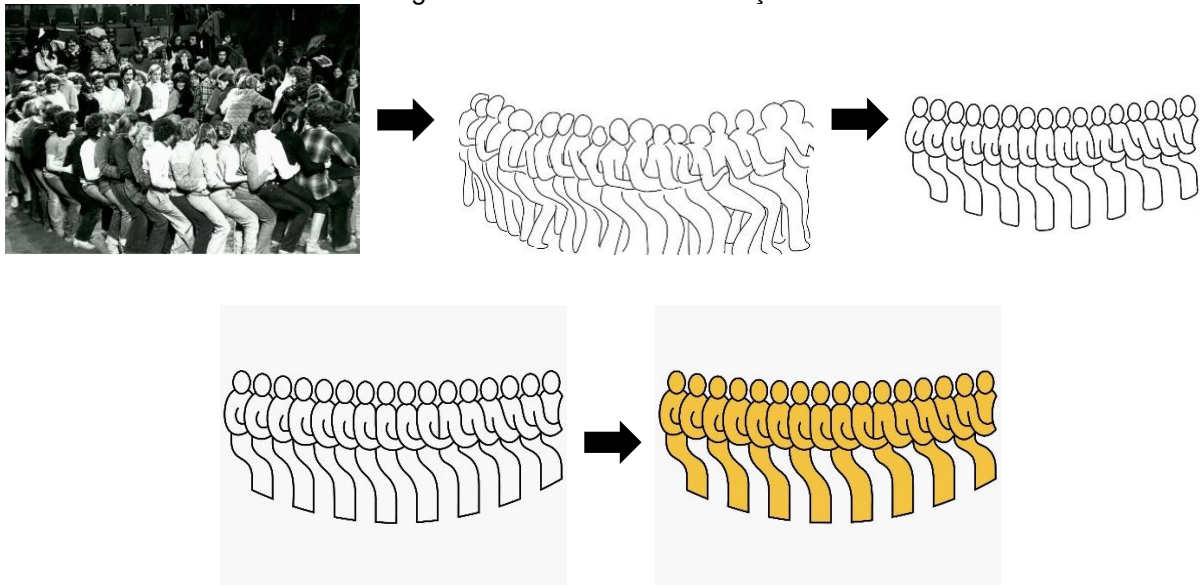


Fonte: Montagem do autor.

A fim de mostrar etapa por etapa do processo de produção e desenvolvimento, assim foi a construção de cada ícone:

3.4.1. Ícone Pessoas Abraçadas

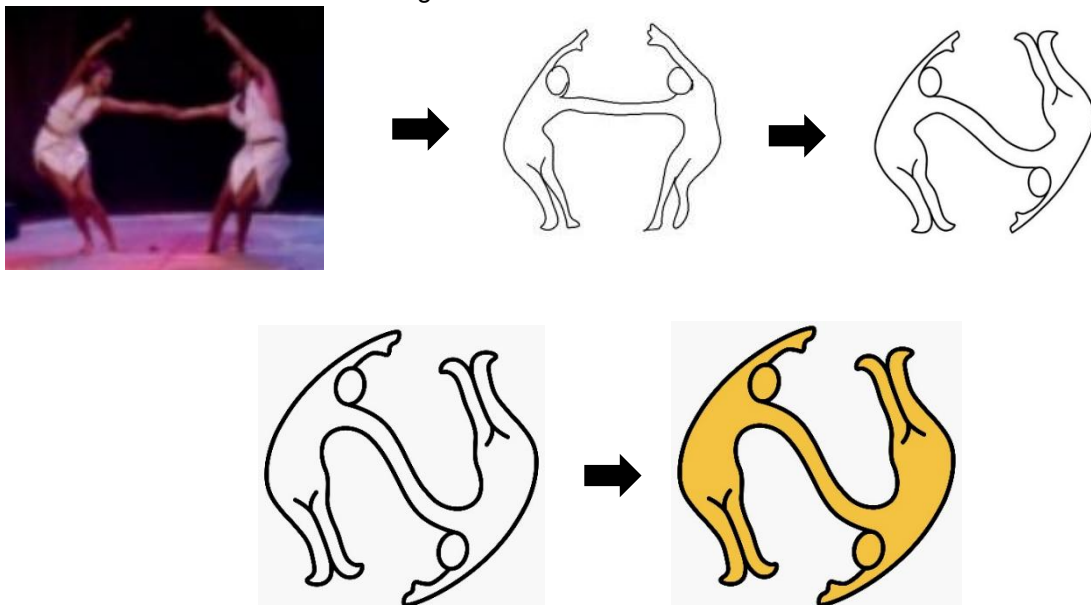
Figura 25: Ícone Pessoas abraçadas.



Fonte: Montagem do autor.

3.4.2. Ícone Pessoas Invertidas

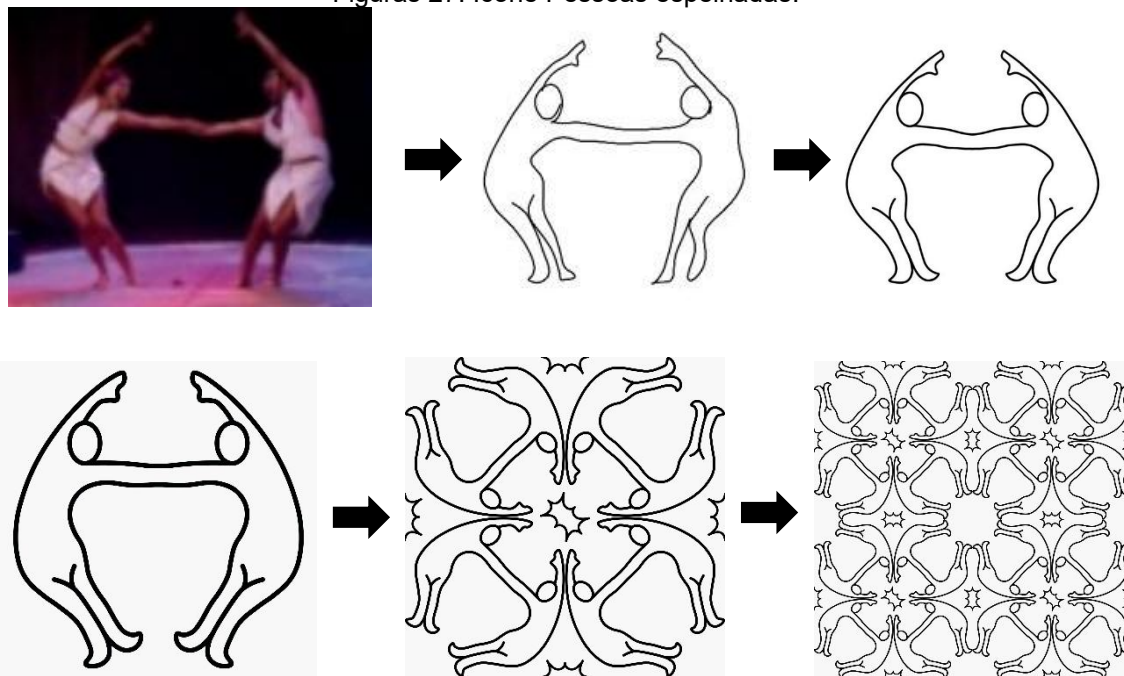
Figura 26: Ícone Pessoas invertidas.



Fonte: Montagem do autor.

3.4.3. Ícone Pessoas Espelhadas

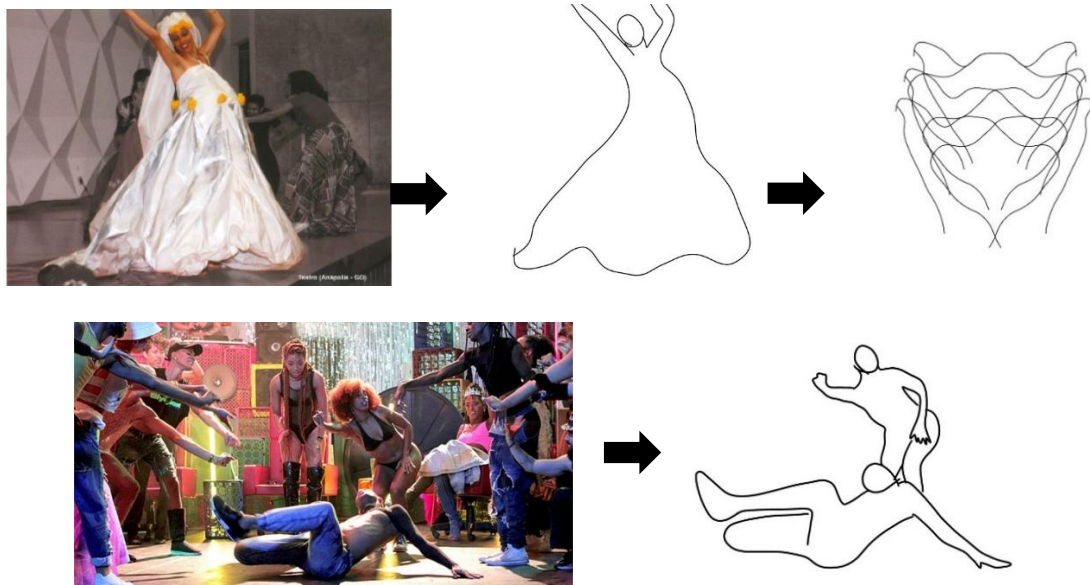
Figuras 27: Ícone Pessoas espelhadas.

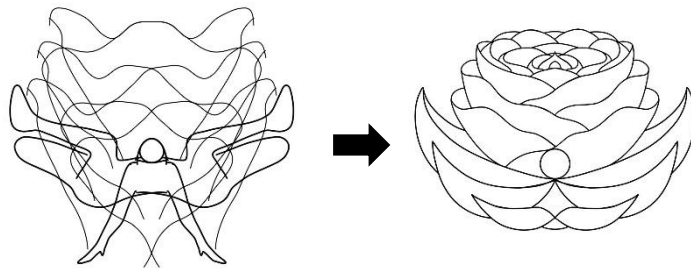


Fonte: Montagem do autor.

3.4.4. Ícone Flor

Figuras 28: Ícone Flor.

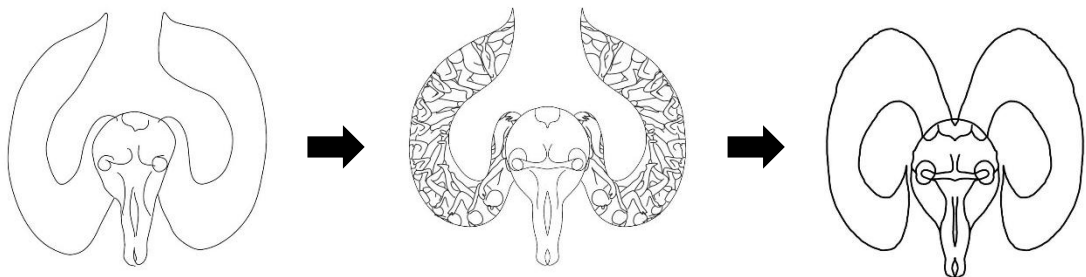
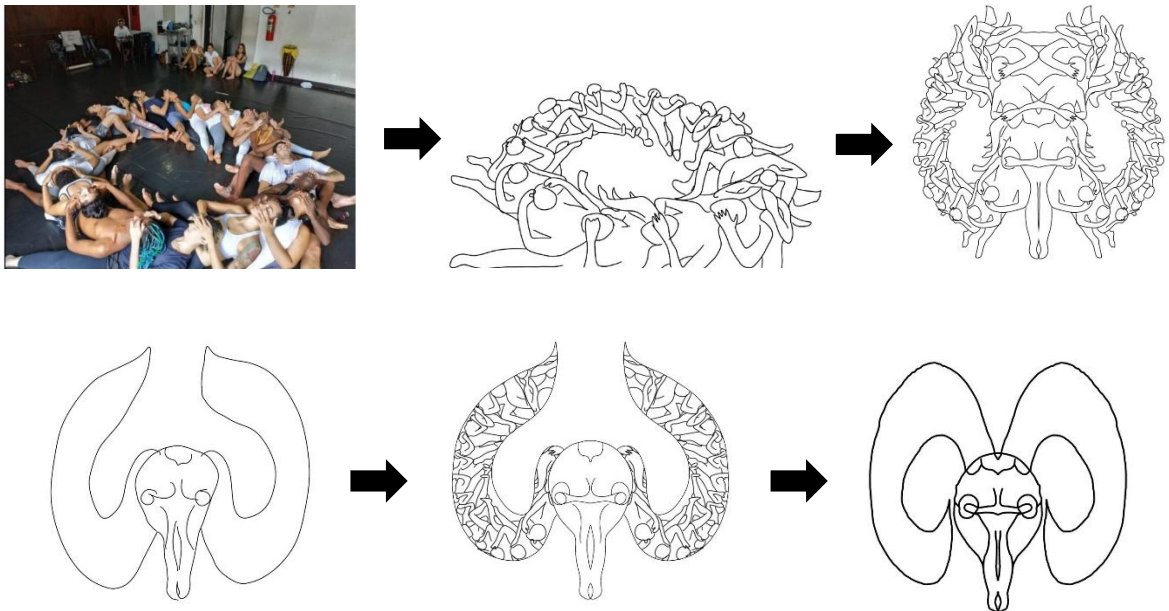


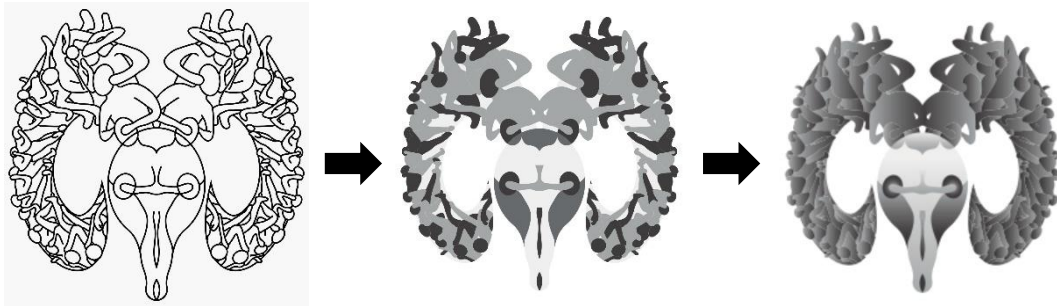


Fonte: Montagem do autor.

3.4.5. Ícone Carneiro

Figura 29: Ícone Carneiro.

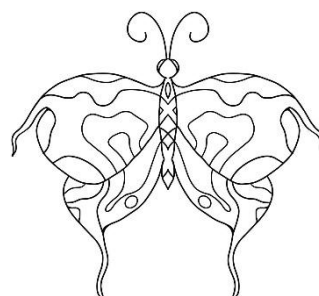
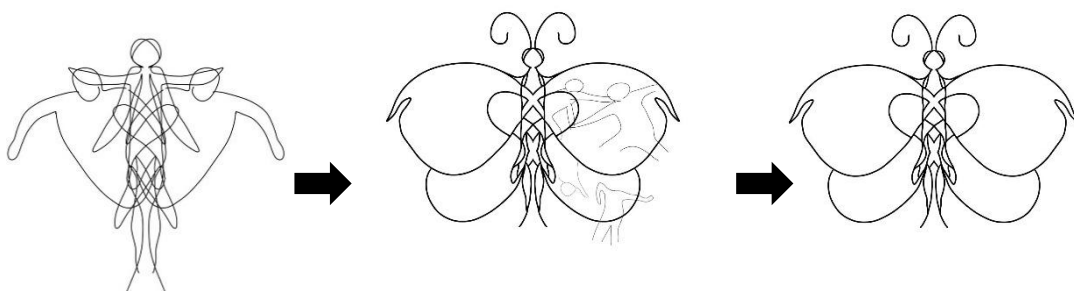
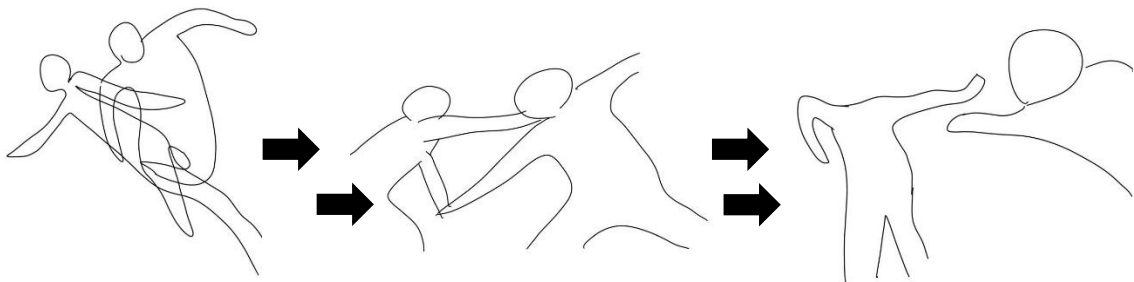
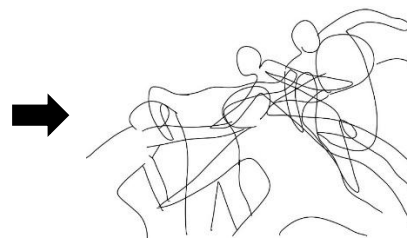


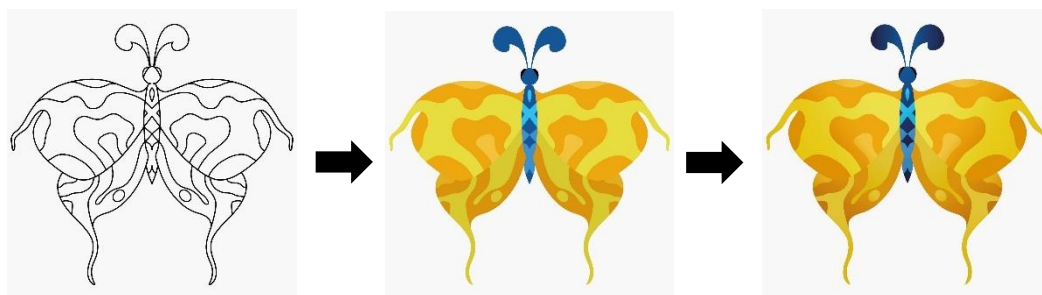


Fonte: Montagem do autor.

3.4.6. Ícone Borboleta

Figuras 30: Ícone Borboleta.





Fonte: Montagem do autor.

3.5. A arte como manifesto e representação

Após a criação e sistematização dos ícones e símbolos, o projeto culminou na elaboração do mural final, concebido como síntese visual e conceitual de todo o percurso investigativo e projetual. Sua estrutura foi inspirada na composição dramática clássica, sendo organizada em três atos distintos, em alusão à narrativa teatral.

Cada ato, nomeado a partir de um tema específico, representa uma etapa simbólica e narrativa associada ao método do Teatro do Oprimido, permitindo ao observador acompanhar, por meio da linguagem visual, uma trajetória que transita entre opressão, conscientização e transformação. Essa organização busca refletir não apenas a estrutura interna do teatro, mas também o ciclo vivencial de sujeitos que experienciam processos de libertação através da arte.

Para compor a apresentação final, foi aplicada uma simulação visual de textura bordada, por meio de filtro digital, conferindo ao mural um aspecto artesanal que remete à materialidade do teatro popular e à estética do fazer manual. Essa simulação aponta, ainda, para a possibilidade futura de transposição do mural para o suporte têxtil, como tapeçaria, reforçando seu caráter simbólico, sensorial e performativo.

Figura 31: A.T.O 1 - Inocência



Fonte: Montagem do autor.

Figura 32: A.T.O 2 - Opressão



Fonte: Montagem do autor.

Figura 33: A.T.O 3 - Transformação



Fonte: Montagem do autor.

O 1º A.T.O. simboliza Inocência. Representa os primeiros anos de vida, marcados pela liberdade, alegria, leveza e espontaneidade. É a fase em que o indivíduo vivencia o mundo com encantamento e autonomia, livre das imposições sociais.

O 2º A.T.O. simboliza Opressão. Reflete o período da vida adulta, quando o sujeito é confrontado pelas exigências da sociedade e pelos desafios cotidianos. É a fase marcada por lutas internas e externas, onde as estruturas sociais impõem limites à expressão individual.

O 3º A.T.O. simboliza Transformação. Representa o movimento de reconexão com a liberdade, remetendo ao primeiro ato. É a tentativa de resgatar a leveza e a autenticidade diante da opressão, apontando para a possibilidade de mudanças e resistência.

No Mural é apresentado o resultado do projeto, que consolida todas as técnicas, conceitos e experimentações desenvolvidas ao longo da pesquisa em uma única peça visual. Este sintetiza os princípios do Teatro do Oprimido, da iconografia e do design gráfico, articulando linguagem simbólica, narrativa visual e representação identitária. Composto por três atos e incorporando os ícones autorais criados, o mural revela-se como a culminância estética e conceitual do trabalho.

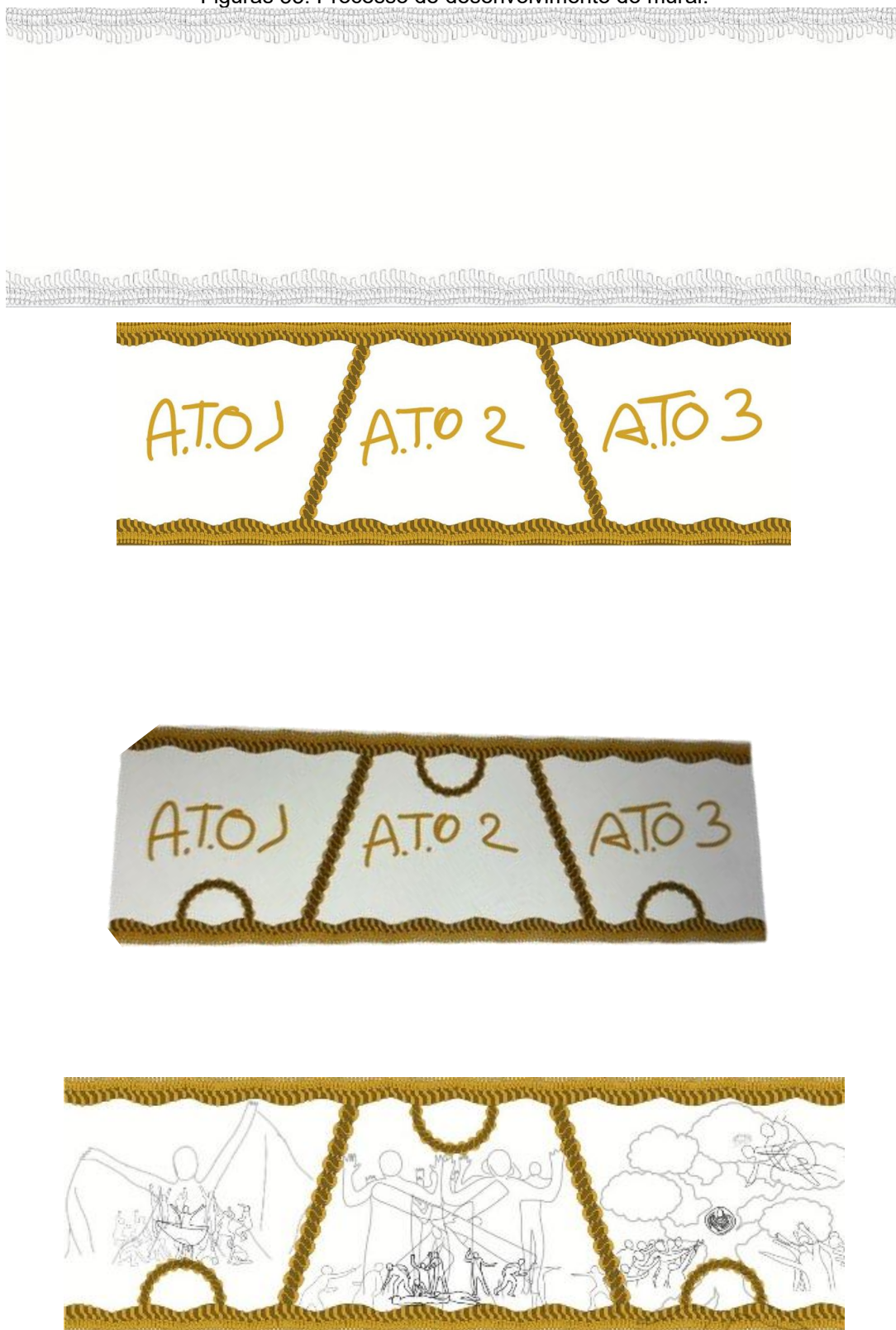
Figuras 34: Mural completo.



Fonte: Montagem do autor.

A seguir, apresenta-se o processo de desenvolvimento do mural, com registros que ilustram as etapas de experimentação visual, composição dos ícones e construção narrativa da peça final.

Figuras 35: Processo de desenvolvimento do mural.





Fonte: Montagem do autor.

3.6. Impressão da bandeira

Para fins de publicação e apresentação do trabalho, foi realizada a impressão, produção e ornamentação de uma das bandeiras cênicas desenvolvidas no projeto, com foco específico na que corresponde ao Ato 3. A decoração foi feita com contas douradas aplicadas ao redor da bandeira, conferindo maior destaque e valorizando o acabamento da peça.

Figuras 36: Impressão dos A.T.O.s em tecido e disposição como estandartes.





Fonte: Montagem do autor.

Como forma de divulgação do projeto e de ampliação do alcance dos princípios do Teatro do Oprimido, foram desenvolvidas propostas de aplicação gráfica em suportes variados, tais como camisetas, *ecobags*, adesivos. Esses materiais têm como objetivo não apenas promover visualmente o conteúdo produzido, mas também funcionar como instrumentos de disseminação simbólica e engajamento social, reforçando a presença do T.O. no cotidiano e em diferentes espaços de circulação.

Figuras 37: Aplicações em camisetas e ecobag.





Fonte: Montagem do autor.

CONCLUSÃO

Este trabalho buscou investigar, por meio da articulação entre iconografia, teatro e design gráfico, como é possível construir uma linguagem visual que represente, simbolicamente, vivências de resistência, pertencimento e transformação social, com foco no método do Teatro do Oprimido. A pesquisa, fundamentada em referenciais teóricos das artes visuais, do design e da prática teatral, revelou o potencial das imagens como mediadoras de sentidos complexos e como artefatos culturais que atuam tanto na preservação da memória quanto na proposição de novos imaginários sociais.

Durante o percurso, foi possível perceber que a iconografia não se limita ao campo da arte histórica ou da interpretação formal das imagens. Ela se revela como método de leitura e criação, capaz de construir sentidos a partir de signos visuais enraizados na memória coletiva, na cultura e na experiência social. A partir de conceitos e conteúdo de diversos autores, a iconografia foi compreendida em sua dimensão simbólica, semântica e comunicacional e, sobretudo, como mediadora entre o visível e o invisível, entre o passado e o presente.

A escolha do Teatro do Oprimido como base conceitual e estética foi decisiva para a construção do projeto, pois esse método teatral parte da escuta ativa, da horizontalidade e do reconhecimento dos sujeitos como protagonistas de suas histórias. O T.O. propõe o rompimento com a passividade do espectador e a transformação do palco em espaço de experimentação social, utilizando o teatro como ferramenta de consciência e libertação. Essas características foram incorporadas à proposta visual do trabalho, que se propôs a construir um sistema gráfico que não apenas representasse, mas reverberasse os princípios do Teatro do Oprimido.

Com base na análise iconográfica de imagens teatrais, foram criadas categorias visuais e extratos gráficos que deram origem à família de ícones autorais, elaborada por meio de experimentações como contornos, espelhamento, rotação, abstração de formas humanas e expressões corporais. Esses ícones, mais do que representações literais, tornaram-se símbolos sintéticos de experiências coletivas, funcionando como pontos de ancoragem visual para o projeto final.

A construção do mural — culminância estética e conceitual do trabalho — foi pensada como uma peça visual que sintetiza o percurso metodológico, a proposta simbólica e a articulação entre design, teatro e resistência. Organizado em três atos:

Inocência, Opressão e Transformação, o mural remete à estrutura dramatúrgica clássica, evocando uma narrativa visual inspirada no ciclo de mudança proposto pelo Teatro do Oprimido. Cada ato apresenta uma cena ilustrativa e dialoga com os ícones desenvolvidos, formando uma composição coesa e simbólica.

A construção dessa obra reafirma a capacidade do design gráfico de operar como linguagem semântica, política e cultural. O projeto demonstra como símbolos visuais, quando contextualizados e pensados a partir de uma abordagem crítica e sensível, podem permanecer semanticamente vivos, ativando memórias afetivas e coletivas e promovendo novos espaços de escuta e visibilidade.

Além de seu valor estético e técnico, o projeto cumpre um papel conceitual e político relevante: ele demonstra como a imagem pode ser porta-voz de ideias complexas, funcionando como artefato de resistência cultural. Ao revisar e reinterpretar os símbolos do Teatro do Oprimido com os recursos do design, o projeto afirma que as imagens não apenas representam uma realidade, mas intervêm nela, atuando como dispositivos que resgatam memórias, constroem narrativas e estimulam novas leituras da experiência humana.

Dessa forma, o presente trabalho não apenas se propôs a representar uma prática artística profundamente transformadora, mas ao utilizar a iconografia como estratégia projetual e o Teatro do Oprimido como base ética e estética, o trabalho reafirma o compromisso do design com a transformação e com a escuta dos que, historicamente, foram silenciados, reafirmando seu papel como mediador simbólico entre arte e sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDAR, Laura. História do Teatro. (s.d.). Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/historia-do-teatro/>>. Acesso em: 10 maio 2025.

AIDAR, Laura. História do Teatro no Brasil. (s.d.). Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/historia-do-teatro-no-brasil/>>. Acesso em: 10 maio 2025.

ANDRÉ, Celso. Dzi Croquettes. **In:** Cabaré Incoerente. Disponível em: <<https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/brasil/dzi-croquettes/>>. Acesso em 01 jun. 2025.

BASTOS, Márcio. Queer, desviante e anárquico: a história do grupo de teatro Vivencial. **In:** Revista Noize. Publicado em 25 mar. 2025. Disponível em: <<https://www.noize.com.br/posts/queer-desviante-e-anarquico-a-historia-do-grupo-de-teatro-vivencial>>. Acesso em 01 jun. 2025.

BELLAFRONTE, Priscilla. Ícone, índice e símbolo. **In:** Pri Bellafronte Branding. Publicado em 05 out. 2017. Disponível em: <<https://pribellafronte.com.br/blog/icone-indice-simbolo/>>. Acesso em 01 jun. 2025.

BENTO, Emmanuel. Há 50 anos, Grupo Vivencial subvertia o teatro pernambucano; comemoração terá festa em Olinda. **In:** JC-PE. Publicado em 24 maio 2024. Disponível em: <<https://jc.uol.com.br/cultura/2024/05/24/ha-50-anos-grupo-vivencial-subvertia-o-teatro-pernambucano-comemoracao-tera-festa-em-olinda.html>>. Acesso em 01 jun. 2025.

BERGER, William. A Árvore do Teatro do Oprimido. **In:** Arte Teatral, Antropologia política e Sociedades. 13 jan. 2013. Disponível em: <<https://williambergerator.blogspot.com/2013/01/a-arvore-do-teatro-do-oprimido.html>>. Acesso em 01 jun. 2025.

BEZERRA, Antonia Pereira, et. al. O teatro do oprimido ontem, hoje e sempre. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação à Distância, 2022. Salvador-BA. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/738521/2/eBook_Teatro_do_Oprimido_SEAD-UFBA_c.pdf>. Acesso em 01 jun. 2025.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 45. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CAMPUZANO, Melissa. Ícone, Índice, Símbolo. **In:** Blog Tecnológico. ENG DTP & Multimídia Ltda. Publicado em 11 out. 2016. Disponível em: <<https://www.eng.com.br/artigo.cfm?id=3072&post=icone,-indice,-simbolo>>. Acesso em: 10 maio 2025.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. **Iconografia teatral**: acervos fotográficos de Walter Pinto (Brasil) e Eugénio Salvador (Portugal). Rio de Janeiro-RJ: Funarte, 2014. ISBN 978-85-7507-141-0.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. Um estudo de iconografia teatral: primeiros apontamentos metodológicos. Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Werneck. In: Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], n. 1, 2008. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/pesqcenicas/article/view/179>>. Acesso em: 7 jun. 2025.

CITALIARESTAURO. Alfred Stevens – Desafio: análise iconográfica da pintura “o Banho” de 1867. s/d. Disponível em: <<https://citaliarestauro.com/alfred-stevens-analise-o-banho/>>. Acesso em 01 jun. 2025.

DALAUQUA, Gustavo Hessmann. Teatro legislativo e representação democrática: a Câmara na Praça como aliança entre democracia e representação. In: Rev. Bras. Ciênc. Polít. (28): Jan-Apr 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0103-335220192804>>. Acesso em 01 jun. 2025.

DIAS, Cassandra Eliane Figueirêdo. Como seria se assim não fosse? O Teatro do Oprimido na Escola: perspectiva de uma proposta pedagógica transformadora. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa-PB, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/26973/1/CassandraElianeFigueir%C3%AAdoDias_Dissert.pdf>. Acesso em 01 jun. 2025.

DRUMOND, Vitor. Dzi Croquettes. In: Cinematório – Observando a sétima arte. Publicado em: 15 nov. 2010. Disponível em: <<https://www.cinematorio.com.br/2010/11/dzi-croquettes/>>. Acesso em 01 jun. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚCULTURAL. Pintura “Na Cabana de Pindobuçu”, óleo sobre tela, c.i.d. 42,00 cm x 65,50 cm. Benedito Calixto (1920). In: Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, 2024. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/86587-na-cabana-de-pindobucu>>. Acesso em 01 jun. 2025.

ESTADO DO PARANÁ. SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO. Teatro do Oprimido. (s.d.). Disponível em: <<http://www.arteseed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=208>>. Acesso em 01 jun. 2025.

ESTADO DO PARANÁ. SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO. Árvore do Teatro do Oprimido. (s.d.). Disponível em: <<http://www.arteseed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1259>>. Acesso em 01 jun. 2025.

FERREIRA, Maria Silvia. **Corpos em cena**: teatro e política no Brasil contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e Símbolos**: Desenho, projeto e significado. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: LTC, 1985.

HELOÍSA, M. V. Fernanda Montenegro entra para o Guinness Book com recorde de público em leitura filosófica. **In**: Jornal da Fronteira. Publicado em 14 nov. 2024. Disponível em: <<https://jornaldafronteira.com.br/fernanda-montenegro-no-guinness-book/>>. Acesso em 01 jun. 2025.

HEMISPHERIC INSTITUTE. Augusto Boal e o Teatro do Oprimido. (s.d.). Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/393-boal.html>>. Acesso em 01 jun. 2025.

HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera; LINS, Eugênio de Ávila. Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design. SciELO – EDUFBA. 01 jan. 2016. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=Lwm5DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA25&dq=iconografia+design&ots=d7Kvl-jAh2&sig=fhQvwjGRLJGL9Px9NHriB31Z0Uo#v=onepage&q=iconografia%20design&f=false>>. Acesso em 01 jun. 2025.

KRIPPENDORFF, Klaus. **An Exploration of Artificiality**. Philadelphia: University of Pennsylvania, US. 2007.

KRIPPENDORFF, Klaus. On the Essential Contexts of Artifacts or on the Proposition that "Design is Making Sense (of Things)". **In**: MARGOLIN, Victor; BUCHANAN, Richard (orgs.). *The Idea of Design*. Cambridge: MIT Press, 1996. p. 156-184.

LESKY, Albin. **História da literatura grega**. Tradução de Mário da Gama Kury. 2. ed. São Paulo: EPU, 1996.

LEY, Alessandra Van Der. Design e Comunicação visual: uma aproximação entre Panofsky e métodos de projeto em Design. **In**: Anais do 8º CIDI e 8º CONGIC. Guilherme Santa Rosa; Cristina Portugal (orgs.). Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI. Natal-RN. 2017. ISBN 978-85-212-1305-5. Disponível em: <<https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/cidi2017/125.pdf>>. Acesso em 01 jun. 2025.

MOSTAÇO, Edelcio. Dzi Croquettes: Gente Computada Igual a Você. **In**: Teatro Brasileiro Contemporâneo. Recurso pedagógico para estudo do Teatro Brasileiro. Publicado em 03 jul. 2014. Disponível em: <<https://primeiroteatro.blogspot.com/2014/07/dzi-croquettes.html>>. Acesso em 01 jun. 2025.

MOURA, Ivana. Um encontro com Boal. **In**: Satisfeita, Yolanda? Publicado em 09 jun. 2013. Disponível em <<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/um-encontro-com-boal/>>. Acesso em 01 jun. 2025.

NOBLE, Ian; BESTLEY, Russell. Visual Research: An Introduction to Research Methodologies in Graphic Design. AVA Publishing, 2011. ISBN 9782940411603.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAULA, Heller de. Sinais e símbolos: A composição do desenho, do projeto e do significado. **In**: Faberhaus Play, 16 abr. 2020. Disponível em: <<https://faberhausplay.com.br/sinais-e-simbolos/>>. Acesso em: 10 maio 2025.

PUTTI, Alexandre. Exilado nos anos 70, ator diz: “Precisamos nos unir para fazer revolução”. **In**: CartaCapital. Publicado em 10 set. 2019. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/diversidade/exilado-nos-anos-70-ator-diz-precisamos-nos-unir-para-fazer-revolucao/>>. Acesso em 01 jun. 2025.

RESENDES, Débora. Vestido de Noiva – Nelson Rodrigues. **In**: A Toca Coletivo. Publicado em 10 ago. 2022. Disponível em: <<https://www.atocacoletivo.com.br/post/vestido-de-noiva-nelson-rodrigues>>. Acesso em 01 jun. 2025.

REVERBEL, Carlos. **Pequeno dicionário de teatro**. 4. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

RIO VINTAGE & HERITAGE. Theatro São Pedro de Alcântara. Publicado em 25 abr. 2011. Disponível em: <<https://riovintageheritage.blogspot.com/2011/04/teatro-sao-pedro.html>>. Acesso em 01 jun. 2025.

SANTOS, Valmir. Teatro Do Oprimido. **In**: Portal Contemporâneo da América Latina e Caribe. (s.d.). Portal Contemporâneo da América Latina e Caribe. Disponível em: <<https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-teatro-del-oprimido>>. Acesso em 01 jun. 2025.

SARAPECK, Helen R. P. Abraçando a Árvore do Teatro do Oprimido: pesquisa e memorial de experiências com o símbolo do método. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. 2016. Disponível em: <<https://www.unirio.br/cla%3B/ppgeac/dissertacoes-defendidas-em-2016/DissertaoHelenSarapectJulho2016entregue.pdf>>. Acesso em 01 jun. 2025.

SÉRGIO, Ricardo. Os Autos de Anchieta: os demais autos. **In**: Recanto das Letras. 23 jul. 2006. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/200184>>. Acesso em: 10 maio 2025.

SOCIALISMO CRIATIVO. Estão abertas as inscrições para o Prêmio Pernalonga de Teatro. **In**: Socialismo Criativo. Publicado em 26 jun. 2018. Disponível em <<https://www.socialismocriativo.com.br/estao-abertas-as-inscricoes-para-o-premio-pernalonga-de-teatro/>>. Acesso em 01 jun. 2025.

UNFRIED, Rosana Aparecida Reineri. O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina. **In:** Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem – ENCOI. 24-25 nov. 2014.Londrina-PR. Disponível em:

<<https://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT7/O%20USO%20DA%20ICONOGRAFIA%20E%20DA%20ICONOLOGIA.pdf>>. Acesso em 01 jun. 2025.

XAVIER, Samara Vilaça. A metodologia do Teatro do Oprimido e a imagem inserido no contexto do ensino de arte. **In:** SCIAS. Arte/Educação, Belo Horizonte, v.6, n.1, p. 24-44, jul./dez. 2019. Disponível em:

<<https://revista.uemg.br/index.php/SCIAS/article/viewFile/4381/pdf>>. Acesso em 01 jun. 2025.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
GABINETE DO REITOR

Av. Universitária, 1069 • Setor Universitário
Caixa Postal 88 • CEP 74605-010
Goiânia • Goiás • Brasil
Fone: (62) 3946.1000
www.pucgoias.edu.br • reitoria@pucgoias.edu.br

RESOLUÇÃO nº 038/2020 – CEPE

ANEXO I

APÊNDICE ao TCC

Termo de autorização de publicação de produção acadêmica

O(A) estudante ÁLVARO SAMPAIO CARRILHO DE CASTRO do Curso de Design, matrícula 20211004200028, telefone: 62 98603-1592, e-mail 20211004200028@pucgo.edu.br, na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei nº 9.610/98 (Lei dos Direitos do Autor), autoriza a Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) a disponibilizar o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado:

TEATRO DO OPRIMIDO: A ICONOGRAFIA
NO TEATRO COMO MANIFESTO VISUAL
DE RESISTÊNCIA, VISIBILIDADE E INCLUSÃO,

gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, por 5 (cinco) anos, conforme permissões do documento, em meio eletrônico, na rede mundial de computadores, no formato especificado (Texto(PDF); Imagem (GIF ou JPEG); Som (WAVE, MPEG, AIFF, SND); Vídeo (MPEG, MWV, AVI, QT); outros, específicos da área; para fins de leitura e/ou impressão pela internet, a título de divulgação da produção científica gerada nos cursos de graduação da PUC Goiás.

Goiânia, 23 de junho de 2025.

Assinatura do autor: _____

Álvaro S. Carrilho de Castro

Nome completo do autor: ÁLVARO SAMPAIO CARRILHO DE CASTRO

Documento assinado digitalmente

gov.br

GENILDA DA SILVA ALEXANDRIA SOUSA
Data: 23/06/2025 20:55:50-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do professor-orientador: _____

Nome completo do professor-orientador: GENILDA ALEXANDRIA