

CORPOS EM ESTADO DE NATUREZA: UMA PROPOSTA DE DESMONTAGEM DO PROCESSO CRIATIVO DO FIGURINO DE SAGRAÇÃO DA FLORESTA

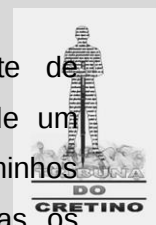
Elcio Lima Corrêa¹
Igor André Barroso de Quadros²

1 - INTRODUÇÃO

Quando o artista se dispõe a compartilhar suas vivências, métodos e escolhas criativas, desloca o fazer artístico de um campo frequentemente associado à intuição e à subjetividade para um espaço de reflexão estruturada, no qual a experiência pode ser analisada, sistematizada e comunicada. Nesse movimento, o processo deixa de ser apenas um percurso individual e passa a constituir-se como objeto de investigação, capaz de contribuir para o debate acadêmico, problematizar práticas e ampliar perspectivas no campo das artes. Desse modo, o resultado passa a ser compreendido como decorrência de um conjunto de decisões, referências e experimentações que integram o processo criativo. Narrar esse percurso, portanto, configura-se não apenas como exercício de registro, mas como estratégia de elaboração crítica que favorece o desenvolvimento do pensamento artístico e a consolidação de um campo de conhecimento situado na interface entre prática e teoria.

Nesse contexto, a desmontagem apresenta-se como uma estratégia relevante de investigação e compartilhamento. Mais do que a exposição de bastidores, trata-se de um procedimento de natureza teórico-perfomática, no qual o artista revisita criticamente os caminhos percorridos junto do público, evidenciando não apenas os acertos, mas também as dúvidas, os desvios e os impasses que constituíram o processo criativo. A desmontagem contribui para a problematização da noção de obra acabada ao evidenciar suas etapas e condicionantes, instaurando um espaço de análise no qual o fazer artístico é compreendido a partir de suas próprias condições de produção. Ao operar na articulação entre criação e reflexão, prática e discurso, esse procedimento permite tratar o processo como objeto de conhecimento, favorecendo a compreensão do figurino não apenas como resultado visual, mas como construção simbólica e material em constante elaboração.

É a partir dessa perspectiva que o presente artigo se estrutura, propondo a desmontagem do processo criativo de concepção dos figurinos do espetáculo de dança Sagração da Floresta, desenvolvido na disciplina Projeto de Figurino Cênico, sob orientação de Ézia Neves, na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Inspirado na obra Sagração da Primavera (1913), de Igor Stravinsky, o projeto buscou transpor para a visualidade cênica aspectos como a organização rítmica, o caráter ritualístico e a relação com elementos naturais presentes na composição musical. Nesse percurso, corpo, matéria e natureza foram adotados como eixos orientadores das escolhas estéticas. Ao



¹ Elcio Lima Corrêa é Professor licenciado em Teatro pela UFPA, diretor do Grupo Presságio, figurinista, pesquisador e aluno do Curso Técnico em Figurino Cênico da ETDUFPA.; também colabora com o Projeto de Extensão Tribuna do Cretino.

² Igor André Barroso de Quadros é Figurinista e aluno do Curso Técnico em Figurino Cênico da ETDUFPA.

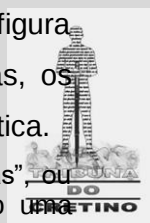
revisitar esse processo por meio da desmontagem, o artigo não se limita à descrição de etapas e soluções, mas explicita os fundamentos conceituais que sustentaram a criação, oferecendo uma compreensão ampliada do figurino enquanto prática e campo de reflexão.

2 - RAÍZES DO PROCESSO: GÊNESE CRIATIVA E DESMONTAGEM

A gênese criativa, entendida como o conjunto de impulsos iniciais, referências, escolhas e experimentações que dão origem a uma obra, constitui um território fértil para a investigação no campo das artes cênicas. Longe de se configurar como um momento isolado ou puramente intuitivo, esse estágio envolve um emaranhado de relações entre repertório, contexto, sensibilidade e intenção estética. No caso da criação de figurinos, essa gênese se manifesta na articulação entre elementos visuais, simbólicos e materiais que, progressivamente, constroem uma identidade para a cena. Compreender esse momento inicial implica reconhecer que cada decisão, da escolha de tecidos à definição de silhuetas e cores, carrega em si um pensamento em formação, atravessado por referências culturais, conceituais e poéticas.

Inicialmente, é preciso compreender o conceito de desmontagem, um termo relativamente recente no campo de estudos das artes cênicas. Trata-se de uma prática que propõe o deslocamento do olhar sobre a obra, convidando à investigação de seus processos de construção em vez de se deter exclusivamente em seu resultado. Nesse sentido, a desmontagem se configura como um exercício de explicitação dos caminhos criativos, tornando visíveis as escolhas, os procedimentos, as referências e até mesmo as incertezas que atravessam a elaboração artística.

No caso das desmontagens cênicas, elas possuem um “espetáculo por trás”, ou seja, o procedimento narrativo da desmontagem, tem como pressuposto uma montagem. A partir de um espetáculo feito por aquele ator ou vários espetáculos, a desmontagem apresenta como foi a construção técnica, corporal, afetiva daquele(s) personagem(ens) específico(s) (Souza, 2017, p.49).



Embora sua origem esteja mais diretamente vinculada às práticas de atores e diretores, especialmente no contexto de investigações sobre o trabalho do intérprete e a composição cênica, a desmontagem vem sendo gradualmente apropriada por outros campos da criação teatral. Esse movimento revela não apenas a versatilidade do conceito, mas também a necessidade de reconhecer o espetáculo como um organismo complexo, tecido por múltiplas camadas de criação. Ao alcançar áreas como o figurino, a desmontagem permite que aspectos frequentemente percebidos como complementares ganhem protagonismo analítico, evidenciando seus processos específicos de concepção e suas contribuições para a construção de sentido na cena. Assim, mais do que um termo emergente, a desmontagem se afirma como uma ferramenta potente para pensar o fazer artístico em sua dimensão expandida, abrindo novas possibilidades de leitura, sistematização e compartilhamento do conhecimento nas artes cênicas.

Ao assumir simultaneamente as posições de criador e pesquisador, o artista insere-se em um território híbrido no qual a experiência prática não se dissocia da elaboração teórica, mas, ao contrário, a alimenta e a tensiona continuamente. Nesse espaço, o fazer artístico deixa de ser apenas produção estética para se constituir também como produção de conhecimento, permitindo

que escolhas, procedimentos e referências sejam revisitados sob uma perspectiva crítica e sistematizada, uma vez que “o pesquisador que reflete sua obra enquanto artista que cria, habita uma zona fértil entre a prática e a teoria, onde o gesto criativo se torna também campo de investigação” (CORRÊA, 2025, p.26). Tal compreensão reforça a relevância de metodologias que valorizem o processo, como a desconstrução, ao reconhecer no percurso criativo não apenas um meio, mas um fim em si mesmo no âmbito da pesquisa em artes cênicas.

Quanto a isso, Baena diz:

Acredita-se que a experiência de verbalizar sobre seus processos de criação para uma plateia, servirá para que os figurinistas reforcem algumas questões problemáticas a respeito de sua prática profissional, como a distribuição de valores orçamentários, a necessidade de etapas como provas de roupa, tomadas de medidas e outros, finalmente sobre o conhecimento do tempo de confecção de roupas (Baena in Viana, 2025, p. 292).

O compartilhamento do processo criativo transforma o fazer artístico em matéria reflexiva e transmissível. Aqui esse movimento ganha um desdobramento relacional: a desconstrução não apenas organiza o pensamento do artista sobre sua própria prática, mas também cria condições para que esse pensamento circule, seja confrontado e ampliado na relação com o outro, seja diante de uma plateia ou através da escrita, uma vez que, mesmo quando situada em um campo estritamente teórico, como no caso do artigo proposto, essa dimensão dialógica permanece ativa, ainda que, neste caso, mediada pela escrita e pela leitura.

A desconstrução configura-se como uma prática que promove a aproximação entre artista e público ao instaurar espaços dialógicos no âmbito da criação cênica, algo que já se apresenta de forma evidente. Trata-se de um recurso que tem ganhado adesão crescente entre grupos teatrais, atores, atrizes e diretores(as). Considerando, contudo, as múltiplas dimensões que integram um espetáculo, é possível inferir que as possibilidades de análise e discussão se ampliam de maneira exponencial quando esta prática é adotada (Corrêa, 2025, p.22).

Ao reconhecer que a desconstrução pode expandir exponencialmente as possibilidades de análise, o trecho legitima o aprofundamento em áreas muitas vezes secundarizadas na recepção crítica, como a criação de figurinos. Assim, ao aplicar a desconstrução a esse campo, o artigo não apenas evidencia os atravessamentos entre corpo, matéria e conceito já mencionados, mas também contribui para ampliar o entendimento do figurino como linguagem autônoma e estruturante da cena.

3 - GERMINAÇÃO DA CENA: QUANDO A CRIAÇÃO ARTÍSTICA NASCE

O projeto Sagração da Floresta nasce do diálogo direto com Sagração da Primavera (1913), de Igor Stravinsky, obra que provocou uma ruptura decisiva no panorama musical e cênico do início do século XX. Sua escrita é marcada por uma pulsação intensa, pela presença de dissonâncias e por uma organização rítmica não linear, que evoca forças arcaicas associadas a rituais de renovação e ciclos vitais da natureza. Nesse universo sonoro, a ideia de sacrifício surge como elemento simbólico central, articulando a passagem entre destruição e renascimento, ordem e



desestabilização, numa experiência que mobiliza não apenas a audição, mas também uma dimensão corporal e instintiva da percepção.

A obra propõe, assim, uma vivência estética que se aproxima do rito, em que som e movimento se articulam na construção de um estado coletivo de intensidade. Desde sua estreia, tornou-se um marco pela forma como reorganiza a relação entre música e cena, instaurando uma linguagem em que o corpo ganha protagonismo expressivo e a música deixa de ser apenas estrutura sonora para se tornar força dramática. Essa configuração expandiu as possibilidades do pensamento cênico no século XX, abrindo caminhos para investigações que articulam ritmo, gesto e presença como elementos indissociáveis.

É nesse horizonte que Sagração da Floresta se desenvolve, deslocando o eixo simbólico da primavera para o imaginário da floresta, onde se concentram noções de ciclo, ancestralidade e matéria viva.

A proposta foi inicialmente apresentada pelas diretoras Mayrla Andrade e Eleonora Leal, que, a partir de um painel de referências imagéticas, delinearam os contornos conceituais do espetáculo. A orientação indicava um trânsito entre o ballet clássico e o contemporâneo, propondo uma visualidade que evocasse simultaneamente organicidade e estranhamento. Nesse contexto, foi concedida ampla autonomia à equipe de figurinistas, composta por Igor Quadros, Rafaela Cruz e Isaac Machado, sob orientação de Micheline Penafort, para investigar soluções formais, materiais e símbolos capazes de sustentar a dramaturgia visual da obra. Vale ressaltar que o espetáculo se desenvolve no contexto da Mostra Cênica dos cursos técnicos da ETDUFPA, neste caso, as turmas de segundo ano de Dança Clássica, Figurino Cênico e Cenografia, ou seja, trata-se de um projeto de caráter formativo onde o corpo discente coloca em prática o aprendizado adquirido ao longo de dois anos, exercitando o trabalho coletivo, pesquisa, planejamento e criação.

Pensar o figurino para a dança exige observar o corpo em estado de deslocamento contínuo, como se o tecido também precisasse aprender a respirar e a coreografar junto. Diferente do teatro, onde a roupa muitas vezes sustenta a personagem em pausas, gestos e palavras, ou do audiovisual, que pode capturar detalhes em planos controlados e repetíveis, na dança o figurino é lançado ao imprevisível: giros, saltos, quedas e fluxos de energia que exigem leveza, resistência e inteligência material.

O processo prevê uma pesquisa aprofundada, não apenas de materiais têxteis, mas também dos elementos da dança, das exigências do corpo em movimento, bem como um painel de ambiência com diversas referências visuais, a representação gráfica das ideias por meio de croquis, propostas de maquiagem, orçamento e cronograma, essas são as etapas que o projeto de figurino cênico exige.

3.1 - Painel de ambiência e croquis

Após o primeiro contato com o projeto e iniciadas as pesquisas de referências, o desenvolvimento do painel de ambiência constituiu etapa fundamental do processo.



O painel de ambiência ou *moodboard*, como é chamado em outras áreas da criação, uma ferramenta que atua como mapa sensorial e orienta as decisões estéticas do(a) figurinista. Ao reunir imagens, texturas, paletas de cores, recortes de revistas, fotografias históricas, obras de arte ou elementos da natureza, o painel de referências ajuda a construir o universo visual de um espetáculo ou personagem (Corrêa, 2025, p. 32).

Foram mobilizadas imagens provenientes de montagens de ballet, desfiles de moda e criações do estilista Lino Villaventura, além de obras como O Lago dos Cisnes e Sonho de uma Noite de Verão. Tais referências contribuíram para a elaboração de uma visualidade que articula delicadeza e exuberância, estrutura e fluidez, através de texturas, volumes e cromatismos associados ao imaginário da floresta.

Os croquis, nesse processo, assumem papel fundamental como ponto de partida e ferramenta de organização do pensamento visual. Executados por Igor Quadros, eles funcionaram como um território de experimentação, onde formas, volumes e intenções simbólicas puderam ser testados antes de ganharem materialidade. Nesse percurso, Igor também desempenhou um papel decisivo ao sintetizar as múltiplas ideias do trio de figurinistas, articulando-as de modo a alcançar um denominador comum capaz de contemplar as contribuições de cada integrante. Foi a partir dessa elaboração inicial que se tornou possível alinhar estética, narrativa e funcionalidade. A ideia central para a construção desses croquis surgiu da observação atenta das coreografias durante os ensaios, permitindo que o figurino nascesse em sintonia com o gesto e o ritmo das intérpretes. A partir disso, foram definidos figurinos, adereços e atmosferas de cena.

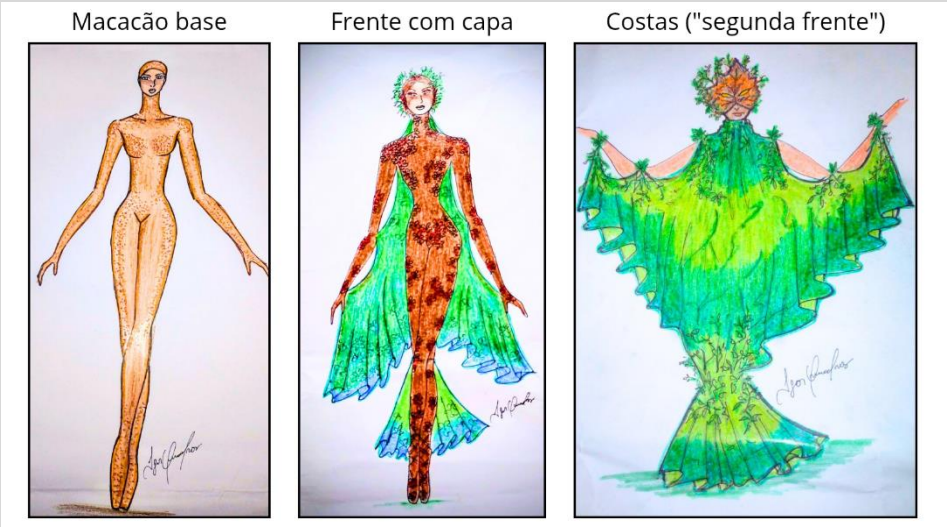


Fig. 1: Croquis referentes ao grupo árvores. Fonte: Igor Quadros

Um dos eixos centrais da criação residiu na ideia de um figurino sem frente ou costas definidas pelo olhar, configurando uma espécie de corpo duplo, habitado por duas presenças. Essa concepção tinha por intuito instaurar uma tensão poética, sugerindo a coexistência de forças visíveis e invisíveis, humanas e míticas. Todas as dançarinas trajavam macacão base, capa e máscara fixada na nuca, cada uma com as cores de seus respectivos grupos.

O elenco, composto por dezesseis bailarinas, foi organizado em quatro grupos, cada qual associado a um elemento da natureza: água, terra, árvore, fauna/flora. Em cada grupo, uma intérprete destacava-se assumindo a figura da Sábua, personagem coroada que simboliza a potência arquetípica do elemento representado. Essa divisão não apenas orientou a construção estética dos figurinos, como também instaurou uma lógica ritualística que reverberava na composição coreográfica.

A modelagem dos figurinos, executada por Rafaela Cruz, partiu de uma base comum: macacões de segunda pele que revestem integralmente o corpo, incluindo o uso de balaclavas, criando uma superfície contínua. Essa escolha favoreceu a construção de figuras híbridas, afastando-se de marcas identitárias evidentes e aproximando-se de uma corporeidade mais próxima do arquétipo do que do indivíduo. Nesse contexto, a prova de figurino revelou-se etapa imprescindível do processo, funcionando como um momento de ajuste fino entre concepção e corpo em movimento, evitando surpresas como folgas excessivas ou peças demasiadamente apertadas, que poderiam comprometer tanto a estética quanto a mobilidade das intérpretes.

A singularidade de cada grupo foi alcançada por meio da aplicação de cores, pigmentações e texturas específicas, elaboradas artesanalmente. A técnica de tingimento tie-dye, que consiste em amarrar, dobrar ou torcer o tecido antes de tingi-lo, impedindo que a tinta atinja certas áreas, criando, assim, padrões irregulares e únicos, como manchas, espirais e círculos, foi utilizada sobretudo nas capas, de tecidos leves e esvoaçantes, para criar efeitos orgânicos, sugerindo a ação do tempo, da água e dos elementos sobre a matéria. Nesse processo, a imprevisibilidade da técnica também se fez presente, exigindo adaptação às respostas do material, já que nem sempre os resultados correspondiam integralmente ao planejamento inicial. Algumas dificuldades surgiram ao longo da execução, especialmente no controle da intensidade das cores e na fixação dos pigmentos, além dos desafios nas etapas posteriores de aplicação, que demandaram ajustes cuidadosos para manter a coerência visual. Paralelamente, os macacões receberam intervenções por meio de carimbos e pinturas à mão, ampliando a riqueza visual e reforçando o caráter artesanal e único de cada peça.



Fig. 2: Croquis representando a diversidade de cores dos quatro grupos. Fonte: Igor Quadros

As costas, ou a “segunda frente”, constituem um dos aspectos mais emblemáticos do projeto, operando como um dispositivo poético de inversão do olhar. Nessa região, foram acopladas máscaras ornamentadas, singulares para cada intérprete, acompanhadas de extensões têxteis que desdobram o corpo em uma presença outra: um espírito da floresta que não apenas habita a bailarina, mas a ultrapassa, como se dela brotasse. Essas máscaras não se limitam à função de adorno ou ocultação; elas instauram um campo simbólico onde ver e ser visto se confundem. Ao girar, ao deslocar-se no espaço, a intérprete revela uma face que não é inteiramente humana, instaurando a sensação inquietante de que há olhos que devolvem o olhar ao público.



Fig. 3: Frente e costas dos figurinos. Fonte: Mosaico do Pará



Dessa forma, o espectador deixa de ocupar uma posição passiva e confortável para ser capturado por uma rede de presenças que o observam silenciosamente. A floresta, então, deixa de ser cenário ou referência estética para tornar-se sujeito: ela vigia, respira e reconhece quem a contempla. Há, portanto, uma inversão sutil e instigante: não são apenas as bailarinas que se apresentam ao olhar do público, mas o próprio público que passa a ser atravessado por esses olhares múltiplos, como se adentrasse um espaço ritual onde a natureza, personificada, observa de volta. A “segunda frente” rompe a linearidade da percepção e transforma o corpo em enigma vivo, um corpo que guarda, em sua retaguarda, uma vigília constante.

As Sábias, por sua vez, foram destacadas por meio de adereços de cabeça que remetem a coroas, concebidas em diálogo direto com o elemento que cada uma representa. Essas peças inscrevem as intérpretes em uma linhagem ancestral, na qual a coroa atravessa a história como signo de poder, distinção e mediação entre planos, o humano e o divino, o terreno e o sagrado.



Fig. 4: Representação gráfica das coroas das Sábias. Fonte: Igor Quadros

Ao longo dos séculos, a coroa assumiu diferentes materialidades e sentidos: dos louros que cingiam as têmperas dos vencedores na Antiguidade clássica, simbolizando honra e reconhecimento, às coroas régias que consolidaram a ideia de soberania e autoridade política nas monarquias, frequentemente associadas a uma legitimação de ordem divina. Em rituais e mitologias diversas, adornos cefálicos também operam como marcas de eleição espiritual, identificando aqueles que detêm saberes ocultos ou funções de condução coletiva. Em todos esses contextos, a coroa não apenas enfeita, mas transforma quem a porta, instaurando uma diferença visível que reverbera no campo simbólico.

No universo de Sagração da Floresta, esse signo é ressignificado: desloca-se do eixo do poder centralizado para um campo mais orgânico e ritualístico. As coroas das Sábias não afirmam domínio sobre outros corpos, mas sugerem uma escuta profunda dos ciclos naturais, como se cada figura coroada fosse um ponto de contato entre a floresta e o coletivo cênico. Seus ornamentos, elaborados a partir de texturas, formas e cores específicas, evocam uma autoridade que não se impõe, mas emerge, como raízes que sustentam, águas que conduzem, folhas que acalentam. Ao mesmo tempo, esses adereços mantêm coerência com a materialidade geral dos figurinos, evitando rupturas visuais abruptas. Assim, mesmo destacadas, as Sábias permanecem integradas à paisagem sensível do espetáculo, como se suas coroas não fossem objetos sobrepostos, mas desdobramentos naturais de seus próprios corpos. Nesse gesto, o figurino reafirma a potência da coroa como signo histórico, ao mesmo tempo em que a reinventa como expressão de uma soberania outra: menos hierárquica, mais relacional, profundamente enraizada na poética da natureza.



Fig. 5: Detalhe da coroa da Sábua da Terra. Fonte: Mosaico do Pará

O uso das sapatilhas de ponta tradicionais introduz um contraponto interessante: enquanto a base técnica do ballet clássico permanece presente, a visualidade proposta tensiona seus códigos, deslocando-os para um território mais experimental. Essa fricção entre tradição e invenção revela-se um dos motores poéticos do trabalho.

O figurino principal permaneceu em uso até o momento da coroação das personagens Sábias, quando então ocorre uma transição significativa: para a cena final, marcada pelo sacrifício, foi concebida uma túnica branca, cuja simplicidade instaura uma nova camada de leitura, evocando purificação, entrega e transcendência.

3.2 - A Maquiagem

Concebida por Isaac Machado, a maquiagem, neste projeto, afirma-se como um dispositivo essencial de construção de linguagem, operando como uma espécie de máscara sensível que redefine a presença cênica das intérpretes. Ao transformar as bailarinas em seres híbridos, entidades que habitam a fronteira entre o humano e o natural, a maquiagem atua diretamente na suspensão da identidade cotidiana, apagando traços reconhecíveis e instaurando outras possibilidades de existência no palco. A escolha de uma cartela de cores composta por tons terrosos, telha, preto, vermelho e marrom sugere uma materialidade quase primordial, como se os rostos fossem constituídos a partir de elementos orgânicos associados à terra e a seus estados de transformação. Nesse contexto, o olhar ganha centralidade: os contornos marcados em preto aprofundam a expressividade e criam zonas de sombra que deslocam a leitura convencional do rosto, enquanto os brilhos em tons de telha capturam a luz de maneira estratégica, ressaltando a presença dos olhos em cena. Assim, a maquiagem não apenas complementa o figurino e a cenografia, mas contribui de forma decisiva para a construção da atmosfera do espetáculo,



instaurando uma dimensão visual na qual cada rosto se configura como superfície de inscrição simbólica.



Fig. 6: Face chart com propostas de maquiagem. Fonte: Isaac Machado

Ressalta-se, ainda, que a maquiagem passou por testes prévios realizados pelos próprios figurinistas e pela equipe envolvida, etapa fundamental do processo de criação. Esses testes permitiram avaliar a durabilidade dos materiais, a adequação das cores sob diferentes condições de luz e a coerência estética em relação ao conjunto da cena, além de possibilitar ajustes necessários antes da apresentação propriamente dita. Tal procedimento revela-se imprescindível em processos cênicos, uma vez que antecipa possíveis problemas em situação de palco e contribui para maior segurança e precisão na execução final.

3.3 - Orçamento e cronograma

Dois aspectos fundamentais no processo de criação de figurinos são o orçamento e o cronograma, pois ambos estruturam as possibilidades reais de execução do projeto. O orçamento delimita os recursos financeiros disponíveis, orientando escolhas de materiais, técnicas e acabamentos. Já o cronograma organiza o tempo de produção, definindo etapas como pesquisa, desenvolvimento de croquis, modelagem, provas, confecção e finalização. Em conjunto, esses dois elementos funcionam como parâmetros operacionais que articulam a dimensão criativa às condições concretas de realização.

Na prática, entretanto, é comum que surjam imprevistos ao longo do processo, exigindo adaptações constantes. Alterações na disponibilidade de materiais, variações de custo, necessidades de ajustes nas modelagens e demandas adicionais durante as provas podem impactar diretamente tanto o orçamento quanto o cronograma inicialmente previstos. Neste projeto, não foi diferente: alguns desses desafios se fizeram presentes, exigindo reorganização de etapas, redistribuição de recursos e readequação de prazos. Essas situações, embora representem tensões

no processo, também contribuíram para o amadurecimento das soluções criativas e para a construção de estratégias mais flexíveis de produção.



Fig. 7: Cena de Sagração da Floresta. Fonte: Larissa Souza



Fig. 8: O Sacrifício. Fonte: Larissa Souza



4- CONCLUSÃO

O processo de criação dos figurinos de Sagração da Floresta estruturou-se a partir de um fazer artesanal que valoriza o gesto, o tempo de execução e a experimentação como elementos

constitutivos do resultado estético. A combinação de cores não seguiu uma lógica rígida, orientando-se por procedimentos mais intuitivos, o que possibilitou a construção de composições cromáticas dinâmicas. Esse modo de produção atribuiu aos figurinos uma dimensão sensorial relevante, na qual cor e textura atuam não apenas como revestimento, mas como elementos expressivos integrados à proposta cênica.

Vale ressaltar a colaboração da assistência de figurino, o que acrescenta uma camada a mais aos atributos de um figurinista: a gerência de equipe. A participação de Geovane Trindade, Maria Celeste e Dani Negrão contribuiu para a execução de acessórios, aplicações, além de acompanharem os serviços de camarim e bastidores do espetáculo, assim como o apoio de Raphael Arkanjo na confecção das coroas e no compartilhamento de conhecimento, Sávio Serrão, Izi, Vitória Costa, Laila Maia, Rosário Oliveira, Darphie Santos, Ramon Calvo, Uarlason D'Oliveira, Juliane Farias e Maria de Deus.

A formação no Curso Técnico de Figurino Cênico da ETDUFPA mostrou-se decisiva nesse percurso, oferecendo base para que experimentação e conhecimento técnico coexistissem de maneira produtiva. Em um contexto de recursos limitados, a equipe transformou restrição em estratégia criativa, fazendo da inventividade uma aliada fundamental para driblar o baixo orçamento sem comprometer a potência estética do trabalho. Nesse sentido, o bom aproveitamento de materiais, a reutilização de acervos e o reaproveitamento de tecidos não apenas responderam a uma necessidade prática, mas também se alinharam a debates contemporâneos sobre consciência ecológica, incorporando ao processo uma dimensão ética e sustentável.



Ao longo do processo, é comum a ocorrência de divergências de ideias, especialmente em uma equipe composta por três responsáveis pela criação, o que exige negociação constante entre diferentes perspectivas estéticas e conceituais. Nesse contexto, o comprometimento com o projeto demanda maturidade profissional para superar vontades individuais e eventuais conflitos de ego em favor do objetivo maior, a construção do espetáculo. Considerando tratar-se de um processo formativo, a vivência desses entraves e sua resolução de maneira responsável e assertiva torna-se parte fundamental da aprendizagem, reverberando diretamente na futura atuação profissional dos envolvidos.

Esta proposta de desmontagem, portanto, registra não apenas as etapas de elaboração dos figurinos, mas também os atravessamentos, escolhas e inquietações que constituíram o percurso criativo e pode, futuramente, desdobrar-se em um ato performático ainda com ênfase no trajeto descrito.

Ao final, o projeto se confirma como uma experiência marcante, não apenas pelo resultado visual alcançado, mas pela dimensão colaborativa que o sustentou. Assim, Sagração da Floresta permanece como testemunho de que a arte, quando nutrida por coletividade e invenção, é capaz de fazer emergir resultados significativos mesmo em contextos de limitação material.

Março de 2026

REFERÊNCIAS

CORRÊA, E. L. **Desmontagem como Prática Investigativa**: O Processo de criação de figurino em Quem Matou Jack?. 63 f. 2025. Monografia (Licenciatura em Teatro) – Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.

SOUZA, T. S. Limites, deslocamentos e atravessamentos: uma tentativa de conceituar a desmontagem. COLÓQUIO DO PPGAC/UNIRIO, 17., 2017, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2017. p. 48-50.

VIANA, F. et al. (org.) Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais. **Colóquio de moda**. VXII, São Paulo: ECA-USP, 2025. p. 291-302.

