

O processo de criação de figurino teatral:
a crítica de processos do espetáculo “Partidas” do Grupo Teatro da Pedra¹

The process of creating theatrical costumes:
the process criticism of the play “Partidas” by the Grupo Teatro da Pedra

Olívia Marinho Silva Lima

RESUMO

O presente artigo apresenta e analisa o processo de criação de figurino da peça teatral “Partidas”, do Grupo Teatro da Pedra, localizado em São João del-Rei/MG, por meio da análise dos documentos gerados durante esse período de criação. Para tal, foi utilizada a metodologia de crítica de processos, a qual propõe que o processo seja desvelado por meio do contato, da leitura e da análise de diários, anotações, rascunhos e registros realizados durante o período de criação, tendo como principal referência a pesquisadora Cecília Almeida Salles (2004, 2017, 2020). A análise dos documentos de processo revela um método de anotações e registros dos ensaios, uma troca entre a figurinista com atrizes e atores, junto à condução do diretor; mostra também a busca por referências em outras linguagens artísticas e principalmente como esse movimento de idas e vindas compõe o processo de criação. Ao final desta escrita, é relevante afirmar a importância, para o campo dos figurinos, dos estudos de processos de criação e como a metodologia proposta pode contribuir para revelar esses processos. E, do ponto de vista da memória artística e cultural brasileira, esses documentos de processo, conservados, salvaguardam os processos e fazeres artísticos.

Palavras-chave: figurino; processo de criação; crítica de processo; Grupo Teatro da Pedra.

ABSTRACT

This article presents and analyzes the costume design process for the play “Partidas” by Grupo Teatro da Pedra, based in São João del-Rei, state of Minas Gerais, Brazil, through an analysis of the documents produced during creative period. For this end, the process criticism methodology was employed, which proposes that the process be revealed through the examination, reading, and analysis of diaries, notes, drafts, and records created during the creative period, with researcher Cecília Almeida Salles (2004, 2017, 2020) serving as the primary reference. The analysis of the process documents reveals a method of note-taking and recording rehearsals, an exchange between the costume designer and the actors, guided by the director, it also shows the search for references in other artistic languages, and, above all, how this back-and-forth movement shapes the creative process. In closing, it is important to emphasize the significance—for the field of costume design—of studies on creative processes and how the proposed methodology can help shed light on these processes. Furthermore, from the perspective of Brazilian artistic and cultural memory, these preserved process documents help safeguard artistic processes and practices.

Keywords: costume design; process of creation; process criticism; Grupo Teatro da Pedra.

¹ Trabalho orientado pela Profa. Dra. Theresa Christina Barbosa de Medeiros, professora do Departamento de Comunicação Social (DECOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

1 INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é apresentar, documentar e analisar os processos de criação de figurino para teatro, buscando compreender como se dão tais práticas em um contexto de criação coletivo, e em tempo de pandemia. Para isso, analiso o processo de criação de figurino para o espetáculo “Partidas”, do Grupo Teatro da Pedra de São João del-Rei/MG, o qual tem como tema a imigração de mulheres do interior de Minas Gerais para grandes cidades em busca de trabalho. Recorro a essa análise dentro dos campos da crítica genética e da crítica de processos, tendo como principal referência os estudos de Cecília Almeida Salles (2004, 2017, 2020), que propõe estudar os processos de criação artísticos a partir de rascunhos, documentos, anotações e croquis realizados e rabiscados pelo artista durante sua criação. Portanto, tenho o propósito aqui de me debruçar sobre os documentos de arquivo produzidos durante a criação do figurino para a peça “Partidas”, que teve sua composição e criação durante o período de pandemia. As restrições desse momento influenciaram sua dramaturgia, que foi desenvolvida de forma a criar histórias independentes, pois eram restritos a interação e o contato entre os membros do grupo. Mais tarde, essas histórias, criadas de forma separadas, comporiam uma peça em sua totalidade. Isso gerou desafios e necessidades que influenciaram a criação do figurino.

O figurino teatral é uma de muitas linguagens (cenografia, iluminação, atuação, dramaturgia, encenação) que compõem uma peça teatral e que, em conjunto, contribuem para a potencialização dos sentidos gerados por essa criação artística. Sua função é construir a identidade visual da personagem, comunicando pela vestimenta, auxiliando a contar histórias e contextualizando a peça. De acordo com Muniz (2004), o ator conta com o figurino como uma materialização de quem ele será no palco, pois é ele que vai comunicar visualmente, juntamente com a movimentação e os gestos, sobre a personagem, sua condição social, o tempo histórico, gostos e desgostos, em dependência direta da linha estética proposta pelo diretor e desenvolvida pelo figurinista para o espetáculo. No entanto, existem várias formas de se desenvolver um figurino, pois essa é uma área em que atuam pessoas com diversas formações, sejam elas do campo das artes visuais, da moda, do *design*, das artes cênicas etc., o que leva a essa variedade de processos.

Durante meu trabalho juntamente com o Teatro da Pedra, criei cinco figurinos e reformulei um de uma peça que seria remontada. Esse percurso de produções, ajustes e aprendizados acerca do processo de criação de figurinos aconteceu de forma intensa e em meio a outros trabalhos. A presente proposta pretende analisar esses fazeres, sobre o processo

de criação de figurino para teatro tendo como recorte a metodologia da crítica de processos (Salles, 2004). Busco a partir deste artigo apurar o olhar e reconhecer processos individuais e coletivos que perpassam o meu trabalho de figurinista com o intuito de tornar o traçado desse trabalho mais maduro; fortalecendo e ampliando meu olhar e, a partir dessas reflexões e desse compartilhamento de processos, contribuindo com a memória e documentação de processos criativos no cenário da produção independente, fora dos grandes eixos culturais e comerciais do Brasil. Dois pontos de atenção se fazem importantes e justificam essa escolha: o primeiro se dá pelo olhar profundo para o processo de criação, para além das etapas do fluxo de trabalho geral, como leitura de texto/roteiro, busca de referências, desenho de croquis e confecção de roupas, reconhecendo e desvelando os caminhos trilhados nesse fazer; o segundo se faz pela construção dramática dessa peça, que foi influenciada pela pandemia e cuja primeira versão aconteceu a partir de cenas individuais que foram posteriormente mescladas, o que influenciou diretamente as escolhas e o desenvolvimento do figurino.

A formação do figurinista é um campo interdisciplinar que envolve conhecimentos de várias áreas. E, assim como as criações dos campos da arte, da moda, do *design* etc., o processo criativo no campo do figurino pode ser muito variado. No entanto, isso não quer dizer que não exista método, experimentação e pesquisa: não é raro, ainda hoje, encontrarmos pensamentos acerca da obra artística como resultado de inspiração, dom ou talento. O processo de criação artística, porém, é uma tessitura complexa de vários elementos internos e externos ao criador. A obra é fruto de processos de criação com escolhas a partir de experiências pessoais vividas pelo criador, mas também influenciadas pela matéria, pela época em que ele vive e por seu ambiente. Por outro lado, é muito comum que esse processo não seja conhecido ou reconhecido como tal pelo próprio criador.

Falar de processo de criação é trabalhar com lentes que vão do micro ao macro, buscando por pistas que ajudem a mapear esse emaranhado de fios, reconhecendo que não existem marcos absolutos de início e de fim, como idealizamos. Apoiei-me nos estudos de Cecília Almeida Salles (2004, 2017, 2020), que busca compreender os princípios que direcionam os processos de criação a partir dos arquivos materiais que vão surgindo durante o processo. Segundo a autora, “esses materiais, esses registros, esses arquivos são índices de pensamentos de criação” (Salles, 2020, p. 189).

O processo metodológico deste artigo revisita os esboços, rascunhos, desenhos e croquis desenvolvidos durante o processo de criação do figurino da peça “Partidas”, do Grupo Teatro da Pedra, a partir da metodologia da crítica genética (Salles, 2004) e da crítica de processo (Salles, 2017, 2020), que tem como propósito (re)conhecer os processos de criação

dentro do campo artístico a partir de inferências e ligações desses registros. Inicialmente, tais estudos foram realizados no campo da literatura, e posteriormente ampliados para as demais áreas artísticas como as artes visuais, o cinema, o teatro e até para a área de jornalismo e comunicação.

O tema se faz relevante por registrar processos criativos e analisar os conceitos e métodos utilizados para se criar um figurino, ampliando e fortalecendo o corpo teórico e prático nesse campo de conhecimento e atuação dentro da área acadêmica. Além disso, também problematiza processos criativos específicos, dados em contextos singulares, como a produção do figurino teatral durante a pandemia de covid-19.

2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO E CRÍTICA GENÉTICA: A CONSTRUÇÃO DE UM CAMINHO METODOLÓGICO

Tomei contato com os estudos sobre a gênese dos processos de criação a partir do livro *Gesto Inacabado*, no qual a autora, Cecília Almeida Salles (2004), aborda e explicita a metodologia de estudo de arquivos de artistas com foco em rastrear os caminhos pelos quais se dá a criação de uma obra artística ao olhar da crítica genética. Segundo ela:

O foco de atenção é, portanto, o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. O crítico genético procura entrar na complexidade desse processo. A grande questão do crítico genético é entender a tessitura desse movimento (Salles, 2004, p. 13).

Em seu texto, Salles (2017) trata sobre o campo de estudo da crítica genética, que se iniciou dentro dos estudos da literatura e nos mostra como esse campo de pesquisa foi se expandindo para outras linguagens artísticas. Nesse processo de ampliação do campo, com pesquisas nas áreas das artes plásticas, do audiovisual e do teatro, e inclusive nas áreas jornalística e publicitária, foram necessárias, também, uma revisão e ampliação da metodologia; e a pesquisadora, portanto, propõe uma expansão da crítica genética para a crítica de processos. Adoto, aqui, a terminologia de crítica de processos porque ela está inserida nesse campo ampliado de pesquisa. Dentro desses ajustes conceituais, Salles (2017) coloca que a terminologia de manuscritos não abarca mais a diversidade de materialidades que compõe o processo de criação e passa a tratar como documentos de processo todos os documentos de registros, termo este que consegue definir mais sobre sua funcionalidade do

que, necessariamente, sobre sua materialidade.

Portanto, a crítica de processos proposta por Salles (2017, p. 43) se

[...] debruça sobre o processo de criação de modo complexo, conduzindo o pesquisador aos rastros deixados pelos criadores. O pesquisador procura revelar os movimentos de criação da gênese artística a partir de materialidades que podem ser, por exemplo, rascunhos, gravações de voz, croquis, entre outros.

Vale aqui destacar que serão também utilizados documentos de registro de processos, como fotos compartilhadas por mim em minhas redes sociais, também usadas como material de pesquisa, ampliando ainda mais as possibilidades de materiais aos quais me debruçar.

Essa é uma metodologia que investiga a criação de uma obra artística a partir de documentos e materialidades gerados no processo de criação, seguindo as pegadas deixadas e traçando um caminho que nem sempre, ou quase nunca, será linear, mas que mostra camadas e conexões realizadas pelo artista durante esse fazer. Esses documentos, que, independentemente de sua materialidade, contêm sempre a ideia de registro, são registros materiais de processos do criador e têm, de acordo com Salles (2004, 2020), duas funções: a de armazenamento e a de experimentação. Aquilo que é guardado resguarda um campo de possibilidades, pois é aquilo que atrai, incita e desperta a sensação de que aquilo pode lhe ser útil em algum momento. E o que é experimentado vai nos mostrando os caminhos e as hipóteses levantadas pelos artistas até chegar ao seu resultado final, a obra. Nesse caminho, essas hipóteses vão sendo levantadas (armazenamento) e vão sendo testadas (experimentação). Encontramos experimentação em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, *storyboards* etc. Ainda segundo Salles (2004, p. 89), “esse processo inferencial destaca as relações entre as decisões tomadas pelo autor/artista e o resultado da obra, e o que interessa é a tessitura dos vínculos, as combinações ocorridas nesse processo”.

Para Salles (2017), essa ampliação metodológica sobre essas relações levou à integração, dentro das pesquisas, dos conceitos de rede de Pierre Musso (2004 *apud* Salles, 2017) em diálogo com os estudos de Edgar Morin e Yuri Lotman, em que esse processo passa a ser visto como um processo contínuo de interconexões, sem ponto inicial ou final, sustentado pela lógica da incerteza e aberto à entrada de novas ideias.

As interconexões nos colocam no campo relacional: toda ação está relacionada a outras ações de igual relevância, sendo assim um percurso não

linear e sem hierarquias. As interconexões geram os picos ou nós da rede, elementos de interação ligados entre si, que se manifestam como os eixos direcionadores de nossas pesquisas, ou seja, as recorrências encontradas nos documentos estudados (Salles, 2017, p. 49).

É nesse contexto que Salles (2017) passa a discutir a teorização da criação como uma proposta para uma crítica de processos de criação, para além de algumas delimitações da crítica genética.

No processo de criação de um figurino teatral, existe um senso comum de que o material a ser trabalhado passa essencialmente por tipos de tecidos, modelagens, cortes, cores e texturas, a partir de um *briefing*. Porém, as possibilidades de materialidades no processo de criação de figurinos vão muito além dos insumos para se produzir um determinado tipo de veste, pois fazem parte de uma complexa rede materialidades, perpassando diferentes linguagens, como texto escrito, imagens, estáticas e em movimento, falas, sons, entre outras.

3 O FIGURINO, O FIGURINISTA E O TEATRO DE GRUPO

O figurino, como argumentam Viana e Velloso (2018), tem sua origem no traje ritualístico grego. Ele surge como um elemento dos rituais e do teatro na Grécia. Se o teatro grego surge das festas em celebração ao deus Dionísio, o traje ritual é a vestimenta que será empregada na execução do *ritus*. O traje vai sendo codificando aos poucos, firmando sua presença no teatro grego e, de lá, espalhando-se para o mundo ocidental. Muniz (2004) nos mostra, no entanto, que a busca por uma adequação do figurino à personagem surgiu no teatro naturalista, fazendo uma ligação entre seus aspectos sociais e psicológicos; substituindo o ilusionismo decorativo da tradição pós-romântica por um ilusionismo de significados.

E já na década de 1950 [...] desenvolve-se um teatro que transformaria a relação com o meio em realidade simbólica e faria do espaço da representação, antes de tudo, uma base eficaz para as evoluções do ator. O figurino nessa concepção [...] liberta-se de todo realismo e decorativismo, auxiliando ao mesmo tempo a caracterização da personagem e a expressão corporal do ator (Muniz, 2004 p. 22).

Entre outras linguagens que compõem uma peça teatral, o figurino é uma parte importante do espetáculo, da experiência de se contar uma história, sendo um dos meios pelo qual a personagem se expressa (Silveira; Dias; Safar, 2025). Segundo Joia (2024), o figurino não é algo que cumpre a função de vestir uma personagem, nem uma combinação de trajes escolhidos por suas formas harmoniosas: ele é um conjunto de estudos, reflexões e

experimentações revelado em signos, o qual culmina na vestimenta. E deve contribuir para a elaboração da personagem (Muniz, 2004), atuando junto às outras áreas da composição cênica como iluminação, cenografia, dramaturgia, entre outras. O figurino é a resultante da relação deliberada e intencional que se quer estabelecer entre o traje e outros sistemas de comunicação – maquiagem, cabelo, adereços, iluminação –, compreendendo, assim, uma metalinguagem da roupa como representação. O traje de cena deve complementar o trabalho do ator e vice-versa, além de se relacionar com todas as outras partes do espetáculo (Viana; Velloso, 2018).

No artigo em que busca discutir a intersecção nos campos do figurino e da moda, Scholl, Del-Vechio e Wendt (2009, p. 1) dizem que a

[...] concepção de um figurino deverá servir às intenções da encenação, possibilitando, através da percepção visual, um entendimento do contexto temporal, da ambientação histórica da narrativa e das características inerentes às personagens retratadas.

Esses autores reafirmam na conclusão do trabalho o papel do figurino como comunicador, sendo fundamental para a leitura e compreensão da narrativa cênica pelo espectador. Em complemento, as intenções da encenação dialogam diretamente com a percepção e orientação passadas ao figurinista pelo diretor da peça e/ou pela companhia teatral, tendo o texto e as cenas criadas um lugar de leitura comum.

O figurinista tem como função vestir a personagem, em consonância com a proposta estética e conceitual do diretor para a obra, de modo a ampliar as possibilidades de comunicação e atuação dos atores; dentro de fundamentos estéticos como: material, cor, forma, textura, silhueta, tempo histórico e aspectos culturais relativos à criação. No entenato, como relata Muniz (2004), os profissionais têm conquistados mais liberdade para a criação do figurino, independentemente das diferentes linhas de realização: pós-naturalista, vestimentas ritualísticas e figurinos estilizados e imaginativos, sendo bem aceitos pelo público. O que não deve acontecer é a falta de significância entre o figurino elaborado e a proposta artística teatral.

Uma das maneiras para se fazer uma obra teatral é conhecida como teatro de grupo, que, segundo Carreira (2010), ganhou destaque no final do século XX com ações políticas relacionadas às políticas públicas para as artes; associada a uma intensificação dos processos de criação focados no trabalho com o ator e uma produção de dramaturgia que chamava a atenção daqueles que buscavam a forma dos coletivos teatrais. Uma visita à plataforma da

criação coletiva combinada com o foco no ator como protagonista da construção cênica gerou os processos colaborativos que caracterizaram diversos grupos brasileiros e que dirigiram sua atenção para a experimentação. Sendo assim, o processo colaborativo é uma característica marcante nesse tipo de trabalho teatral. Para Figueiredo (2007, p. 22),

[...] o processo colaborativo é uma experiência de grupo e a permanência de um núcleo mais ou menos estável de criadores tem sido um fator determinante para a prática, pois o amadurecimento do grupo criador amplia os horizontes da criação nas pesquisas técnicas e artísticas, além de criar uma identidade da equipe, proporcionada pela experiência compartilhada. Assim, o Processo Colaborativo mantém a criação conjunta, mas preserva as diferenças, onde cada criador – ator, dramaturgo, diretor etc. – não abdica o seu lugar de autoria e tem sua própria leitura do material experimentado em conjunto.

Diante desse recorte sobre o figurino, o figurinista, o teatro de grupo e a criação da obra teatral, acredito ser importante aproximar o olhar para a documentação desse processo de experimentação coletivo e analisar o processo de criação da obra “Partidas”, como objeto de estudo do artigo; bem como evidenciar o trabalho desenvolvido por mim, figurinista, dentro do trabalho coletivo do Grupo Teatro da Pedra.

4 O TEATRO DA PEDRA E A PEÇA “PARTIDAS”

O Teatro da Pedra é um coletivo teatral sediado em São João del-Rei/MG e foi fundado em 2015 por artistas e educadores engajados no potencial transformador da arte. O grupo mantém uma pesquisa contínua em criação e produção de espetáculos teatrais, além de projetos pedagógicos como o “Arte por Toda Parte”, iniciado em 2005, que beneficia milhares de crianças, jovens e adultos com oficinas de teatro, circo e história brincante em localidades periféricas (Teatro da Pedra, 2026b). Segundo essa mesma descrição, o grupo artístico trabalha a partir de processos colaborativos que têm como uma das suas bases a atuação polifônica de Ernani Maleta. Em entrevista dada a Albricker (2022, p. 229), Juliano Felisatti diz, acerca do encontro com o conceito de polifonia de Ernani Maletta, que

[...] quando o Ernani traz essas ideias, o jeito de trabalhar, eu acho que tem muito a ver com essa construção dramática que a gente faz, que é muito... que é uma construção polifônica. [...] a gente tem um ponto de partida, mas a gente tem uma série de outras coisas que a gente vai trazendo pra essa composição e todas essas coisas vão tendo uma multiplicidade mesmo, como o Ernani mesmo fala, dessas vozes... vozes não são só emissões sonoras, né? Como esse conceito que vocês... essas possibilidades expressivas, essas...

Então, a gente tem... a gente traz um monte de outras coisas.

Em abril de 2021, ainda com restrições de convivência devido à pandemia, recebi o convite para criar o figurino do novo espetáculo do Grupo Teatro da Pedra, que mais tarde ganharia o nome de “Partidas”. Assisti à cena de uma das atrizes, que ainda estava em construção. Essa cena contava a partida de uma irmã para a cidade grande, onde trabalharia em casa de família, enquanto a outra ficaria na roça para cuidar de seus pais. Após a cena, conversamos todos (ator e atrizes, músico, diretor, cenógrafa e eu) sobre a história dessa cena, que se baseava em fatos reais, recolhidos pela atriz durante sua atuação pedagógica com a terceira idade da comunidade de Coronel Xavier Chaves/MG. Conversamos também sobre os caminhos por onde os ensaios estavam sendo conduzidos, visto que ainda não se sabia qual seria o formato das apresentações, em decorrência das medidas protetivas necessárias por causa da pandemia; e as expectativas dentro desse contexto. Era meu primeiro contato com a metodologia de trabalho do teatro de grupo, no qual o texto não está dado, e dramaturgia, personagens e histórias vão se construindo ao longo de improvisações, estudos, referências de cada um dos participantes do processo e a partir das suas funções.

Em outro trecho da entrevista para Albricker (2022, p. 305), a atriz Fernanda Nascimento conta mais sobre esse processo de criação coletiva do grupo:

[...] eu acho que o que favorece nessa relação de direção e elenco são as possibilidades, as inúmeras infinitas possibilidades que a gente tem dentro, sendo uma criação coletiva de, a partir dos estímulos que vêm da direção, e também dos estímulos que o elenco traz, da gente poder criar um espetáculo que tem essa atuação polifônica, entende? Então, acho que isso, essa possibilidade que a gente tem dentro da criação, de trazer várias... vários elementos, de brincar com a manifestação da imagem, do movimento, da voz, do cenário, todas essas possibilidades que são estímulos, vindo também da direção, e que a gente também compõe, eu acho isso muito interessante dentro da criação.

Esse espetáculo apresenta a história escondida na memória de quem tanto cuida, zela e faz, mas quase nunca é ouvido, sendo construída por narrativas sertanejas, suas lutas diárias e a busca por melhores condições de vida (Teatro da Pedra, 2026a). É o Brasil reconhecido quando se olha para o êxodo rural, para a migração feminina e para a recorrente mão de obra barata vinda do interior. Portanto, considero de grande importância trazer à luz os processos de criação desse espetáculo pelas condições excepcionais em que foi construído, um contexto de pandemia que influenciaria sua dramaturgia e, posteriormente, o processo de criação do figurino (como será discutido posteriormente), por tratar de histórias que falam de temas tão

caros aos dias atuais como migração, gênero e classe social.

No processo de criação do espetáculo “Partidas”, como relata a atriz do grupo e pesquisadora Elis Ferreira (2023), o ator e as atrizes chegam à sala de ensaio com materiais de pesquisa orientados pelo diretor, mas com novos protocolos de criação, preparação corporal sem contato físico, trabalho de cenas com improvisações e construções de narrativas de forma individual. Ferreira (2023) continua relatando que, por conta das restrições de convivência, esse processo foi realizado de forma diferente dos outros de costume do grupo e as histórias foram criadas de forma individual: três dessas narrativas são contadas do ponto de vista de pessoas que partem da terra natal e uma delas, do ponto de vista de quem fica, assistindo às partidas sem nunca conseguir deixar seu local.

Um dos primeiros estímulos foi a escolha de músicas do universo caipira, que tivessem algum significado pessoal dentro do universo temático proposto para a peça. Foi pedido também que as atrizes e o ator buscassem referências de escritores que conversassem com a temática. A escolha desse material foi feita sempre de forma individual dentro do processo e, na sala de ensaio, a partir de ensaios e improvisações. Tudo ia se misturando com ingredientes diversos que, no fim, iriam compor a peça de teatro (Ferreira, 2023). O diretor Juliano Ferreira, em entrevista a Ferreira (2023, p. 18), explica sobre esse processo de criação:

Uma palavra que é muito forte como regra do nosso trabalho é o jogo, assim, o jogo que é... exige uma disponibilidade... [...] Então você entra num processo que você tem algumas coisas... nunca a gente está zerado, então, eu tenho algumas ideias que eu quero trabalhar lá, você tem as suas também, o outro tem as dele e a gente vai pra sala de ensaio, mas a gente vai sem saber qual é o produto final, nem como forma, nem como conteúdo. [...] Existe a coisa que está atravessando o Juliano, mas existe a coisa que está atravessando a Elis. E às vezes [...] a mesma coisa que está atravessando a Elis e o Juliano são pontos de vista diferentes dessa coisa. E essa coisa do verdadeiro trabalho da criação coletiva [...] quem é o autor desse negócio? Ninguém. Nenhum dos cinco. Ou são os cinco juntos. Isso só poderia ter acontecido... só aconteceu porque essas cinco pessoas, eu, você, Fernanda, Gustavo e Ana, mergulhamos nesse processo.

Após esse primeiro contato, eu, como figurinista, começo a frequentar os ensaios semanalmente, acompanhando a criação das cenas, as improvisações e as discussões e orientações trazidas pelo diretor após as sessões de ensaio. E esse processo de criação coletiva ganha mais uma camada, a da visualidade da cena. Começo, então, a acompanhar os ensaios.

No seu livro *Vestindo os nus*, no capítulo que se refere à relação entre o figurinista e a direção, Muniz (2004) nos conta sobre diferentes formas de trabalho e sobre a interação entre

eles, e que o trabalho do figurinista depende totalmente do método de trabalho do diretor. Um dos processos relatados me chama a atenção, pois é similar ao processo vivido por mim junto ao grupo Teatro da Pedra: quando o diretor trabalha com um mesmo grupo de atores e atrizes, além da figurinista, que está presente nos ensaios do grupo. No trabalho citado, existe a concepção de que isso parte do diretor, e o figurinista entra com a criatividade e com propostas de soluções, além de contar com as inspirações trazidas pelos atores. Segundo Eduardo Tolentino, em entrevista para Muniz (2004, p. 61):

[...] às vezes o argumento do figurinista altera a sua ideia inicial, assim como quando o diretor cria um espetáculo mentalmente e isso se modifica depois que o ator propõe uma marca ou uma maneira de falar diferente.

Lola Tolentino (Muniz, 2004) segue abordando sua experiência de criação de figurinos para o grupo TAPA. Segundo ela, os figurinos de trabalho de grupo são mais vivos, estabelecendo uma linguagem, e a busca por essa linguagem é mais trabalhosa. E, no trabalho em grupo, as ideias vão surgindo durante todo o processo.

Esse relato reflete bastante a experiência que vivi no processo de criação junto ao grupo Teatro da Pedra para o espetáculo “Partidas”, de cujos ensaios eu participei. No seu livro *Gesto inacabado*, Salles (2004) tece argumentos acerca da criação em grupo que corroboram com os relatos acima citados. Segundo ela, os trabalhos em equipe se mostram, por um lado, estimulantes, gerando reflexões conjuntas e potencializando as possibilidades, e, por outro, difíceis, no que diz respeito a esse entrelaçamento de individualidades.

5 O PROCESSO DE CRIAÇÃO A PARTIR DA ANÁLISE DOS DOCUMENTOS DE PROCESSO: A MÁQUINA DE COSTURA ADENTRA A SALA DE ENSAIO

A partir daqui, retomo os materiais de registros que permaneceram comigo. Esse gesto se faz importante por permitir um olhar mais distanciado (ao menos pelo tempo) do processo de criação: um caderno no qual registrava as cenas e os acompanhamentos dos ensaios, alguns recortes de impressões de imagens e fotografias pesquisadas na internet, rascunhos de desenhos e croquis, além de fotografias publicadas nas redes sociais e do livro de fotografias e desenhos de Carybé e Verger (Barreto, 2008), da minha biblioteca pessoal, que podem ser visto na Figura 1. Retorno a eles acompanhada desta pergunta de Salles (2020, p. 189): “o que dos arquivos podemos extrair acerca dos processos de criação?”.

Figura 1 – Registros feitos pela autora, sentada à máquina de costura, durante os ensaios da peça “Partidas”, do Grupo Teatro da Pedra, com sede em São João del-Rei/MG



Foto: Acervo pessoal (2021).

O processo de criação de figurino aconteceu a partir da minha presença nos ensaios e processos de produção que o grupo teatral realizou. O primeiro contato que tive com o grupo foi para assistir à cena de Maria das Graças, que estava sendo criada pela atriz Elis Ferreira. Depois desse momento, o grupo explicou como havia chegado a essa temática e como estava sendo o processo de criação. Em roda, trocamos sobre o caminho tomado pelo grupo, suas expectativas e minhas impressões. Já em seguida me lembrei de minhas histórias e memórias, algumas de minha avó paterna, que migrou para a cidade de São Paulo com quatro filhos para tentar uma vida melhor; outras, memórias da roça de café que minha família materna cultivou por 20 anos e aonde eu ia regularmente dos meus 15 aos meus 35 anos. Essas memórias, acessadas a partir desse primeiro contato, foram minhas primeiras referências. Desse primeiro contato não há registros. O que relato aqui são memórias daquele momento; algo que inevitavelmente irá se entrelaçar, visto que, diferentemente de um pesquisador alheio ao processo, que mergulha nos arquivos de um artista, irei eu mesma analisá-los, fazendo um movimento de aproximação e distanciamento.

Como aponta Salles (2004), no tópico sobre encontro de métodos, de seu livro *Gesto inacabado*, o pesquisador deve verificar nos documentos de processo se há algum método ou alguma rotina da qual o artista se utiliza. Encontrei, então, ao analisar os registros de ensaios, um padrão de anotação e informações acerca das cenas e da dramaturgia e de como elas se articulam com as possibilidades de criação do figurino. E dessa formatação só me dei conta ao olhar com distanciamento para ela. Ela segue a descrição deste padrão: em primeiro lugar vem escrito o nome da cena e/ou das cenas trabalhadas, do ator, das atrizes e dos temas e das personagens relacionados às cenas. No segundo momento, são feitas listas de acessórios ou

vestimentas específicos daquela cena e daquela personagem. Algumas dessas anotações se referem a propostas de acessórios que as atrizes e o ator trouxeram para compor a personagem em cena. Outras são sugestões minhas, como figurinista, para resolver essa caracterização na cena. Ao final de alguns tópicos, aparece um ponto de interrogação, o que indica que é necessária uma reflexão mais profunda sobre aquela anotação, uma resposta mais elaborada àquela demanda. Em um terceiro momento, vê-se nas anotações *insights* e temáticas que possam alimentar a criação do figurino, espalhados pela página.

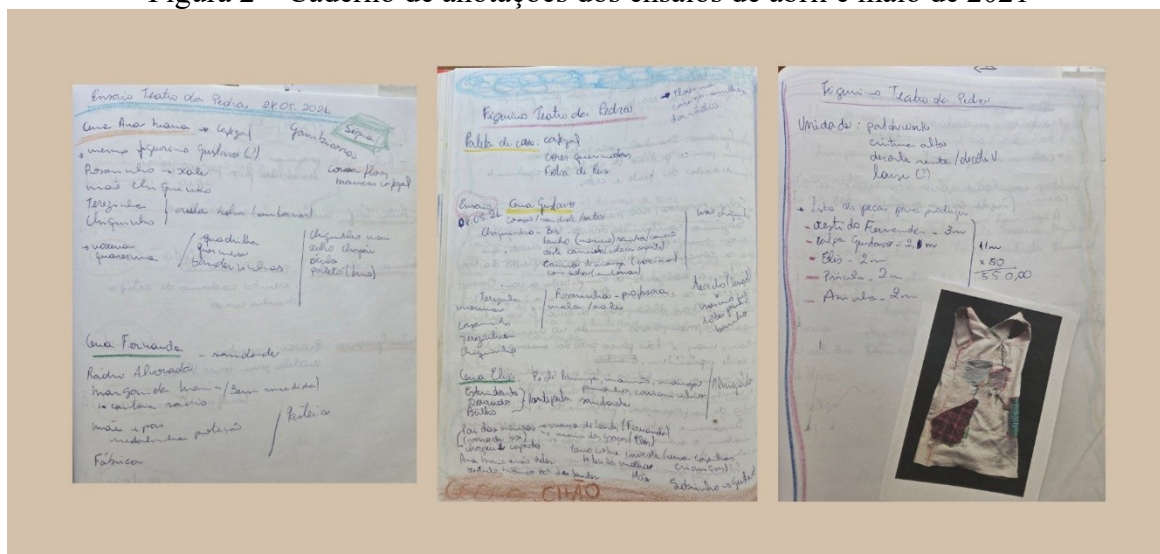
O primeiro registro que tenho no caderno é de 30 de abril de 2021, que abaixo reproduzo²:

Cena Rádio Alvorada

- colar/gola/lenço/avental/bolero
- Fábrica/uniforme
- Bebê/grávida
- transição da seresta para uma viagem a outro país
- Brincar com a rádio, o que está acontecendo naquele lugar
- mergulhar naquela imagem
- calça social listrada (?)

Ao lado dessa lista aparecem balões com as seguintes referências: *patchwork/crochê* e *Folia de Reis, Catira, Congado*. Ainda no alto da página, é possível ver a anotação: *as transições entre as cenas*.

Figura 2 – Caderno de anotações dos ensaios de abril e maio de 2021



Fonte: Acervo pessoal (2021).

² Aqui, opto por colocar em itálico as transcrições feitas do caderno de anotações.

Nas anotações em 8 de maio, é possível ver a presença de uma primeira proposta de paleta de cores inspirada nos cafezais, com cores mais queimadas e a manifestação da Folia de Reis. Uma anotação na parte superior da página aponta para flores na cabeça das personagens que fazem as mulheres da rádio. A cena trabalhada nesse dia foi chamada de “Cena do Gustavo” e aponta para as necessidades de trocas de roupas da personagem com o passar do tempo. Já para a cena intitulada “Cena Elis”, as anotações mostram propostas de acessórios feitas pelo ator e pelas atrizes em diferentes momentos da cena: pai das meninas Maria das Graças e Maria de Lourdes; chapéu e cajado; vestido branco na mão da Maria de Lourdes; pano que cobre o caixote, o qual também é o tecido que molha na cena da mãe.

Nas anotações de 28 de maio, sépia e gambiarra são destacadas em cima da página à direita. Uma interrogação marca se Gustavo terá o mesmo figurino naquele momento ou se será necessária uma troca; a cena em questão é a da atriz Ana Maria. Algumas personagens são anotadas nessa cena: mãe de Chiquinho, Terezinha e Chiquinho (estes dois últimos ganham como acessórios embornais para a cena da sala de aula).

Como vimos até aqui, as anotações demonstram muitas trocas e atenção aos detalhes de cada personagem nas cenas e como esse conteúdo se relaciona à forma que o figurino vai ganhando. Aqui cabe citar Salles (2004), quando ela discute a relação entre forma e conteúdo, estabelecendo que, enquanto o conteúdo determina a forma, esta representa o conteúdo. E que é possível ver como a concretude dos rascunhos, esboços e ensaios está diretamente ligada à materialização da obra e à formalização do conteúdo.

Em início de junho, uma lista anuncia algumas características que darão unidade ao figurino: *patchwork*, *cintura alta*, *decotes rentes e decotes V*, *laise (?)*. E, no final de junho, já havia nas anotações uma lista de figurinos para cada cena. Nas observações colocadas na página, uma das atrizes realiza a ação de pegar uma manga (a fruta) com a barra da blusa, o que provavelmente influencia a opção por saia/blusa em vez de vestido. Uma sugestão de lenço é anotada para a atriz Fernanda, ao realizar uma criança levada, e logo após uma indicação de pesquisa de tipos de amarração de lenço. Os lenços foram muito adotados e de formas diferentes; vieram da referência dos trabalhadores das lavouras de café. Essas anotações de ensaio mostram uma das camadas que compõem esse processo de criação. Ideias, *insights* e necessidades que serão posteriormente experimentados e trabalhados em sua forma.

Paralelamente aos ensaios, pesquisas de referências foram feitas para responder às interrogações e aos *insights* anotados durante as cenas. Nas buscas por referências externas para compor o figurino, imagens das cantoras de rádio das décadas de 1940 e 1950 foram

acessadas. No entanto, o *glamour* das fotos não condizia com a realidade de todas as mulheres retratadas na peça. Dois parâmetros foram importantes para a seleção dessas referências: o tempo em que se passava a história da peça, a década de 1950, e a origem popular e rural dessas mulheres. Foi aí que, conversando com meu companheiro, ele me lembrou do livro de fotografias de Pierre Verger e ilustrações de Carybé (Barreto, 2008), retratando o dia a dia de pessoas na Bahia. Essa foi uma referência importante, pois retratavam mulheres comuns no período desejado. No entanto, o território que ocupavam era a Bahia. O olhar passa a buscar a intersecção entre essas mulheres mineiras e baianas. O que poderia compor nesse momento os figurinos dessas mulheres? Então me lembrei da exposição que havia visitado no Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte/MG, do fotógrafo Sebastião Salgado, na qual ele fotografou trabalhadores de café em várias regiões do mundo. Não encontrei registros na internet sobre essa exposição específica que visitei, e as fotos consultadas foram em pesquisa por imagens em diferentes plataformas e *sites* da internet. Portanto, uma outra linguagem artística, a fotografia, foi a maior referência externa para a composição do figurino, com base nos trabalhos dos fotógrafos Sebastião Salgado e Pierre Verger.

Figura 3 – Fotografia postada em rede social, no dia 27 de maio de 2021, que mostra o estudo de referência com o livro do Pierre Verger e desenho de croqui sobre ele

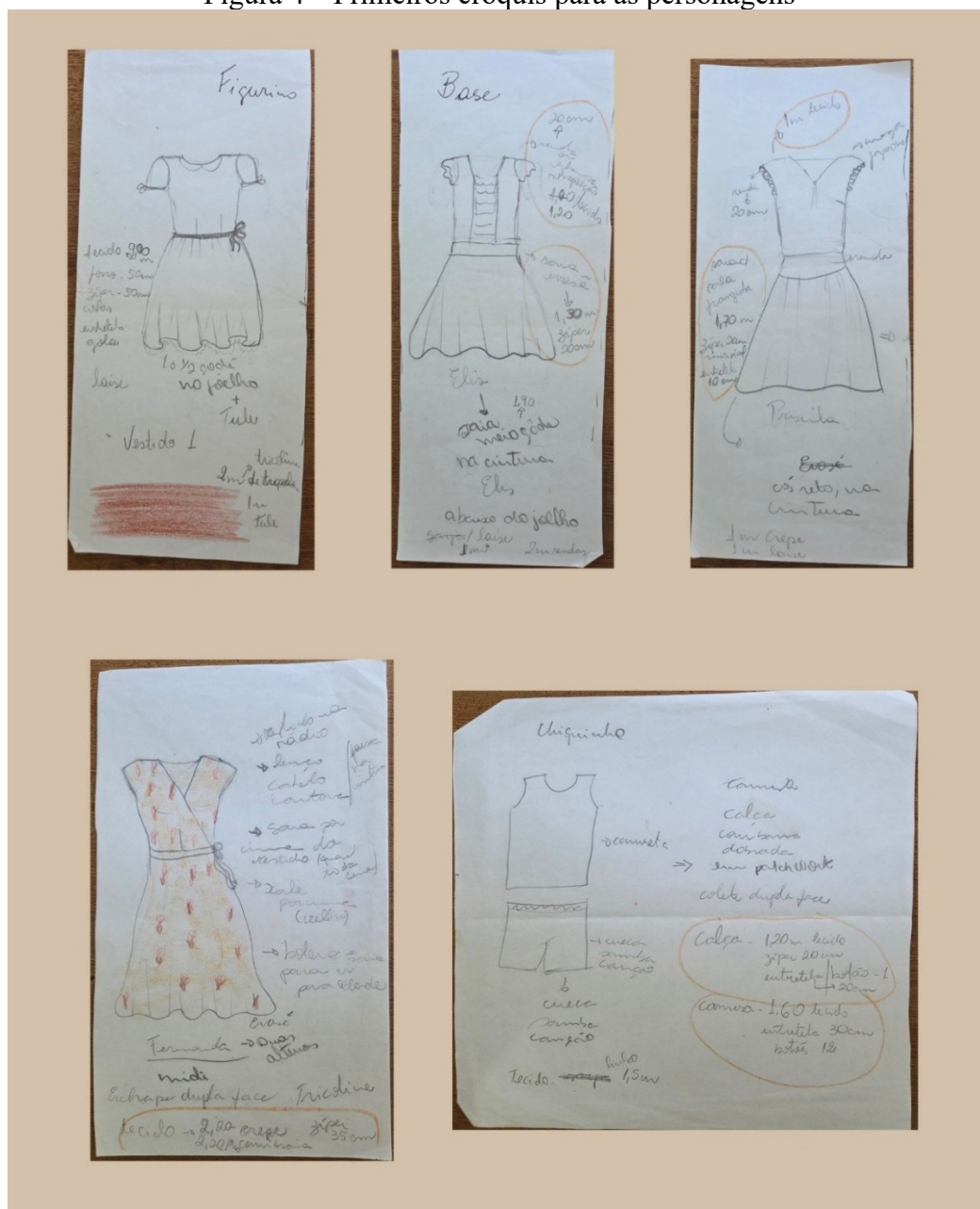


Fonte: Acervo pessoal (2021).

Vê-se que essa pesquisa das fotografias e os primeiros rascunhos foram importantes para compor uma unidade visual do figurino. Em uma anotação realizada no dia 06 de junho

já havia uma lista de elementos que propõe uma busca por essa unidade. Esses elementos que trariam a unidade seriam: *patchwork*, *cintura alta*, *decotes rentes e decote V e laise (?)*, ainda com uma interrogação na frente. No resultado do figurino vemos que a *laise* foi uma textura priorizada, em conjunto com as tiras bordadas; e o *patchwork* foi deixado de lado, como elemento principal. No entanto, ele aparece em uma colcha de retalhos utilizada por uma das atrizes e foi feito com retalhos dos tecidos utilizados nos figurinos dessa peça. Surgem, então, os primeiros croquis para as personagens: são figurinos que chamei de base, pois por cima deles serão utilizados acessórios para compor outras personagens.

Figura 4 – Primeiros croquis para as personagens



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Esses foram os primeiros desenhos feitos. Em seguida, eles tiveram uma segunda versão, a qual foi a utilizada na peça. Gostaria, aqui, de abrir parênteses: esses croquis do figurino-base foram enviados a uma costureira para confecção. Na máquina de costura utilizada durante os ensaios, foram criados peças e acessórios que serviriam posteriormente para marcar as personagens coadjuvantes. Acho importante não invisibilizar esse trabalho importante das costureiras Maria de Lourdes Fernandes, Maria Vianini e Rosemary Gonçalves Navega, que fizeram esse trabalho de forma tão dedicada.

Em relato, já mais adiante no caderno, encontra-se uma lista de figurinos por cena, mostrando, principalmente, quais seriam os acessórios necessários para cada atriz e ator naquela cena, para além do figurino-base. Aqui é importante voltar à questão de que essa peça foi proposta em período pandêmico e e que isso influenciou a dramaturgia e, por consequência, o figurino. De acordo com Elis,

Devagar fomos encontrando segurança para experimentar entrar na cena um do outro, interagir e contracenar, mas o fato de termos iniciado o processo desenvolvendo monólogos influenciou diretamente na construção da dramaturgia, que tem vários momentos de narrações e conversas diretas com a plateia (Ferreira, 2023, p. 19).

Após a construção desses monólogos, outras personagens foram chegando para dar vida a essa história. E, então, acabavam por surgir papéis coadjuvantes. As atrizes e o ator precisavam, dessa forma, revezar entre essas personagens, as principais e as coadjuvantes, sem muito tempo para trocas de roupas.

Durante os ensaios fomos experimentando acessórios que fossem acrescentados ou diminuídos para que marcassem a mudança de personagem. Por exemplo: a atriz Fernanda Nascimento, que faz a cantora de rádio Carmem Lúcia em uma das histórias principais, realiza também a mãe de Chiquinho, chamada Sinhá Maria, personagem coadjuvante na história, proposta pelo ator Gustavo. Para que ocorra a mudança de Carmem Lúcia para Sinhá Maria, que acontece em cena, esta última ganha um lenço amarrado na cabeça e um avental, ambos com o intuito de esconder o vestido e o penteado, elementos marcantes de Carmem Lúcia. De forma sutil, mantém-se uma ligação entre as personagens quando a mesma tira bordada usada no vestido de Carmem Lúcia é usada no avental da atriz. Entra em cena Sinhá Maria, com a adição desses acessórios, juntamente com um trabalho de corpo e atuação, figurino e direção; e ela passa a ocupar a cena como a personagem Sinhá Maria.

Figura 5 – Espetáculo “Partidas”

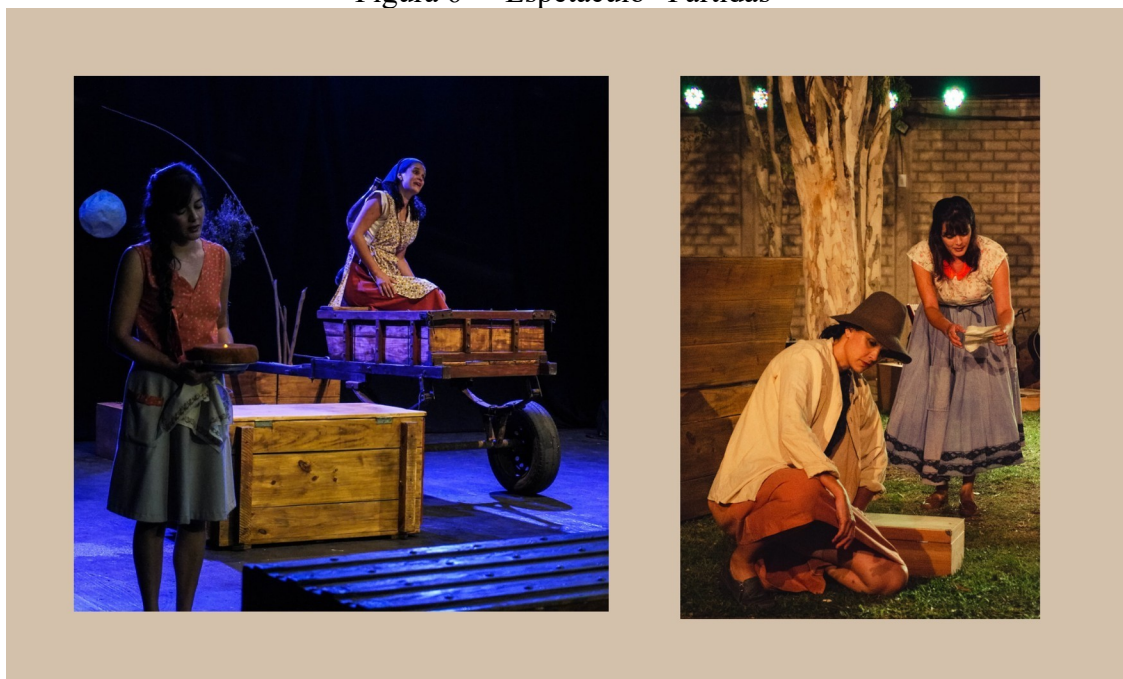


Legenda: Atriz Fernanda Nascimento representando as personagens Carmem Lúcia, à esquerda, e Sinhá Maria, à direita.

Fonte: Acervo Teatro da Pedra. Créditos: Thais Andressa (2021).

Na figura a seguir, podemos notar a troca de figurino das atrizes que representaram as irmãs Maria da Graça e Maria de Lourdes, em uma das histórias principais, e, depois, o pai e a mãe de Carmem Lúcia, personagens coadjuvantes dessa história. Um impasse ocorreu quando houve a necessidade de uma das atrizes, Elis Ferreira, representar o pai de Carmen, uma personagem masculina. Eu, como figurinista, não quis abrir mão de que todas as personagens femininas usassem saia, pois tinha sido uma escolha que trazia tanto o contexto de uma época como, também, uma identidade visual que contava sobre cada uma dessas mulheres. Não havia, porém, tempo de troca de roupa para a atriz tirar a saia e colocar a calça. Estudamos, Elis e eu, colocar um chapéu de aba bem baixa, que trazia também a característica introspectiva dessa personagem, e uma camisa mais comprida, aberta sobre a roupa da atriz. E assim ficou caracterizado, e isso só funcionou porque a atriz comprou o jogo, levando essa brincadeira para a atuação, o texto e o corpo, e levando o público junto.

Figura 6 – Espetáculo “Partidas”



Legenda: Na foto da esquerda, em cima da carroça, a atriz Elis Ferreira representa Maria da Graça e a atriz Priscila Mathilde, sua irmã, Maria de Lourdes. Na da direita, as atrizes representam o pai e a mãe de Carmem Lúcia.

Fonte: Acervo Teatro da Pedra. Créditos: Camila Campos e Alícia Antonioli, respectivamente (2021).

Assim, como esses exemplos citados, várias outras trocas de peças de roupas e acessórios foram acontecendo para que essas personagens fossem ganhando sua caracterização. É importante destacar que, nesse processo de criação, a presença da figurinista dentro dos ensaios traz uma dinâmica mais contaminada pelos outros agentes do processo. As trocas são intensas e o figurino vai ganhando forma à luz dessa composição coletiva que é o processo de criação de uma peça teatral, composta por tantas outras linguagens, como já foi citado anteriormente: luz, cenário, sonoplastia, trilha sonora, dramaturgia, encenação, texto e direção.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo apresentou de forma minuciosa o processo de criação do figurino da peça “Partidas” do Grupo Teatro da Pedra, com sede em São João del-Rei/MG, tendo como metodologia condutora a crítica de processo. Também mostrou que ela pode contribuir muito para as pesquisas da área de criação de figurinos teatrais. Ao analisarmos os documentos de processos, podemos perceber que a criação não acontece de forma linear e sequencial, mas nos revela muito desses gestos entre concepção e realização da obra, entre o planejado e o

concluído. Revela também como o processo de criação de figurinos, nesse contexto de processo colaborativo, é construído em escuta e experimentação com outros integrantes do grupo, além dos atores, que participam ativamente. Tudo faz parte de um processo de criação mais amplo.

Faz-se, diante disso, necessário reconhecer a importância desses registros e olhar para eles como índices e materialidade do processo de criação, seja qual for o suporte ou a característica que se apresenta, pois revela grande parte do caminho trilhado para a criação, revelando formas e fazeres dentro do campo artístico.

Estudos como este colaboram com a importância da conservação, do armazenamento e da salvaguarda desses documentos de arquivo, bem como os reforçam, contribuindo para a memória dos processos de criação. Uma vez que, como coloca Salles (2004), o artista não é um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e por seus contemporâneos; sendo tempo, espaço e contexto social influenciadores nesse processo. Portanto, é também um movimento importante o do arquivamento e armazenamento desses registros para a conservação da memória dos processos criativos em diferentes tempos e espaços.

REFERÊNCIAS

ALBRICKER, Vinícius Assunção. Entrevista com o Teatro da Pedra: a polifonia e atuação polifônica no trabalho deste grupo a partir do encontro com o artista Ernani Maletta. **Voz e Cena**, Brasília, DF, v. 3, n. 2, p. 296-321, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/46483/35592>. Acesso em: 27 jul. 2026.

BARRETO, José de Jesus. **Carybé e Verger: gente da Bahia**. Salvador: Fundação Pierre Verger; Solisluna Design, 2008.

CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. *In*: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2010. **Anais [...]**. Campinas: UNICAMP, 2010. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/3432/3432-Texto%20do%20artigo-9198-1-10-20181014.pdf>. Acessado em: 22 jul 2026.

FERREIRA, Elis Fernanda Gonçalves. **Construção dramática do espetáculo “Partidas”, do Teatro da Pedra: inspirações e reverberações**. 2023. 200f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2023. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgac/Dissert%20Elis.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2026.

FIGUEIREDO, Ricardo de Carvalho. **A dimensão coletiva na criação: o processo colaborativo no Galpão Cine Horto**. 2007. 129f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa

de Pós-Graduação, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/3cb3691c-e17d-4902-83a9-1dd8cdd0c74a>. Acessado em 22 jul 2026.

JOIA, Danielle. A artesanaria do figurino e o pensar com as mãos. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, e63187, p. 1-11, 2024. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/63187>. Acesso em: 20 fev. 2026.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus**: figurino em cena. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. Arquivos de criação: materialidades dos processos de criação. **Revista Vazantes**, Fortaleza, v. 4, n. 2, p. 187-199, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/60318/162596>. Acesso em: 20 abr. 2026.

SALLES, Cecília Almeida. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. **Signum**: Estudos da Linguagem, Londrina, v. 20, n. 2, p. 41-52, 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/27384/21315>. Acesso em: 20 abr. 2026.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

SCHOLL, Raphael; DEL-VECHIO, Roberta; WENDT, Guilherme Welter. Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 10., 2009. **Anais [...]**. Blumenau: INTERCOM, 2009. Disponível em: <https://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/r16-0855-1.pdf>. Acessado em: 21 jul 2026.

SILVEIRA, Yuri Simon da; DIAS, Maria Regina Álvares Correia; SAFAR, Giselle Hissa. O Toró, de Shakespeare: uma experiência pedagógica no desenvolvimento de figurinos para o mercado teatral por estudantes da Escola de Design (UEMG). **dObra[s]**: Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, São Paulo, v. 18, n. 43, p. 229-246, 2025. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1879>. Acesso em: 20 fev. 2026.

TEATRO DA PEDRA. **Portifólio Partidas**. 2026a. Disponível em: <https://www.teatrodapedra.org/partidas>. Acesso em: 15 de mar. 2026.

TEATRO DA PEDRA. **Teatro**. 2026b. Disponível em: <https://www.teatrodapedra.org/>. Acesso em: 12 abr. 2026.

VIANA, Fausto Roberto Poço; VELLOSO, Isabela Monken. **Roland Barthes e o traje de cena**. São Paulo: ECA-USP, 2018.