

# PROJETO DE EXTENSÃO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DE TRAJES CÊNICOS: AS CONTRIBUIÇÕES DO DESIGN DE MODA

## EXTENSION PROJECT SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF STAGE COSTUMES: THE CONTRIBUTIONS OF FASHION DESIGN

Giulia Minosso de Almeida Pirozi <sup>1</sup>

Rosimeiri Naomi Nagamatsu <sup>2</sup>

Patrícia Helena Campestrini Harger <sup>3</sup>

Josiany Oenning Favoreto <sup>4</sup>

João Pedro Novaes <sup>5</sup>

Samanda Bertipalha Amianti <sup>6</sup>

**Resumo:** *Este artigo compila dados estudados e referenciados durante a produção de trajes cênicos no âmbito artesanal do projeto de extensão “Desenvolvimento Sustentável de Trajes Cênicos: Contribuições do Design de Moda”, do curso de Design de Moda da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Campus Apucarana. O objetivo é compartilhar os processos e resultados obtidos na confecção de trajes para três espetáculos que retratam obras barrocas e renascentistas, uma área do vestuário pouco explorada no curso. A partir de pesquisas bibliográficas, iconográficas e técnicas realizadas pelos discentes e orientadas pelos docentes. A aplicação da interprofissionalidade fomentou a pesquisa técnica e histórico-cultural de maneira dinâmica, através da adoção de conceitos inovadores, como o zero waste, proporcionando um ambiente de aprendizado integrador, no qual a criatividade e o gerenciamento desempenharam papéis fundamentais para a autonomia dos estudantes ao longo do projeto.*

**Palavras-chave:** *Figurino. Extensão. Renascença. Barroco. Artesanal.*

1 Graduada em Design de Moda na Universidade Tecnológica Federal do Paraná - campus Apucarana Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4154675244235822>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9508-437X>. E-mail: [giuliaminosso@alunos.utfpr.edu.br](mailto:giuliaminosso@alunos.utfpr.edu.br)

2 Possui Doutorado em Engenharia Têxtil (2020) pela Universidade do Minho. Mestrado em Engenharia da Produção (2011) e Especialização em Gestão Indústria (2007) pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Graduada em Estilismo Em Moda e Especialista em Design de Moda, ambas pela Universidade Estadual de Londrina (2002). Atualmente é professora de 1º e 2º grau da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8746128673629128>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9981-7330>. E-mail: [naomi@utfpr.edu.br](mailto:naomi@utfpr.edu.br)

3 Docente do Ensino Superior no Curso de Tecnologia em Design de Moda da UTFPR - Campus Apucarana desde 2009 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História UEM (2019) Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Maringá. (2015) Especialização em Metodologia do Ensino Superior pela Unopar- Londrina (2010) Especialização em Moda e Mídia pelo Cesumar- Maringá (2008) Graduação em Design de Moda pela Universidade Estadual de Maringá (2006). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3678461183454626>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6247-3768>. E-mail: [atriciaharger@utfpr.edu.br](mailto:atriciaharger@utfpr.edu.br)

4 Doutora em Engenharia Têxtil pela Universidade do Minho. Vinculada à Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3675-6892>. E-mail: [josiany@utfpr.edu.br](mailto:josiany@utfpr.edu.br)

5 Graduado em Design de Moda na Universidade Tecnológica Federal do Paraná - campus Apucarana. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9128-8750>. E-mail: [joaonovaes@alunos.utfpr.edu.br](mailto:joaonovaes@alunos.utfpr.edu.br)

6 Possui graduação em Bacharel em Moda pelo Centro Universitário de Maringá (2006). Especializada em Planejamento Educacional e Docência do Ensino Superior. Atualmente é técnica de laboratório industrial confecção/vestuário da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Apucarana. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8436422687620567>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9508-437X>. E-mail: [samandabertipalha@hotmail.com](mailto:samandabertipalha@hotmail.com)

**Abstract:** *This research compiles data studied and referenced during the production of stage costumes in the artisanal scope of the extension project “Sustainable Development of Stage Costumes: Contributions of Fashion Design”, of the Fashion Design course of the Federal Technological University of Paraná - Apucarana Campus. The objective is to share the processes and results obtained in the production of costumes for three shows that portray Baroque and Renaissance works, an area of clothing little explored in the course. Based on bibliographic, iconographic and technical research carried out by students and guided by professors, the project culminated in a satisfactory result of extension, teaching and research for the participants. The application of interprofessionality fostered technical and historical-cultural research in a dynamic way, through the adoption of innovative concepts, such as zero waste. Providing an integrative learning environment, in which creativity and management play fundamental roles in the autonomy of students throughout the project.*

**Keywords:** *Costume. Extension. Renaissance. Baroque. Artisanal.*

## Introdução

O traje cênico é uma ferramenta plástica essencial para a imersão do espectador na história apresentada. Como afirma Abrantes (2001, p. 09), “O figurino apresenta características sugestivas indispensáveis para manter o clima plástico que os outros elementos cênicos instauram no palco”. Assim, o traje cênico situa a plateia no espaço e tempo definidos ao espetáculo, caracterizando personagens e comunicando uma mensagem, assim como o cenário, a iluminação, a sonoplastia e o roteiro, elementos que desempenham em conjunto a artisticidade do espetáculo. Esses aspectos agregam profundidade e singularidade à obra, antecipando um resumo do que será apresentado.

Dentro desse contexto, o projeto de extensão “Desenvolvimento Sustentável de trajes cênicos: as contribuições do Design de Moda”, coordenado pela docente Dra. Rosimeiri Naomi Nagamatsu do curso de Design de Moda da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Campus Apucarana, visa promover “a interligação entre a academia, a cultura e a comunidade por meio do estudo, preservação e criação de figurinos” (Nagamatsu, 2023). Iniciado em 2020, a extensão é trabalhada neste projeto como uma forma de aprendizado para os discentes extensionistas que participam de forma voluntária. Onde o trabalho colaborativo com os membros da comunidade externa visa a produção de trajes sob medidas, que traduzam a identidade de personagens e o enredo do espetáculo com o estudo e aperfeiçoamento das técnicas de forma inovadora.

Um dos principais resultados esperados durante o decorrer das atividades é a criação de um ambiente de cooperação e parceria entre discentes, docentes e membros da comunidade participantes. O projeto busca integrar contribuições de ambos os lados, tornando o processo cada vez mais enriquecedor. Com o objetivo de proporcionar uma experiência de aprendizado integrador, o processo de de-

envolvimento reúne conhecimentos e percepções de diferentes disciplinas acadêmicas, resultando em interdisciplinaridade e colaboração.

A troca de conhecimentos é amplamente promovida nas diversas abordagens do segmento de moda. Os extensionistas têm a oportunidade de participar tanto de processos de produção em maior escala como de processos artesanais, ou processos mais específicos, que exigem aprofundamento teórico, pesquisa e artesanato. A primeira abordagem oferece uma vivência semelhante aos processos industriais de confecção do vestuário, utilizando maquinário e técnicas para confecções sequenciais, com a necessidade de uma gestão eficiente do tempo para cumprir o planejamento e a alta demanda. A segunda abordagem trata de questões históricas e representações construídas a partir de estudos, desenvolvimento criativo e experimentações.

Assim, o projeto tem como finalidade o desenvolvimento e aperfeiçoamento do design de trajes cênicos de forma ecológica, com ênfase em sustentabilidade, inovação e, principalmente, no aprendizado e no desenvolvimento de experiências em uma área até então pouco explorada durante o curso. Este objetivo se concretiza a partir de uma metodologia de ensino fundamentada no desenvolvimento do produto e na pesquisa, envolvendo um cronograma fundamentado e um embasamento teórico, que envolve técnicas de design, aproveitamento têxtil, reproduções históricas e experimentações. O histórico do projeto extensionista inclui o desenvolvimento de diversos trajes cênicos, criados como apoio e incentivo à comunidade, gerando benefícios mútuos, considerando a significativa evolução que se espera dos alunos participantes durante o uso de metodologias do design adaptados aos processos de pesquisa, criação, modelagem e confecção dos trajes cênicos e acessórios.

É importante ressaltar que, embora o projeto de extensão abrange a produção de trajes para diversas modalidades artísticas, este artigo se concentra especificamente nas peças desenvolvidas em colaboração com o projeto de extensão Música Historicamente Informada da Divisão de Música da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina no Paraná, que tem sido parceira do projeto desde 2020. O grupo, conhecido por suas apresentações de músicas históricas, precisas e fidedignas, procurou o curso de Design de Moda da UTFPR para colaborar na concepção de trajes cênicos que atendessem às necessidades ergonômicas dos grupos: Coro de Ópera Barroca Color Rhetoricus e da Orquestra Barroca Capriccio Stravaganti. Assim, esses trajes foram elaborados com base no referencial histórico, no enredo apresentado e nos aspectos do espetáculo, incorporando características ergonômicas que consideram as interações entre os artistas e com os instrumentos, com o intuito de serem utilizados nas apresentações do grupo.

Desta forma, a documentação deste processo e a divulgação de parte da pesquisa que fundamentou o projeto são relatadas neste artigo, visando expor os resultados da criação dos trajes cênicos, com foco principal nas obras que exigiam métodos predominantemente artesanais na cadeia produtiva, refletindo os resultados das atividades de extensão realizadas de 2020 a 2024. Todos os processos permitiram aos extensionistas vivenciar a rotina de desenvolvimento de figurinos, resultando em uma maior familiaridade com metodologias de desenvolvimento de produtos e pesquisas históricas e técnicas, bem como suas reproduções. Além disso, possibilitaram a aplicação interdisciplinar do conhecimento e a adaptação de métodos modernos de modelagem de vestuário, bem como o uso consciente de recursos por meio dos conceitos de desperdício zero. Por fim, os estudantes tiveram a oportunidade de apreciar apresentações de óperas barrocas e renascentistas, espetáculos raros nesta região. Assim este artigo tem como objetivo apresentar o resultado do desenvolvimento de trajes cênicos a partir de um trabalho colaborativo entre a Universidade Tecnológica Federal do Paraná e a Universidade Estadual de Londrina, cada qual trabalhando sua expertise para promoção artística e cultural, beneficiando o espectador.

## Intersecções entre ensino, pesquisa e extensão

Buscando relacionar o ensino, a pesquisa e a extensão para promover a aprendizagem colaborativa e a troca de conhecimentos de forma interdisciplinar e multidisciplinar. Neste projeto de extensão o

ensino foi aplicado por meio da utilização dos conhecimentos adquiridos no Curso de Tecnologia em Design de Moda. No projeto de extensão a pesquisa explorou uma temática pouco investigada no curso - os trajes cênicos, com o objetivo de gerar novos conhecimentos e compreender melhor a construção desses trajes e suas implicações sociais e culturais. A extensão, por sua vez, estimulou e promoveu a cultura, artes cênicas e música, com iniciativas como a conservação de figurinos barrocos e renascentistas e a criação de figurinos circenses para crianças, além de outras parcerias.

A interdisciplinaridade e a interprofissionalidade também foram abordados neste projeto de extensão de maneira colaborativa, integrando conhecimentos e perspectivas de diferentes disciplinas e profissões para enfrentar desafios complexos de forma mais eficaz. Neste projeto essas abordagens são cruciais. A interdisciplinaridade reúne diversas áreas acadêmicas, como Design de Moda e Engenharia Têxtil, envolvendo disciplinas como história da moda, ergodesign, modelagem, técnicas de montagem e estamparia. Designers de moda trazem criatividade e expertise em vestuário, enquanto engenheiros têxteis oferecem conhecimento sobre materiais adequados para os trajes.

A interprofissionalidade expande essa colaboração para diferentes profissionais, incluindo atores, músicos, professores de dança e circo, e engenheiros têxteis. Cada um contribui com habilidades específicas para garantir que os aspectos criativos, técnicos e de produção dos trajes cênicos sejam bem abordados. A combinação dessas abordagens no projeto permite explorar soluções inovadoras, integrar múltiplas perspectivas e superar desafios complexos, resultando em trajes cênicos mais criativos, funcionais e sustentáveis. Assim, enriquecendo a experiência educacional dos participantes, oferecendo uma visão mais ampla das interações entre diferentes áreas do conhecimento e práticas profissionais.

## O desenvolvimento do traje cênico

O Traje Cênico perpassa as características primitivas de uso de uma roupa, é parte essencial e integra a história a ser contada, atuando como material de apoio para quem o usa, o figurino age de forma norteadora em se tratando do período em que a obra a ser interpretada irá passar. Marta Castro (2010, p. 83) confirma tal aspecto no fragmento: “o figurino tem o papel de mostrar que a narrativa se passa em determinado recorte de tempo, seja este certo período da história (presente, futuro possível, passado histórico etc.), do ano (estações, meses, feriados), do dia (noite, manhã, entardecer) e pode também demonstrar a passagem desse tempo”. Assim, a partir de uma análise histórica da indumentária, é possível inserir diversos fragmentos de épocas e datas específicas no traje a ser usado, tornando a experiência do espectador mais imersiva.

Tais conceitos são aplicados em trajes que tem como base uma abordagem histórica, com um roteiro a ser representado, onde os personagens e o enredo são fundamentais para a apreciação e compreensão do espetáculo, ocupando espaço cenográfico de material condutor da peça, orientando o espectador para aspectos não necessariamente explícitos da obra. Um exemplo disso é a Ópera La Pazzia Senile, apresentada em 2023, cuja produção contou com figurinos criados e confeccionados pelo projeto de extensão “Desenvolvimento Sustentável de trajes cênicos: as contribuições do Design de Moda”, onde um estudo aprofundado acerca de estéticas e valores de uma época e local específicos, neste caso, ano e cidade, foi necessário para que a imersão do público, a partir do objeto (o traje) ocorresse de forma satisfatória.

Neste tipo de produção, a geração de alternativas é construída com base nas estruturas de produção e todo o referencial histórico é detalhadamente investigado. O estudo e a pesquisa sobre vestimentas de um contexto histórico são fundamentais para o desenvolvimento e aprendizado dos alunos, garantindo um resultado autêntico à época referenciada. A concepção dos trajes começa com pesquisas iconográficas incorporando características da época, mantendo a fidelidade ao contexto histórico. No entanto, os materiais e modelagens são adaptados para proporcionar maior conforto ao usuário.

Hatadani e Menezes (2011 p. 71) discutem a função do desenho de moda no desenvolvimento de

produtos, destacando que “a capacidade de ‘ver’ e posteriormente ‘transmitir’ o que se vê é de fundamental importância para os profissionais do design”. As autoras afirmam que, em projetos de produtos, o desenho não possui um caráter exclusivamente artístico, mas serve para transformar as pesquisas do designer em ideias concretas. Portanto, nas diretrizes de construção do produto de moda, a artisticidade representada pelos desenhos não é absoluta, podendo ser discutida e ajustada pelos membros da equipe conforme as capacidades da equipe, materiais e maquinários disponíveis. Assim, Hatadani e Menezes classificam a função do desenho de moda tanto como a comunicação criativa das ideias do profissional quanto a representação do que já existe, muitas vezes com base em referenciais históricos ou temáticos.

Além disso, existem outros espetáculos que não representam eventos específicos, não carecendo de um embasamento histórico aprofundado, desenvolvidos como expressões artísticas técnicas e estudos de uma arte, onde a estética e plasticidade visa desempenhar, não o papel norteador, apenas o imersivo. Nessas apresentações, a performance é o elemento principal, e o traje desempenha a função de facilitar a prática e caracterizar o segmento apresentado. Um exemplo é o espetáculo circense O Rei do Show, apresentado em 2022, onde o figurino contribuiu significativamente para a realização e a estética da performance. Montanheiro (2021, p. 5) observa que (o figurino) “participa intensamente da conexão entre corpo e movimento, principalmente por se encontrar em contato direto com ambos”. Portanto, em alguns casos, a ergonomia e a movimentação são os principais aspectos considerados no desenvolvimento do figurino, especialmente quando a performance é a protagonista.

Para garantir o desenvolvimento satisfatório dos figurinos e assegurar que os objetivos de ensino, inovação e sustentabilidade fossem amplamente integrados, foram estudadas diretrizes estruturadas para o desenvolvimento de produtos de moda. Entre elas, uma se destacou por apresentar aspectos semelhantes à interação dialógica, fator já pretendido para a efetivação deste projeto, que promove a troca contínua e bidirecional de informações, ideias e conhecimentos entre os participantes do projeto, incluindo a equipe executora, parceiros externos e o público dos espetáculos.

Buscando definir o melhor caminho para o desenvolvimento de um produto de moda, Montemezzo (2003) propõe uma estrutura projetual composta por uma cadeia de operações que inclui coleta de informações, análise, síntese e avaliação. Esse método não visa ser um modelo rígido, mas um guia que promove a sistematização do processo criativo e sua interação com o mercado e sistemas produtivos. Na prática, as fases podem se sobrepor e a revisão dos resultados pode levar a ajustes em fases anteriores, sempre com o objetivo de alcançar uma solução coerente e orientada por metas claras. A autora (2003, p. 21) explica que:

O termo metodologia, nas esferas do Design, define-se pela ideia de sistematização e estruturação do trajeto de busca por respostas às questões projetuais. É pertinente acreditar que o conhecimento de métodos, que instrumentalizam o designer, promove e facilita a interpretação e decodificação dos fatores mutáveis que caracterizam as interações (Montemezzo, 2003, p. 21).

Essa abordagem é aplicada em várias etapas do projeto. Durante o planejamento e design, a equipe e parceiros externos definem diretrizes e criam trajes cênicos que sejam esteticamente atraentes e sustentáveis. Na fase de pesquisa e desenvolvimento, são discutidos materiais e técnicas sustentáveis, considerando impacto ambiental e viabilidade técnica. Na produção e confecção, a equipe e os artistas trocam conhecimentos sobre a aplicação prática dos trajes e a adaptação de materiais. Durante as apresentações, o feedback do público é essencial para avaliar a eficácia dos trajes cênicos. Finalmente, a avaliação contínua permite ajustes necessários ao projeto. Assim, a criatividade artística é alinhada com diretrizes metodológicas ao longo de todo o processo, contribuindo para a organização do processo criativo e para a capacidade de síntese e direcionamento de critérios para decisões projetuais.

A exigência da Academia em formar indivíduos capazes de conciliar a cultura do produto com a orientação de mercado é questão importante, pois o mercado de trabalho demanda profissionais capazes de gerenciar a criatividade no desenvolvimento de produtos e criar um sistema coerente nos diferentes níveis do contexto, entre as variáveis estéticas e as variáveis competitivas, considerando as questões éticas, sociais e ambientais (Pires, 2003, p.22, *apud* Montemezzo, 2003, p. 65).

O método de trabalho adotado permite que criatividade e gerenciamento atuem de forma paralela e integrada. Löbach (2001) descreve o processo de design tanto como um procedimento criativo quanto como uma solução de problemas. Nesse contexto, é fundamental destacar o caráter educativo intrinsecamente relacionado à produção dos trajes deste projeto, que se mantém eficaz quando apoiado por embasamentos sólidos e resultados que reforçam a capacidade de agregar conhecimento. De acordo com Freire (1996, p.14), “formar é muito mais do que puramente treinar o educando no desempenho de destrezas”. Para um desenvolvimento efetivo e proveitoso dos estudantes, é essencial fomentar a construção de um indivíduo pensante, promovendo o crescimento acadêmico e profissional através do estudo, pesquisa e análise, baseados em conhecimentos e experiências empíricas. A capacidade de gerenciar e compreender a produção de trajes, seja artesanal ou industrial, é plenamente desenvolvida a partir da integração entre criatividade e entendimento das etapas, procedimentos e técnicas, sempre voltada para atender às necessidades do projeto.

Esse pensamento permanece vigente durante todo o processo. A geração de alternativas, a capacidade de produção, mão de obra e os materiais disponíveis são elementos considerados no desenvolvimento de trajes cênicos. A modelagem, incorpora conceitos criativos e gerenciais para assegurar que as condições e limitações sejam adequadamente atendidas, sempre alinhando os objetivos do projeto. Da mesma forma, o processo de corte exige planejamento prévio, onde a criatividade e a resolução de problemas são empregadas para garantir uma construção eficiente e pautadas no objetivo de aprendizado e sustentabilidade do projeto de extensão.

## Metodologia

A complexidade e amplitude do projeto permitiram a implementação de diversas metodologias, alinhadas para garantir um referencial eficiente. Para esta investigação, foram realizadas pesquisas bibliográficas baseadas em estudos de pesquisadores nas áreas de desenvolvimento de produtos de moda e trajes cênicos. Essas pesquisas foram complementadas por análises e técnicas desenvolvidas a partir de um ensino interdisciplinar integrador baseado em investigações e troca de conhecimentos que vão além do conteúdo ministrado em sala de aula do Curso de Design de Moda.

Uma das metodologias empregadas neste projeto baseou-se na análise de informações de pesquisa e em técnicas experimentais para o aperfeiçoamento dos figurinos cênicos, conforme descrito por Tripp (2005). Utilizou-se a abordagem de pesquisa-ação para o desenvolvimento dos figurinos. O conhecimento adquirido na prática, obtido por meio dessa abordagem, tem a intenção de ser compartilhado com os participantes da pesquisa, músicos e designers de moda.

Para atingir os objetivos estabelecidos neste projeto, as técnicas experimentais utilizadas para a construção do figurino cênico foram o agrupamento de três métodos realizados por Sobrinho (2021), que foram agrupados em 4 eixos temáticos:

Eixo 1 – orientações gerais do projeto – considerando as opções estética, estilo de direção, impacto visual da obra, recursos financeiros e reuniões com os diretores artísticos dos espetáculos;

Eixo 2 – conhecimentos técnicos para materialização - relação do figurino como a iluminação e cenário, pesquisas têxteis, aquisição de material, relação com elenco (medidas corpóreas, fotos, ensaios), mão de obra assistente, outras formas de obtenção de figurino (levantamento em brechós, acervos de outros figurinos), desenhos projetuais, mapeamento das necessidades técnicas de figurino.;

Eixo 3 – pesquisas documentais, bibliográficas e iconográficas – estudo sobre pesquisas teóricas; e

Eixo 4 – estudo do texto narrativo – leitura do texto e suas indicações, elementos da narrativa, decupagem, perfil psicológico das personagens e aspectos que o figurino pode mostrar em cena.

A aplicação dos quatro eixos no projeto de extensão ocorreu de forma transdisciplinar. O coordenador do projeto, juntamente com os membros da equipe executora formada por alunos dos cursos de

Design de Moda, Engenharias Têxtil, da Computação, Química e Civil desenvolveram os trajes cênicos a partir da demanda do projeto de extensão Música Historicamente Informada da UEL. Os universitários voluntários que compõem a equipe executora do projeto foram capacitados para aplicar os conhecimentos adquiridos nas disciplinas de história da moda, técnicas de montagem, introdução a confecção, materiais têxteis e modelagem híbrida do Curso em Design de Moda no desenvolvimento dos trajes cênicos, além de abarcar conhecimentos provindos de discentes convidados de outros cursos com o intuito de somar no projeto de extensão.

## Resultados e discussão

O projeto de extensão se insere na temática da Cultura, dentro das linhas programáticas de Artes Cênicas e Artes Integradas, com o objetivo de promover ações multiculturais que integrem diversas áreas da produção e prática artística. O projeto visa unir a memória histórica, a produção de trajes cênicos para dança e ópera, e a difusão artística através de apresentações culturais. Como mencionado anteriormente este artigo apresenta os resultados da parceria com o projeto de extensão Música Historicamente Informada da Divisão de Música da UEL, onde os seus membros (músicos voluntários) estudam óperas da era Renascentista e Barroca.

O gênero ópera surgiu na Itália no final do século XVI, quando vários poetas, artistas e músicos amadores se reuniram com o propósito de investigar os dramas gregos na tentativa de criar obras que refletissem o espírito da origem do drama. A música foi inicialmente fomentada pela Igreja e naturalmente adaptada às suas necessidades. No entanto, os italianos romperam com os costumes da Igreja e permitiram que cantores solo se apresentassem com o apoio de uma orquestra, resultando em um tipo de composição conhecido como Árias. Eles também reconheceram a importância do coro nas peças gregas e como a música e a dança podiam intensificar o efeito dramático (Anderson, 1914).

Desde sua formação, o grupo de ópera barroca, parceiro nas produções de trajes cênicos, tem oferecido experiências estético-musicais com canções dos séculos IX ao XIV, abrangendo os períodos da Ars Antiqua e Ars Nova, e explorando gêneros e mudanças de estilo. A polifonia gótica e sua influência na música polifônica posterior são evidentes nas manifestações da França, Itália, Inglaterra e Península Ibérica (<http://www.uel.br/cc/divisaomusica/pages/neuma.php>). Em celebração aos 30 anos do grupo, o curso de Design de Moda colaborou no desenvolvimento e na produção de trajes cênicos para a Ópera Italiana a Ópera Antiochus de Francesco Gasparini (1712); “La pazzia senile” de Adriano Banchieri (1607) e o espetáculo Para Tocar, Dançar e Cantar, com danças e músicas dos séculos XVI e XVII. Estes três espetáculos tiveram suas estreias no Teatro Ouro Verde, na cidade de Londrina, pela Divisão de Música da Casa de Cultura da UEL

## Ópera de Antiochus

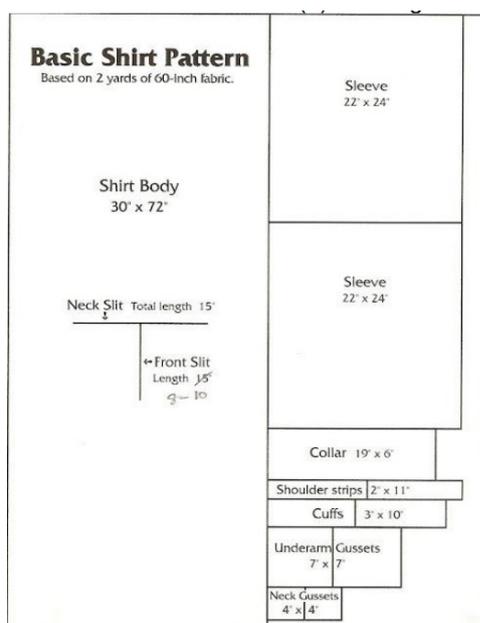
A esfera artesanal do projeto teve início com a produção do traje vermelho para a apresentação da “Temporada de Música Historicamente Informada: Música Barroca Italiana & Árias de Campo da Ópera de Antiochus de Francesco Gasparini” (1661 - 1727). O evento foi realizado em 2023. A ópera, dividida em três atos, conta a história de Antiochus I Sóter (325 a.C.-261 a.C.), filho de Seleuco I Nicator, um dos generais de Alexandre, o Grande, e fundador da dinastia selêucida. Antiochus se apaixona secretamente pela nova esposa de seu pai, Estratonice, filha do rei macedônio Demétrio I. A paixão culpada o corrói e o deixa doente. Quando Antiochus está à beira da morte, Seleuco I se aproxima da cama onde seu filho está. O médico Erasítrato descobre a causa da doença: Antiochus fica agitado e seu coração dispara quando Estratonice entra no quarto (figura 1). Por fim, o pai reconhece o profundo amor de seu filho e libera a esposa para que Antiochus possa ter a felicidade que merece (Walsh, 1712; tradução de Elimar Plínio Machado).

Figura 1. O mal de Antíoco de Jean Auguste Dominique Ingres



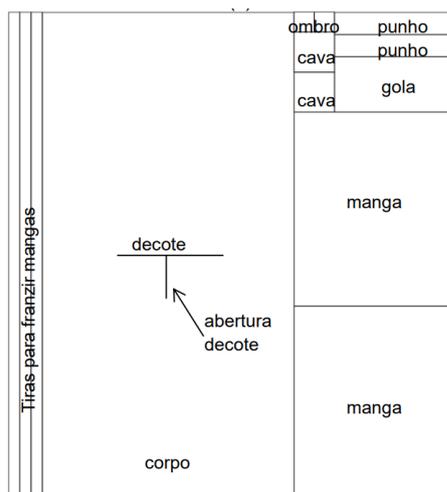
Fonte: Musée Conde em Chantilly (1840).

Figura 2. Modelagem da camisa



Fonte: [http://woodsrunnersdiary.blogspot.com/2013/01/shirtfrock-pattern\\_7.html](http://woodsrunnersdiary.blogspot.com/2013/01/shirtfrock-pattern_7.html) (2013).

**Figura 3.** Modelagem da camisa masculina zero



**Fonte:** os autores (2024).

Na figura 1, a pintura intitulada “O Mal de Antíoco”, de Igres (1840), retrata a Grécia Antiga com a reprodução de elementos arquitetônicos e trajes da época. No entanto, conforme mencionado por Anderson, nas óperas, a música e a dança serviam para intensificar o efeito dramático. Portanto, observa-se que nas primeiras árias de ópera não havia preocupação em retratar fielmente os trajes cênicos da época. Assim, os cantores costumavam vestir trajes cotidianos para a execução das árias.

Partindo do princípio de que não havia uma preocupação específica com a representação de trajes cênicos nas óperas, o traje utilizado foi inspirado pelo período barroco, época em que a obra se passa. A vestimenta barroca tradicional é composta por uma camisa, calças, um casaco sem mangas e um tipo de casaco longo masculino característico dos séculos XVII e XVIII, o “justa corps” (justacorps) (Kohler, 1993). Inicialmente, foi realizada uma pesquisa documental e iconográfica sobre trajes barrocos para a criação das peças, incluindo formas, modelos, processos de fabricação, tecidos, cores e acabamentos utilizados na época.

O Barroco se caracterizou por exagero nos detalhes, maximização dos sentimentos e exaltação dos sentidos, refletidos em vestimentas ornamentadas e vibrantes, com formas largas e o uso de tecidos luxuosos como brocado de seda e rendas. Em contraste, muitos protestantes adotaram uma vestimenta mais escura e austera como uma reação ao estilo de vida opulento das cortes católicas.

O termo “barroco” foi cunhado no século XIX por historiadores de arte, com sentido pejorativo, de depreciação do que consideravam um estilo grotesco e vulgar. Ao longo do tempo, a visão negativa se diluiu. Hoje o barroco é geralmente visto como um período de ornamentação suntuosa, formas curvilíneas, tecidos pesados e ostentação em tons sombrios (Mackenzie, 2010, p. 16).

O vestuário masculino era composto por um casaco largo, que no final do século XVII era decorado com bordados e fitas; as mangas eram dobradas para mostrar uma camisa ornamentada. A abertura frontal do casaco permitia a visualização de um colete que se estendia até o joelho. A camisa tinha punhos de renda largos e um colarinho com corrente. As calças, que atingiam o joelho, eram usadas com meias de seda, geralmente brancas. Esse tipo de indumentária serviu de base para o traje social masculino moderno, composto por casaco, colete e calças (Grupo de moda)

Essas investigações reforçam os aspectos previamente descritos no desenvolvimento do traje cênico adotado para este projeto de extensão. Onde a pesquisa, inovação, interdisciplinaridade, interprofissionalidade e interação dialógica são essenciais para alcançar os objetivos de ensino, garantir a fidelidade histórica, e assegurar um gerenciamento de produção eficiente e sustentável. Um exemplo deste processo de pesquisa, criação e gerenciamento foi a primeira peça reproduzida: uma camisa de tricolore

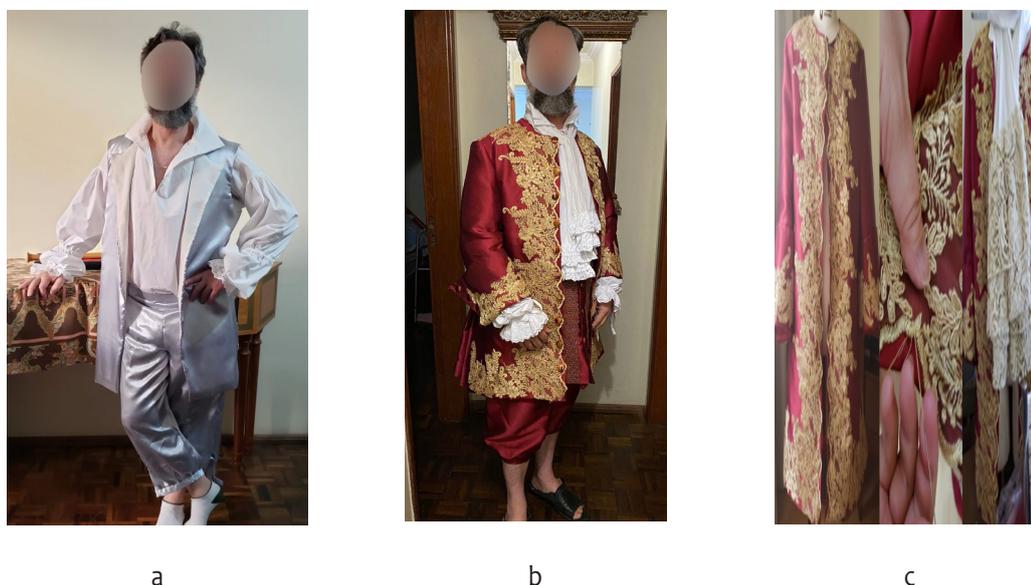
branca 100% algodão, baseada no estilo barroco. Nesta peça foi implementado o método de modelagem zero waste, desenvolvendo uma camisa com punho e gola, inspirada na túnica masculina da era barroca. A modelagem foi cuidadosamente planejada para evitar o descarte de resíduos.

Durante o levantamento iconográfico do design e do processo de confecção da camisa barroca, observou-se que o modelo tradicional consistia em segmentos de retângulos encaixados na largura do tecido, conforme mostrado na figura 2. Ao analisar como as camisas eram cortadas neste estilo, foi possível identificar a viabilidade da aplicação do conceito zero waste (figura 3). Esse conceito integra o processo criativo com as etapas de modelagem e encaixe dos moldes para o corte do tecido, visando reduzir custos e eliminar resíduos têxteis durante a criação e modelagem da camisa barroca (Italiano *et al.*, 2022, p. 205).

Dessa forma, foram calculados os retângulos que caberiam em um tecido de tricoline com largura de 160 cm e comprimento total de 176 cm, adequado para o tamanho do músico. Os componentes da camisa foram desenhados em retângulos com as seguintes dimensões: três partes de 4 x 176 cm para as tiras que franzem as mangas; duas partes de 58 x 70 cm para as mangas; uma parte de 90 x 176 cm para o corpo; uma parte de 46 x 20 cm para a gola; duas partes de 12 x 12 cm para a cava; duas partes de 8 x 46 cm para os punhos; e duas partes de 12 x 12 x 17 cm para os ombros, conforme ilustradas na figura 3.

Na reprodução do traje barroco, a técnica de modelagem utilizada foi adaptada da alfaiataria moderna para proporcionar conforto e praticidade ao músico. Um protótipo de jaqueta sem mangas e shorts em cetim 100% poliéster foi desenvolvido para testar o ajuste e a versatilidade do traje cênico, conforme mostrado na figura 4-a. No primeiro teste, verificou-se que o cetim não possuía as características ergonômicas necessárias para garantir o conforto do músico ao tocar o instrumento. O cetim, sendo um tecido muito liso, dificultava o uso da viola da gamba. Portanto, foram pesquisados tecidos com uma textura mais áspera e, entre as amostras levantadas, o zebeline 100% poliéster apresentou o melhor desempenho.

**Figura 4.** (a) Protótipo em cetim (b) Traje final (c) Processos artesanais no desenvolvimento do traje



**Fonte:** Acervo próprio (2023).

Com base no protótipo desenvolvido, a modelagem foi aprimorada e recortada novamente em zebeline vermelho. Os shorts foram confeccionados com um sistema de fecho de cinco botões e um cóis elástico foi adaptado na parte traseira para proporcionar maior conforto ao músico. Para a confecção do paletó e do justacorps, foi adaptado o método de desenvolvimento da modelagem do paletó descrito por Barros (1998). Na parte frontal e nos punhos das mangas do justacorps, foi aplicada renda manualmente,

uma característica marcante do barroco europeu. O resultado final do primeiro traje completo pode ser observado na figura 4-b, durante a apresentação da ópera. Posteriormente, o mesmo traje foi reutilizado em uma extensão do projeto do mesmo grupo, para a apresentação de uma ópera para o Concerto de Aniversário dos 27 anos do Departamento de Música Historicamente Informada, mantendo as mesmas características plásticas, retóricas e cenográficas desta obra.

A conclusão do primeiro traje do projeto foi realizada de forma satisfatória, proporcionando uma valiosa experiência para os extensionistas que ainda não tinham tido a oportunidade de atuar na área. O projeto atingiu os objetivos propostos, resultando em um figurino ergonômico e adequado para a ópera e a época, levando em consideração a performance do artista com o instrumento viola da gamba. A experiência permitiu a aplicação interdisciplinar do conhecimento, através de pesquisas sobre trajes históricos e a adaptação de métodos modernos de modelagem, assim como o uso consciente dos recursos, alinhado com os conceitos de zero waste, bem como a troca de conhecimento entre discentes, docentes e comunidade externa. Ao trabalhar com um grupo diferente de artes cênicas, o projeto contribuiu para o desenvolvimento sustentável da cultura, ajudando a proteger e preservar o patrimônio histórico e cultural.

É importante ressaltar os aspectos criativos e artesanais essenciais para esta produção (figura 4-c), onde os alunos atuam em igualdade com os docentes, se aprofundando em pesquisas e auxiliando nos processos de desenvolvimento e gerenciamento. Proporcionando a prática dos conhecimentos transmitidos, a experimentação das técnicas e uma maior intimidade com os processos de produção de vestuário, principalmente de peças construídas com base em um referencial histórico e com características artesanais.

## Ópera La Pazzia Senile

Os próximos trajes apresentaram uma maior complexidade devido à necessidade de produzir um número maior de peças para vários artistas. A obra para a qual os trajes foram produzidos é a Ópera *La Pazzia Senile* de Adriano Banchieri, datada de 1598, apresentada pela Orquestra Barroca Capriccio Stravaganti e pelo Coro de Ópera Barroca Color Rhetoricus (Música Historicamente Informada- Divisão de Música UEL) em Londrina, Apucarana e Maringá, cidades do Paraná, também em 2023. A ópera gira em torno de Doralice, uma jovem que é forçada por seu pai, o velho Pantalone, a casar-se com o médico Gratiano. No entanto, Doralice está apaixonada por Fulvio, um jovem que também está interessado nela. A trama se desenrola com várias situações cômicas e intrigas amorosas envolvendo outros personagens, como a cortesã Lauretta e o servo Burattino. É interessante ressaltar, para a construção do figurino, que Banchieri foi um compositor importante na transição entre o Renascimento e o Barroco, e sua obra reflete as influências e os estilos dessa época.

A construção clássica do traje, por se referir ao mesmo período histórico da última ópera descrita, o barroco, apresenta uma estrutura e referência histórica semelhantes. Segundo Mackenzie (2010), “Barroco é o nome do estilo que dominou a moda, as artes decorativas e as belas artes ao longo do século XVII e no início do século XVIII”. No início do período Barroco, o rufo (gola usada pela rainha Elizabeth para demonstrar poder) ainda estava presente no vestuário, frequentemente confeccionado com tecidos rendados.

As mulheres usavam vestidos longos e volumosos, com a cintura marcada pelos corpetes em silhuetas em V. O vestuário feminino era altamente estilizado, com a parte frontal da saia frequentemente aberta para revelar um saíote decorado com laços e fitas. As mangas eram bufantes e cheias, porém mais curtas, destacando os punhos das mulheres. Os vestidos eram confeccionados com tecidos nobres e bordados elaborados, e as anáguas, que faziam parte obrigatória do vestuário, contribuíram para aumentar ainda mais o volume das saias. O peito, inicialmente aberto, era decorado com bordados e rendas, apresentando uma ornamentação generosa na parte frontal. Muitas vezes um casaco poderia ser adicionado. O traje masculino barroco completo incluía calção, camisa, casaco e capa, todos igualmente enfeitados, conforme mencionado anteriormente (Dal Bosco, 2013; Grupo de Moda, 2009).

Inicialmente, assim como para a ópera de Antíoco, foram realizadas pesquisas iconográficas sobre os trajes barrocos, considerando formas, tipos de tecidos, cores e acabamentos. Essa pesquisa contribuiu para o desenvolvimento de um Moodboard, que serviu de referência para o design dos trajes dos personagens da ópera, conforme apresentado na figura 5-a.

As imagens obtidas na pesquisa iconográfica foram organizadas no Moodboard, permitindo a identificação dos aspectos relevantes para a caracterização de acordo com o perfil de cada personagem. As características identitárias de cada um orientaram a definição do volume, cor, tipo de tecido e ornamento de cada traje desenvolvido (figura 5-a). Durante a primeira prova dos trajes cênicos, foram identificadas necessidades de ajustes e modificações, que foram posteriormente realizadas para garantir conforto e mobilidade em cena.

As primeiras peças confeccionadas foram as quatro camisas masculinas, todas em tricoline branca (figura 5-b). O processo de confecção da camisa foi o zero waste, o mesmo adotado nas camisas da primeira ópera em 2023 conforme apresentado anteriormente nas figuras 1, 2 e 3. Por se tratar de uma produção em escala maior em relação à última ópera, o processo de corte com máquina industrial, própria para corte de peças em larga escala, foi um aspecto de gerenciamento de processos implementado, proporcionando um aprendizado integrador para os extensionistas. Onde um processo e maquinário, pouco utilizados nas aulas do curso, são aplicados visando maior agilidade para o corte, oferecendo uma experiência enriquecedora viabilizando conhecimentos valiosos e aplicáveis a diversas áreas da moda.

Em seguida, foram confeccionados manualmente os rufos para os músicos da Orquestra Barroca Capriccio Stravagante, com o objetivo de integrá-los ao espetáculo. Além da equipe de desenvolvimento do figurino, um aluno do curso de Engenharia da Computação contribuiu com a produção de uma espada utilizando impressora 3D. Essa espada foi testada como adereço na ópera, embora não haja nenhuma descrição específica sobre seu uso no enredo do espetáculo.

Os trajes cênicos produzidos (figura 5-c) foram utilizados nas várias apresentações da ópera realizadas pelo grupo e foram incorporados ao acervo cênico do projeto Música Historicamente Informada - UEL, assim como todos os trajes desenvolvidos pelo projeto de extensão.

**Figura 5.** (a) painel iconográfico de referência para o desenvolvimento do figurino (b) camisa zero waste (c) apresentação no cine teatro Fênix - Apucarana



a



b



c

**Fonte:** Acervo Nagamatsu (2023).

## Para tocar, dançar e cantar

A mais recente apresentação do Coro de Ópera Barroca Color Rhetoricus e da Orquestra Barroca Capriccio Stravaganti (Música Historicamente Informada- Divisão de Música UEL) ocorreu em julho de

2024, em parceria com os grupos convidados Harmonic Flute Ensemble (Universidade Estadual de Maringá) e Baroque Brass Ensemble. O evento foi o 2º concerto da Temporada Ouro Verde de Música Historicamente Informada de 2024. A programação apresentou uma seleção de danças e melodias do período renascentista europeu, retratando os bailes das cortes, festas de casamento e outros encontros sociais comuns em castelos nos séculos XVI e XVII. O diretor do departamento de Música Historicamente Informada, Plínio Machado, contextualiza a apresentação em um texto retirado do programa do evento:

As danças cantadas no século XIV eram chamadas de virelais, segundo Machaut - França, com Dufay, músico flamengo e que estudou na Itália, sendo embaixador do reino francês na Itália (e tinha o papel de espião também, além de músico...), estas danças se convertem em chansons e tem o caráter de serem mais para se apreciar do que dançar, em contrapartida se desenvolvem várias formas de música vocal para serem dançadas também, em algum momento... já no século XVI as Chansons são arrançadas para serem dançadas e tem o mesmo título das canções que deram origem às danças... (Machado, 2024 p. 1).

O espetáculo conta com duas mímicas, que representam cenas cotidianas do homem renascentista: a dos cavalos, reproduzindo o som dos cascos batendo no chão, e a das lavadeiras, imitando o ato de lavar roupas nas margens do rio Sena, em Paris. Além disso, o programa inclui formas em duo (tempo lento e rápido), danças mais lentas e outras mais animadas e saltadas. Os sete ritmos apresentados são provenientes da Alemanha, França, Itália e Portugal:

1. Tanzen und Springen - Hans Leo Hassler (1601, Lustgarten neuer teutscher Gesang)
2. D' Amours Je suis desheriteé - Claudin de Sermisy (1538, Les Parangon des chansons, livre 4)
3. Tu Gitana que adevinas - (Cancioneiro d'Elvas - Anônimo, Portugal, séc. XV/XVI)
4. Testou minha ventura - (Cancioneiro d'Elvas - Anônimo, Portugal, séc. XV/XVI)
5. Tourdion - canção de taberna politextual (Pierre Phalèse, 1530)
6. All Lust und Freud (Hans Leo Hassler, 1601)
7. Belle, qui tiens ma vie (Pavane, Orchesographie, 1589)

O historiador Thomas Woods descreve a era renascentista como um período de ruptura com o passado medieval, considerando-a o ápice da Idade Média. Durante o Renascimento, áreas como cultura e arte ganharam destaque significativo, tornando-se objetos de estudo e apreciação com importância equivalente a vários outros campos intelectuais. Woods sustenta essa perspectiva no fragmento: “É na Idade Média que encontramos as origens das técnicas artísticas que viriam a ser aperfeiçoadas no período seguinte” (Woods, 2008, p. 119). Ao contrário do início da Idade Média, que era marcado pela rigidez das estruturas feudais rurais, o final desse período renascentista trouxe a dissolução dessas estruturas e a ascensão das cidades, acompanhadas pelo comércio e pelo desenvolvimento cultural.

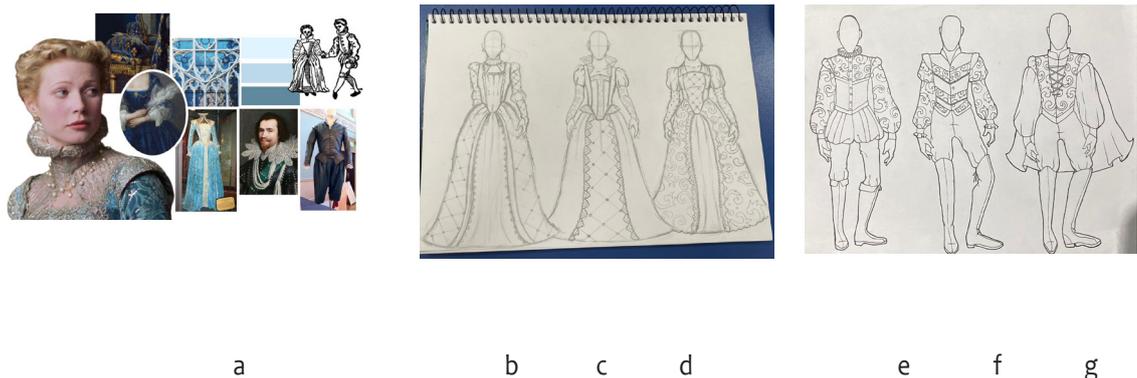
Nunes e Leal (2015, p. 1) destacam a importância e popularidade da dança na Europa renascentista, observando que ela era praticada em diversos contextos, como nas cortes, províncias, residências burguesas e praças de cidades menos abastadas. Assim, a dança se tornou uma prática presente não apenas entre a nobreza ou a burguesia, mas em todas as camadas sociais, integrando-se à vida cotidiana da época.

No que diz respeito à indumentária clássica renascentista, com o surgimento e a difusão do pensamento antropocêntrico, que substituiu o puritanismo cristão do início do período, o individualismo e a liberdade se tornaram movimentos populares refletidos nos trajes da época. Os homens usavam calções curtos, meias justas, gibões (semelhantes aos coletes contemporâneos) e camisas de linho. Essas peças visavam a exibição intencional do corpo, utilizando enchimentos para criar curvas fictícias como forma de demonstrar virilidade. Nos trajes femininos, os decotes eram mais profundos, com formas quadradas ou circulares, e as silhuetas eram marcadas pelo uso de corsets com ponta em V. As saias tornaram-se mais volumosas, sustentadas por estruturas como o farthingale. Tanto o vestuário feminino quanto o masculino tinha como objetivo acentuar as formas naturais do corpo: nas mulheres, enfatizando o colo e o quadril, e nos homens, destacando os ombros largos.

É importante notar que as diversas cortes europeias exibiam variações de estilos. Com a implementação das navegações entre continentes, comerciantes e navegadores, atuando em rotas asiáticas e pelo oceano, trouxeram para a Europa seda, brocados, novas técnicas de tingimento, especiarias, perfumes e joias inéditas. A moda italiana do Renascimento, embora simples em design, utilizava tecidos luxuosos, joias elegantes e cores vibrantes. Por volta de 1450, os vestidos femininos passaram a ser separados em parte superior e saia, surgindo os primeiros corpetes. As mangas, tanto para homens quanto para mulheres, eram bastante elaboradas e bufantes. O comércio levou essa moda italiana para países como França, Alemanha e Inglaterra. Geralmente, a moda renascentista inglesa era menos graciosa que a italiana e menos exagerada que a alemã. Durante os anos 1500, devido às transações comerciais, a moda de um país influenciava e misturava-se com a de outros. Em 1550, as cortes inglesa, francesa e espanhola adotavam uma versão moderada da moda alemã. Inglaterra e Espanha, competindo pelo domínio do comércio marítimo, deslocaram a liderança italiana na moda. O “estilo espanhol” para mulheres, caracterizado por corsets de couro, farthingales cônicos e anáguas elaboradas, tornou-se moda em toda a Europa (Debom, 2018; História da Moda, 2013)

Com base nas pesquisas históricas bibliográficas e iconográficas, foi construído um moodboard (figura 6-a) com o objetivo de guiar a criatividade e a fidelidade no design dos trajes femininos e masculinos.

**Figura 6.** (a) Moodboard de inspiração (b) (c) (d) Geração de alternativas femininas (e) (f) (g) Geração de alternativas masculinas

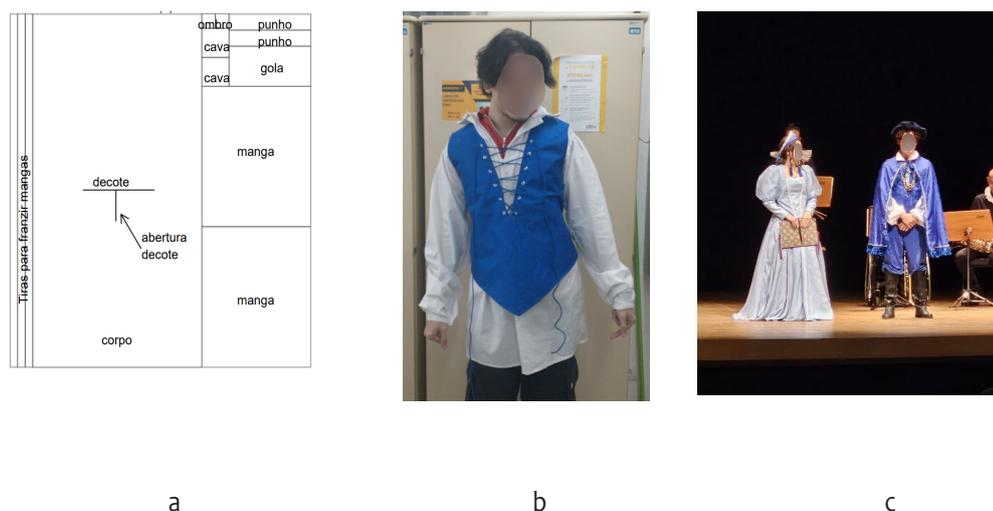


**Fonte:** Acervo próprio (2024).

A partir desse exercício criativo, foram desenvolvidas três opções para cada gênero, que podem ser observadas na figura 4. Considerando os aspectos estéticos, a capacidade dos extensionistas e o cronograma de produção, a equipe executora optou pelo traje feminino indicado na figura 6-c e pelo traje indicado na figura 6-g para o masculino.

Para a construção da camisa masculina, a modelagem zero waste utilizada anteriormente foi revisitada, com alguns elementos alterados para garantir praticidade e precisão histórica. Essas alterações podem ser visualizadas na figura 7-a. As tiras para franzir foram removidas, proporcionando mangas e punhos mais volumosos. Dessa forma, o fator sustentabilidade também foi considerado neste espetáculo do projeto. O resultado final da camisa renascentista pode ser observado na figura 7-b.

**Figura 7.** (a) Modelagem da camisa renascentista zero waste (b) Resultado da camisa confeccionada (c) Resultado final dos trajes de dança renascentista



**Fonte:** Acervo próprio (2024).

Menêzes (2016, p. 7) relata que a importância da vestimenta em momentos de dança começou a se destacar no início do século XIV: “a preocupação com a vestimenta a ser usada nos bailes mais importantes dos acontecimentos das nobrezas das cidades-estados italianas e durante a monarquia francesa, é um fato marcante na história”. Ainda sobre esse período, a autora observa que não havia preocupação com a ergonomia das peças usadas pelos dançarinos. O traje de dança pioneiro era caracterizado pelo desconforto, refletindo a sociedade e a hierarquia da época. O figurino feminino é descrito como:

saias pesadas que arrastavam pelo chão, usadas por cima de combinações e cobertas por mantos e aventais, os rígidos corpetes e espartilhos que contribuem para a limitação dos movimentos, em prol da retilínea postura vertical (Menêzes, 2016, p. 9).

Assim, visando a comodidade, a equipe optou por não incluir estruturas rígidas na saia feminina, utilizando uma modelagem godê completa e duas saias: uma em tecido jacquard e uma sobre saia com uma fenda frontal em crepe 100% viscose, o objetivo foi criar uma parte inferior volumosa, porém leve. Apesar das precauções em relação ao conforto, foi desenvolvido um corset, empregado no traje apenas para efeito estético, não sendo utilizado de forma que comprometa a movimentação em cena. O traje masculino seguiu princípios ergonômicos semelhantes, priorizando a mobilidade do artista durante as performances, as peças foram confeccionadas com folga para conforto e elásticos, permitindo adaptação e liberdade de movimento.

Esta etapa do projeto resultou em dois trajes para um casal de dançarinos. Para a personagem feminina foi construído um corset, uma blusa e duas saias, uma inteira e outra sobre saia de frente aberta. O traje masculino final é composto por uma calça curta, camisa zero waste, um colete com ajuste frontal decorativo e uma capa com franjas (figura 7-c). Além da produção de vestimentas, acessórios de cabeça foram produzidos. Uma boina para o personagem masculino e uma coroa com pérolas e penduricalhos para a personagem feminina, tais adereços podem ser observados na figura 7-c. A maioria das peças e acessórios foram adornados com processos manuais, bordados de rendas, pérolas, franjas e brilhos.

## Conclusão

O objetivo principal do artigo foi compartilhar os benefícios proporcionados pelo projeto de extensão “Desenvolvimento Sustentável de Trajes Cênicos: Contribuições do Design de Moda” aos extensionistas voluntários, com vistas na aplicação de metodologias de desenvolvimento de produto, familiarizando

os extensionistas com a pesquisa histórico-cultural. Dessa forma, a promoção da extensão por meio da pesquisa e ensino fomentou a implementação de processos mais dinâmicos na produção de trajes de maneira sustentável. A partir do uso de técnicas e experimentações, os participantes desenvolveram suas habilidades por meio da prática dos conceitos adquiridos em aulas durante as vivências na extensão, proporcionando um espaço para o estudo e aperfeiçoamento de procedimentos já existentes, bem como para a elaboração de novos processos. Essas experiências possibilitam a inovação na área, por meio do conhecimento ensinado e explorado no decorrer do projeto e a autonomia dos estudantes que coordenam as ações no desenvolvimento dos trajes.

A interprofissionalidade, permitiu que o aprendizado decorrente dos processos de construção dos trajes fossem aprimorados para além da visão do estudante de design de moda, aliando conhecimentos externos ao desenvolvimento do produto e inserção de métodos e técnicas, possibilitando o aperfeiçoamento do trabalho bem como o enriquecimento de informações pertinentes ao estudo do vestuário para os discentes. Enquanto interdisciplinaridade possibilitou a reprodução histórica e adaptação de métodos de modelagem modernas, como o uso consciente dos recursos por meio dos conceitos de zero waste.

A implementação da interprofissionalidade permitiu que os aprendizados decorrentes dos processos de construção dos trajes fossem aprimorados além da visão do estudante de Design de Moda, inserindo conhecimentos externos ao desenvolvimento do produto, métodos e técnicas. Isso possibilitou o aperfeiçoamento do trabalho e o enriquecimento das informações pertinentes ao estudo do vestuário para os discentes.

Diante disso, a parceria com a Divisão de Música resultou em uma valorização da diversidade cultural entre os participantes do projeto ao trabalhar com um grupo de musicistas que reproduzem músicas renascentistas, contribuindo assim para o desenvolvimento sustentável da cultura e do aprendizado, uma forma de proteger e preservar o patrimônio histórico e cultural, apresentando para os participantes, partes de uma cultura que já não existe mais.

## Referências

ABRANTES, S. **Heróis e bufões: o figurino encena**. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001. 90 p.

ANDERSON, C. **The Development of the Opera**, 1914. University of Kansas. Disponível em: <http://kuscho-larworks.ku.edu>. Acesso em: 17 ago. 2024

CASTRO, M. S. F.; COSTA, N.C.R. Figurino - O traje de Cena. **Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte**, v. 3, p. 1-1, 2010.

DAL BOSCO, G. L. da S. A Influência Barroca na Moda Através da Cultura Contemporânea. In: **IX Colóquio de Moda**, 2013. 10p.

DEBOM, P. Moda: Nascimento, Conceito e História. **Veredas da História**, [online], v. 11, n. 2, p. 7-25, dez., 2018.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRUPO DE MODA. Barroco. Disponível em: [https://grupo-de-moda-moda.blogspot.com/2009\\_05\\_01\\_archive.html](https://grupo-de-moda-moda.blogspot.com/2009_05_01_archive.html). Acesso em: 17 jul. 2024.

HATADANI, P. da S.; MENEZES, M. dos S. O desenho como ferramenta projetual no design de moda. **Projetica**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 69–81, 2011.

HISTÓRIA DA MODA. Disponível em: <https://modahistorica.blogspot.com/2013/05/a-moda-na-renascenca.html>. Acesso em: 17 ago. 2024

ITALIANO, I. C.; KAUVAUTI, L. S.; MARCICANO, J. P. P. Zero waste na indústria do vestuário: limitações e alternativas. **Sustainability in Debate**, Brasília, v.13, n.2, p. 204-219, agosto/2022.

KOHLER, C. **História do Vestuário**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial: bases para configuração dos produtos industriais**. São Paulo: Edgar Blüncher, 2001. 206p.

MARTINS, R. F. de F.; LINDEN, J. C. de S. V. D. **Pelos Caminhos do Design: metodologia de projeto**. Londrina: Eduel, 2012. p.49 – 145.

MACKENZIE, Mairi. **Isboss: Para entender a moda**. Tradutor: Christiano Sensi. 1ª ed. São Paulo: Globo S.A, 2010.

MENÊZES, Rayssa Moreira Bezerra de. **O figurino na dança: a confecção de uma peça sob duas versões**. 2016. 32 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

MONTANHEIRO, Adriana M. Entre Corpos, Dança e Figurino. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 1, n.1, jul. 2021.

MONTEMEZZO, Maria Celeste F. S. **Diretrizes Metodológicas para o Projeto de Produtos de Moda no Âmbito Acadêmico**. 2003. Dissertação de Mestrado. UNESP, Bauru, 2003. 97p.

Musée Conde em Chantilly. **O mal de Antíoco de Jean Auguste Dominique Ingres 1840**. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Mal\\_de\\_Ant%C3%ADoco\\_\(Ingres\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Mal_de_Ant%C3%ADoco_(Ingres)). Acesso em: 20 ago. 2024.

NUNES, Bruno Blois; LEAL, Elisabete. Dança de Corte Francesa nos Séculos XVI e XVII: uma pesquisa nos acervos digitalizados da Biblioteca Nacional da França. **XVII Encontro de Pós-Graduação Universidade Federal de Pelotas**. UFPel, Pelotas, 2015. 4p.

SOBRINHO, J. I. N. ‘Algumas interseções metodológicas no desenvolvimento do traje cênico’, **Revista Aspás**, v. 10, n. 2), p. 174-188, 2021.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. (tradução Lólio Lourenço de Oliveira) **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n.3, p. 443-466, set./dez. 2005.

WOODS, Thomas. **Como a Igreja Católica construiu a Civilização Ocidental**. São Paulo: Quadrante, 2008.

Recebido em 09 de dezembro de 2024.

Aceito em 17 de janeiro de 2025.