



**Politécnico
Castelo Branco**

Escola Superior
de Artes Aplicadas

Criação de Figurino para uma Peça de Ópera Dido e Eneias

Beatriz Filipa Calhas Teodósio

Inês Alexandra Ganchinho Esteves Ribeiro

Joana Batista Gomes Pereira

Júlia Gomes Nunes

Orientadores

Professora Especialista Alexandra Eduarda Botelho Moura

Professora Doutora Ana Margarida Pires Fernandes

Professora Especialista Carla Isabel Roque Rodrigues

Trabalho de Projeto apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Licenciado em Design de Moda e Têxtil, realizada sob a orientação científica das seguintes docentes: Professora Especialista Alexandra Moura, Professora Especialista Carla Rodrigues e Professora Doutora Ana Margarida Fernandes do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Junho de 2025

Composição do júri

Presidente do júri

Professora Doutora Ana Sofia André Bentes Marcelo, Professora Adjunta

Vogais

Professora Especialista Alexandra Eduarda Botelho Moura, Professora Adjunta Convidada

Professora Doutora Ana Margarida Pires Fernandes, Professora Adjunta

Professora Especialista Carla Isabel Roque Rodrigues, Professora Adjunta

Resumo

Este projeto acadêmico desenvolvido no âmbito da licenciatura em Design de Moda e Têxtil da Escola Superior de Artes Aplicadas (ESART). A motivação do projeto surgiu da necessidade real de arranjar figurinos para a realização de uma peça de Ópera, no contexto da unidade curricular de Atelier de Ópera da ESART, onde o principal objetivo é conceber e produzir figurinos para a ópera *Dido e Eneias*, de *Henry Purcell*.

Perante o tempo reduzido e a escassez de recursos, foi adotada uma metodologia prática baseada em *upcycling*, onde foram reutilizadas diversas peças de vestuário, esta é uma abordagem que promove a sustentabilidade e permite, também, viabilizar o projeto dentro de limitações orçamentais.

O trabalho desenvolveu-se em diversas fases: pesquisa teórica sobre a história da ópera e dos figurinos, análise da narrativa e personagens da obra, construção de *moodboards* e esboços, seleção de peças e materiais, *fittings*, e adaptação e personalização dos figurinos. Assim, foram criadas propostas visuais com elementos contemporâneos que garantem a expressividade e o conforto dos intérpretes. No total, foram desenvolvidos figurinos para nove personagens principais, além do Coro, para tal, a colaboração com os cantores e com o professor responsável foi essencial para alinhar o figurino às necessidades performativas, como a mobilidade e trocas rápidas de roupa em palco.

O relatório contextualiza ainda o surgimento e evolução da ópera, os tipos existentes, diferenças entre ópera tradicional e contemporânea, bem como a relação entre moda e dramaturgia neste universo performativo e a evolução do figurino na Ópera (desde a Antiguidade até ao século XXI).

Por fim, este projeto revelou-se uma experiência formativa rica, permitindo aplicar conhecimentos adquiridos ao longo do curso, desenvolver competências práticas e criativas e vivenciar os desafios de um processo de criação no contexto real de uma produção artística.

Palavras chave

Ópera; Figurinos; Dido e Eneias; Design de Moda; *Upcycling*

Abstract

This academic project was developed as part of the degree in Fashion and Textile Design at the “Escola Superior de Artes Aplicadas” (ESART). The motivation for the project arose from the real need to find costumes for an opera play, in the context of ESART's Opera subject, where the main objective is to design and produce costumes for Henry Purcell's opera Dido and Aeneas.

Given the limited time and scarcity of resources, a practical methodology based on upcycling was adopted, in which various items of clothing were reused. This is an approach that promotes sustainability and also makes the project viable within budgetary constraints.

The work was carried out in several phases: theoretical research into the history of opera and costumes, analysis of the narrative and characters in the work, construction of moodboards and sketches, selection of pieces and materials, fittings, and adaptation and customization of the costumes. In this way, visual proposals were created with contemporary elements that guarantee the expressiveness and comfort of the performers. In total, costumes were developed for nine main characters, as well as the Choir, and collaboration with the singers and the teacher in charge was essential to align the costumes with the performance needs, such as mobility and quick costume changes on stage.

The report also contextualizes the emergence and evolution of opera, the existing types, the differences between traditional and contemporary opera, as well as the relationship between fashion and dramaturgy in this performative universe and the evolution of costume design in opera (from antiquity to the 21st century).

Ultimately, this project proved to be a rich training experience, allowing me to apply knowledge acquired throughout the course, develop practical and creative skills and experience the challenges of a creative process in the real context of an artistic production.

Keywords

Opera; Figurines; Dido and Aeneas; Fashion; Upcycling

Índice Geral

1. Introdução	1
1.1. Problemática	2
1.2. Objetivos	2
1.3. Análise SWOT	3
2. Planejamento e Metodologia do Projeto	4
2.1. Fases de Trabalho.....	4
2.2. Escolha e Fundamentação da metodologia	5
2.3. Diagrama de Gantt	6
3. Enquadramento Teórico	6
3.1. Surgimento da Ópera	6
3.2. Principais Tipos de Ópera	7
3.3. Estrutura da Ópera	11
3.4. Teatro Ópera Exterior	14
3.5. Teatro Ópera Interior	15
3.5. Evolução dos Figurinos da Ópera	18
3.6. Diferenças entre a ópera tradicional e a ópera contemporânea.....	22
3.7. A Moda na Ópera	24
4. Projeto	25
4.1. Proposta de trabalho.....	25
4.2. Elaboração do trabalho	25
4.3. Obra Dido e Eneias	25
4.4. Personagens em Dido e Eneias	27
4.5. Cliente	28
4.6. Marcas Concorrentes	28
4.7. Desenvolvimento da parte criativa	30
4.8. Seleção de Peças	46
4.9. Desenvolvimento das peças e dos acessórios.....	48
4.10. Produto Final	55
4.11. Processo e Técnicas da Maquilhagem.....	57
4.12. Dia da Apresentação.....	58
5. Orçamento	61
6. Conclusão	63
7. Bibliografia e Webgrafia	64
8. Apêndices	66
8.1. Esboços.....	66

8.2. Esboços para a personagem Dido	66
8.3. Esboços para a personagem Eneias	66
8.4. Esboços para a personagem da Belinda	67
8.5. Esboços para as personagens da Feiticeira e das Bruxas.....	68
8.6. Esboços para a personagem da Segunda Mulher	68
8.7. Esboços para a personagem do Marinheiro.....	69

Índice de Figuras

Figura 1	8
Figura 2	8
Figura 3	9
Figura 4	9
Figura 5	10
Figura 6.....	10
Figura 7	11
Figura 8	11
Figura 9	12
Figura 10	12
Figura 11	12
Figura 12	12
Figura 13	13
Figura 14	13
Figura 15	13
Figura 16	13
Figura 17	14
Figura 18	14
Figura 19	14
Figura 20	14
Figura 21	14
Figura 22	16
Figura 23	16
Figura 24	17
Figura 25	18
Figura 26	18
Figura 27	19
Figura 28	19
Figura 29	19
Figura 30	20
Figura 31	20

Figura 32	20
Figura 33	20
Figura 34	21
Figura 35	21
Figura 36	22
Figura 37	22
Figura 38	22
Figura 39	22
Figura 40	24
Figura 41	24
Figura 42	28
Figura 43	29
Figura 44	29
Figura 45	30
Figura 46	30
Figura 47	30
Figura 48	30
Figura 49	31
Figura 50	32
Figura 51	32
Figura 52	33
Figura 53	34
Figura 54	34
Figura 55	36
Figura 56	36
Figura 57	37
Figura 58	38
Figura 59	38
Figura 60	39
Figura 61	40
Figura 62	40
Figura 63	41

Figura 64	42
Figura 65	42
Figura 66	43
Figura 67	43
Figura 68	44
Figura 69	44
Figura 70	45
Figura 71	45
Figura 72	46
Figura 73	46
Figura 74	46
Figura 75	46
Figura 76	46
Figura 77	47
Figura 78	47
Figura 79	47
Figura 80	47
Figura 81	47
Figura 82	47
Figura 83	47
Figura 84	47
Figura 85	47
Figura 86	47
Figura 87	47
Figura 88	47
Figura 89	48
Figura 90	48
Figura 91	48
Figura 92	48
Figura 93	49
Figura 94	49
Figura 95	49

Figura 96	49
Figura 97	49
Figura 98	49
Figura 99	49
Figura 100	49
Figura 101.....	49
Figura 102.....	49
Figura 103.....	50
Figura 104.....	50
Figura 105.....	50
Figura 106.....	50
Figura 107.....	51
Figura 108.....	51
Figura 109.....	51
Figura 110.....	51
Figura 111.....	51
Figura 112.....	52
Figura 113.....	52
Figura 114.....	52
Figura 115.....	52
Figura 116.....	52
Figura 117.....	52
Figura 118.....	52
Figura 119.....	52
Figura 120.....	52
Figura 121.....	54
Figura 122.....	54
Figura 123.....	55
Figura 124.....	55

Figura 125.....	55
Figura 126.....	55
Figura 127.....	55
Figura 128.....	55
Figura 129.....	55
Figura 130.....	55
Figura 131.....	55
Figura 132.....	56
Figura 133.....	56
Figura 134.....	56
Figura 135.....	57
Figura 136.....	57
Figura 137.....	57
Figura 138.....	57
Figura 139.....	57
Figura 140.....	58
Figura 141.....	58
Figura 142.....	58
Figura 143.....	58
Figura 144.....	58
Figura 145.....	58
Figura 146.....	58
Figura 147.....	58
Figura 148.....	58
Figura 149.....	59
Figura 150.....	59

Índice de Tabelas

Tabela 1	6
Tabela 2	60
Tabela 3	61
Tabela 4	61
Tabela 5	61

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

ESART – Escola Superior de Artes Aplicadas

1. Introdução

Este relatório representa o projeto desenvolvido no âmbito da Licenciatura em Design de Moda e Têxtil, da Escola Superior de Artes Aplicadas (ESART), tendo como principal objetivo a criação de figurinos e caracterização para a ópera Dido e Eneias, de Henry Purcell. Esta proposta surgiu como resposta a uma necessidade concreta identificada no contexto escolar, a ausência de figurinos para esta produção da unidade curricular de Atelier de Ópera da ESART. Assim, fomos desafiadas a pensar e a executar soluções que dessem vida às personagens, respeitando a narrativa da obra e os recursos disponíveis.

Tratando-se de um trabalho de grupo, foi necessário organizar tarefas e encontrar formas de concretizar o projeto num tempo reduzido, uma vez que outros compromissos académicos em atraso condicionaram o processo. Apesar das dificuldades enfrentadas, procurou-se manter o compromisso com o trabalho, adaptando os objetivos à realidade do contexto.

A metodologia adotada baseou-se numa abordagem prática e funcional, recorrendo ao upcycling como estratégia central de produção, foram reutilizadas peças de vestuário e tecidos disponíveis nas arrecadações da escola, reinterpretando-os de forma criativa para responder às exigências narrativas e visuais da obra. Esta escolha, além de refletir uma preocupação com a sustentabilidade, revelou-se fundamental para viabilizar o projeto dentro dos recursos disponíveis.

Embora o conceito visual da proposta não tenha ficado totalmente consolidado ao longo do processo, o grupo procurou, ainda assim, criar soluções que respeitassem a essência da narrativa da ópera e que estivessem ao serviço da representação cénica.

Ao longo deste relatório serão abordadas todas as fases do desenvolvimento do projeto, desde o planeamento inicial e a definição da problemática, passando pela pesquisa teórica sobre a ópera e sobre a evolução histórica dos figurinos, até à elaboração prática, que incluiu a seleção de peças, a realização de esboços, costura e caracterização. Será igualmente apresentada a metodologia de trabalho adotada e o resultado do produto final.

Apesar das limitações, o projeto revelou-se uma oportunidade valiosa de aprendizagem. Permitiu-nos aplicar conhecimentos adquiridos ao longo do curso, desenvolver competências técnicas e criativas, e sobretudo aprender a encontrar soluções reais num contexto de produção artística. Mais do que o resultado final, valorizamos o percurso feito, as adaptações necessárias e a capacidade de trabalhar em equipa sob pressão, no contexto profissional de design de moda aplicado às artes performativas.

1.1. Problemática

A necessidade e a procura por um figurino para a ópera, realizada na unidade curricular de Atelier de Ópera da ESART, destacam que, ao contrário de outras produções teatrais, o figurino de ópera deve ser pensado não apenas como uma indumentária, mas como parte integrante da interpretação musical e dramática.

A criação de figurinos envolve aspetos técnicos e criativos que precisam integrar-se para garantir harmonia entre os trajes, a narrativa e o espaço cénico. Para o sucesso deste projeto, é necessário considerar diversos detalhes. Primeiramente, a interação com a equipa técnica é essencial. É necessário trabalhar em conjunto com toda a equipa encarregue da peça para que a visão artística do professor responsável seja complementada pelos figurinos.

Outro aspeto fundamental é o conforto dos intérpretes, pois os cantores de ópera precisam de total liberdade de movimento e respiração. Figurinos pesados, muito compridos, apertados ou restritivos podem comprometer a *performance* vocal e a presença de palco. Deve-se optar por tecidos leves e respiráveis, equilibrando a estética histórica com elementos modernos de ergonomia. Acessórios e adereços pesados devem ser evitados para não interferir na postura ou na respiração dos artistas.

Trocas rápidas de figurino são, também, uma preocupação. Esta é uma peça feita com poucos recursos. Como tal, existe a necessidade de alguns alunos terem que interpretar mais que uma personagem. Assim, é fundamental incorporar elementos, como o velcro ou molas de pressão, para facilitar mudanças rápidas.

A segurança no palco é outro ponto crítico. Os figurinos devem evitar peças que possam causar quedas, prender-se no cenário ou interferir nos movimentos dos cantores. Mangas, capas e saias volumosas precisam ser cuidadosamente avaliadas, e testes de mobilidade devem ser realizados para assegurar que os artistas se movimentem livremente em cena.

Para o sucesso de todos estes pontos é, também, necessário a existência de ensaios gerais da peça utilizando todos os figurinos para que as trocas de roupa, o conforto das peças e a durabilidade das mesmas sejam testadas

1.2. Objetivos

O grande objetivo deste projeto é desenvolver figurinos e propostas de caracterização para a ópera Dido e Eneias, contribuindo, assim, para a concretização do espetáculo e para o enriquecimento da experiência formativa enquanto estudantes de Design de Moda e Têxtil.

1.2.1. Objetivos específicos

- Compreender o contexto histórico, estético e narrativo da ópera Dido e Eneias;
- Investigar brevemente a evolução dos figurinos na história da ópera, desde a Antiguidade até à contemporaneidade;
- Estudar as personagens da obra e identificar as suas características principais para orientar as decisões visuais e estilísticas;
- Desenvolver propostas de figurino com base em recursos disponíveis, utilizando técnicas de upcycling e reaproveitamento;
- Aplicar conhecimentos técnicos e criativos na transformação de peças e acessórios adaptando-os ao universo da ópera;
- Colaborar em equipa de forma eficaz, respeitando prazos e etapas do projeto;
- Participar na caracterização e na maquilhagem dos intérpretes no dia do espetáculo;
- Refletir criticamente sobre as escolhas feitas e limitações enfrentadas ao longo do processo.

1.3. Análise SWOT

1.3.1. Forças

Entre as forças do projeto destacam-se a aplicação de conhecimentos e técnicas sobre design, história da moda, modelagem, confeção, criatividade e originalidade adquiridas no decorrer da licenciatura irão contribuir para a autenticidade e impacto visual dos figurinos. Além disso, devido ao importante papel que os figurinos representam na narrativa e na ambientação da peça tornam este projeto bastante relevante a nível cultural.

Outra força do projeto é o apoio institucional prestado pela ESART, através da orientação de professores e de instalações técnicas para a confeção dos figurinos, que irá colaborar para uma boa prosperidade do trabalho.

1.3.2. Fraquezas

Porém, este é um projeto que também apresenta algumas fraquezas, nomeadamente o orçamento limitado, o que pode restringir a escolha de matérias primas e a viabilidade de algumas ideias criativas. A falta de experiência, por parte do grupo responsável, em projetos desta escala pode, também, demonstrar uma fraqueza na gestão de tempo e de recursos. Por fim, a existência de um prazo de entrega é outra fraqueza apresentada neste trabalho.

1.3.3. Oportunidades

Este projeto oferece diversas oportunidades. Não só poderá ser usado para um portfólio profissional, ajudando, assim, a entrada no mercado de trabalho de figurinismo, também pode ser submetido em concursos e festivais, o que dará ao projeto uma maior visibilidade e reconhecimento.

Ademais, este trabalho apresenta uma grande oportunidade de se destacar num mercado que valoriza a autenticidade, devido ao trabalho manual e personalizado que irá ser prestado.

1.3.4. Ameaças

Uma grande ameaça que se pode considerar são possíveis imprevistos no desenvolvimento do projeto, como por exemplo a falta de matéria prima ou problemas técnicos.

O orçamento limitado é outra ameaça, uma vez que, como já referido anteriormente, pode comprometer ideias criativas.

2. Planeamento e Metodologia do Projeto

2.1. Fases de Trabalho

O desenvolvimento dos figurinos para a ópera *Dido e Eneias* iniciou-se com uma fase de *brainstorming* e definição de conceito, onde exploramos diversas abordagens estéticas e simbólicas, desde o imaginário clássico grego até a uma visão contemporânea marcada por contrastes visuais e liberdade simbólica. Através da criação de *moodboards*, esboços e textos, estabelecemos um universo visual comum que começou a orientar o processo.

Seguiu-se a etapa da pré-seleção de peças e da pesquisa de algum material, com visitas aos armazéns da ESART, onde reaproveitamos vestuário existente, complementado por alterações e diversos materiais novos, adquiridos especificamente para acessórios ou detalhes. Durante esta fase, realizámos *fittings* com os intérpretes, o que foi essencial para testar as peças em corpo, adaptar ao movimento em cena e garantir coerência estética.

Posteriormente, deu-se o processo de alteração e construção dos figurinos, onde cada peça foi personalizada segundo o conceito dramático e simbólico de cada personagem. Tingimentos, ajustes estruturais e alterações estilísticas foram aplicados em corpetes, saias, camisas, calças e acessórios, sempre em diálogo com as necessidades cénicas e expressivas da produção.

Em paralelo, desenvolvemos a criação de acessórios cénicos, que enriqueceram visualmente o guarda-roupa e intensificaram a simbologia das personagens. Entre os acessórios construídos estão colares e brincos de “pérolas” pintados à mão, uma âncora simbólica para Dido, véus dramáticos, um chapéu de

barco de papel com partituras, lenço às riscas, cinto vermelho em corda, entre outros. Todos foram concebidos com criatividade, materiais reaproveitados e ligação temática ao universo musical e narrativo da ópera.

Durante todo o projeto até aos ensaios gerais, mantivemos uma prática contínua de *fittings* com os intérpretes, o que permitiu ajustes precisos, validação estética e integração funcional dos figurinos no movimento e na encenação.

2.2. Escolha e Fundamentação da metodologia

O desenvolvimento do projeto de criação de figurinos para a ópera de Dido e Eneias, consistiu por uma metodologia baseada no *upcycling*, motivada sobretudo pelo curto prazo disponível para a concretização dos figurinos. Recorrendo às arrecadações da ESART, que contém o espólio da licenciatura em Design de Moda e Têxtil, reutilizámos peças existentes, promovendo uma abordagem sustentável e economicamente viável.

Antes da seleção das roupas, realizámos uma análise cuidadosa das personagens da ópera Dido e Eneias, procurando compreender o perfil emocional e as características principais, desde personagens mais emotivas a outras com traços cómicos. Esta compreensão permitiu-nos associar, sempre que possível, as peças recolhidas às personalidades e ao contexto emocional das personagens.

O conceito de figurino não se orientou por uma estética rígida, mas sim por uma interpretação contemporânea que dialogasse com a narrativa da ópera e com as limitações do tempo e recursos. Para apoiar este processo, desenvolvemos *moodboards* que guiaram a seleção visual e conceptual.

Após a escolha das peças, realizámos esboços que ilustravam a adaptação de cada peça às personagens, seguidos de *fittings* para garantir que as roupas se ajustavam adequadamente. Em algumas peças recolhidas, fizemos alterações práticas, como pintura com tinta spray, ajustes nas bainhas e costura de tules para dar volume e textura, especialmente nos figurinos da Feiticeira e das Bruxas.

No total, elaborámos figurinos para nove personagens principais, nomeadamente Dido, Eneias, Marinheiro, Belinda, Segunda Mulher, Voz, Feiticeira e as duas Bruxas. Para o coro, optámos pela utilização das capas dos trajés académicos, assegurando um visual uniforme e simplificando a produção face ao tempo limitado.

No que diz respeito às personagens que exigiam trocas rápidas, sendo a Feiticeira, que também desempenhava o papel de Voz, e as Bruxas, que se alternavam como Belinda e Segunda Mulher, adquirimos bases básicas pretas que facilitassem essas transições durante o espetáculo.

Essa metodologia, permitiu conciliar a criatividade, a sustentabilidade e a gestão eficiente do tempo, respondendo às necessidades do projeto e promovendo uma colaboração eficaz entre os elementos do grupo.

2.3. Diagrama de Gantt

O diagrama de *Gantt* é usado para planear, organizar e acompanhar as tarefas de um projeto ao longo do tempo, permitindo, assim, a visualização de dependências entre tarefas e do progresso do projeto de forma clara e cronológica. Do lado esquerdo do gráfico são listadas as atividades do projeto e na parte superior as respetivas semanas do semestre.

Tabela 1 - Diagrama de Gantt, Fonte Própria

Atividades/Semanas do semestre	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
- Conhecer e analisar o enredo da peça	x	x	x															
- Conhecer cada personagem			x	x														
- Criação de painéis para cada personagem			x	x	x	x	x	x										
- Desenvolvimento de esboços								x	x			x	x	x				
- Seleção das peças														x				
- Pesquisa de Materiais													x	x	x			
- Seleção do line up														x				
- Orçamentação														x	x	x		
- Desenvolvimento do produto final														x	x	x		
- Fitting															x	x		
- Ajustes finais															x			
- Testes de maquilhagem																x		
- Dia da ópera																x		
- Fichas Técnicas																x	x	
- Desenvolvimento do Relatório															x	x	x	x

3. Enquadramento Teórico

3.1. Surgimento da Ópera

A história da ópera é fascinante e reflete a evolução cultural, social e artística do mundo ocidental. Surgida no final do Renascimento, em Florença, no final do século XVI, a ópera nasceu como parte de um movimento artístico conhecido como *Camerata Fiorentina*, um grupo de músicos, poetas e intelectuais que procurava recriar o drama grego antigo através de uma fusão de música, poesia e teatro. Este grupo acreditava que a música poderia intensificar a emoção do texto, algo que resultaria no surgimento de uma nova forma de arte: a ópera. A primeira obra reconhecida como ópera foi *Dafne* (1594), composta por *Jacopo Peri*, embora a música tenha se perdido. Seguiu-se *Eurídice* (1600), também de *Peri*, que sobreviveu quase integralmente e foi apresentada em celebrações aristocráticas. Ambas refletem um esforço para misturar narrativas mitológicas com música, explorando a relação entre palavra e melodia. O marco definitivo para a consolidação do gênero foi *Orfeu* (1607), de *Claudio Monteverdi*. Esta obra não apenas utilizou o formato dramático, mas também desenvolveu elementos fundamentais que definem a ópera até hoje, como os recitativos, as árias e os coros. *Monteverdi* elevou a ópera de uma experiência musical intimista para uma forma de espetáculo público mais elaborado, popular em Veneza.

No século XVII, Veneza tornou-se o centro operático da Europa. Em 1637, foi inaugurado o primeiro teatro público de ópera, o *Teatro San Cassiano*,

democratizando o gênero e permitindo que mais pessoas tivessem acesso a este tipo de entretenimento. Nesta fase, a ópera evoluiu para formas mais diversificadas, como a ópera séria, centrada em temas históricos e mitológicos, com foco no virtuosismo vocal, e a ópera *buffa*, de tom mais leve e cômico, com situações do cotidiano, surgindo como contraponto à seriedade da ópera séria. Os principais compositores desta era incluem *Monteverdi*, *Francesco Cavalli* e *Jean-Baptiste Lully*, que levou a ópera para França e criou o estilo francês, marcado por balés integrados às obras. Durante o século XVIII, período barroco e clássico, a ópera expandiu-se ainda mais. Nomes como Händel na Alemanha e Inglaterra e *Antonio Vivaldi* em Itália criaram obras que enriqueceram o gênero com complexidade musical e enredos mais elaborados. *Wolfgang Amadeus Mozart* foi um dos grandes mestres do período clássico, com obras que atravessam diferentes estilos de ópera. As *Bodas de Fígaro* e *Don Giovanni* equilibram drama e comédia, enquanto *A Flauta Mágica* incorpora elementos do misticismo e simbolismo. Com o Romantismo, no século XIX, a ópera tornou-se ainda mais emocional e grandiosa. Compositores como *Verdi* em Itália e *Wagner* na Alemanha redefiniram o gênero. *Giuseppe Verdi* focou-se em enredos humanos, com personagens intensamente emocionais e temas universais. Obras como *La Traviata* e *Rigoletto* permanecem icônicas. *Richard Wagner* criou o conceito de "obra de arte total", integrando música, texto e cenografia. A sua tetralogia *O Anel do Nibelungo* é uma das maiores realizações da ópera. Outros destaques do século incluem *Puccini*, cujas óperas como *La Bohème* e *Tosca* capturaram a sensibilidade e os conflitos do cotidiano. O século XX trouxe a modernização da ópera, com experimentações que desafiavam as normas estabelecidas. Compositores como *Stravinsky* e *Britten* exploraram novas técnicas musicais e narrativas. A inclusão de eletrônica, o uso de temas contemporâneos e a experimentação visual marcaram as óperas modernas. No contexto atual, a ópera continua a evoluir, misturando-se com outros gêneros como o musical e o cinema. Obras contemporâneas buscam temas mais acessíveis, mas mantêm a essência emocional e dramática que define o gênero desde o seu início.

A palavra "ópera" vem do latim *opus*, que significa "trabalho" ou "obra", referindo-se à combinação de várias artes num só espetáculo. Inicialmente exclusiva da aristocracia, a ópera democratizou-se no século XVII, com teatros públicos que permitiram o acesso das classes médias. A história da ópera reflete não apenas a evolução da música, mas também das sociedades que a criaram, sendo até hoje um espelho artístico da condição humana. (Ramos, Jefferson, 2018) (Santiago, E, 2011)

3.2. Principais Tipos de Ópera

A ópera séria é caracterizada por enredos heroicos ou trágicos, frequentemente inspirados na mitologia ou história clássica. Este estilo era muito popular no período barroco e clássico, com grandes compositores como Händel e Gluck. Focava-se na

expressão emocional dos solistas através de árias ornamentadas, que funcionavam como momentos de virtuosismo técnico e lírico.



Figura 1 - Ópera Séria, Fonte - (Contribuidores da Wikipédia, 2023)

Por outro lado, a ópera *buffa* surgiu no século XVIII como um contraste à seriedade da ópera séria. Este género é cômico e retrata situações do quotidiano, com personagens caricatas e momentos de humor. Inclui passagens faladas e apresenta um tom mais leve. Um exemplo emblemático deste género é "O Barbeiro de Sevilha", de *Rossini*. A ópera *buffa* permitiu uma maior interação com o público devido à sua temática mais próxima da realidade.



Figura 2 - El Minuet, Giovanni Domenico Tiepolo, Fonte - (Giovanni Domenico Tiepolo - Minuet, n.d.)

A *grand* ópera, popular em França no século XIX, destaca-se pelas suas produções épicas, com cenários luxuosos, grandes elencos e orquestras. Os temas abordados costumam ser históricos ou dramáticos, como se pode observar em obras de *Meyerbeer*, como "*Les Huguenots*".



Figura 3 - Teatro di San Carlo 31 January 2024, Fonte - (Scene 8 From the Opera "I Vespri Siciliani," n.d.)

Já a ópera *comique*, também de origem francesa, mistura elementos cômicos e dramáticos. Embora inclua diálogos falados, mantém-se próxima da tradição operática. Um exemplo é "*Carmen*", de *Bizet*, que transcende o humor e apresenta um enredo trágico.



Figura 4 - Fantasio d'Offenbach, Théâtre du Châtelet, 2017; Fonte - (Journal La Terrasse, 2023)

O *bel canto*, por sua vez, não é propriamente um tipo de ópera, mas uma técnica vocal que domina as composições do início do século XIX. Este estilo destaca a beleza melódica e o virtuosismo dos intérpretes, tendo como expoentes compositores como *Bellini* e *Donizetti*.



Figura 5 - Maria Callas, cantora de bel canto, numa performance, no papel de Norma de Bellini, em Paris, 23 de Maio de 1964; Fonte - (Huizenga, 2012)

No século XIX, emergiu a ópera romântica, caracterizada por enredos que exploram emoções profundas, ideais nacionalistas e temas universais. Obras como "*La Traviata*", de *Verdi*, e "*Tristão e Isolda*", de *Wagner*, capturam intensamente as emoções deste período.



Figura 6 - Saimir Pirgu e Aida Garifullina na ópera "Romeo e Julieta"; Fonte - (La Nueva Crónica, Javier Heras, 2018)

A ópera moderna e contemporânea quebra muitas das regras tradicionais, incorporando elementos de música atonal, eletrônica e cenografia inovadora. Compositores como Philip Glass criaram obras experimentais que continuam a expandir os limites do gênero. (Contribuidores da Wikipédia. Ópera, 2024)



Figura 7 - Operafest Lisboa; Fonte - (Operafest Lisboa 2025, 2023)

3.3. Estrutura da Ópera

A estrutura de uma ópera é composta por várias partes fundamentais que combinam elementos musicais e teatrais para contar uma história de forma envolvente e dramática.

A abertura é a secção instrumental inicial que introduz a ópera, estabelecendo o tom emocional e temático da obra, e muitas vezes resume os temas musicais que aparecerão ao longo da peça.



Figura 8 - Mozart: Abertura da ópera Don Giovanni – Gulbenkian Música; Fonte - (Gulbenkian, Moreira, 2023)

Os recitativos são secções declamadas em estilo de canto, onde os intérpretes avançam a narrativa acompanhados por instrumentos de cordas ou contínuo. Já as árias constituem momentos de destaque musical e emocional, interrompendo a narrativa para explorar os sentimentos e pensamentos dos protagonistas, sendo frequentemente elaboradas e melódicas.



Figura 9 - Donna Elvira de Don Giovanni, Mozart; Fonte - (Opera Sense, Gillis, 2020)



Figura 10 - Ópera Italiana; Fonte - (La Republica, Magallanes & Magallanes, 2023)

Os conjuntos vocais, que incluem duetos, trios ou quartetos, representam interações entre personagens, adicionando complexidade à trama. Os coros proporcionam impacto coletivo, podendo comentar os eventos, representar multidões ou intensificar a atmosfera dramática.



Figura 11 - Fantasma da Ópera; Fonte - (Stage Noise, Simmonds, 2022)



Figura 12 - Coro Nacional da Letónia; Fonte - (The Latvian National Opera Choir / Latvian National Opera, n.d.)

Os interlúdios instrumentais servem como transições entre cenas ou atos, ou mesmo como momentos de reflexão no enredo.



Figura 13 - Orchestra of Opera North; Fonte - (Leeds List, Turner, 2019)

As finales encerram um ato ou a obra completa, muitas vezes com toda a orquestra e elenco em ação, unindo os elementos narrativos e musicais de forma poderosa.



Figura 14 - Falstaff Finale; Fonte - (Met Opera, n.d.)

Apesar de ambos combinarem teatro e música, a ópera é tradicionalmente cantada do início ao fim, enquanto os musicais alternam entre diálogos falados e canções. Além disso, a ópera dá prioridade à expressão vocal, enquanto os musicais frequentemente incluem dança e coreografias complexas. (Conceito.de., 2025)



Figura 15 - Wicked Broadway; Fonte - (Super, 2025)



Figura 16 - Ópera de Roma; Fonte - (Tripadvisor, 2025)

3.4. Teatro Ópera Exterior

O teatro-ópera exterior caracteriza-se pela sua grandiosidade artística e pela integração de múltiplas disciplinas, como música, canto, teatro e design visual. Embora cada país com tradição operística possua especificidades culturais e históricas, existem características comuns que definem a ópera como um género teatral de impacto global.

A ópera combina canto e orquestra para contar histórias, sendo a música o elemento principal. O libreto, ou texto, é frequentemente musicado em formato de recitativos e árias. Além das habilidades vocais, os artistas precisam de aptidões dramáticas para transmitir emoções e narrativas complexas. Os cenários, figurinos e iluminação são extremamente elaborados, reforçando o carácter visual da obra.

Itália é considerada o berço da ópera, conhecida por estilos como o “bel canto” e por compositores como *Verdi* e *Puccini*. Na Alemanha e Áustria, as óperas distinguem-se por temas filosóficos e profundidade emocional, representados por *Wagner* e *Strauss*. Em França, destacam-se óperas grandiosas com *ballets* integrados, como as obras de *Gounod* e *Bizet*. A Rússia contribui com óperas de carácter épico e forte ligação ao folclore, exemplificadas por *Tchaikovsky* e *Mussorgsky*. Já nos Estados Unidos, observa-se uma fusão de ópera tradicional com influências modernas, como em *Porgy and Bess* de *Gershwin*.

Algumas casas de ópera icónicas incluem *La Scala*, em Milão, Itália, um dos teatros mais famosos do mundo; o *Metropolitan Opera*, em Nova York, EUA, conhecido pelas produções de grande escala; a Ópera de Paris, em França, reconhecida pela arquitetura e tradição histórica; o *Bayreuth Festspielhaus*, na Alemanha, dedicado às obras de Wagner; e o *Teatro Bolshoi*, em Moscovo, Rússia, que combina ópera e *ballet* de forma marcante.



Figura 17 - “La Scala”, em Milão, Itália; Fonte - (Wikipedia contributors, 2025)



Figura 18 - “Metropolitan Opera”, em Nova York, EUA; Fonte - (The Lucerne New York, n.d.)



Figura 19 - “Ópera de Paris”, em França; Fonte - (Uma Ópera Para Um Império | Extra | RTP, 2021)



Figura 20 - “Bayreuth Festspielhaus”, na Alemanha; Fonte - (Festspielhaus Bayreuth - Tourismusverband Franken, n.d.)



Figura 21 - “Teatro Bolshoi”, em Moscovo, Rússia; Fonte - (Contribuidores da Wikipédia, 2021)

A ópera é vista como uma arte sofisticada, atraindo tanto audiências tradicionais como turistas culturais pelo seu valor histórico. Em muitos países, assistir a uma ópera é um evento formal, acompanhado por regras de etiqueta e códigos de vestuário. Algumas casas de ópera preservam encenações tradicionais, enquanto outras optam por releituras modernas e ousadas das peças.

Os cantores de ópera passam por treinos intensivos para alcançar potência vocal sem amplificação, além de desenvolverem versatilidade linguística, dado que a maioria das óperas é cantada no idioma original. A movimentação em cena é cuidadosamente coreografada, e as performances exigem grande resistência física.

O repertório operístico inclui obras clássicas de compositores como *Mozart* (“*Don Giovanni*”), *Verdi* (“*La Traviata*”) e *Puccini* (“*Madame Butterfly*”), que são pilares do gênero. No entanto, muitos teatros também encomendam novas composições que refletem questões modernas, promovendo produções contemporâneas.

Na ópera moderna, a tecnologia desempenha um papel importante, integrando projeções e efeitos especiais para enriquecer a experiência visual. Além disso, muitas casas de ópera transmitem produções globalmente, ampliando o alcance deste gênero artístico. (Contribuidores da Wikipédia. Teatro de ópera, 2025)

3.5. Teatro Ópera Interior

O teatro-ópera no interior de regiões ou países, em contraste com as grandes capitais culturais, distingue-se por características que refletem tanto limitações quanto a criatividade das produções fora dos grandes centros. Embora muitas vezes menos grandioso, este tipo de teatro tem um papel essencial na preservação e disseminação da ópera, adaptando-se aos recursos disponíveis e ao público local.

O contexto cultural e regional influencia fortemente essas produções. O repertório frequentemente inclui óperas clássicas e, ocasionalmente, incorpora elementos do folclore e da cultura local, resultando em versões adaptadas que dialogam diretamente com a comunidade. O teatro de ópera no interior estabelece uma relação mais íntima com o público, muitas vezes composto por pessoas que conhecem os artistas ou têm ligações com a produção. Realizados frequentemente em edifícios históricos ou antigos, esses espetáculos carregam o charme e a história local.



Figura 22 - Ópera Gala Tradicional de Folclore Chinês; Fonte - (Times, n.d.-b)

As produções, devido a limitações de recursos, são menores e extremamente criativas. É comum a adaptação das obras, com redução no número de cantores e instrumentistas. Em vez de grandiosidade, essas produções apostam em soluções criativas para representar as cenas com impacto visual, mas com um orçamento reduzido. Algumas óperas são simplificadas ou reduzidas para facilitar a logística e atender às expectativas do público.

O teatro de ópera no interior também desempenha um papel vital na formação de talentos locais. Muitas vezes, ele serve como espaço para iniciantes, oferecendo oportunidades a cantores, músicos e diretores em início de carreira. Companhias regionais frequentemente promovem programas educacionais que visam aproximar a comunidade da ópera, incluindo workshops de canto e interpretação. Em regiões com escolas de música ou conservatórios, o teatro de ópera é utilizado como um laboratório para jovens artistas.



Figura 23 - The Royal Opera's Jette Parker Young Artist Programme; Fonte - (The Royal Opera's Jette Parker Young Artist Programme Announces 20th Anniversary Company and New Audition Dates to Join the 2022/23 Programme, n.d.)

O público, geralmente composto pela comunidade local, inclui muitas pessoas que não têm por hábito assistir à ópera, o que exige adaptações que tornem as produções mais acessíveis. Os bilhetes tendem a ser mais baratos do que nas grandes capitais, permitindo que mais pessoas tenham contato com essa forma de arte. Além disso, algumas companhias levam a ópera a diferentes cidades do interior por meio de turnês regionais.

A sustentação e o financiamento dessas produções são frequentemente dependentes de empresas locais, câmaras municipais e associações culturais. A comunidade muitas vezes participa diretamente na organização, contribuindo para tarefas como construção de cenários e divulgação. Algumas produções contam com apoio técnico ou artístico de instituições das capitais, como empréstimo de figurinos e direção de produções.



Figura 24 - Cartaz de Apresentação da Ópera “Dido e Enéias”, da ESART; Fonte - (ESART View, 2025)

O repertório típico inclui clássicos populares como *La Traviata* (Verdi), *Carmen* (Bizet) e *O Barbeiro de Sevilha* (Rossini), que são familiares ao público. Algumas produções optam por versões traduzidas ou adaptadas para o idioma local, facilitando a compreensão. Além disso, não é raro que companhias regionais desenvolvam óperas inéditas ou adaptem histórias locais ao formato operístico.

Apesar dos desafios, como a falta de equipamentos modernos ou acústica ideal, o teatro de ópera no interior enfrenta essas limitações com adaptações criativas. A atração de novas gerações para a ópera é um esforço contínuo, especialmente em regiões onde essa tradição é menos estabelecida. Contudo, o teatro de ópera no interior desempenha um papel crucial na democratização da arte e no fortalecimento da identidade cultural regional, provando que, mesmo com recursos limitados, a criatividade e o compromisso podem manter viva a tradição operística. (Contribuidores da Wikipédia. Teatro de ópera, 2025)

3.5. Evolução dos Figurinos da Ópera

3.5.1. Antiguidade

Na Antiguidade, no teatro grego e romano, as roupas eram estilizadas para diferenciar personagens. Na Grécia, o *chiton* era uma túnica longa e simples, feita de linho ou lã, ajustada ao corpo com cintos. Os homens usavam versões mais curtas, enquanto as mulheres usavam longas. Capas como o *himation* adicionavam imponência a personagens importantes. Máscaras grandes e coloridas eram essenciais para expressar emoções e amplificar vozes, enquanto sapatos com plataformas, conhecidos como *cothurni*, aumentavam a estatura dos atores, conferindo-lhes maior presença no palco. Na Roma Antiga, os trajes eram mais ornamentados, como as togas que refletiam o status dos personagens, com as cores indicando o papel do personagem, como o púrpura reservado aos reis. Soldados usavam armaduras estilizadas em cenas militares, enquanto cidadãos ricos vestiam túnicas de tecidos finos. (Diogo, Domingos, 2017)



Figura 25 - Pintura da ópera “Órféu e Eurídice”; Fonte - (Perkins, 2017)



Figura 26 - César Cedendo o Trono a Cleópatra; Fonte - (Pietro Da Cortona Art Prints for Sale - Fine Art America, n.d.)

3.5.2. Idade Média

Na Idade Média, durante o teatro religioso, as representações litúrgicas utilizavam trajes religiosos reais ou figurinos rudimentares baseados nas classes sociais e temas bíblicos. A roupa era prática e servia para ensinar a moral cristã. Os trajes eram funcionais e simbólicos, como as túnicas brancas simples usadas pelos anjos, muitas vezes acompanhadas de asas feitas de penas ou tecido. Reis e rainhas usavam mantos de veludo forrados com arminho ou lã rica. Demónios e personagens do mal apareciam com peles de animais, chifres e tecidos escuros, frequentemente esfarrapados. Os camponeses usavam roupas rudimentares feitas de lã ou linho grosseiro, refletindo a vida rural. (Diogo, Domingos, 2017)



Figura 27 - “Fátima”, Ópera Religiosa;
Fonte - (Time Out Lisboa, Magalhães, 2024)

3.5.3. Renascimento (século XIV-XVI)

No Renascimento, entre os séculos XIV e XVI, com o teatro secular e a *Commedia dell'Arte*, os trajes começaram a refletir a moda da época, com detalhes mais ricos como rendas finas, bordados dourados e pedras preciosas, comuns nos trajes da nobreza. Personagens arquetípicos da *Commedia dell'Arte* usavam figurinos padronizados que se tornaram icônicos, como *Arlequim*, com seu fato justo ao corpo e padrões geométricos multicoloridos; *Colombina*, com um vestido curto e gracioso adornado com rendas e cores vivas, complementado por máscaras meia-face; e *Pantalone*, com túnicas ou capas vermelhas e pretas associadas a um velho avaro, geralmente usando um chapéu de ponta. As mulheres usavam vestidos exuberantes com corpetes ajustados, mangas volumosas e saias em forma de sino, enquanto os homens usavam *doublets*, calções bufantes e capas decorativas. (Diogo, Domingos, 2017)



Figura 28 - Teatro, Igreja Cristã Filadélfia;
Fonte - (Teatro, n.d.)



Figura 29 - Festino, Adriano Banchieri; Fonte - (Pavlović, 2022)

3.5.4. Barroco e Rococó (séculos XVII-XVIII)

No período Barroco e Rococó, entre os séculos XVII e XVIII, a ópera se tornou um espetáculo de luxo. Os trajes eram grandiosos, com vestidos amplos, perucas altas e ricos bordados inspirados pela moda da corte. Personagens mitológicos e históricos eram comuns, exigindo figurinos teatrais elaborados. As mulheres usavam vestidos com armações largas chamadas *paniers*, que ampliavam as



Figura 30 - Vestido inspirado num pavão para o Baile de Máscaras; Fonte - (Tumblr, Opera Fantomet, n.d.)



Figura 31 - Veneza: Concerto de música clássica ao vivo Four Seasons de Vivaldi; Fonte - (Get Your Guide, 2025)

ancas, criando silhuetas dramáticas. Os corpetes ajustados eram adornados com fitas, laços e joias. Os homens usavam casacos longos, coletes bordados e meias-calças de seda, complementados por perucas elaboradas. As cores claras e pastéis predominavam no Rococó, enquanto no Barroco se destacavam tons mais ricos, como dourado, vermelho e púrpura. (Diogo, Domingos, 2017)

3.5.5. Século XIX

No século XIX, a ópera e o teatro abraçaram a historicidade, e os figurinos começaram a ser desenhados para se adequarem à época representada, marcando o início do design de figurino como profissão. Durante o romantismo, os vestidos femininos tornaram-se mais leves e fluidos, feitos de tecidos como a musseline, enquanto heroínas trágicas usavam vestidos esvoaçantes e adornos florais, simbolizando fragilidade. Os trajes masculinos eram mais sóbrios, mas os militares ou figuras históricas usavam uniformes detalhados. Com o advento do



Figura 32 - Ópera de Inícios da Era Romântica; Fonte - (Kennedy Center, n.d.)



Figura 33 - Damas vestindo Crinolinas na Ópera Real Italiana; Fonte - (1st Art Gallery, n.d.)

realismo, os figurinos passaram a refletir fielmente a época das peças, como as vitorianas, que apresentavam vestidos com crinolinas volumosas e chapéus elaborados. Detalhes históricos ganharam destaque, como botões, golas e padrões que seguiam a moda real da época. (Diogo, Domingos, 2017)

3.5.6. Século XX

No século XX, com o modernismo, o cinema e o teatro musical influenciaram o design de figurinos mais variados e ousados. Experimentações rejeitaram o realismo e introduziram trajes simbólicos e minimalistas, como no teatro de *Bertolt Brecht*. O início do século trouxe peças com silhuetas *art déco*, como vestidos tubulares e chapéus *cloche*. Em produções épicas, como as de Wagner, os figurinos misturavam armaduras metálicas estilizadas com capas longas e tecidos reluzentes. Nos musicais, como *O Fantasma da Ópera*, surgiram trajes luxuosos com pedras brilhantes, lantejoulas e tecidos acetinados. (Diogo, Domingos, 2017)



Figura 34 - Fantasma da Ópera; Fonte - (The Phantom of the Opera | Segerstrom Center for the Arts, n.d.)

3.5.7. Século XXI

No século XXI, a ópera e o teatro contemporâneos incorporaram tecnologia nos figurinos, como tecidos iluminados e materiais modernos. Muitas produções misturam elementos históricos com uma estética contemporânea ou futurista. Sustentabilidade e minimalismo são tendências emergentes, com materiais como vinil, borracha e tecidos reciclados refletindo preocupações ambientais.

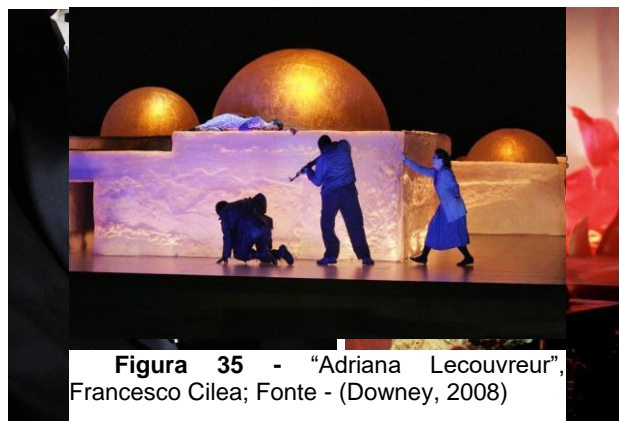


Figura 35 - “Adriana Lecouvreur”,
Francesco Cilea; Fonte - (Downey, 2008)

Figura 36 - Máscara de
Ópera; Fonte - (Pinterest, n.d.)

Figura 37 - Christine
Daaé, Fantasma da
Ópera; Fonte - (Pinterest,
n.d.)



Figura 38 - “Lord of Cries”,
Ópera de Santa Fé; Fonte - Traviata;
(Burnett, 2021)



Figura 39 - Opera Australia: La
Ópera de Santa Fé; Fonte - (Chin, 2021)

Alguns elementos icônicos permanecem ao longo do tempo, como máscaras, espartilhos, armaduras e tecidos luxuosos como veludos e brocados, que evocam poder e realeza. A evolução da roupa na ópera e no teatro passou de funcional para simbólica e, por fim, tornou-se uma arte própria, refletindo as estéticas, sociedades e aspirações culturais de cada época. (Diogo, Domingos, 2017)

3.6. Diferenças entre a ópera tradicional e a ópera contemporânea

3.6.1. Ópera Tradicional

A ópera tradicional segue fórmulas estabelecidas e repertórios clássicos. No estilo musical, utiliza composições com árias, recitativos e coros, apresentando uma música melódica e harmônica com orquestração rica e detalhada. Baseia-se em grandes histórias épicas ou mitológicas, com músicas que expressam emoções intensas de forma clara e acessível. Os temas giram em torno de mitos, histórias históricas ou literatura clássica, explorando tópicos como amor, tragédia e poder, sendo geralmente escritas em línguas clássicas como italiano, alemão ou francês.

A sua estrutura é dividida em atos e cenas, com pausas para a orquestra e momentos de grande exibição vocal, mantendo uma narrativa clara. Os cenários e figurinos seguem um registo histórico, destacando a tradição visual com cenários clássicos que remetem à cultura e época da obra. A técnica vocal dá ênfase à projeção e à técnica clássica, com uso do vibrato e articulação clara. O público que aprecia este tipo de ópera valoriza a tradição e o repertório clássico. (Rangel, L., 2024)

3.6.2. Ópera Contemporânea

Já a ópera contemporânea, desenvolvida a partir do século XX, procura novas formas de expressão ao incorporar elementos de diversas culturas, estilos musicais e tecnologias. Reflete mudanças sociais, políticas e tecnológicas da sociedade moderna, criando uma experiência mais inovadora e atraente para novas audiências, ao mesmo tempo que mantém sua relevância cultural. Este tipo de ópera desafia percepções tradicionais, propondo maior liberdade criativa.

O estilo musical da ópera contemporânea apresenta múltiplas camadas sonoras e interações multimédia, misturando elementos clássicos com influências de jazz, rock e música eletrónica, resultando numa sonoridade única e diversificada. Compositores como *Philip Glass* criam obras minimalistas que se afastam das convenções tradicionais, *John Adams* aborda temas políticos e sociais, e *Kaija Saariaho* explora a relação entre som e espaço, oferecendo uma experiência auditiva imersiva.

Os temas são relevantes e provocativos, abordando questões como identidade, imigração, tecnologia e meio ambiente, refletindo as preocupações atuais da sociedade. A estrutura da ópera contemporânea é mais fluida e flexível, com narrativas não lineares, uso de recitativos falados, improvisações e integração da música com outros meios artísticos.

Os cenários e produções são experimentais e inovadores, com o uso de tecnologia para projeções de vídeo, criação de cenários abstratos e um maior foco na percepção sensorial e no conceito artístico do que na fidelidade histórica. A tecnologia desempenha um papel importante, permitindo novas formas de criação e apresentação, como iluminação avançada, efeitos sonoros digitais e projeções, além de facilitar colaborações entre diferentes áreas artísticas, como dança, teatro e artes visuais.

As técnicas vocais incluem abordagens inusitadas, como falsete, gritos e sussurros, enfatizando o canto, a expressividade e a adaptação ao estilo da composição. A ópera contemporânea busca alcançar um público mais diversificado, tornando a experiência mais acessível e moderna, com uma abordagem informal e interativa. Entre os principais desafios estão o financiamento e a luta por reconhecimento. (Rangel, L., 2024)



Figura 40 - Ópera “Um Soldado Americano”; Fonte - (Bellu, 2024)



Figura 41 - Teatro Basel, Suíça; Fonte - (FrameWeb, Lauren, 2024)

3.7. A Moda na Ópera

Na ópera, a moda desempenha um papel essencial não apenas na definição dos personagens, mas também na construção da narrativa e na intensificação da experiência visual e emocional do público. Os figurinos são usados para refletir o status social dos personagens, diferenciando os de classes altas e os de classes baixas, através do uso de trajes opulentos ou mais simples.

A escolha das cores, tecidos e cortes não é apenas estética, mas também simbólica. Por exemplo, cores como o vermelho podem representar a paixão ou o amor, enquanto o preto pode evocar o luto, a morte ou a tristeza. O tipo de vestuário também transmite estados emocionais e psicológicos dos personagens, como o uso de roupas apertadas para simbolizar opressão ou trajes mais soltos para refletir liberdade ou transgressão.

Além disso, a moda é crucial para situar a ópera no tempo e no espaço. Os figurinos são projetados para refletir o período histórico em que a trama se desenrola, seja no Renascimento, Barroco ou no Romantismo, criando uma sensação de autenticidade e transportando o público para esse contexto. Ao longo da ópera, a moda também pode evoluir para refletir as mudanças nos personagens, seja em termos de poder, status ou emoções. Personagens que começam com uma aparência imponente podem ter seus trajes simplificados à medida que a trama avança, simbolizando uma perda de poder ou uma transformação interna.

A moda na ópera não se limita a ser uma simples adição visual, ela é uma extensão da narrativa, ajudando a expressar e amplificar as emoções e temas centrais da história. Em produções mais contemporâneas, os figurinos podem ser reinterpretados, atualizando as roupas tradicionais para criar uma conexão mais forte com o público moderno, ao mesmo tempo que preservam os elementos essenciais da obra original. Assim, a moda na ópera, em todas as suas formas, é uma ferramenta poderosa que complementa a música e a encenação, criando uma experiência teatral rica e multifacetada. (Maurício, 2023) (Samara, 2023).

4. Projeto

4.1. Proposta de trabalho

O trabalho consistiu na concepção dos figurinos para a ópera Dido e Eneias, produzida no âmbito da unidade curricular de Atelier de Ópera da ESART. A proposta de projeto exigia a criação de figurinos para as 9 personagens principais (Dido, Eneias, Marinheiro, Belinda, Segunda Mulher, Feiticeira, Duas Bruxas e a Voz) e para o Coro – que é representado pelos 6 alunos -, tendo sido dado particular enfoque à forma como a linguagem visual poderia potenciar a dimensão simbólica e dramática da obra.

Considerando a multiplicidade de personagens, incluindo membros da Nobreza, bruxas, Damas e espíritos, foi necessário adotar uma abordagem que permitisse articular elementos mitológicos com signos contemporâneos, mantendo uma unidade estética coerente. O desafio passou por encontrar um equilíbrio entre a abstração simbólica e a legibilidade narrativa, utilizando o figurino como ferramenta ativa de comunicação cénica.

4.2. Elaboração do trabalho

A fase inicial passou pela leitura detalhada da obra e uma reunião com o professor responsável pela peça, Mário Alves, onde foram debatidos o número de alunos a participar no projeto, a quantidade de personagens, a quantidade de alunos que representariam mais do que uma personagem, a data da apresentação e a estética pretendida pelo professor. Ao longo do semestre, fomos a diversos ensaios da peça, permitindo-nos, assim, a ver e analisar com mais detalhe a forma como cada cena estava a ser trabalhada e componentes que a poderiam potencializar, a discutir com todos os elementos envolvidos novas ideias e esclarecer, também, dúvidas.

Em seguida, começamos o trabalho de pesquisa onde procuramos diferentes encenações da ópera ao longo da história, com especial atenção a abordagens contemporâneas que recontextualizam o universo mitológico, caracterizar psicologicamente cada personagem, a sua função dramática e o papel de cada uma na peça, permitindo-nos, assim, a ter ideias de elementos simbólicos a incorporar. Esta pesquisa tornou o processo de ir ao espólio do curso recolher peças que melhor se enquadrasse para cada personagem.

Após termos todas as peças necessárias, começamos a desenvolver todas as alterações e os acessórios definidos.

4.3. Obra Dido e Eneias

A única ópera de Purcell com todo o texto cantado é Dido e Eneias (Londres 1689), considerada a ópera inglesa mais importante do século XVII. Em um prólogo e 3 breves atos, descreve-se o destino de Dido abandonada. O lamento que

precede sua morte revela a profundidade e a intensidade da arte expressiva de *Purcell*: o recitativo, em movimento descendente, que indica o desfalecimento; a ária (*song*), construída à maneira de uma *chaconne sobre o baixo de lamento*, cheia de dissonâncias que expressam a dor, mas com uma condução melódica lírica e singela. (Diana, D., 2018)

4.3.1. Sinopse

4.3.1.1. Ato 1

A ópera abre com Dido na sua corte com os seus assistentes. Belinda está a tentar animar Dido, mas Dido está cheio de tristeza, dizendo “A paz e eu somos estranhos crescidos”. Belinda acredita que a fonte desta tristeza é o troiano Eneias, e sugere que os problemas de Cartago poderiam ser resolvidos com um casamento entre os dois. Dido e Belinda conversam durante algum tempo: Dido teme que o seu amor faça dela uma monarca fraca, mas Belinda e a Segunda Mulher asseguram-lhe que “o herói também ama”. Eneias entra na corte e, a princípio, é recebido friamente por Dido, mas ela acaba por aceitar a sua proposta de casamento. (The Kennedy Center. *Dido and Aeneas*, 2025)

4.3.1.2. Ato 2

A Feiticeira está a planear a destruição de Cartago e da sua rainha, e convoca as bruxas para a ajudar nos planos maléficos. O plano é enviar o seu “elfo de confiança”, disfarçado de Mercúrio, alguém a quem Eneias certamente dará ouvidos, para o tentar a deixar Dido e partir para Itália. Isto deixaria Dido de coração partido e ela morreria de certeza. O coro junta-se com gargalhadas terríveis e as feiticeiras decidem invocar uma tempestade para fazer com que Dido e o seu comboio abandonem o bosque e regressem ao palácio. Quando o feitiço é preparado, as bruxas desaparecem num estrondo de trovão.

Em seguida, Dido e Eneias são acompanhados pelo seu comboio. Param no bosque para apreciar a sua beleza. Há muita ação, com assistentes que transportam mercadorias da caça e possivelmente um piquenique em curso, sendo Dido e Eneias o centro de toda a atividade. A ação cessa quando Dido ouve um trovão distante, o que leva Belinda a dizer aos criados que se preparem para regressar ao abrigo o mais rapidamente possível. Enquanto todas as outras personagens abandonam o palco, Eneias é parado pelo duende da feiticeira, que está disfarçado de Mercúrio. Este Mercúrio a fingir traz a “ordem de Jove” para que Eneias não espere mais para começar a sua tarefa de criar uma nova Troia em solo latino. Eneias consente com os desejos do que ele acredita serem os deuses, mas fica com o coração partido por ter que deixar Dido. Sai então do palco para preparar a sua partida de Cartago. (The Kennedy Center. *Dido and Aeneas*, 2025)

4.3.1.3. Ato 3

Estão a ser feitos os preparativos para a partida da frota troiana. Os marinheiros cantam uma canção, que é logo seguida pelo aparecimento repentino da Feiticeira e das bruxas. O grupo está satisfeito com o sucesso do seu plano e a Feiticeira canta um solo descrevendo os seus planos para a destruição de Eneias “no oceano”. Todas as personagens começam a sair do palco depois de uma dança em três secções, e depois dispersam.

Logo depois, Dido e Belinda entram, chocadas com o desaparecimento de Eneias. Dido está perturbada e Belinda conforta-a. De repente, Eneias regressa, mas Dido está cheia de medo antes de Eneias falar, e as suas palavras apenas servem para confirmar as suas suspeitas. Ela ridiculariza as suas razões para partir e, mesmo quando Enéias diz que desafiará os deuses e não deixará Cartago, Dido rejeita-o por ter um dia pensado em deixá-la. Depois de Dido obrigar Enéias a partir, ela afirma que “a morte deve vir quando ele se for”. A ópera e a vida de Dido chegam lentamente ao fim, quando a rainha de Cartago canta a sua última ária, “*When I am laid in Earth*”, também conhecida como “*Dido 's Lament*”. O coro e a orquestra concluem a ópera após a morte de Dido, ordenando aos “cupidos” que espalhem rosas no seu túmulo, suaves e gentis como o seu coração. Mantenham aqui o vosso relógio, e nunca, nunca se separem”. (The Kennedy Center. Dido and Aeneas, 2025)

4.4. Personagens em Dido e Eneias

Eneias é um príncipe e guerreiro troiano, protagonista da história, destinado a fundar Roma, que se envolve romanticamente com Dido, e é amaldiçoado a morrer em pleno oceano. Belinda é a dama de companhia e confidente de Dido, que a apoia nos seus dilemas amorosos. Ascânio é o filho de Eneias, e Anquises o seu pai. Dido é a rainha de Cartago, protagonista trágica que se apaixona por Eneias, e fica receosa que o seu casamento a torne vulnerável e a enfraqueça como monarca. Turno é o inimigo de Eneias. Apolo é filho de Zeus e irmão gêmeo de Ártemis. Ele é o Deus do Sol e protetor das artes. Vênus é a deusa do amor e da beleza. Éolo, filho de Hipotas, é o Deus dos ventos. Júpiter é o “pai dos deuses” e Deus dos céus, da chuva, da luz e do raio. Juno, a sua esposa, é a deusa dos deuses e protetora do casamento e dos filhos. Mercúrio é o Deus mensageiro do comércio, das estradas e da eloquência. Neptuno, filho do Deus Saturno, é o Deus dos mares. A Feiticeira é a antagonista; odeia Dido e tenta separá-la de Eneias, com ajuda de um espírito. As Bruxas são as aliadas da Feiticeira e ajudam-na com os seus planos malignos. (Diana, D., 2018)

4.5. Cliente

O projeto de desenvolvimento de figurinos para a ópera da ESART tem como objetivo atender às necessidades artísticas e funcionais dos alunos do atelier de ópera. Estes figurinos desempenham um papel crucial na criação de uma narrativa visual impactante, que complemente as performances vocais e cênicas dos artistas.

O cliente deste projeto é composto pelos professores responsáveis e pelos estudantes universitários, geralmente com idades entre 18 e 30 anos, que participam na unidade curricular de Atelier de Ópera. Esse grupo destaca-se pelo seu perfil criativo, com foco em expressões artísticas e em práticas teatrais e musicais. São pessoas que valorizam indumentárias que traduzam a essência dos personagens.

Além disso, o nosso cliente demanda figurinos que aliem estética e funcionalidade, garantindo conforto e liberdade de movimento durante as apresentações. Eles procuram peças que, não só, completem a *performance* de cada um, como também que enriqueçam a experiência do público, contribuindo para uma imersão total no universo da ópera.

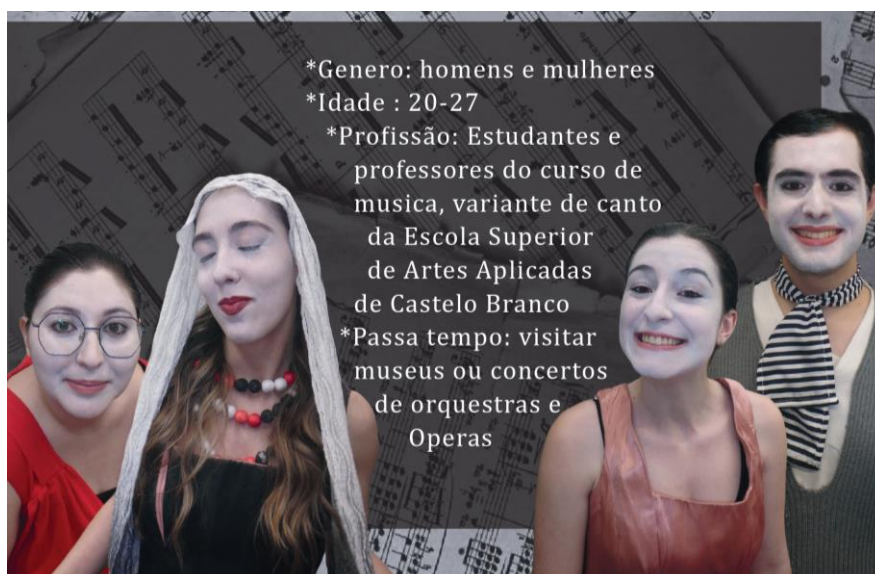
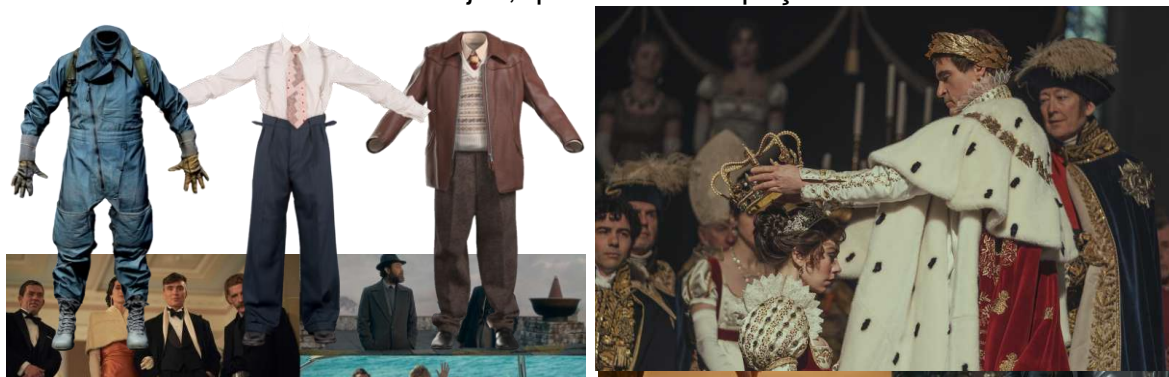


Figura 42 - Painel do Cliente. Fonte Própria

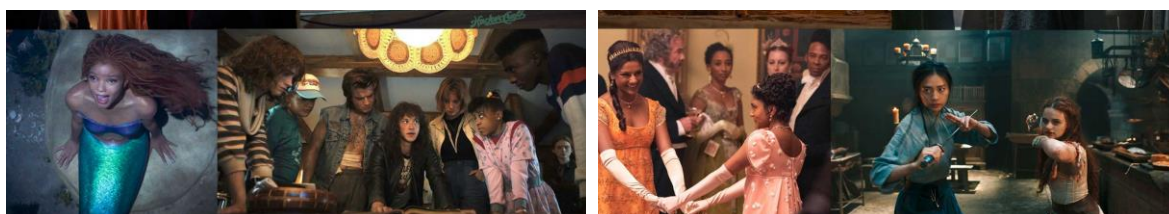
4.6. Marcas Concorrentes

No mundo da produção de figurinos, existem algumas marcas e empresas de renome internacional que se destacam pelo seu trabalho artesanal e pela sua capacidade de fornecer trajes de alta qualidade para produções de teatro, ópera, cinema e televisão. Entre elas, destacam-se a *Angels Costumes*, *Peris Costumes* e *Cosprop*, cada uma com características únicas que as tornam líderes no setor.

Angels Costumes é uma das mais antigas e prestigiadas casas de figurinos, com sede em Londres e uma história que remonta a 1840. A sua vasta coleção inclui mais de oito milhões de trajes, que vão desde peças históricas autênticas até



Figuras 45 e 46 - Trabalho desenvolvido por Peris Costumes. Fonte – (Peris Costumes Website, 2025)



Figuras 43 e 44 - Demonstração do trabalho realizado por Angels Costumes em diversas produções mundiais. Fonte – (Angels Costumes Website, 2025)

figurinos criados para adaptações contemporâneas. Esta marca é amplamente reconhecida pela sua capacidade de reutilizar peças de produções anteriores, uma prática que, embora motivada inicialmente por questões logísticas e económicas, também reflete preocupações ambientais modernas. A *Angels* é frequentemente escolhida para óperas e espetáculos teatrais que exigem trajes de alta precisão histórica, assegurando autenticidade e detalhe em cada peça. (*Angels Costumes*, 2023)

Peris Costumes, com sede em Espanha, é outra gigante no mercado de figurinos, com um portfólio que inclui trabalhos para produções como *Game of Thrones* e “Piratas das Caraíbas”. Conhecida pela sua flexibilidade e inovação, a *Peris* investe continuamente em técnicas modernas de design, ao mesmo tempo que respeita métodos tradicionais de costura. Recentemente, a marca tem explorado práticas mais sustentáveis, como o *upcycling*, ao reaproveitar tecidos e figurinos de produções passadas para criar novas peças. A *Peris* distingue-se pela sua capacidade de adaptar figurinos a uma ampla gama de estilos e períodos históricos, sendo uma escolha popular para produções grandiosas de ópera e teatro.

A *Peris Costumes* também tem presença em Portugal, onde tem sido uma opção procurada por profissionais do setor de moda e figurinos, especialmente em produções de grande escala, como óperas e teatro. Embora a sede principal seja em Espanha, a marca tem uma forte reputação internacional, com parcerias com

várias casas de produção em Portugal, onde a sua flexibilidade e inovação no design são muito valorizadas. A *Peris* é conhecida pela qualidade e autenticidade dos seus figurinos, que atendem a uma vasta gama de estilos históricos e contemporâneos. Em Portugal, a sua abordagem inovadora, incluindo o uso do *upcycling* de tecidos e figurinos de produções anteriores, está em sintonia com a crescente procura por práticas sustentáveis nas artes e na moda. Além disso, a *Peris Costumes* é apreciada pela sua habilidade em se adaptar às necessidades de cada produção, assegurando que os figurinos se integrem perfeitamente ao conceito artístico e à estética de cada espetáculo. (*Peris Costumes*, 2025) (Lima, E. G., 2024).

Cosprop, uma empresa britânica especializada em figurinos historicamente autênticos, é amplamente aclamada por sua dedicação ao detalhe e à precisão histórica. Fundada em 1965, a *Cosprop* é frequentemente contratada para filmes de época e peças de teatro que exigem uma representação fiel de trajes de diferentes eras. Embora o foco principal seja a autenticidade, a *Cosprop* também demonstra sensibilidade para com a sustentabilidade, reaproveitando materiais e figurinos sempre que possível. A marca trabalha em estreita colaboração com figurinistas e encenadores para garantir que cada peça conta uma história, sendo assim uma escolha preferida para óperas que exigem um elevado nível de dramatismo e teatralidade nos trajes. (*Cosprop*, 2022)



Figuras 47 e 48 - Projetos desenvolvidos por Cosprop. Fonte – (Cosprop Website, 2025)

4.7. Desenvolvimento da parte criativa

4.7.1. Eneias

O figurino da personagem Eneias apresenta uma construção visual que comunica, simultaneamente, robustez e um conflito interior. O traje é composto por calças de fato pretas e um colete que se destina a simular uma armadura, que transmite à personagem uma ideia de fortaleza. A camisa branca de decote em V e de mangas amplas e fluídas, contrasta com os elementos estruturais mais rígidos e escuros, sugerindo uma tensão entre liberdade pessoal e responsabilidade imposta. Este equilíbrio cromático é subitamente interrompido pelas meias vermelhas e por uma corda vermelha à volta da anca, que simbolizam a sua paixão e ligação com Dido.

Este figurino reflete com precisão o perfil de Eneias enquanto herói dividido entre o amor por Dido e a sua missão. A sobriedade dos tons principais remete à sua condição de guerreiro e figura mitológica, enquanto que as meias vermelhas e a corda à volta da anca sinalizam o conflito íntimo que o consome. A composição geral sugere um homem moldado pela guerra, mas vulnerável ao afeto, um protagonista cuja rigidez externa não consegue conter a tempestade emocional que o persegue.

Na figura 51 está presente o esboço escolhido para o figurino, porém no ponto 8.3. em apêndice deste trabalho podem ser visualizados todos os esboços desenvolvidos ao longo do trabalho.

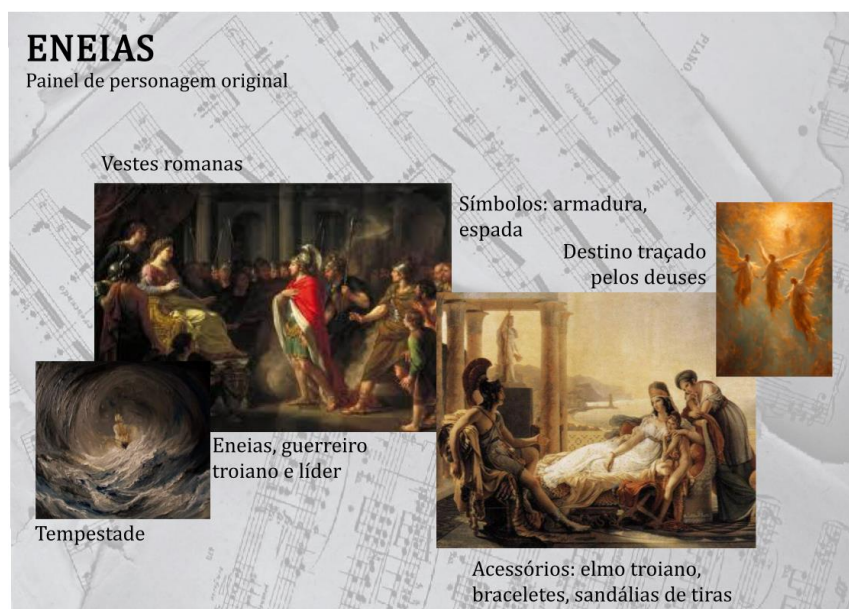


Figura 49 - Painel de personagem original da personagem Eneias. Fonte Própria



Figura 50 - Painel de Ideias para a personagem Eneas

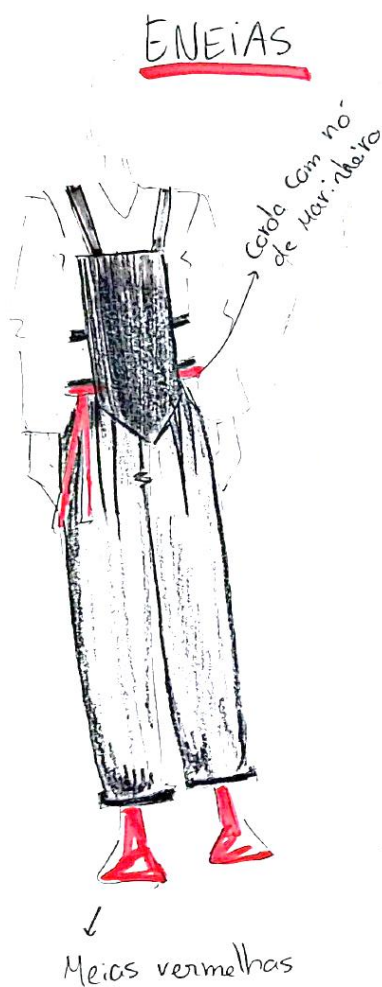


Figura 51 - Esboço para a personagem Eneas

4.7.2. Marinheiro

A personagem do Marinheiro surge com um figurino despretenso, visualmente leve, mas carregado de simbolismo. O traje é composto por calções brancos, um colete de malha cinzento, uma camisa clara e um lenço às riscas atado ao pescoço, para ser associado à vida marítima e à informalidade. A peça mais distintiva é o chapéu de barco feito com partituras musicais, um acessório visualmente simples, mas altamente expressivo, evocando o imprevisto e a efemeridade da vida.

Este figurino posiciona o Marinheiro como uma figura transicional, que habita o espaço entre o drama mitológico e o mundo real. Ele traz à cena um tom mais leve e prepara a despedida de Eneias com um momento de comentário ou distração. O chapéu de papel com partituras, em particular, acentua o contraste entre a grandeza do destino de Eneias e a fragilidade do mundo humano, sugerindo que até os heróis dependem de estruturas frágeis para navegar o destino. A sua presença oferece uma pausa ao peso emocional da narrativa, funcionando como uma alegoria da transitoriedade e da comédia involuntária da vida.

Na figura 54 está presente o esboço escolhido para o figurino, porém no ponto 8.7. em apêndice deste trabalho podem ser visualizados todos os esboços desenvolvidos ao longo do trabalho.



Figura 52 - Painel de personagem original do marinheiro. Fonte Própria



Figura 53 - Painel de Ideias para a personagem do Marinheiro. Fonte Própria

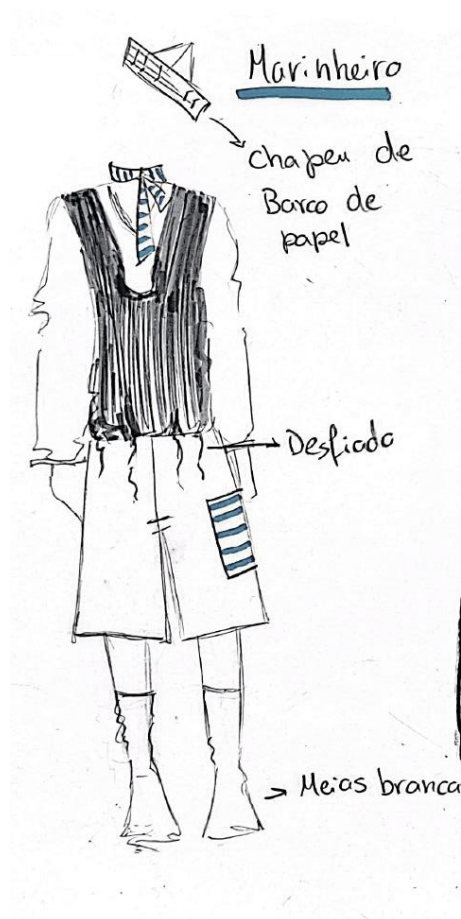


Figura 54 - Esboço para a personagem do Marinheiro. Fonte Própria

4.7.3. Dido

A personagem Dido surge com um figurino profundamente simbólico e visualmente impactante, que traduz com clareza a sua condição emocional ao longo da ópera. O figurino é composto por um corpete ajustado e com uma saia rodada, longa e assimétrica, sendo mais curta à frente. Estas duas peças, originalmente em tom de rosa velho, foram tingidas de preto, revelando discretamente a cor de base sob a camada escura. Este é um detalhe que se torna essencial para a leitura dramática do traje, onde o rosa-velho, que simboliza sensibilidade, romantismo e feminilidade, ainda persiste sob o negro opressivo que domina o vestuário, tal como a essência emocional de Dido permanece oculta sob a dor que a consome. A escolha de tingir um traje claro com preto revela visualmente a transformação da personagem. Uma mulher que amou profundamente e cuja luz foi gradualmente obscurecida pela angústia e tristeza que foram provocadas por um desgosto.

Para complementar o figurino, um colar de pérolas vermelhas, pretas e brancas, que introduzem uma nota de intensidade e sangue, evocando o amor ferido e o sacrifício, bem como um véu branco de renda, leve e translúcido – também tingido com tinta preta, criando um *degradê* - que cobre a cabeça e desce até à sua cintura, transmitindo, assim, a ideia de que toda a personagem está a ser consumida pela tristeza. O véu, parcialmente branco, geralmente associado à pureza e à solenidade, cria um contraste direto com o resto da roupa e reforça a ideia de despedida e fragilidade. Mais tarde, na cena da morte da personagem, faz-se também o uso de um outro véu, que desta vez se encontra totalmente tingido de preto, demonstrando, assim, que a tristeza e angústia devoraram a personagem.

As meias vermelhas usadas por Dido funcionam como ligação simbólica à figura de Eneias, com quem partilha essa cor, além de marcarem uma rutura cromática com o traje escuro. A presença do vermelho nos dois figurinos estabelece um vínculo visual entre os amantes, reforçando a ideia de uma conexão emocional persistente, ainda que trágica.

O conjunto estabelece um equilíbrio entre o poder simbólico de Dido como rainha e a sua vulnerabilidade como mulher abandonada, sendo o figurino um espelho direto da sua trajetória emocional, onde vai da majestade à desolação. O resultado é uma figura marcada pelo silêncio e pela contenção, cuja presença em cena é profundamente carregada de significado.

Na figura 57 está presente o esboço escolhido para o figurino, porém no ponto 8.2. em apêndice deste trabalho podem ser visualizados todos os esboços desenvolvidos ao longo do trabalho.



Figura 55 - Painel de personagem original da Dido. Fonte Própria



Figura 56 - Painel de Ideias para a personagem Dido. Fonte Própria

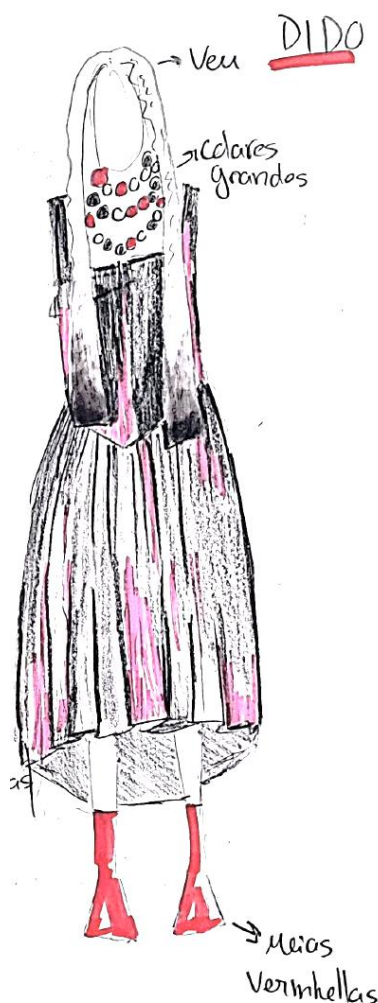


Figura 57 - Esboço para a personagem Dido. Fonte Própria

4.7.4. Belinda

Belinda veste um figurino que equilibra contenção e leveza, composto por um corpete preto ajustado e uma saia rodada em tom rosa-velho. As meias escuras reforçam a coesão visual com a figura de Dido, mas a introdução do rosa traz uma nota de juventude, esperança e sensibilidade emocional ao conjunto.

Como dama de companhia de Dido, Belinda é o seu reflexo mais humano e próximo. O figurino revela a sua tentativa de empatia e de leveza no meio da tragédia. O rosa sugere uma feminilidade afetiva, mas contida, enquanto que o preto partilhado com Dido indica a consciência do luto e do drama em curso. Belinda torna-se, assim, uma ponte entre o mundo real e emocional de Dido e o espectador, por ser alguém que compreende a dor sem ser dominada pela mesma. O traje comunica elegância discreta, ternura e lealdade.

O figurino desta personagem também é composto por um par de brincos feito com as mesmas peças que o colar da Dido, reforçando, assim, uma ligação entre ambas as personagens.

Na figura 60 está presente o esboço escolhido para o figurino, porém no ponto 8.4. em apêndice deste trabalho podem ser visualizados todos os esboços desenvolvidos ao longo do trabalho.



Figura 58 - Painel de personagem original da Belinda. Fonte Própria



Figura 59 - Painel de Ideias para a personagem Belinda. Fonte Própria



Figura 60 - Esboço para a personagem Belinda. Fonte Própria

4.7.5. Segunda Mulher

A segunda mulher apresenta um figurino semelhante ao de Belinda, mas com subtis diferenças que o tornam mais leve e informal. A saia rodada e preta, de comprimento ligeiramente mais curto, e o corpete de estrutura igual ao da Belinda oferecem um ar mais jovial à personagem. A repetição de elementos sugere uma ligação visual e social direta com Belinda.

Este figurino representa, possivelmente, uma dama secundária ou assistente de cena cuja função é acompanhar e refletir a atmosfera emocional da corte de Dido. A leveza do traje traduz uma posição de menor responsabilidade e maior inocência. Se a Belinda é o apoio emocional direto da rainha, esta segunda mulher representa o mundo feminino que ainda tenta manter alguma normalidade. A continuidade estética reforça o sentido de unidade e coesão na corte, enquanto as variações introduzem diferenciação hierárquica.

Na figura 62 está presente o esboço escolhido para o figurino, porém no ponto 8.6. em apêndice deste trabalho podem ser visualizados todos os esboços desenvolvidos ao longo do trabalho.



Figura 61 - Pannel de Ideias para a personagem da Segunda Mulher. Fonte Própria

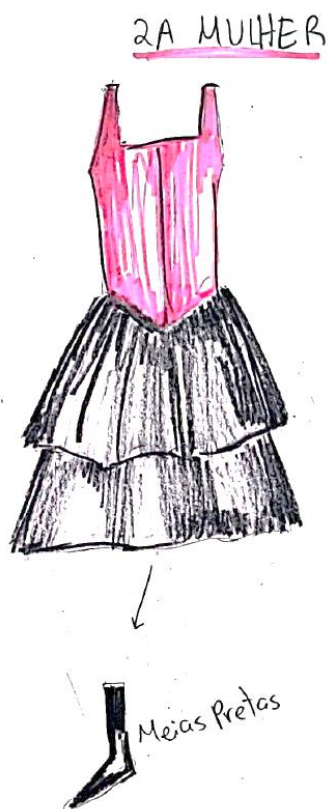


Figura 62 - Esboço para a personagem da Segunda Mulher. Fonte Própria

A personagem da Feiticeira destaca-se das demais personagens por ter um figurino mais exuberante e autoritário. A base do traje é de um vermelho intenso, enriquecida com uma sobreposição de tutus rosa volumosos, que criam camadas grotescas e caricaturais, criando, assim, uma silhueta exagerada. O uso exagerado da forma e da cor cria para uma figura central, dominante e teatral.

Este figurino encarna o arquétipo da feiticeira como força de manipulação e destruição. A combinação de vermelho (sangue, desejo, feitiçaria) com o rosa dos tutus e com um pequeno chapéu de cabeça (associação paródica à feminilidade) transforma a Feiticeira numa paródia monstruosa do feminino. Ela não é apenas uma vilã, é o caos personificado, um espetáculo de exagero que contrasta violentamente com a contenção trágica de Dido. A composição do traje, deliberadamente absurda, serve para amplificar a dimensão operática e simbólica desta antagonista, cuja teatralidade espelha a distorção moral que impõe sobre os demais.

As personagens das Bruxas são apresentadas com figurinos intensamente dramáticos, saturados de teatralidade e complementares ao da Feiticeira. Cada uma usa uma saia rosa avermelhada, sobrepostas a uma estrutura de ancas semelhantes às que são usadas no século XIX, mantendo, assim, uma aparência ambígua entre o cómico e o corrompido e uma silhueta exagerada. Cada saia é combinada com uma base preta e mangas largas de tule em tons diferentes. Numa bruxa surgem verdes e azuis e na outra tons de rosa e vermelho, o que oferece individualidade dentro de uma unidade maléfica.

Os figurinos evocam o caos, a ironia e o excesso. São teatrais, com volumes



Figura 63 - Painel de personagem original da Feiticeira e das Bruxas. Fonte Própria

exagerados e cortes angulosos que distorcem a silhueta humana, criando uma imagem grotesca, provocadora e cómica. As feiticeiras funcionam como catalisadoras do destino trágico de Dido e o seu vestuário reflete esta força

destrutiva com sofisticação perversa. A presença do rosa avermelhado, comum a ambas, aponta para um desejo doentio de destruição mascarado sob uma camada de ironia. As diferentes cores nas mangas de tule sugerem múltiplas facetas da malícia, como personalidades distintas, vontades dissonantes ou forças complementares dentro do mesmo arquétipo sombrio.

A teatralidade excessiva dos figurinos estabelece um contraste violento com a solenidade das personagens principais e reforça a sua função narrativa como forças do grotesco e do irracional. São figuras que desestabilizam, que desafiam a ordem trágica com riso cruel e energia disruptiva e os seus trajes fazem disso uma afirmação visual incontornável.



Figura 64 - Painel de Ideias para a personagem Feiticeira. Fonte Própria



Figura 65 - Painel de Ideias para a personagem Feiticeira. Fonte Própria

Nas figuras 66 e 67 estão presentes os esboços escolhidos para os figurinos, porém no ponto 8.5. em apêndice deste trabalho podem ser visualizados todos os esboços desenvolvidos ao longo do trabalho.

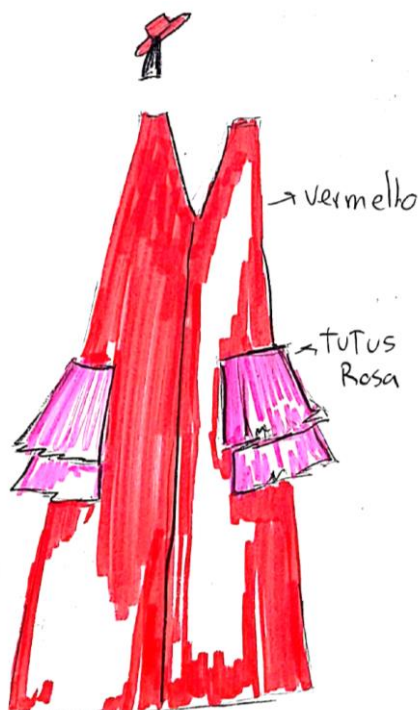


Figura 66 - Esboços para a personagem da Feiticeira. Fonte Própria



Figura 67 - Esboços para as personagens das Bruxas. Fonte Própria

4.7.7. Voz

A figura usa um manto cinzento longo e fluído, sem detalhes estruturais evidentes. O tecido quase translúcido confere uma presença vaporosa e etérea, remetendo imediatamente para o plano do espiritual ou sobrenatural. O figurino abandona os contrastes fortes dos restantes trajés, optando por uma paleta neutra e apagada.

Esta personagem representa uma voz do além, um espírito ou presságio, que aparece para anunciar algo. A sua ausência de cor e forma acentuada transmite a ideia de transição e desaparecimento, por não pertencer ao mundo dos vivos, mas que ainda o influencia. A sua entrada em cena marca transformação. O figurino acentua o silêncio, a suspensão e o fim, como se o próprio destino tomasse forma visível.



Figura 68 - Painel de Ideias da personagem Voz. Fonte Própria



Figura 69 - Esboço da personagem Voz. Fonte Própria

4.7.8. Coro

O coro é composto por todos os cantores que também interpretam personagens, e para garantir uma unidade visual e adicionar um elemento de mistério, utilizam capas pretas que chegam até aos pés, com um capuz grande. Este figurino cria uma presença uniforme e enigmática no palco, reforçando a atmosfera dramática da peça. As capas permitem que o coro se mova como uma entidade coletiva, ao mesmo tempo que mantêm uma identidade visual coerente e impactante, fundamental para a função narrativa que desempenham. Além disso, com o uso das capas cada interprete consegue esconder o figurino da sua personagem por baixo das mesmas.



Figura 70 - Painel de Ideias para o Coro. Fonte Própria

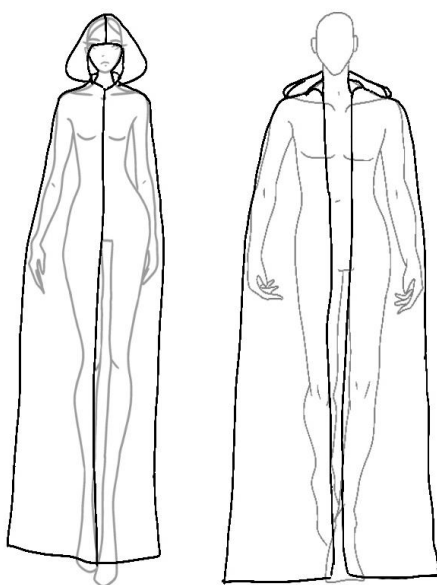


Figura 71 - Esboço para o Coro. Fonte Própria

4.8. Seleção de Peças

Como já foi referido anteriormente, a estratégia central utilizada para a criação dos figurinos foi o *upcycling*. Para isto, foram aproveitadas peças de vestuário e tecidos disponíveis no espólio do curso e, também, peças recolhidas junto de familiares. Cada peça recolhida foi selecionada, detalhadamente, de forma a que dialogasse com a narrativa da ópera e, assim, reunimos diversas saias de materiais diferentes, coletes de malha, camisas, calças, calções e corpetes, que, posteriormente, foram modificadas de alguma forma para se adaptarem à peça.

Para complementar as peças de vestuário, foram desenvolvidos diversos acessórios que incorporassem diversas características de cada personagem, potencializando, assim, o poder de cada uma. Esses acessórios foram feitos com papéis de partitura, cartão, bolinhas de esferovite e corda. Para além dos acessórios feitos, foram, também, reunidos alguns dentro da comunidade familiar.

Por fim, para o Coro foram usadas capas negras do traje académico, também estas recolhidas dentro da comunidade familiar, que permitiu o movimento necessário para a encenação em palco. O capuz grande das mesmas, permitiu ocultar o rosto em determinados momentos, reforçando a ambiguidade das figuras.



Figura 72 - Colete encontrado em espólio. Fonte Própria



Figura 73 - Corpete encontrado em espólio. Fonte Própria



Figura 74 - Corpete encontrado em espólio. Fonte Própria



Figura 75 - Colete encontrado em espólio. Fonte Própria



Figura 76 - Armação de ancas encontrada em espólio. Fonte Própria



Figura 77 - Camisa encontrada em espólio. Fonte Própria



Figura 78 - Bata encontrada em espólio. Fonte Própria



Figura 79 - Calções encontrados em espólio. Fonte Própria



Figura 80 - Calças encontradas em espólio. Fonte Própria



Figura 81 - Saia encontrada em espólio. Fonte Própria



Figura 82 - Saia encontrada em espólio. Fonte Própria



Figura 83 - Saia encontrada em espólio. Fonte Própria



Figura 84 - Saia encontrada em espólio. Fonte Própria



Figura 85 - Lenços encontrados em espólio. Fonte Própria



Figura 86 - Saias de tule. Fonte Própria



Figura 87 - Chapéu e Coroas. Fonte Própria



Figura 88 - Capa Acadêmica. Fonte Própria

4.9. Desenvolvimento das peças e dos acessórios

O desenvolvimento dos figurinos e acessórios para a ópera Dido e Eneias, baseou-se numa abordagem prática, sustentável e simbólica. O processo teve por base o *upcycling*, com a reutilização e transformação de peças de vestuário encontradas nos armazéns da ESART, que foram adaptadas e personalizadas de acordo com as personagens e a estética definida.

Para as personagens Dido e Belinda, foram ajustadas duas saias compridas, às quais fizemos as bainhas, no caso da saia da Belinda foram retirados 12cm. Os corpetes, originalmente de cor rosa, foram pintados com tinta de spray preta, o da Dido (Figura 74) manteve algumas manchas rosa visíveis, criando um contraste simbólico, enquanto que o da Belinda (Figura 73) foi pintado totalmente de preto. O corpete da Belinda teve as alças ajustadas para se adaptar melhor à intérprete, tendo sido retirado 4cm de cada alça.



Figura 89 – Resultado final do corpete da Dido. Fonte Própria



Figura 90 – Resultado final do corpete da Belinda. Fonte Própria



Figura 91 – Resultado final da saia da Belinda. Fonte Própria

Na personagem da Segunda Mulher, foi retirado do corpete (Figura 73) cerca de 4cm de cada lateral da peça de forma a se adaptar melhor ao corpo. A respetiva saia de tule branca (Figura 83) foi, também, pintada de preto com spray, criando um efeito dramático e ficando o oposto da Belinda em relação às cores.



Figura 92 – Resultado final da saia da Segunda Mulher. Fonte Própria

A saia da Dido (Figura 82), tal como o corpete, era originalmente cor de rosa, tendo sido pintada com spray preto, deixando transparecer o rosa em certas zonas. A personagem Dido contou ainda com dois lenços de cabeça (Figura 85), um branco com extremidade inferior pintada de preto em *degradê*, simbolizando a absorção progressiva de energias negativas e o seu declínio, e outro totalmente preto, utilizado na cena da sua morte. Cada lenço tem uma bandolete cosida a si, para que seja mais fácil de o colocar na cabeça. Para as costas, foi criada uma âncora feita em cartão, forrada com papel de partituras e presa por uma corda vermelha, elemento simbólico que representa o peso das responsabilidades da personagem como rainha de Cartago. A personagem do Eneias usou também uma corda vermelha como cinto, criando uma ligação visual e simbólica entre ambos.



Figuras 93, 94, 95 e 96 - Criação do figurino da Dido, Fonte Própria



Figuras 97 e 98 - Criação do figurino de Dido, Fonte Própria

Figura 99 – Resultado Final da Âncora. Fonte Própria



Figuras 100 e 101 – Resultado final dos lenços da Dido. Fonte Própria



Figura 102 – Bandolete cosida ao lenço, Fonte Própria



Figura 103 – Resultado final da saia da Dido. Fonte Própria



Figura 104 – Resultado final das calças com o cinto de corda do Eneias. Fonte Própria

Também para a Dido foi feito um colar de “pérolas”, onde usado bolas de esferovite pintadas com tinta acrílica vermelha, branca e preta de forma a representar as pérolas. A estrutura base do colar é feita de fio vermelho, com as esferas inseridas, e um fecho e argola, para respetivamente fechar. De forma a relacionar a personagem Belinda à Dido foi feito um par de brincos com os mesmos materiais utilizados no colar. Os brincos também são sustentados por um fio, e prendem com as peças de brincos estilo gancho.



Figura 105 – Resultado final do colar da Dido. Fonte Própria



Figura 106 – Resultado final do par de brincos da Belinda. Fonte Própria

Relativamente aos figurinos masculinos, procedemos à lavagem das camisas do Eneias e do Marinheiro (Figura 77), que apresentavam manchas amarelas. As calças do Eneias (Figura 80) foram ajustadas na cintura para um caimento melhor. As alças do colete do Eneias foram cosidas à camisa, de forma a não caírem constantemente. O colete de malha do Marinheiro (Figura 75) foi ligeiramente



Figura 107 – Desfiado do colete do Marinheiro. Fonte Própria



Figura 108 – Resultado final do bolso nos calções do Marinheiro. Fonte Própria



Figura 109 – Resultado final do lenço do Marinheiro. Fonte Própria



Figura 110 – Resultado final do chapéu de barco de papel. Fonte Própria



Figura 111 – Costura feita entre a camisa e a alça do colete do Eneias. Fonte Própria

desfiado para dar um aspeto mais desgastado e realista. Criámos também um bolso com tecido às riscas, na qual cosemos na lateral dos calções brancos (Figura 79), e para condizer elaboramos um lenço de pescoço feito do mesmo tecido, reforçando a coerência visual da personagem. Criámos também para o Marinheiro um acessório icónico, um barco de papel feito com partituras musicais, colado numa bandolete, funcionando como um chapéu simbólico e cênico, que complementava estética onírica e teatral da peça.

Como alguns intérpretes mudavam de personagem, como a Belinda, a Segunda Mulher e a Feiticeira, foi necessário obter peças básicas pretas, para facilitar as mudanças rápidas de figurino. No caso, apenas foi necessário adquirir

dois tops para a Segunda Mulher e para a Feiticeira, uma vez que, o corpete da Belinda já era preto.

A Feiticeira usou uma bata vermelha (Figura 78) na qual cosemos o centro frente e aplicamos duas camadas de saias de tule de cada lado, para sugerir mais ancas. Para a personagem da Voz, da mesma intérprete, usámos um tecido chiffon – da escola -, cortado em retângulo e com as laterais cosidas, criando uma peça leve e fluida, para representar algo imaterial e etéreo.



Figura 112 – Centro frente da bata da Feiticeira cosido. Fonte Própria



Figura 113 – Saias de tule cosidas à bata da Feiticeira. Fonte Própria



Figura 114 – Resultado final da bata da Feiticeira. Fonte Própria



Figuras 115 e 116 - Criação do figurino da Voz, Fonte Própria



Figura 117 – Resultado final do figurino da Voz. Fonte Própria

Por fim para as Bruxas, utilizamos duas ancas em forma de crinolína (Figura 76) com saias iguais (Figura 84), sobrepostas. O corpete da Belinda e o top da Segunda Mulher tinham molas de pressão cosidas nas alças, permitindo-lhes aplicar e remover facilmente as mangas em tule (Figura 86), criando uma transformação rápida e eficaz entre as personagens.



Figuras 118, 119 e 120 – Molas de pressão cosidas ao corpete da Belinda, ao top da Segunda Mulher e a saias de tule, respetivamente. Fonte Própria

Para facilitar a dinâmica teatral e manter a coerência do espetáculo, optámos por utilizar meias como elemento principal no calçado. Esta escolha permitiu uma maior mobilidade e facilidade nas trocas rápidas de personagens durante a atuação.

Assim, as personagens Dido e Eneias foram representadas com a sua ligação e o amor entre ambos através de meias vermelhas. O Marinheiro usava meias brancas, distinguindo-o visualmente das restantes personagens. O restante elenco, responsável pelas trocas e cenas de transições, utilizava meias pretas, mantendo uma uniformidade e um contraste que ajudava a destacar as figuras principais.

Em suma, o desenvolvimento dos figurinos e acessórios para a ópera Dido e Eneias combinou a sustentabilidade, a funcionalidade teatral e o simbolismo visual, contribuindo para uma encenação coesa e envolvente que reforça a narrativa e o carácter das personagens.

4.10. Produto Final



Figura 121 - Ilustração do line up final. Respetivamente, da esquerda para a direita, Eneas, Marinheiro, Dido, Belinda, Segunda Mulher. Fonte Própria



Figura 122 - Ilustração do line up final. Respetivamente, da esquerda para a direita, Feiticeira, Bruxas, Voz. Fonte Própria



Figura 123 - Figurino de Eneias. Fonte Própria



Figura 124 - Figurino de Marinheiro. Fonte Própria

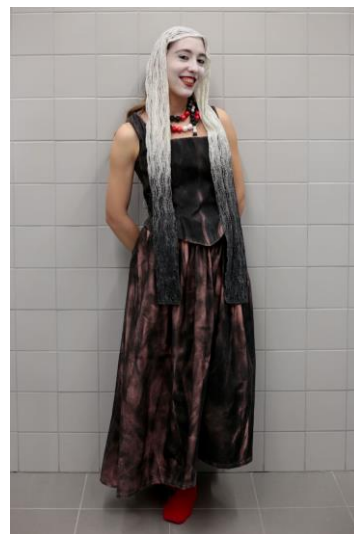


Figura 125 - Figurino de Dido. Fonte Própria



Figura 126 - Figurino de Belinda. Fonte Própria



Figura 127 - Figurino de Segunda Mulher. Fonte Própria



Figura 128 - Figurino de Feiticeira. Fonte Própria



Figuras 129 e 130 - Figurino de Bruxas. Fonte Própria



Figura 131 - Figurino de Voz. Fonte Própria

4.11. Processo e Técnicas da Maquilhagem

Nesta fase do projeto, procedeu-se à preparação dos intérpretes através de técnicas básicas de maquilhagem para palco. O objetivo era garantir que os rostos ficassem expressivos sob a iluminação cénica, realçando os traços principais e uniformizando o tom de pele.

O processo começou com a limpeza da pele, e de seguida foi aplicada uma base branca do género habitualmente utilizada em maquilhagem de carnaval, com o intuito de uniformizar e criar uma aparência etérea e dramática. Para selar essa base e intensificar o efeito pálido, utilizou-se pó compacto branco.

Nos olhos, aplicou-se máscara de pestanas preta para definir as pestanas e criar profundidade no olhar. Foi ainda utilizado lápis preto na linha de água e sombra branca nas pálpebras, criando um contraste subtil e um efeito visual limpo, quase fantasmagórico, reforçando a estética inspirada no estilo dramático da ópera.

Nos lábios, os intérpretes masculinos usaram apenas vaselina, conferindo um leve brilho natural, enquanto que nas intérpretes femininas foi aplicado batom com um pigmento avermelhado suave. Na personagem principal, Dido, a maquilhagem foi diferenciada através da aplicação de um batom vermelho escuro, sublinhando o seu papel central e a sua intensidade emocional na narrativa.

A maquilhagem desempenhou um papel essencial na construção visual das personagens e na criação da atmosfera pretendida para a ópera Dido e Eneias. Apesar da simplicidade dos recursos utilizados, conseguimos atingir um resultado eficaz e expressivo, que complementou o figurino e ajudou a transmitir a emoção de cada momento.

Este processo permitiu-nos aplicar conhecimentos técnicos com contexto real e colaborar diretamente com os intérpretes. Foi também uma oportunidade valiosa para desenvolver competências práticas às exigências de um espetáculo ao vivo.



Figuras 132, 133 e 134 - Testes de Maquilhagem. Fonte Própria



Figuras 135, 136, 137, 138 e 139 - Testes de Maquilhagem. Fonte Própria

4.12. Dia da Apresentação

O evento teve lugar no dia 11 de junho, na Fábrica da Criatividade, em Castelo Branco. Foi um dia exigente e bem estruturado, com várias fases de preparação ao longo da tarde.

Durante a tarde, realizou-se o ensaio geral, que foi fundamental para ensaiar as movimentações, testar os figurinos em cena e resolver os últimos ajustes técnicos e visuais. Este momento permitiu garantir que todos os elementos estavam em harmonia antes da apresentação ao público. Em simultâneo, decorreu o processo de experimentação da maquilhagem, tendo em conta a luz do palco.

A apresentação da ópera começou às 21h, decorrendo sem interrupções e com uma boa receção por parte do público.



Figuras 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147 e 148 - Fotos do Ensaio Geral. Fonte Própria



Figuras 149 e 150 - Coro todo junto e os atores em personagem juntos, respetivamente. Fonte Própria. Fonte Própria

5. Orçamento

Para a realização do figurino da ópera foi realizado um orçamento, composto pelos custos de cada material comprado para a realização do projeto, o custo de mão de obra (feito segundo o valor do ordenado mínimo em Portugal, em 2025¹) e pela soma destes dois.

As tabelas seguintes apresentam os cálculos efetuados para a orçamentação.

Tabela 2 - Cálculo do valor do material. Fonte Própria

Material			
Nome	Quantidade	Preço por unidade	Preço total
Tinta Spray Preta	7	3,50€	24,50€
Tutus Rosa	4	2,99€	11,96€
Meias Brancas	1	1,99€	1,99€
Meias Pretas	3	1,95€	5,85€
Meias Vermelhas	2	1,75€	3,50€
Bandoletes	4	1,09€/ 2 uni	2,18€
Bolas de Esferovite	5	1,00€	5,00€
Pó Branco	3	3,79€	11,37€
Tecido para Lenço	0,4m	12,00€/m	4,32€
Molas de pressão	2	1,00€	2,00€
Top Preto	1	9,99€	9,99€
Top Preto	1	5,95€	5,95€
Tinta Para a Cara	4	1,00€	4,00€
Esponjas para a cara	2	1,29€	2,58€
Esponja	1	1,00€	1,00€
Fechos de colares	1	1,50€	1,50€
Corda	1	2,95€	2,95€
Tinta Spray	1	4,25€	4,25€
Peruca	1	4,39	4,39
Bóia 1	1	2,19	2,19
Bóia 2	1	5,95	5,95
Total			117,42€

¹ Segundo o Portal Oficial do Governo Português

Tabela 3 - Cálculo do custo por hora. Fonte Própria

Cálculo do preço / hora simplificado			
Custo	Mensal	Nº de meses	Anual
Vencimento	870	14	12180
8h/dia			230 dias/ano
Número de horas trabalhadas por ano			1840
Custo de cada hora			6,62

Tabela 4 - Cálculo da mão de obra. Fonte Própria

Cálculo das horas necessárias - Mão de Obra		
Atividade	Horas	Valor em €
- Conhecer e analisar o enredo da peça	20	132,4
- Conhecer cada personagem	8	52,96
- Criação de painéis para cada personagem	80	529,6
- Desenvolvimento de esboços	80	529,6
- Seleção das peças	3	19,86
- Pesquisa de Materiais	8	52,96
- Seleção do line up	2	13,24
- Desenvolvimento do projeto	60	397,2
- Fichas Técnicas	20	132,4
- Desenvolvimento do Relatório	15	99,3
Total		1959,52

Tabela 5 - Cálculo do valor final do projeto. Fonte Própria

Preço final para a realização dos figurinos	
- Mão de Obra	1959,52€ * 4 pessoas = 7838,08€
- Material	117,42€
Total	7 955,50€

6. Conclusão

O desenvolvimento do projeto de figurinismo para *Dido e Eneias* proporcionou uma experiência abrangente e multidisciplinar que destacou a complexidade do design de vestuário para a ópera. A conjugação entre o conhecimento histórico do período barroco e a necessidade de adaptação a condições contemporâneas revelou-se fundamental para criar figurinos que respeitam a autenticidade da obra original sem comprometer a praticabilidade e conforto para os cantores.

Através da pesquisa detalhada sobre a dramaturgia, psicologia das personagens e simbolismos da ópera, foi possível traduzir conceitos abstratos em elementos visuais que enriquecem a narrativa e a experiência do espectador. O processo de criação evidenciou a importância do trabalho colaborativo entre as áreas do *Design* de Moda e da Música, reforçando que o sucesso de uma produção operática depende da harmonização entre diferentes disciplinas artísticas e técnicas. Finalmente, o projeto demonstrou que o figurinismo é muito mais do que vestuário, funcionando como um instrumento narrativo essencial que contribui para a construção de uma atmosfera, para a caracterização profunda das personagens e para a expressão emocional do espetáculo.

Este relatório conclui que o equilíbrio entre tradição e inovação, aliada a um rigoroso método de trabalho, é crucial para a criação de um produto final coeso, funcional e artisticamente significativo.

7. Bibliografia e Webgrafia

Angels Costumes. (2023, April 24). *Angels Costumes - costume suppliers for film, TV and theatre*.

<https://www.angels.co.uk/> (Angels Costumes, 2023)

Conceito de ópera - *Conceito.de*. (n.d.). *Conceito.de*.

<https://conceito.de/opera>

Contribuidores da Wikipédia. (2024a, March 18). *Ópera*.

<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera>

Contribuidores da Wikipédia. (2024, August 25). *Teatro de ópera*.

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_%C3%B3pera

Cosprop. (2022, August 3). *About us – Cosprop*.

<https://cosprop.com/about-us/> (Cosprop, 2022)

Diana, D. (2018, January 18). *Eneida de Virgílio: resumo da obra*. Toda Matéria.

<https://www.todamateria.com.br/eneida/>

Dido and Aeneas. (n.d.). The Kennedy Center.

<https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/opera/rep/baroque/dido-and-aeneas/#:~:text=The%20story%20is%20based%20on,Purcell's%20foremost%20theatrical%20works>.

Diogo, Domingos. (2017, October 19). *1920: A evolução da moda no Teatro Musical - Frames*. Frames. <http://frames.com.br/moda-teatro-musical/>

Lima, E. G. (2024, October 4). *Peris Costumes: A Inovação em Fantasias em Portugal | Atualizado enero 2025*. MOPUP.

<https://mopup.pt/blog/peris-costumes-portugal-unipessoal-lda/?accettato=1> (Lima, 2024)

Maurício. (2023). A história da moda no teatro e na ópera: figurinos e glamour - *Femmeverso*.

<https://femmeverso.com.br/historia-moda-teatro-opera-figurinos-glamour/#A%20evolucao%20dos%20figurinos%20teatrais%20do%20simples%20ao%20espetacular>

Peris Costumes. (2025, January 13). *Home - Peris costumes*.

<https://periscostumes.com/en/home/> (Peris Costumes, 2025)

Ramos, Jefferson. (2018). *Ópera - Sua Pesquisa*.

<https://www.suapesquisa.com/musicacultura/opera.htm>

Rangel, L. (2024, 4 de junho). *Ópera contemporânea que dialoga com o passado*. Notas Musicais.

<https://notasmusicais.com/opera-contemporanea-que-dialoga-com-o-passado/>

Samara. (2023). *Figurinos e Glamour: A Moda no Teatro e Ópera - Salão Virtual*.

<https://salaovirtual.org/a-historia-da-moda-no-teatro-e-opera-figurinos-e-glamour/>

Santiago, E. (n.d.). *Óperas*. InfoEscola.

<https://www.infoescola.com/artes/operas/>

Vasques, J. (2019, March 28). *O que é ópera? | Descubra mais sobre esse gênero musical*. Musicalidades.

<https://musicalidades.com.br/o-que-e-opera/>

Wikipedia contributors. (2025, January 5). *Dido and Aeneas*. Wikipedia. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Dido_and_Aeneas

Wikipedia contributors. (2024, November 17). *Angels Costumes*. Wikipedia. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Angels_Costumes (Wikipedia contributors, 2024)

Klepp, Ingun Grimstad, & Tangeland, Torvald. (2021). "Reducing Clothing Waste: Extending Garment Lifetimes through Design." *Sustainability*, 13(2), 823. <https://www.flavialarocca.com/>

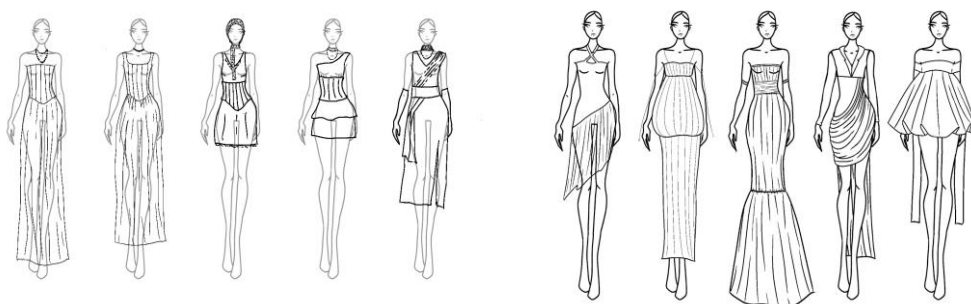
8. Apêndices

8.1. Esboços

Nesta secção encontram-se os esboços desenvolvidos para as personagens da ópera Dido e Eneias. Cada figurino foi pensado de forma a refletir a personalidade, o estatuto social, a função dramática e, em alguns casos, o lado simbólico de cada personagem. Abaixo, descrevemos brevemente o conceito por trás de cada proposta visual.

8.2. Esboços para a personagem Dido

O figurino de Dido foi concebido para transmitir simultaneamente a sua força e vulnerabilidade. Por ser rainha, optámos por peças com certa imponência, como saias volumosas e tops estruturados, sugerindo o seu estatuto elevado.



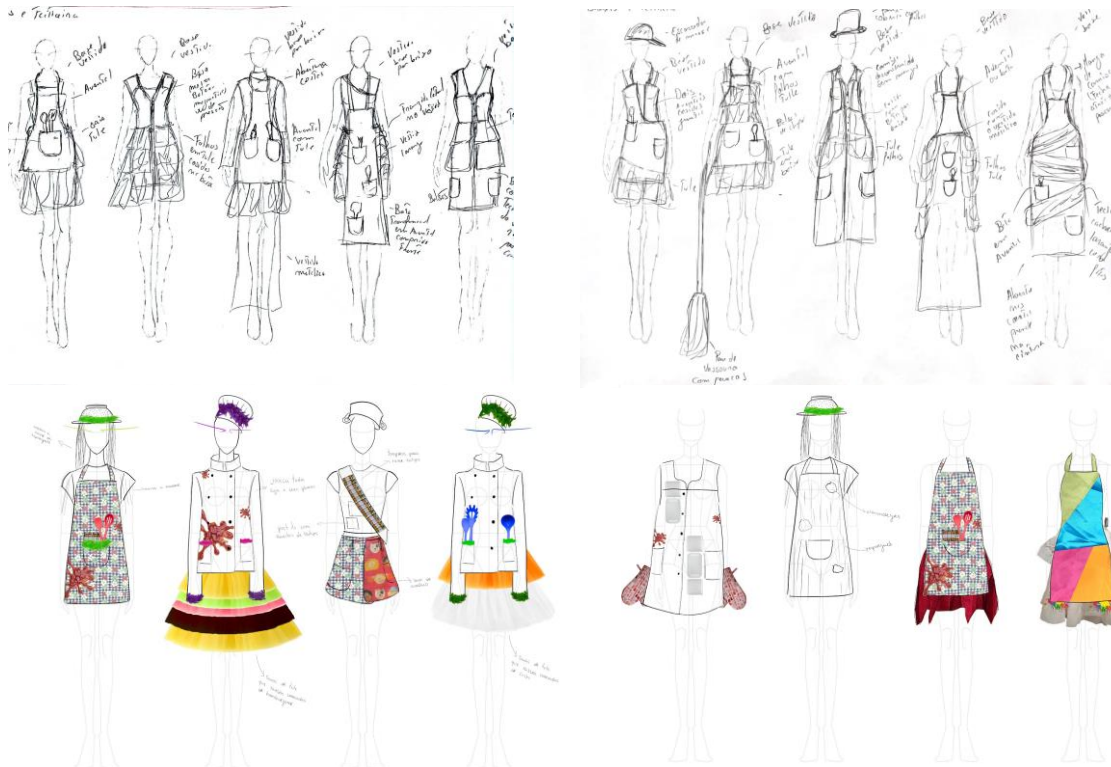
Apêndice 1 e 2 – Esboços para a personagem Dido. Fonte Própria

8.3. Esboços para a personagem Eneias

Como guerreiro e marinheiro, Eneias precisava de um visual que equilibrasse força e praticidade. Pensámos num conjunto mais casual, com elementos inspirados em armaduras ou proteções leves. A paleta era mais sóbria, e o look pretendia remeter à sua origem militar e à dureza do seu destino.

8.5. Esboços para as personagens da Feiticeira e das Bruxas

Estas personagens foram abordadas de forma mais cómica e caricatural. A inspiração veio da imagem de “cozinheiras do mal”, criando uma ligação metafórica entre bruxaria e culinária. Usámos aventais, saias coloridas e sobreposições com tule para dar leveza e volume, mantendo um tom teatral e exagerado.



Apêndices 9, 10, 11 e 12 – Esboços para as personagens da feiticeira e das bruxas. Fonte Própria

8.6. Esboços para a personagem da Segunda Mulher

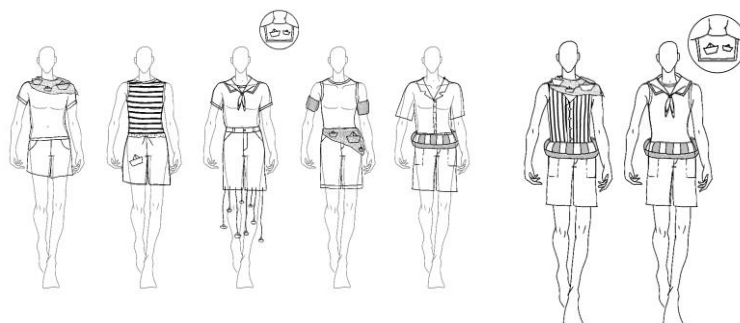
A Segunda Mulher, sendo uma personagem secundária, mas integrante das cenas com Belinda e Dido, foi pensada para manter uma certa coerência visual com o grupo feminino da corte. No entanto, como esta personagem foi interpretada pela mesma atriz que também fazia de bruxa, o figurino teve de ser pensado com foco na praticidade da mudança rápida.



Apêndices 13, 15, 15, 16 e 17 – Esboços para a personagem da Segunda Mulher. Fonte Própria

8.7. Esboços para a personagem do Marinheiro

O figurino do Marinheiro foi idealizado com tecidos leves, de forma a transmitir frescura e liberdade. A peça incluía um lenço típico de marinheiro, que ajudava a criar identidade sem recorrer a uniformes clássicos. A ideia inicial de incluir uma bóia na cintura foi descartada, optando-se por um visual mais subtil e funcional.



Apêndices 18 e 19 – Esboços para a personagem do marinheiro. Fonte Própria