

# INVESTIGAÇÃO E ENSINO EM DESIGN E MÚSICA

Research and Teaching  
in Design and Music

Investigación y Enseñanza  
en Diseño y Música

ORGANIZATION



Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Faculdade de Artes e Arquitetura

**RETHINK**  
Research Group  
on Design for the Territory

SPONSORS

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

Associação Municipal  
**CASTELO  
BRANCO**

**CIANVELHA  
DE BOMBAJO**  
Associação Municipal de Cultura de Bombajo

**APEA**  
Collegium Musicum  
Conservatório de Música de Seix  
Festival OMS  
Dias de Música Electroacústica

**Interreg**  
Espanha - Portugal

**europa**  
EUROPEAN UNION  
EUROPEAN REGIONAL DEVELOPMENT FUND

SUPPORT

**Cumulus**  
Association

**COMMON  
GROUND**

# FICHA TÉCNICA

## EDITORA | PUBLISHER | EDITOR

RETHINK – Research Group on Design for the Territory  
e Edições IPCB  
Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Av. Pedro Álvares Cabral n.º12  
6000-084 Castelo Branco, Portugal

## DIREÇÃO EDITORIAL | PUBLISHING MANAGEMENT | DIRECCIÓN EDITORIAL

Daniel Raposo  
João Neves  
Ricardo J. Nunes da Silva  
Luísa Correia Castilho  
Rui Dias

## COORDENAÇÃO CIENTÍFICA | SCIENTIFIC COORDINATION | COORDINACIÓN CIENTÍFICA

Daniel Raposo  
João Neves  
Ricardo J. Nunes da Silva  
Luísa Correia Castilho  
Rui Dias

## TRADUÇÃO DOS ARTIGOS | PAPERS' TRANSLATION | COORDINACIÓN CIENTÍFICA

Os autores | The authors | Los Autores

## DIREÇÃO DE DESIGN | DESIGN DIRECTION | DIRECCIÓN DE DISEÑO

Rogério Ribeiro

## DESIGN E PAGINAÇÃO | DESIGN AND TYPESETTING | DESIGN Y DISPOSICIÓN

Rita Cruz Tavares

## DESIGN DA CAPA | COVER DESIGN | DISEÑO DA CAPA

Ana Rita Cerveira

## IMPRESSÃO E ACABAMENTO | PRINT AND FINISHING | IMPRESIÓN Y ACABADO

Procer - Edições e Comunicação, S.A

## TIRAGEM | PRINT RUN | TIRADA

100 exemplares

## ISBN

978-989-53300-6-5

## DEPÓSITO LEGAL

xx

© 2022 do texto: os seus autores / The authors

© 2022 das imagens: os seus autores / The authors

NOTA GERAL: Os capítulos foram escritos em português ou espanhol, incluindo-se o resumo no idioma correspondente e um abstract que pode surgir num segundo idioma português ou inglês. No que diz respeito à língua portuguesa, coexistem capítulos com as versões Português do Brasil e Português de Portugal, conforme a proveniência do autor.

Todos os direitos reservados.

Salvo o previsto na lei, não é permitida a reprodução total ou parcial deste livro que ultrapasse o permitido pelo Código de Direito de Autor, como a sua recompilação em sistema informático, nem a sua transformação por meios electrónicos, mecânicos, por fotocópias, por registo ou por outros métodos presentes ou futuros, mediante qualquer meio para usos lucrativos ou privados, sem a autorização

dos titulares do copyright e do autor que detém a propriedade intelectual da obra.

GENERAL NOTE: The chapters were written in Portuguese or Spanish, including the summary in the corresponding language and an abstract that may appear in a second language Portuguese or English. As far as the Portuguese language is concerned, chapters coexist with the Brazilian Portuguese and Portuguese versions, depending on where the author comes from.

All rights reserved.

Except as provided by law, it is not allowed total or partial reproduction of this book that exceeds what is permitted by the Copyright Code, both recompilation in a computer system or its transformation by electronic, mechanical, by photocopying, recording or by other methods present or future, by any means for profitable or private purposes, without permission of the owners of copyright and author who holds the intellectual property of the work.

NOTA GENERAL: Los capítulos fueron escritos en portugués o español, incluyendo el resumen en el idioma correspondiente y un resumen que puede aparecer en un segundo idioma portugués o inglés. En lo que respecta al idioma portugués, los capítulos coexisten con las versiones en portugués brasileño y portugués, dependiendo de la procedencia del autor.

Todos los derechos reservados.

Salvo lo dispuesto por la ley, no se permite la reproducción total o parcial de este libro más allá de lo permitido por el Código de Derecho de Autor, como su recopilación en un sistema informático, o su transformación por métodos electrónicos, mecánicos, de fotocopia, de registro o de otro tipo, presentes o futuros, por cualquier medio para uso lucrativo o privado, sin la autorización de los titulares de los derechos de autor y del autor que posee la propiedad intelectual de la obra.

# ÍNDICE

<b>Prefácio   Preface   Prefacio</b>	<b>3</b>
<b>O Desafio às Condições do Ensino do Design para a Abordagem à Complexidade:</b> Uma reflexão a partir de estudo exploratório <i>The challenge to design education conditions for the approach to complexity:</i> <i>A reflection from an exploratory study.</i> Manuela Maia	<b>8</b>
<b>Análise de Tendências Socioculturais &amp; Gestão Visual de Projetos:</b> Proposta de modelo conceitual para o Fashion Lab - Coletivo Criativo/Brasil <i>Analysis of sociocultural trends &amp; visual project management:</i> <i>A proposal of a Conceptual model for the Fashion Lab - Coletivo Criativo/Brazil</i> Sandra Regina Rech & Alessandro Mateus Felipe	<b>18</b>
<b>A Moda Brasileira: uma Efemeridade?</b> <i>The Brazilian Fashion: an ephemerality.</i> Deoclys Bezerra & Maria Sílvia Barros de Held	<b>28</b>
<b>O criador, a criação e a identificação da imagem</b> <i>The creator, creation and identification of the image</i> Maria Sílvia Barros de Held & Carlos Alberto de Assunção Alho	<b>36</b>
<b>Marie Antoinette Vivências passadas vestidas no presente</b> <i>#MarieAntoinette – Past experiences dressed in the present</i> Maria Costa & Rafaela Norogrande	<b>42</b>
<b>Design inclusivo no contexto do desenvolvimento de vestuário para seniores</b> <i>Inclusive design in the context of clothing development for seniors</i> Mariana Rêgo, Demétrio Matos & Diogo Frias Riobom	<b>56</b>
<b>Design De Superfície:</b> A xilogravura como ferramenta para a conscientização ambiental <i>Surface Design: Woodcut as a tool for environmental awareness</i> Márcia Qualio Baptista Santos & Maria Sílvia Barros Held	<b>66</b>
<b>As ferramentas de Branding como um Importante Recurso para as Marcas de Moda durante a Pandemia de Sars Covid 19.</b> <i>Branding tools as an important resource for fashion brands during the Sars Covid 19 pandemic.</i> Gisele Nepomuceno, Catarina Moura & Fernando Oliveira	<b>74</b>
<b>A Canção:</b> Uma proposta pedagógica no Ensino-Aprendizagem do Violoncelo <i>The Song: A Pedagogical Proposal in Cello Teaching-Learning</i> Filipa Maria Castilho & Clarissa Foletto	<b>84</b>
<b>Nuevos retos en la Formación Musical de los Futuros Docentes</b> <i>New challenges in the musical education of future teachers</i> Yurima Blanco García & Alicia Peñalba	<b>96</b>

<b>Um Olhar sobre a Leitura Rítmica:</b> Estratégias de ensino-aprendizagem <i>Sights of Rhythmic Reading: Teaching-Learning Strategies</i> Ana Pinto & Luísa Correia Castilho	<b>104</b>
<b>O contributo do Ensemble DME para o dinamismo da cena musical contemporânea</b> <i>The contribution of Ensemble DME to the dynamism of the contemporary music scene</i> Maria Inês Pires	<b>114</b>
<b>Mapeando la historia y antropología de la música de la ciudad de Cáceres para aplicaciones didácticas, turísticas y museológicas</b> <i>Mapping the history and anthropology of music in the city of Cáceres for didactic, touristic and museological applications.</i> Martín Gómez-Ullate, Manuel Rodríguez Palacios, Ana Mendoza Hurtado, Javier Barra Sanz & Pilar Barrios Manzano	<b>128</b>
<b>Fabrico digital de produtos customizados para apoio à aprendizagem de instrumentos musicais</b> <i>Digital manufacturing of customized products to support musical instrument learning</i> Rute Oliveira, Davys Moreno, Daniel Afonso & Violeta Clemente	<b>140</b>
<b>Cesare Sighinolfi:</b> Um Escultor Italiano em Portugal <i>Cesare Sighinolfi, an Italian Sculptor in Portugal</i> Ana Gaspar	<b>152</b>
<b>From Sculpture to Jewelry:</b> Analogies of Artistic Practices <i>Da Escultura à Joalheria: Analogias das Práticas Artísticas.</i> Ana Mena	<b>162</b>

# PREFÁCIO

Este livro é resultado do EIMAD 2022 – 8º Encontro Internacional de Investigação em Música, Artes e Design, que teve lugar de 7 a 8 de Julho, em Castelo Branco, Portugal.

O livro inclui os artigos curtos, submetidos ao EIMAD 2022 e aprovados pelo processo de revisão por pares, dupla e cega.

A conferência mantém a missão de divulgar, avançar e promover a investigação nos campos do Design, da Música, das Artes e suas intersecções. Esta missão ganhou maior relevância com a COVID-19 e a atual situação geopolítica, uma vez que se repensam conceitos de mobilidade, das fronteiras terrestres e a globalização.

O EIMAD 2022 adota um modelo híbrido, acontecendo online e presencialmente, o que poderá permitir o aumento da participação e o impacto do congresso.

Participam 162 autores de países como Tailândia, Malásia e Índia, Brasil, Equador e Estados Unidos da América, Portugal, Itália, Irlanda do Norte, Espanha, Alemanha e Suíça, assinalando o crescimento e notoriedade do encontro a nível internacional.

Sem comprometer a incumbência de disseminar resultados e processos de investigação, em linhas específicas ou campos transdisciplinares, o EIMAD 2022 associa-se ao projeto Nova Bauhaus Europeia (New European Bauhaus – NEB), promovido pela Comissão Europeia. O NEB tem um âmbito reformista centrando-se na resolução de problemas sociais e na transição climática da UE de modo mais estético, sustentável e inclusivo.

As comunicações dos quatro keynote speakers estão alinhadas ao New European Bauhaus, bem como os artigos de diversos autores.

Deste modo, este livro inclui resultados de investigação, diferentes abordagens, novos avanços de conhecimento sobre questões sociais e técnicas em Design, Música, Artes, relativas à prática profissional, ensino e educação.

Os capítulos do livro estão organizados em três secções:

- Design e Ensino do Design
- Música, Musicologia e Ensino de Música
- Áreas de Intersecção

Na primeira secção, encontramos capítulos com o propósito de compreender como as condições do contexto de ensino-aprendizagem impactam no ensino do design, face à abordagem de problemas complexos; uma proposta de um modelo conceptual de análise de tendências socioculturais, com vista à gestão visual de projetos em ambiente colaborativo; uma análise da efemeridade dos participantes da moda no Brasil; uma revisão do sentido e codificação das imagens como meios de comunicação; um caso de estudo sobre ilustrações de figurinos para teatro; um estudo sobre vestuário para idosos com limitações decorrentes de patologias degenerativas das articulações; uma proposta de ação de design social que liga a xilogravura à consciencialização ambiental através do design de superfície e, por fim, uma revisão da literatura sobre o *branding* das marcas de moda, particularmente a comunicação que mantém a relação com os consumidores e atrai novos clientes.

No que diz respeito à segunda parte, está incluído um estudo sobre a canção como recurso didático e pedagógico facilitador do desenvolvimento de competências musicais e técnicas do violoncelo; uma análise de diversas abordagens utilizadas na formação musical; uma investigação-ação sobre as dificuldades de aquisição da leitura rítmica verificadas em contexto de sala de aula; um estudo de caso descritivo sobre o Ensemble Dias de Música Electroacústica – Collegium Musicum Electroacústico; um estudo sobre processos de registo, classificação e expressão de informação de diferentes fontes para uso educativo, turístico e museológico.

Já a terceira parte, inclui um estudo de caso sobre conceção e desenvolvimento de produtos personalizados, com recurso à tecnologia de fabrico aditivo, para apoiar indivíduos com limitações físicas na aprendizagem de instrumentos musicais, um estudo de caso sobre a obra do escultor Cesare Sighinolfi em Portugal, e por fim uma revisão da literatura e casos descritivos na intersecção da escultura com a joalheria.

Daniel Raposo  
João Neves  
Ricardo Silva  
Luísa Correia Castilho  
Rui Dias

# PREFACE

This book is a result of EIMAD 2022 - 8th International Research Meeting in Music, Arts and Design, which took place from 7 to 8 July, in Castelo Branco, Portugal.

The book includes short papers, submitted to EIMAD 2022 and approved by the double-blind peer review process.

The Conference maintains the mission to disseminate, leverage and promote research in the fields of Design, Music, Arts and their intersections. This mission has gained greater relevance with COVID-19 and the current geopolitical situation, as concepts of mobility, land borders and globalisation are rethought.

EIMAD 2022 adopts a hybrid model, taking place online and in person, which may allow an increase in participation and the impact of the congress. 162 authors from countries such as Thailand, Malaysia and India, Brazil, Ecuador and the United States of America, Portugal, Italy, Northern Ireland, Spain, Germany and Switzerland are participating, marking the growth and notoriety of the meeting at an international level.

Without compromising the task of disseminating results and research processes in specific lines or transdisciplinary fields, EIMAD 2022 joins the New European Bauhaus (NEB) project, promoted by the European Commission. The NEB has a reformist scope focusing on solving social problems and the EU climate transition in a more aesthetic, sustainable and inclusive way.

The communications of the four keynote speakers are aligned to the New European Bauhaus, as well as the articles by several authors.

Thus, this book includes research results, different approaches, new advances of knowledge on social and technical issues in Design, Music, Arts, concerning professional practice, teaching and education.

The chapters of the book are organized into three sections:

- Design and the Teaching of Design
- Music, Musicology and Music Teaching
- Areas of Intersection

In the first section, we find chapters with the purpose of understanding how the conditions of the teaching-learning context impact on the teaching of design, when dealing with complex problems; a proposal for a conceptual model of socio-cultural trends analysis, with a view to the visual management of projects in a collaborative environment; an analysis of the ephemerality of fashion participants in Brazil; a review of the meaning and codification of images as means of communication; a case study on costume illustrations for theatre; a study on clothing for the elderly with degenerative joint pathologies; a proposal for a social design action that links woodcuts to environmental awareness through surface design; and a literature review on branding of fashion brands, particularly the communication that maintains the relationship with consumers and attracts new customers.

The second part includes a study of the song as a didactic and pedagogical resource to facilitate the development of musical and technical skills on the cello; an analysis of different approaches used in musical education; an action-research on the difficulties in acquiring rhythmic reading in the classroom context; a descriptive case study on the Ensemble Dias de Música Electroacústica - Collegium Musicum Electroacústico; a study on processes for recording, classifying and expressing information from different sources for educational, touristic and museological use.

The third part includes a case study on the design and development of customised products, using additive manufacturing technology, to support individuals with physical limitations in learning musical instruments and from sculpture to jewelry: analogies of artistic practices; a case study on the work of the sculptor Cesare Sighinolfi in Portugal and, lastly, a literature review and descriptive cases at the intersection of sculpture and jewellery.

Daniel Raposo  
João Neves  
Ricardo Silva  
Luísa Correia Castilho  
Rui Dias

# PREFACIO

Este libro es el resultado de EIMAD 2022 - 8th International Research Meeting on Music, Arts and Design, que tuvo lugar del 7 al 8 de julio en Castelo Branco, Portugal.

El libro incluye los trabajos breves, presentados a EIMAD

2022 y aprobado por el proceso de revisión por pares de doble ciego.

La conferencia mantiene la misión de difundir, potenciar y promover la investigación en los campos del diseño, la música, las artes y sus intersecciones. Esta misión ha cobrado mayor relevancia con el COVID-19 y la situación geopolítica actual, al replantearse los conceptos de movilidad, fronteras terrestres y globalización.

EIMAD 2022 adopta un modelo híbrido, que tiene lugar en línea y en persona, lo que puede permitir un aumento de la participación y del impacto del congreso.

Participan 162 autores de países como Tailandia, Malasia e India, Brasil, Ecuador y Estados Unidos de América, Portugal, Italia, Irlanda del Norte, España, Alemania y Suiza, lo que marca el crecimiento y la notoriedad del encuentro a nivel internacional.

Sin comprometer la labor de difusión de resultados y procesos de investigación, en líneas específicas o campos transdisciplinares, EIMAD 2022 se suma al proyecto New European Bauhaus (NEB), promovido por la Comisión Europea. El NEB tiene un alcance reformista centrado en resolver los problemas sociales y la transición climática de la UE de una manera más estética, sostenible e inclusiva.

Las ponencias de los cuatro ponentes principales están alineadas con la Nueva Bauhaus Europea, así como los artículos de varios autores.

Así, este libro incluye los resultados de la investigación, los diferentes enfoques, los nuevos avances del conocimiento sobre cuestiones sociales y técnicas en el Diseño, la Música, las Artes, en relación con la práctica profesional, la enseñanza y la educación.

Los capítulos del libro están organizados en tres secciones:

- El diseño y la enseñanza del diseño
- Música, musicología y enseñanza de la música
- Áreas de intersección

En la primera sección, encontramos capítulos con el propósito de entender cómo las condiciones del contexto de enseñanza-aprendizaje impactan en la enseñanza del diseño, al abordar problemas complejos; una propuesta de modelo conceptual de análisis de tendencias socioculturales, con miras a la gestión visual de proyectos en un ambiente colaborativo; un análisis de la efemeridad de los participantes de la moda en Brasil; una revisión del significado y codificación de las imágenes como medio de comunicación; un estudio de caso sobre ilustraciones de vestuario para teatro; un estudio sobre la ropa para personas mayores con limitaciones debidas a patologías articulares degenerativas; una propuesta de acción de diseño social que vincula la xilografía con la conciencia medioambiental a través del diseño de superficies; una revisión bibliográfica sobre el branding de las marcas de moda, en particular la comunicación que mantiene la relación con los consumidores y atrae a nuevos clientes.

La segunda parte incluye un estudio de la canción como recurso didáctico y pedagógico para facilitar el desarrollo de las habilidades musicales y técnicas del violonchelo; un análisis de los diferentes enfoques utilizados en la educación musical; una investigación-acción sobre las dificultades en la adquisición de la lectura rítmica en el contexto del aula; un estudio de caso descriptivo sobre el Ensemble de Música Electroacústica Dias - Collegium Musicum Electroacústico; un estudio sobre los procesos de grabación, clasificación y expresión de la información de diferentes fuentes para su uso educativo, turístico y museológico.

La tercera parte incluye un estudio de caso sobre el diseño y desarrollo de productos personalizados, utilizando la tecnología de fabricación aditiva, para apoyar a las personas con limitaciones físicas en el aprendizaje de instrumentos musicales, un estudio de caso sobre la obra del escultor Cesare Sighinolfi en Portugal y, por último, una revisión de la literatura y casos descriptivos en la intersección de la escultura y la joyería.

Daniel Raposo  
João Neves  
Ricardo Silva  
Luísa Correia Castilho  
Rui Dias

---

# SECÇÃO I



---

# **DESIGN E ENSINO DO DESING**

DESIGN AND DESIGN EDUCATION

DISEÑO Y EDUCACIÓN EN DISEÑO

Capítulo 1

**O DESAFIO ÀS  
CONDIÇÕES DO ENSINO  
DO DESIGN PARA  
A ABORDAGEM À  
COMPLEXIDADE:  
UMA REFLEXÃO A  
PARTIR DE ESTUDO  
EXPLORATÓRIO**

*The challenge to design education conditions for the approach to complexity: A reflection from an exploratory study.*

## RESUMO

O ensino do design tem vindo a fazer evoluir o desenvolvimento de competências perante a complexidade crescente da realidade. Com um enquadramento teórico construído a partir de contributos recentes sobre o tema, realizámos um estudo exploratório envolvendo estudantes de design. Com o objetivo de compreender as condições da abordagem aos problemas complexos refletimos de modo mais alargado sobre o contexto de ensino-aprendizagem do século XXI. Os estudantes abordaram um problema complexo, um problema real colocado por um interlocutor real. Começámos por aferir da perceção dos estudantes sobre as condições do ambiente e das particularidades inerentes a aspetos intrapessoais. Permitindo-lhes escolher o nível de abordagem ao problema observámos o seu desempenho em sessões autónomas de interação com o interlocutor, previamente preparadas. Completámos os dados em análise com as razões identificadas pelos próprios estudantes para o seu desempenho. A partir dos resultados formulámos um conjunto de questões sobre as condições do contexto de ensino-aprendizagem, que podem contribuir para desenvolver e aprofundar a reflexão sobre os desafios colocados ao ensino do design pela necessidade de abordagem à complexidade. Na nossa perspetiva, as condições a que têm de responder os contextos de ensino terão que permitir que a resposta à complexidade seja alcançada pelo domínio de competências cujo foco seja dirigido para os problemas.

## PALAVRAS-CHAVE

Design, Ensino, Competências, Complexidade e Inquirição.

## ABSTRACT

Design education has been making evolve the competencies development before the growing complexity of reality. With a theoretical framework built from recent contributions on the subject, we carried out an exploratory study involving design students. In order to understand the conditions of the approach to complex problems, we reflect more broadly on the teaching-learning context of the 21st century. The students tackled a complex problem, a real problem posed by a real interlocutor. We started by assessing the students' perception about the environment conditions and the particularities inherent to intrapersonal aspects. Allowing them to choose the level of the problem approach we observed their performance in autonomous sessions of interaction with the interlocutor, previously prepared. We completed the data under analysis with the reasons identified by the students for their performance. Based on the results we formulated a set of questions about the conditions of the teaching-learning context, which can contribute to developing and deepening the reflection on the challenges posed to design education by the complexity approach requirement. In our perspective the conditions to which learning contexts have to respond will have to allow the approach to complexity achieved by the domain of competences whose focus is directed to the problems.

## KEYWORDS

Design, Education, Competencies, Complexity e Inquiry.

**MANUELA MAIA** <sup>1/2</sup>

Correspondent Author  
ORCID: 0000-0003-3077-2872

<sup>1</sup> ISEC Instituto Superior de Educação e Ciência

<sup>2</sup> TGRAF Instituto Internacional de Estudos e Investigação em Tecnologias Gráficas e Comunicação Científica

**Correspondent Author:**

Manuela Maia  
ISEC Lisboa, Alameda das Linhas de Torres, 179  
manuela.maia@iseclisboa.pt

## 1. Introdução

Uma realidade complexa dominada pela mudança rápida coloca cada vez maior pressão sobre o desenvolvimento de competências. As organizações desejam evoluir para sistemas mais interativos impulsionando processos mais centrados sobre as pessoas, para os quais necessitam de novas competências. É cada vez mais difícil abordar os problemas do século XXI com recurso a modelos que não têm capacidade para alcançar as exigências da abordagem à complexidade (Whitney e Nogueira, 2020). Procuram-se novas formas de abordar os problemas para novas possibilidades, onde o design terá melhores condições de contribuir sobretudo pelas suas abordagens centradas no humano. Embora reconhecendo aos designers o papel de pensadores estratégicos com uma cognição de uma natureza particular, educadores e investigadores apontam para a necessidade de aprofundar competências para abordar a complexidade (Norman & Meyer, 2020).

O design caracteriza-se pela tradução do conhecimento e a sua integração na prática, resolvendo problemas. No entanto, compreender o problema não pode ser considerada uma atividade subserviente do encontrar da solução (Maia, 2011). Questionar *porque concebemos soluções, como e para quê*, questionando os processos e o impacto das soluções, tem que fazer parte do design. As atuais condições da realidade requerem um *novo mindset* apontando para a necessidade de a formação dos designers contemplar o desenvolvimento e aprofundamento de capacidades como a liderança, a comunicação, o trabalho em equipa e a inteligência emocional (Muratovski, 2020). A abordagem à complexidade é reconhecida por educadores e investigadores e por designers como um dos aspetos mais importantes da evolução do design (Meyer & Norman, 2020).

O conceito de complexidade proposto por Edgar Morin (1977), perspetivando-a como um tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações determinações e acasos que constituem o mundo fenoménico, determinado por desordem, ambiguidade e incerteza, e a sua visão interdisciplinar acerca dos sistemas definem o enquadramento conceptual do nosso estudo. A complexidade, como refere Morin, requer interdisciplinaridade na prática e no discurso. Para Morin (2001) o pensamento complexo visa conjugar, articular e mover diversos saberes ligados, mantendo a sua essência e as suas particularidades, desafiando a fragmentação em áreas de conhecimento favorecendo a aprendizagem. No âmbito da prática a abordagem à complexidade tem no método, no *caminho* (feito de pesquisa e estratégia), uma sequência de ações que desde o início se prepara para receber o inesperado e modificar as suas ações em função da informação surgida (2001). De acordo com Morin (2001) complexidade contempla o “eu”, a expressão do indivíduo no contexto, definindo a reintrodução do conhecimento em todo o conhecimento como um dos princípios da sua teoria da complexidade, reconhecendo que o ser humano se posiciona num universo onde todos os fenómenos mantêm uma relação de interdependência. Nos contextos da prática profissional do design, mas sobretudo nos contextos de ensino, tem-se vindo a procurar compreender a pressão para o domínio de competências para a abordagem à complexidade impulsionando a sua evolução. Pretendemos refletir sobre esta problemática, a partir de um estudo exploratório, com o objetivo de contribuir para a discussão sobre as condições a que deverão atender os contextos de ensino-aprendizagem para viabilizarem o desenvolvimento de competências.

## 2. Os desafios ao ensino do design

A configuração de áreas de inquirição nos processos de design, em vez de apenas definir o problema, é uma das propostas para o processo de design colocando novos desafios ao ensino e à prática da profissão (Pontis & Van der Waarde, 2020). Esta área de inquirição tem de ser capaz de responder a questões como as que envolvem as pessoas e os seus contextos e as soluções e os seus impactos.

Abordar problemas complexos implica decisões mais bem informadas e mais rápidas exigindo aos designers a capacidade de pensar criticamente. A gestão da pesquisa, como um processo de aprendizagem antes da possibilidade de uma solução, configura um processo

aberto a várias possibilidades de interpretação dos fenómenos da realidade e, como tal, mais rico em conhecimento (Muratovski, 2020). Processos cada vez mais multidisciplinares são requeridos na abordagem à complexidade. A capacidade de definição do problema com processos centrados no humano e as competências de tecnologia digital definem áreas de saber a desenvolver (Pontis & Van der Waarde, 2020). A capacidade de os designers estimularem e gerirem processos criativos tem potencial para desbloquear a criatividade coletiva em contextos multidisciplinares. A capacidade de visualização também contribui para a simplificação necessária para a configuração de respostas e é fundamental na comunicação de sistemas complexos. Estes aspetos possibilitam visões partilhadas que ativam vários tipos de intervenção, com diferentes organizações, permitindo lidar com a complexidade. Para além destas capacidades os designers beneficiam os processos com as suas estratégias para a configuração de soluções (Weil & Mayfield, 2020).

A educação precisa também de ser cada vez mais focada no estudante, com espaço para a sua própria perspetiva acerca da experiência de aprendizagem, em suma acerca da sua educação. O ensino deve expandir-se de uma perspetiva individualizada centrada no domínio dos processos de ensino-aprendizagem para processos de resolução de problemas reais centrados nos estudantes. O futuro da educação em design envolve colaboração, cocriação e capacidade de conectar *inputs* de várias disciplinas aprofundando e fortalecendo os aspetos que se considerarem ser necessários (Voûte, et al., 2020). O contexto do design já não é determinado pelas estratégias de resolução de problemas inerentes aos artefactos, mas pelo foco na pesquisa, fazendo uso de competências que têm vindo a evoluir das questões da *forma* para a problematização nos contextos da cultura e da sociedade, moldados pelas transformações globais (Cezzar, 2020).

Desenvolver nas escolas de design uma cultura de abordagem à complexidade é um dos grandes desafios do século XXI.

### 3. Principais dimensões da abordagem à complexidade no design

Partimos dos contributos de pensadores líderes no campo, investigadores, percursos e educadores, que têm vindo a refletir sobre o futuro da educação em design,<sup>1</sup> destacando de entre eles os contributos de Muratovski, Noël, Meyer e Norman. Com particular atenção às suas recomendações para a ação sistematizámos um conjunto de ideias fundamentais que apontam no sentido do desenvolvimento do ensino do design na busca da qualidade. Dois aspetos agregadores das diversas perspetivas emergem deste debate: (1) *O ensino do design deve proporcionar a possibilidade de o estudante ser capaz de olhar o problema como uma oportunidade futura de fazer algo que ainda não sabemos* (Wilde, 2020) (2); *Aprender as etapas do processo é muito importante para conceber uma solução, mas mais importante no processo de design é o conteúdo sobre o século XXI* (Whitney & Nogueira, 2020).

Da análise destes contributos extraímos duas dimensões principais a que o ensino deverá responder: *a estrutura da abordagem à complexidade e a individualidade do estudante*.

#### 3.1. Estrutura para a abordagem à complexidade

Weil e Mayfield (2020) referem que a capacidade de pesquisa deve assentar na recolha de dados para abordar conhecimento rapidamente pensando criticamente a partir de múltiplos pontos de vista, com análise e síntese de dados para extrair ideias traduzindo *insights* em oportunidades. Muratovski (2020) aponta as pessoas e as suas necessidades como dois dos aspetos fundamentais na condução da investigação para o estudante ganhar compreensão em profundidade. Refere ainda a capacidade de visualizar e comunicar as coisas para os outros, fundamental no exercício de simplificar, tal como a capacidade para organizar e liderar uma equipa para a ação, a mudança e a resolução.

Pontis e Van der Waarde (2020) referem a importância central do pensamento sistémico no

1. A partir de um conjunto principal de artigos publicados pela revista She Ji (In: The Journal of Design, Economics, and Innovation. Edição da Tongji University Press, de Shanghai, China), distribuídos por dois volumes, editados na primavera e no verão de 2020, sobre o Ensino do Design.

processo de design permitindo compreender o problema como um sistema, fundamental para o domínio de competências de definição do problema. A capacidade para integrar a unidade no todo é importante para compreender o impacto das soluções reduzindo as suas inconsistências ao longo de todo o processo de design. Voûte, Stappers, Giaccardi, Mooij e Van Boeijen (2020) consideram que empatia é igualmente fundamental para ver factos e conteúdos e para a validação empírica das ideias indo do abstrato para o concreto.

### 3.1.1. A configuração de áreas de inquirição nos processos de design

Sobre a configuração de áreas de inquirição Pontis e Van der Waarde (2020) consideram que a mesma deve ser liderada por pesquisa baseada em evidências. Lorraine Justice (2019) aponta também para a necessidade de pesquisa, com novos métodos e com equipas diversas em cultura e em competências. Estas condições tornam os processos mais caóticos exigindo maior organização e liderança, mas permitem uma discussão mais consciente e clarificadora. As soluções devem basear-se em investigação com mais dados, mais informação e mais estímulos que possibilitam conexões que geram novas soluções possíveis. Voûte, Stappers, Giaccardi, Mooij e Van Boeijen (2020) consideram fundamental conectar *inputs* de várias disciplinas no processo de design, em ciclos de pensamento divergente e convergente, enquadrando e reenquadrando com síntese e avaliação para promover a descoberta e a criação. Para Guillermina Noël (2020) toda a exigência colocada implica que a voz do estudante é importante no processo de ensino-aprendizagem. Poder escolher o nível do desafio na abordagem aos problemas facilita ao estudante a configuração da área de inquirição para compreender e definir o problema.

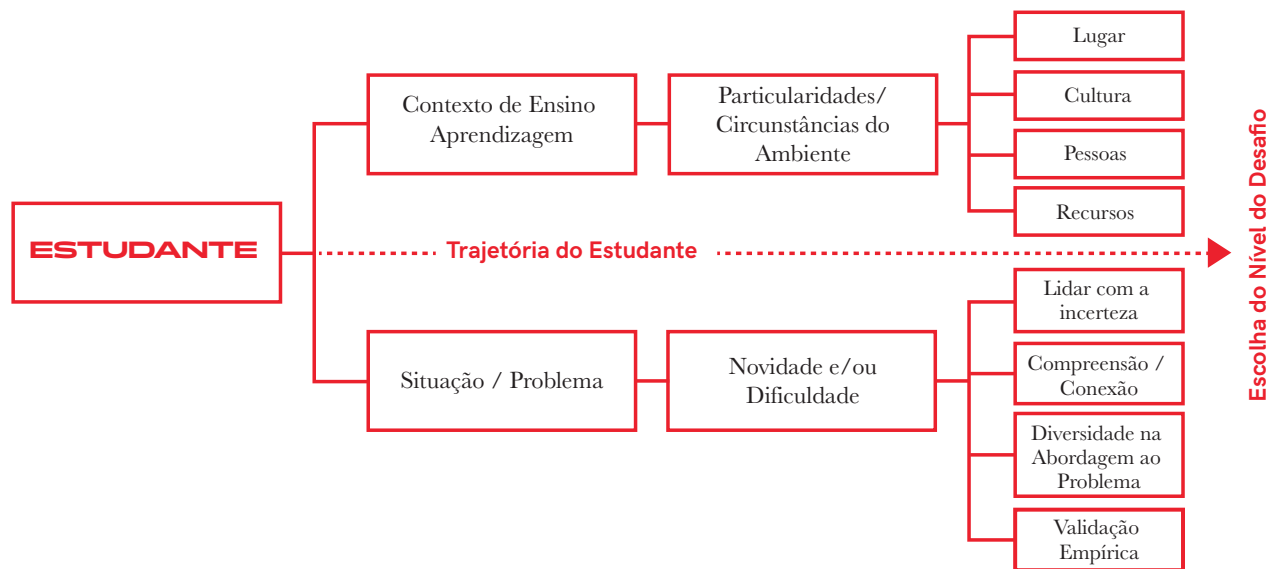
## 3.2 A individualidade do estudante

2. Fonte: She Ji (In: The Journal of Design, Economics, and Innovation. Edição da Tongji University Press, de Shanghai, China), distribuídos por dois volumes, editados na primavera e no verão de 2020, sobre o Ensino do Design.

A partir do enquadramento teórico<sup>2</sup> revela-se-nos um “caminho” a realizar pelo estudante no processo, desde o contexto em que insere para abordar um problema à interpretação individual que faz do mesmo, conduzindo-o à possibilidade de escolher como o abordar. Sistematizámos as grandes linhas em que assenta esta ideia de trajetória a seguir pelo estudante a partir da perspetiva dos autores, que aponta para a importância da individualidade do estudante na resolução de um problema complexo. Para Pontis e Van der Waarde (2020) a individualidade do estudante tem que ter espaço no ensino. É necessário compreender como os estudantes se relacionam com as circunstâncias de lugar, pessoas, cultura e recursos (Redström, 2020).

Num contexto de ensino-aprendizagem caracterizado pela abordagem à complexidade, onde se aprende como fazer, é importante compreender que desafios estas circunstâncias concretas colocam aos estudantes, nomeadamente, qual o seu grau de novidade. Guillermina Noël (2020b) considera que para lidar com a incerteza os estudantes devem conhecer diferentes processos de pensamento e que diversas abordagens podem ser construídas, existindo diversas formas de organizar a informação e de gerar alternativas para reduzir o problema ao essencial. O estudante precisa compreender quais as dificuldades das pessoas para compreender *para e porque* está a conceber uma solução e o impacto que esta pode vir a ter (Noël, 2020a).

O que esquema apresentado na Fig.1 procura contribuir para a compreensão desta ideia de “caminho” que o estudante deverá fazer, como proposto pelos autores, interrelacionado os constituintes do seu mundo fenoménico sobre o problema e o contexto, que tomamos como referencial para o nosso estudo empírico.



## 4. O estudo

A aprendizagem do projeto através da simulação do real é uma atividade dominante no ensino do design, potenciando o desenvolvimento de competências a partir da aquisição e aplicação de conhecimento em situações de design concretas. Com o objetivo de refletir tendo como base práticas de ensino do projeto realizámos um estudo exploratório qualitativo para compreender as condições dos estudantes na abordagem a problemas complexos. A componente central do estudo consistiu numa sessão de interação com um interlocutor no seu próprio território, uma organização real que apresentou um problema real. Participaram três estudantes de uma instituição de ensino do mesmo curso de Licenciatura em Design Gráfico, selecionados aleatoriamente de entre os finalistas. Dada a necessidade de garantir para todos os estudantes iguais condições de interação só nos foi possível realizar três sessões com o período de tempo disponibilizado pelo interlocutor para o efeito.

Com este estudo procurámos responder a um conjunto de questões formuladas a partir das principais dimensões da abordagem à complexidade no design identificadas na revisão da literatura (ponto 3.): *Os estudantes são capazes de manter o foco no problema para o aprofundar? Serão capazes de acionar procedimentos aprendidos para compreender melhor o problema? Serão capazes de identificar o que não sabem e o que precisam saber para abordar o problema?*

### 4.1. Metodologia

O estudo foi estruturado em três fases (Tabela 1) tendo como enquadramento teórico o referencial sobre a “Individualidade do estudante” apresentado na fig. 1.

**Fig.1**  
Referencial do estudo – “Individualidade do Estudante”.  
Fonte: o autor

	Objetivos	Recolha de dados	Contexto
		Técnica / Instrumentos	
1ª Fase	Compreender a percepção do estudante sobre o problema e o contexto, de acordo com o referencial do estudo (Fig. 1 - " <i>A individualidade do Estudante</i> ").	Interpretação das respostas aos questionários elaborados de acordo com o referencial do estudo (Fig.1)	Ambiente de ensino-aprendizagem do Curso do estudante na Instituição de Ensino.
	Preparar o estudante para a interação com o interlocutor real.		
2ª Fase	Interação com o interlocutor real com o objetivo de aprofundar conhecimento sobre o problema.	Observação não estruturada da sessão de interação.	Contexto real, organização do Interlocutor.
3ª Fase	Definição do problema pelos estudantes após a experiência de interação.	Análise documental das respostas dos estudantes	Ambiente de ensino-aprendizagem do Curso do estudante na Instituição de Ensino.

**Tabela 1**  
Plano da investigação Empírica  
Fonte: o autor

### Protocolo de análise e unidades de análise

Na primeira fase, a partir do problema dado, foi aferida a percepção dos estudantes sobre o “caminho” para abordar o problema, realizando um questionário sobre condições do ambiente de ensino aprendizagem e de abordagem ao problema, a sua preparação técnica e motivação e por fim sobre a escolha do nível de abordagem. Na segunda fase os estudantes interagiram com o interlocutor tendo por objetivo compreender aprofundadamente o problema para o poder definir, identificando necessidades de conhecimento de outras áreas e hipóteses de abordagem à sua solução. Foi fornecido um protocolo a seguir com orientações para a sessão sobre a dimensão comportamental incluindo orientações para a formulação das perguntas. As sessões foram objeto de observação e registo da forma mais objetiva possível, sendo desta forma possível chegar mais perto da experiência vivenciada pelos estudantes para compreender as suas estratégias e a sua conformidade com o nível escolhido para o desafio. Os estudantes interagiram todos com a mesma pessoa durante o mesmo tempo, que procedeu da mesma forma com os três estudantes. Na terceira fase os estudantes apresentaram por escrito a definição detalhada do problema, identificando necessidades de conhecimento e possibilidades de abordagem à solução.

### Resultados

As respostas aos questionários realizados na primeira fase foram objeto de interpretação tendo sido possível verificar que os estudantes se posicionaram de maneira diferente em relação ao desafio, fazendo escolhas diferentes sobre o nível de abordagem. Sobre o ambiente de aprendizagem os estudantes A e B consideraram-no adequado, mas não se sentiam preparados para o desafio, um por não estar familiarizado com o tema e o outro por falta de preparação sobre como proceder. Ambos consideraram o projeto completamente novo e muito difícil. O estudante B referiu estar motivado, mas o estudante A não. Sobre o domínio de conhecimento para abordar o problema o estudante A não se sentiu preparado e o B tinha dúvidas sobre a sua preparação. O estudante C considerou o ambiente de ensino-aprendizagem adequado e sentiu-se preparado, tendo considerado o projeto completamente novo e difícil. Este estudante sentiu-se confortável e motivado, embora com algumas dúvidas sobre como abordar o desafio.

Dos registos da observação sobre o comportamento do estudante durante a sessão de interação foi possível aferir das suas estratégias para compreender aprofundadamente o problema. Os registos revelam que o estudante A não colocou questões sobre o problema tendo estado a ouvir o interlocutor durante a maior parte do tempo da sessão. O estudante B demonstrou ter preparado a sessão colocando perguntas, mais gerais no início, e acompanhando as

intervenções do seu interlocutor. Este estudante apresentou uma ideia para resolver o problema tendo interagido em determinados momentos em ciclos de pensamento divergente e convergente. Considerámos a sua estratégia consistente com o fato de *ter dúvidas sobre a sua preparação*. O C preparou a sessão e foi o estudante que fez mais perguntas conseguindo interpelar e escutar dinamizando o diálogo, revelando empatia com o problema. Colocou sempre perguntas sobre o problema apresentando abordagens possíveis (ideias). Explorou em particular uma *ideia* previamente pensada com o objetivo de obter a sua validação. Reconhecemos durante a sessão ciclos de pensamento divergente e convergente sendo o seu comportamento consistente com o fato de ter referido inicialmente *sentir-se preparado*. Da interpretação dos registos da observação concluímos que o comportamento dos estudantes, nomeadamente as estratégias utilizadas, são coerentes com os dados do questionário inicial, ou seja, consistentes com a forma como se sentem relativamente ao desafio e com o nível escolhido para o abordar.

Da análise aos documentos apresentados pelos estudantes após a sessão com a definição do problema verificamos que não o descrevem aprofundadamente, tendo sido sobretudo descritas possibilidades para a sua solução, ou seja, ideias para solucionar o problema. O estudante A descreve de modo muito breve uma possibilidade de solução para outro problema apresentada pelo interlocutor durante a sessão. O estudante B descreve uma *ideia* que explorou durante a sessão, uma proposta para resolver o problema. O estudante C descreve com algum detalhe uma proposta para resolver o problema, identificando conhecimento necessário para desenvolver e implementar a solução. Sobre os registos das sessões concluímos que os estudantes não abordam efetivamente o problema com o interlocutor para o compreenderem aprofundadamente para o poderem definir.

Após a realização deste estudo procurámos compreender através de um conjunto de questões abertas a perspetiva de cada estudante sobre o seu desempenho na segunda e terceira fases. Os estudantes referiram como razões principais o impacto da dimensão intrapessoal na abordagem ao desafio proposto; terem interiorizado um procedimento para abordar os problemas centrando-se na construção da solução, razão pela qual não abordam aprofundadamente um problema para o compreender e definir previamente e ainda a existência de alguma desatenção às orientações fornecidas devido ao fato de não ser habitual seguirem protocolos.

## 5. Conclusões

Os resultados permitem-nos responder às nossas perguntas ao verificar que os estudantes são capazes de colocar questões sobre o problema, demonstrando capacidade de foco para o compreenderem aprofundadamente, mas têm dificuldade em apontar necessidades de conhecimento de outras áreas para o abordar. Deste modo não revelam ser capazes de identificar facilmente o que não sabem nem aquilo que precisam saber, acionando estratégias para compreender melhor o problema baseadas em procedimentos aprendidos sobre como solucionar um problema.

Estes estudantes poderão ter desenvolvido competências dirigidas sobretudo para a materialização de soluções, que poderão não fornecer condições para a abordagem à complexidade de acordo com o conceito de Edgar Morin (1977). Compreender um problema como um sistema constituído por múltiplas e diversas dimensões, principalmente as que dizem respeito à interação entre o humano e o contexto, implica reconhecer a necessidade de compreender diferentes saberes interrelacionados. Este conhecimento é alcançado pelo método, a estratégia, num processo de aprendizagem desde o problema até à solução. Um caminho de aprendizagem que também assenta no “eu”, o estudante, e na sua relação com o universo onde está posicionado. Para ser capaz de compreender aprofundadamente um problema o estudante poderá ter de dominar competências que lhe permitam reconhecer a interdisciplinaridade de saberes. Neste sentido, o estudo exploratório que realizámos conduz-nos à formulação de três perguntas: *A que requisitos devem responder os contextos de*

*ensino-aprendizagem para serem favoráveis à abordagem aos problemas complexos? Que condições são necessárias para o desenvolvimento e consolidação da autonomia dos estudantes para esta abordagem? Quais são condições mais adequadas para a consolidação de aprendizagens, nomeadamente, sobre metodologias de design a aplicar por estudantes para a definição aprofundada de um problema?*

Cientes das limitações do estudo exploratório que realizámos, nomeadamente, as exigências que coloca na sua replicação, envolvendo mais estudantes, contextos de ensino e problemas reais, consideramos ser importante realizar outros estudos para permitir aprofundar estas questões. A pressão colocada à formação dos designers apresenta desafios ao futuro do ensino que tornam necessário compreender como podem ser respondidos os requisitos da educação no século XXI para abordar a complexidade.

## Referências Bibliográficas

Cezzar, J. , Conforto, E.C., Benassi, J. & Araújo, C. (2020). Teaching the Designer of Now: A New Basis for Graphic and Communication Design Education. *She Ji, The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6 (2), 213-227. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.05.002>

Justice, L. (2020). The Future of Design Education. *DMI Review. Design Education*, 30 (1), 33-37.

Maia, M. (2011). *O que é o Design? A dimensão cognitiva da atividade de design: os designers nas organizações portuguesas de Design Industrial*. (Unpublished doctoral dissertation). Instituto Superior de Economia e Gestão, Universidade Técnica de Lisboa

Meyer, M. W. & Norman, D. (2020). Changing Design education for the 21st Century. *She Ji, The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6 (1), 13-49. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2019.12.002>

Morin, E. (2003). *Introdução ao pensamento complexo*. (5ª Edição). Instituto Piaget.

Morin, E. (2001). *Os sete saberes para a educação do futuro*. (2ª Edição). Instituto Piaget.

Muratovski, G. (2020) The Making of an American Design School: Lessons Learned. *She Ji, The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6 (1), 67-82. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.01.002>

Noël, G. (2020a) Fostering Design Learning in the Era of Humanism. *She Ji, The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6 (2), 119-128. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.05.001>

Noël, G. (2020b) We All Want High-Quality Design Education: But What Might That Mean? *She Ji, The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6 (1), 5-12. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.02.003>

Pontis, S. & Van der Waarde; K. (2020) Looking for Alternatives: Challenging Assumptions in Design Education. *She Ji, The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6 (2), 228-253. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.05.005>

Rédstrom, J. (2020) Certain Uncertainties and the Design of Design Education. *She Ji, The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6 (1), 83-100. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.02.001>

Voûte, E.; Stappers, P. J.; Giaccardi, E.; Mooij, S. & Van Boeijen, A. (2020) Innovating a Large Design Education Program at a University of Technology. *She Ji, The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6 (1), 50-66. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2019.12.001>

Weil, D. & Mayfield, M. (2020) Tomorrow's Critical Design Competencies: Building a Course System for 21st Century Designers. *She Ji, The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6 (2), 157-169. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.03.001>

**Reference for this chapter:**

Maia, M. (2022). O desafio às condições do ensino do design para a abordagem à complexidade: Uma reflexão a partir de estudo exploratório. Em Raposo, D.; Neves, J.; Silva, R.; Castilho, L.C. & Dias, R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (8-17)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

Capítulo 2

**ANÁLISE DE  
TENDÊNCIAS  
SOCIOCULTURAIS &  
GESTÃO VISUAL DE  
PROJETOS:  
PROPOSTA DE  
MODELO CONCEITUAL  
PARA O FASHION LAB  
- COLETIVO CRIATIVO/  
BRASIL**

*Analysis of sociocultural trends & visual project  
management: A proposal of a conceptual model for the  
Fashion Lab - Coletivo Criativo/Brazil*

## RESUMO

O objetivo deste texto é propor um modelo conceitual de análise de tendências socioculturais com base na gestão visual de projetos para o Fashion Lab — Coletivo Criativo, localizado em Blumenau, Brasil, configurando-se como relatório final de pesquisa. Considerando o surgimento de espaços colaborativos no contexto pós Revolução Industrial, esses locais congregam elementos potenciais para a análise de tendências, uma vez que há o incremento da competitividade, da assertividade e da inovação na concepção de soluções para a área da moda. Em relação às teorias utilizadas, o texto vale-se do conceito e da descrição de métodos de análise de tendências, da compreensão de gestão visual de projetos e, por fim, da definição de modelo conceitual. Quanto aos passos metodológicos, a pesquisa se classifica como de natureza aplicada, qualitativa e com objetivos descritivos. A investigação é fruto de Revisão Bibliográfica, da aplicação da Teoria Fundamentada nos Dados - Grounded Theory, com técnica de entrevista semiestruturada, e da redução, categorização e interpretação dos dados por meio da Análise Qualitativa de Dados. Como resultado alcançado, o modelo conceitual, fundamentado pela gestão visual de projetos para o Fashion Lab investigado, é proposto a partir dos requisitos pertinentes oriundos da pesquisa de campo e da materialização do relatório final de pesquisa.

## PALAVRAS-CHAVE

Tendências de moda, Gestão visual de projetos, Modelo conceitual, Fashion Lab.

## ABSTRACT

This paper aims to propose a conceptual model of analysis of sociocultural trends based on visual project management for the Fashion Lab - Coletivo Criativo, located in Blumenau, Brazil. These Fashion Labs, which emerged in the post-Industrial Revolution context, bring together potential elements for trends analysis since there is an increase in competitiveness, assertiveness, and innovation in fashion design. Regarding the theories used, the text uses the concept and description of trend analysis methods, the understanding of visual project management, and, finally, the definition of the conceptual model. The research is classified as applied and qualitative with descriptive objectives. It is the result of a literature review, the application of the Grounded Theory with semi-structured interview technique, and the reduction, categorization, and interpretation of data through Qualitative Data Analysis. As a result, the conceptual model is proposed based on the relevant requirements from the field research and the materialization of the final research report.

## KEYWORDS

Fashion trends, Visual project management, Conceptual model, Fashion Lab.

**SANDRA REGINA RECH**<sup>1</sup>

Correspondent Author  
ORCID: 0000-0002-0062-6914

**ALESSANDRO MATEUS FELIPPE**<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0001-6856-3991

<sup>1</sup> Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

<sup>2</sup> Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

**Correspondent Author:**

Sandra Regina Rech  
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil  
sandra.rech@udesc.br

## 1. Ponto(s) de partida

1. O texto completo disponível em: [https://www.udesc.br/arquivos/ccart/id\\_cpmenu/9601/Alessandro\\_Mateus\\_Felippe\\_Disserta\\_o\\_16184240330623\\_9601.pdf](https://www.udesc.br/arquivos/ccart/id_cpmenu/9601/Alessandro_Mateus_Felippe_Disserta_o_16184240330623_9601.pdf).

Este artigo se caracteriza como um recorte de dissertação de mestrado<sup>1</sup>, pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Design de Vestuário e Moda, da Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil. Nesse sentido, tem-se como problemática o exame de tendências socioculturais, auxiliado pela gestão visual de projetos, e resultando na proposta de um modelo conceitual de análise de tendências para o Fashion Lab - Coletivo Criativo, situado no Sul do Brasil, na cidade de Blumenau.

Historicamente, a Revolução Industrial, desencadeada na Europa durante o século XVIII, ocasionou transformações nos fundamentos organizacionais da criação, comercialização, distribuição e consumo de bens — notoriamente no que concerne à centralização dos meios produtivos por parte de grandes grupos industriais. A partir do último decênio, no entanto, nota-se que a difusão da tecnologia, associada às mudanças atribuídas à chamada sociedade da informação (Castells, 2009), resultou em modificações no sistema de produção supracitado.

Tendo em conta esse panorama, diversos setores industriais precisaram se reconfigurar para seguir tais alterações. O segmento da moda, particularmente, sofreu influências motivadas por acentuadas transformações tecnológicas, sociais e políticas neste decurso temporal e, novamente, é obrigado a superar dificuldades para incorporar as oscilações predominantes que ainda estão ocorrendo (Bastos, 2014).

Destarte, considerando a temática do trabalho, partiu-se para a escolha da empresa a ser estudada: o Fashion Lab - Coletivo Criativo, compreendendo-o como um ambiente colaborativo para a área do design de moda. O espaço foi inaugurado em 2016, pela designer Simone Passarim, que decidiu compartilhar o seu ateliê com outros designers, estudantes, investigadores e pequenos negócios interessados em empreendedorismo e que necessitavam de um local para a realização de workshops, oficinas práticas, cursos de pequena duração ou para a prototipagem, modelagem e costura de suas criações de moda (Versar, 2018). A inexistência de métodos estruturados para análise de tendências foi uma das dificuldades identificadas no Fashion Lab. Assim, considerando o valor que as imagens adquirem durante o processo projetual de novos artefatos, sugeriu-se o emprego do método desenvolvido por Teixeira (2018; 2015), o qual serve-se dos preceitos e mecanismos da gestão visual de projetos como interpretação sistemática de informações ao longo da concepção de projetos complexos ou de difícil compreensão, como foi a situação diagnosticada no Coletivo Criativo em pauta.

Isto posto, a problemática de pesquisa deste manuscrito se caracteriza em: é possível propor um modelo de análise de tendências socioculturais a partir da gestão visual de projetos para o Fashion Lab — Coletivo Criativo? Também, torna-se relevante agregar os objetivos específicos do presente texto, a constar: compreender o passo a passo dos seguintes métodos de análise de tendências Triangulação Cultural (Raymond, 2010), Futuro do Presente (Campos & Rech, 2016) e Trend Research Cycle (Dragt, 2017); indicar instrumentos para a gestão visual de projetos à luz da bibliografia pertinente.

### 1.1. Design metodológico.

Compreende-se a abordagem desta pesquisa como qualitativa, na medida em que percorreu a respeito de teorias, conceitos e numerosos aspectos sobre um mesmo fenômeno de investigação, consonâncias e contraposições entre estudiosos e suas relativas teorias e, por fim, a eclosão de “[...] conexões e relações que possibilitem descrições, explicações e interpretações” (Martins, 2009, p. 141) no decorrer da análise e interpretação dos dados, além de apresentar um estudo aplicado (Silveira, 2018) com escopo descritivo (Gil, 2017). Dois enfoques metodológicos foram utilizados na estrutura de todo o trabalho: a Revisão Bibliográfica (Stumpf, 2010; Marconi & Lakatos, 2017) e a Teoria Fundamentada nos Dados (Glaser & Strauss, 1967; Strauss, 1987; Soneira, 2007; Bandeira-De-Mello & Cunha,

2006; Corbin & Strauss, 2008). Para retratar as particularidades do Fashion Lab, valeu-se da entrevista semiestruturada (Duarte, 2010; Gil, 2008) como instrumento de coleta de dados e da seleção de três designers que atuam no ambiente investigado, a partir dos seguintes critérios: (a) profissional que possui o maior cargo dentro do organograma do laboratório; (b) profissional que esteja atuando há mais tempo no laboratório; e (c) profissional que trabalha profissionalmente, em alguma medida, com pesquisa e análise de tendências. Os dados coletados, totalizando 2 horas e 49 minutos de entrevistas em profundidade, capturados com a ajuda de videochamada do Google Meet,<sup>2</sup> foram transcritos via ferramenta oTranscribe,<sup>3</sup> compilados por intermédio de análise qualitativa dos dados - disposta nos estágios de redução, categorização e interpretação das informações (Sampieri *et. al.*, 2018; Lucio, 2013; Gil, 2017) segundo o entendimento metodológico de análise de tendências (Campos & Rech, 2016; Dragt, 2017; Raymond, 2010) e normas e instrumentos de gestão visual de projetos dissertados na revisão de literatura, derivando na proposta do modelo conceitual de análise de tendências alicerçado pela gestão visual de projetos para o Fashion Lab — Coletivo Criativo. Ao total, emergiram dos dados coletados quatro categorias (Apresentação das entrevistadas, Fashion Lab - Coletivo Criativo, Tendências e Ferramentas) com 24 subcategorias de análise. Após a análise, originaram-se 18 requisitos pertinentes (Teixeira, 2018) para o desenvolvimento do modelo conceitual, organizados em aspectos e necessidades acerca das fases, etapas, ferramentas e características gerais.

2. Disponível em: <https://meet.google.com>.

3. Disponível em: <https://otranscribe.com>.

## 2. Como fazer Análise de Tendências Socioculturais?

Em uma perspectiva histórica e, igualmente, contemporânea, “[...] uma tendência (no sentido geral da palavra) é a inclinação predisposta para algo, alguém ou alguma situação que provavelmente acontecerá no futuro próximo” (Campos & Wolf, 2018, p. 19). Em outras palavras, é um padrão que conduz o pensamento, o olhar e as ações dos seres humanos para uma certa direção, tendo potencial para se efetivar ou não. De modo adicional, o vocábulo tendência alude à alteridade, suscitando uma “[...] sensação de [a] finitude; ou seja, uma situação que será alcançada; e [b] futurologia; isto é, sugerindo que a situação acontecerá no futuro” (Campos & Wolf, 2018, 19). É fundamental empregar os resultados oriundos dos estudos de tendências como fonte informacional e inspiracional para a geração de produtos, considerando que as tendências são “[...] pontos focais do desejo, por meio dos quais indivíduos muito diferentes uns dos outros e sem comum acordo se descobrem nas mesmas vontades” (Erner, 2015, 9), isto é, estão ligados pelas mesmas ideias.

Apresenta-se, a seguir, um resumo das etapas basilares dos métodos de análise de tendências socioculturais elaborados por Dragt (2017), Raymond (2010) e Campos e Rech (2016), que substancializa três distintas propostas metodológicas, dialogando com o objetivo geral do presente texto. O primeiro método, nomeado como Trend Research Cycle (Dragt, 2017), contém as fases de Scan (com as etapas Spot, Select e Document), Analyse (com as etapas Cluster, Validate e Label) e Apply (com as etapas Scope, Communicate e Translate). O segundo, intitulado como Futuro do Presente (Campos & Rech, 2016), compreende os estágios Fontes selecionadas (com as etapas Definição de objetivos e abrangência, Identificar influências e Seleção de fontes), Conceitos definidos (com as etapas Planejamento e coleta de dados, Codificação de dados e Delimitação de tendências) e Tendências informadas (com as etapas Análise dos resultados e Comunicação dos resultados). Por fim, o terceiro método, conhecido como Triangulação Cultural (Raymond, 2010), é composto por Consulta (com as etapas Tecido informativo, Delimitação do tema e Pesquisa qualitativa), Observação (com as etapas Mapa etnográfico, Registro visual de comportamento e Análise da tipologia) e Intuição (com as etapas Análise sustentada pelo conhecimento do trendhunter, Além das estatísticas e dados quantitativos e Avaliação qualitativa e quantitativa).

Assim sendo, ao observar os três métodos, que apontam rumos diferenciados para identificar e acompanhar tendências socioculturais, percebe-se que todos abarcam similitudes e peculiaridades entre si por meio de fases e etapas específicas. Ou seja, compreende-se que a delimitação dos propósitos da investigação acontece na fase inicial (Raymond, 2010; Campos & Rech, 2016), da mesma forma, que o primeiro processamento da coleta de dados (Dragt, 2017). No segundo momento, busca-se analisar e interpretar os dados coletados, depreendendo posturas emergentes, comportamentos, gostos em ascendência, em adição às necessidades e valores que delineiam as tendências (Dragt, 2017; Campos & Rech, 2016; Raymond, 2010). Na última parte, identificam-se as tendências (Campos & Rech, 2016), realiza-se a análise qualitativa, valendo-se do conhecimento do trendhunter (Raymond, 2010), além da prototipagem de ideias com base em específicos briefings (Dragt, 2017).

### 3. Possibilidades da gestão visual de projetos.

Julio Teixeira (2018), apoia-se no título autoexplicativo da sua obra, Gestão Visual de Projetos: utilizando a informação para inovar, para ponderar sobre configurações estratégicas e afirmativas de operar a gestão de informações em projetos organizacionais, uma vez que o intento é propiciar uma visibilidade coletiva, empreendedora e sistemática dos processos baseados nestas informações. Assim, a partir de diferentes referências originárias da Revisão Bibliográfica (Marconi; Lakatos, 2017; Stumpf, 2010), apresenta-se um breve resumo das principais ferramentas visuais que favorecem a estruturação da gestão visual de projetos (Tabela 1).

Ferramenta	Descrição	Autor(a)
A3 Storyboard	Ferramenta que surgiu junto com propostas do Pensamento Lean/Enxuto para o chão de fábrica ou manufatura. Os relatórios A3 evoluíram até se tornarem um modelo padrão para a resolução de problemas. A ideia é que esses painéis sejam fixados no ambiente de produção para que todos tenham acesso.	Dennis (2010)
Business Model Generation — BMG (Canvas)	É uma ferramenta para modelagem de negócios; seu sucesso é devido ao pressuposto de que visualizar os principais elementos em um único plano facilita perceber a relação entre as partes de maneira global.	Osterwalder e Pigneur (2011)
Cartões-recado	É uma ferramenta que sugere o uso de notas rápidas contendo o nome da tarefa ou processo a ser executado, o responsável, data prevista para entrega, dentre outras informações importantes.	Amaral <i>et al.</i> (2011)
Espaços para acesso à informação	É a construção de espaços que permitam a visualização de diferentes informações (como a sala do café, por exemplo). Foi viável após mapear diferentes empresas que detêm essa prática.	Eppler e Platts (2009)
Fichas Lean	É uma ferramenta que traz informações relevantes de orientação para os envolvidos na execução do projeto.	Lean Enterprise Institute (2007)
Foto-diário ou diário fotográfico	Ferramenta que permite o registro contínuo de um fenômeno a ser estudado, resultando em fotografias que possuem relações com o usuário, com conteúdos subjetivos. Também pode ser usado em pesquisas iniciais de consumo, registros inspiracionais, provas de modelagem ou experimentos de usabilidade.	Sanches (2017) e Bona (2019)
Kanban	É um dispositivo que oferece informações (nome da peça, códigos, fornecedores, armazenamento etc.) e instruções ou status (to do, doing, done — por fazer, em desenvolvimento, finalizado) importantes para a compreensão de determinada etapa do projeto. O termo significa sinais ou quadro de sinais, em japonês.	Teixeira, Schoenardie e Merino (2011)

<b>Mood Chart ou Mood Board</b>	Ferramenta que auxilia na representação visual de conceitos a partir da colagem (física ou digital) de diferentes imagens, idealizando o universo imagético do projeto ou da solução — simbolicamente.	Burdek (2006)
<b>Painel de estilo de vida ou life style do público-alvo</b>	Painel com objetivo de exibir elementos que apresentem o perfil do estilo de vida do público-alvo da solução pensada. A seleção de imagens envolve valores pessoais, sociais, produtos utilizados, dentre outras informações que contribuam para a compreensão do consumidor. Além do formato estático, pode ser apresentado em formato de vídeo.	Baxter (2011)
<b>Painel semântico</b>	Ferramenta que reúne imagens, expressões, recortes, texturas e que comunica por meio de metáforas visuais. Pode ser usada como expressão do produto ou solução e é desenvolvida por meio de colagem (física ou digital).	Sanches (2017)
<b>Project Model Canvas</b>	Ferramenta inspirada no Canvas que permite uma compreensão visual dos conceitos do projeto, do engajamento da equipe e da tomada de decisões. Isso contribui para compreender que um painel pode auxiliar, de forma planejada e visual, o planejamento geral do projeto.	Finocchio Júnior (2013)
<b>Sketchbook ou caderno de esboço</b>	Ferramenta que possibilita um espaço físico para o registro de aprendizados, dados, experimentação de ideias, entre outras possibilidades. Pode ser materializado em um caderno pequeno de uso pessoal.	Seivewright (2009)
<b>Trend book ou trend report ou caderno de tendências</b>	Instrumento de comunicação, difusão e tradução de tendências. Seu formato não obedece um padrão regular e frequentemente é adaptado conforme a tendência em si ou a área investigada.	Dragt (2017)
<b>4 P's do Design</b>	Proposta metodológica que busca apresentar informações em relação ao posicionamento, problema, proposta e produto numa visão não linear e inovadora.	Gomez (2005)

**Tabela 1.**  
Síntese de ferramentas visuais.  
*Fonte: Elaborado pelos autores, com base na Revisão Bibliográfica realizada.*

## 4. Modelo conceitual de análise de tendências.

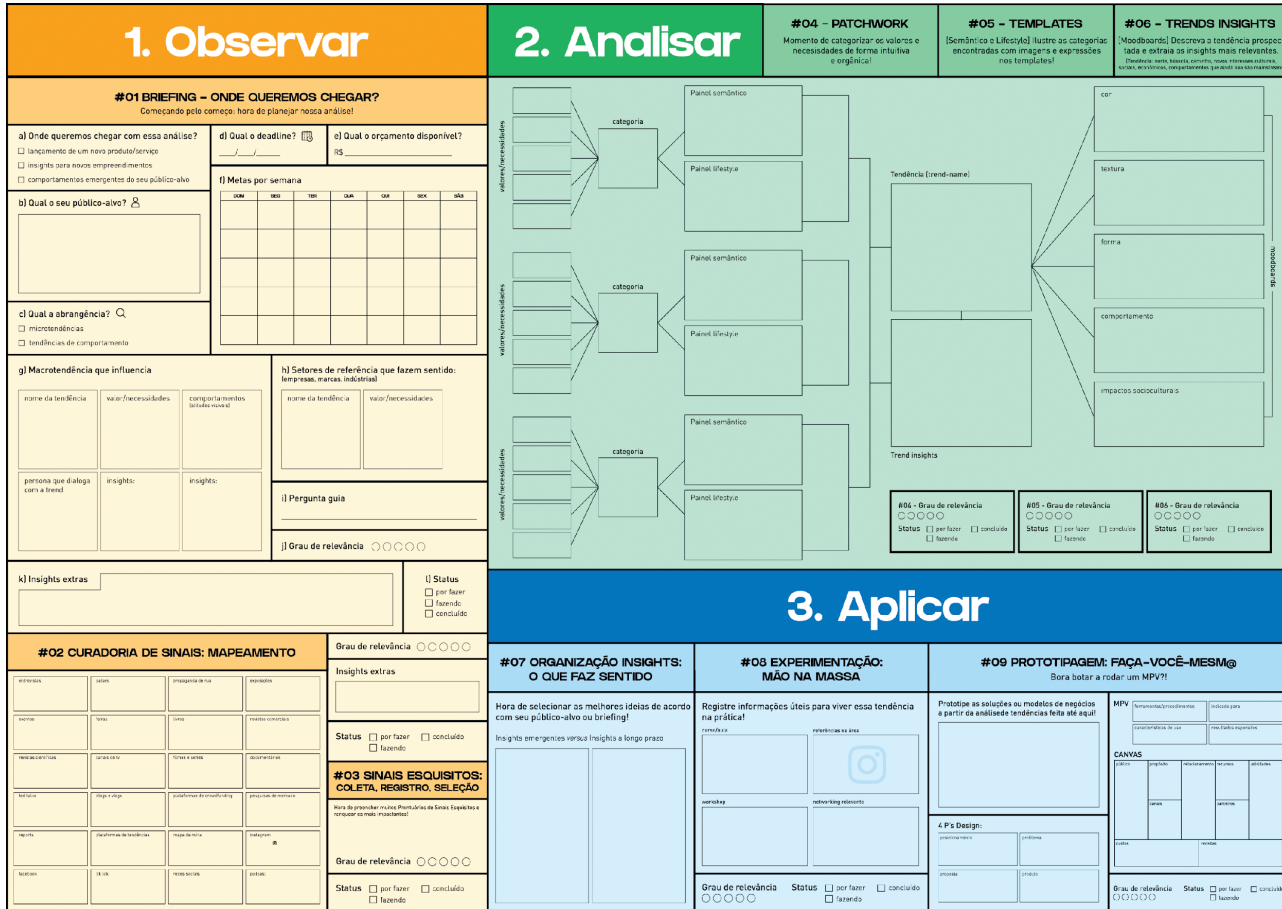
Os modelos conceituais têm múltiplas aplicabilidades, tais como elucidar um conceito, disponibilizar informações sobre determinado âmbito do conhecimento, cooperar com a composição de um panorama ou ser empregado enquanto requisito projetual, garantindo vantagens aos usuários. De modo material e consoante às exigências projetuais, a representação nos modelos acontece via palavras, imagens ou símbolos (Wilson, 1990).

Na pesquisa de campo, os dados coletados por meio das entrevistas em profundidade foram reduzidos, gerando quatro principais categorias e 24 subcategorias de análise, o que contemplou aspectos gerais como a formação das designers, até detalhes sobre a organização de projetos e conhecimentos ou práticas acerca da análise de tendências no espaço investigado. Os requisitos pertinentes (Teixeira, 2018), compreendidos como semelhantes ou similares, constatados durante a interpretação de dados foram aglutinados - vale salientar que são requisitos organizados por meio das categorias fase, etapa, ferramentas e características gerais para proposição do modelo conceitual.

As fases e etapas elencadas para o modelo conceitual consideram a revisão bibliográfica dos métodos de análise de tendências, da mesma maneira que os requisitos significativos advindos dos questionários analisados, ponderando as peculiaridades do Fashion Lab. De mais a mais, expressões, frases e termos coligados conversam com a conceituação teórica utilizada e com o teor das entrevistas analisadas, convertendo-se em um modelo conceitual dirigido ao Fashion Lab.

O modelo conceitual (Figura 1) agrega nove etapas e é arquitetado com base nos princípios da gestão visual de projetos (Teixeira, 2018), a saber: (a) priorização da visualização no tratamento de análise de tendências; (b) relevância da análise visual e estímulo da interação

e contributo da equipe através da articulação entre as fichas de orientação; (c) prontuário de sinais esquisitos e o próprio modelo conceitual.



**Fig.1.** Modelo conceitual de análise de tendências com base na gestão visual de projetos.  
 Fonte: Elaborado pelos autores, com base na pesquisa realizada.

O desenlace esperado com o emprego do modelo conceitual gravita ao redor da padronização do ecossistema de trabalho para perscrutar tendências, consubstanciar insights, assegurar apoio aos designers que utilizam o Fashion Lab e acelerar a inovação por meio de informações visuais na geração de alternativas, serviços, produtos e negócios, se aproveitando de inputs derivados das tendências de comportamento e microtendências, além de contribuir na prototipagem de ideias e modelagem nos estágios finais da aplicação do modelo conceitual.

## 5. Ponto(s) de chegada.

Considera-se que o escopo deste trabalho foi alcançado, materializado no modelo conceitual de análise de tendências socioculturais, alicerçado pela gestão visual de projetos, para o Fashion Lab - Coletivo Criativo. De modo geral, para cumprir os objetivos previstos, derivados do problema de investigação, optou-se pela Revisão Bibliográfica e pela Teoria Fundamentada nos Dados, atestando sua correspondente viabilidade. No prosseguimento da pesquisa, as três designers inquiridas, amostra que corresponde ao universo do trabalho a partir de critérios previamente estabelecidos, manifestaram significativa compreensão quanto à análise de tendências, contudo demonstraram certa desordem ao tentarem construir um pensamento lógico e intuitivo, questão que foi resolvida após a finalização da análise qualitativa dos dados.

O modelo conceitual, constituído por três macro fases (observar, analisar, aplicar) e nove etapas (#01 briefing, #02 curadoria de sinais, #03 sinais esquisitos, #04 patchwork, #05

templates, #06 trends insights, #07 organização insights, #08 experimentação, #09 prototipagem) foi concebido com base no encadeamento teórico dos métodos de análise de tendências e da gestão visual de projetos, em adição às demandas do Fashion Lab por meio dos requisitos pertinentes. Quanto à configuração visual, priorizou-se por uma tipologia legível com tons primários e secundários para propiciar uma boa exibição e hierarquização das informações.

Também, é capital salientar que o modelo proposto de análise de tendências socioculturais, de acordo com as ferramentas da gestão visual de projetos, não é uma alternativa definitiva, e nem se propõe a isso. Constitui-se, sobretudo, como uma inovadora concepção conectiva entre o campo dos estudos das tendências e o de gestão visual de projetos na resolução de necessidades inerentes ao domínio dos espaços compartilhados de moda. Por fim, sublinha-se que o modelo conceitual proposto não foi testado até a presente data devido às impossibilidades impostas pela pandemia de COVID-19, uma vez que o planejamento do design metodológico do modelo indica que a usabilidade deve acontecer de forma colaborativa, presencial e fisicamente, logo, a sua aplicação se configura como o próximo passo nas futuras pesquisas dos autores.

## Referências Bibliográficas

Amaral, D. *et al.* (2011). Gerenciamento ágil de projetos: aplicação em produtos inovadores (1a. ed.) [Agile project management: application in innovative products]. Saraiva.

Bandeira-De-Mello, R. & Cunha, C. J. C. A. (2006). Grounded Theory [Grounded Theory]. In: Cristiano Jose Castro de Almeida Cunha, C. J. C. et al. (Eds.), Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais: paradigmas, estratégias métodos (1a ed., pp. 241-266) [Qualitative research in organizational studies: paradigms, strategies and methods]. Saraiva.

Bastos, V. F. (2014). Moda e fabricação digital em um contexto Fab Lab: equipamentos, métodos e processos para o desenvolvimento de produtos [Dissertação de mestrado não publicada]. Programa de Pós-graduação em Design, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

Baxter, M. (2011). Projeto de produto: guia prático para o design de novos produtos (3a. ed.) [Product design: practical guide for new product design]. Blucher.

Bona, S. F. (2019). Método de projeto de coleção em design de moda: uma configuração para micro e pequenas empresas. [Dissertação de mestrado não publicada]. Programa de Pós-Graduação em Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil.

Burdek, B. E. (2006). Design: história, teoria e prática do design de produtos (1a. ed.) [Design: history, theory and practice of product design]. Blucher.

Campos, A. Q. & Rech, S. R. (2016). Método para pesquisa de tendências: uma revisão do modelo Futuro do Presente [Trend forecasting method: a review on the model Futuro do Presente]. ModaPalavra e-periódico, 9 (17), 27-47. <https://doi.org/10.5965/1982615x09172016027>

Campos, A. Q. & Wolf, B. (2018). O conceito de tendência na moda: significado, histórico, conotação [The concept of trend in fashion: meaning, historical, connotation]. ModaPalavra e-Periódico, 11 (22), 11-48. <https://doi.org/10.5965/1982615x11222018011>

Castells, M. (2009). A sociedade em rede (12a. ed.) [The networked society]. Paz e Terra.

- Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: techniques and procedures for developing grounded theory* (3a. ed.). Sage Publications.
- Dennis, P. (2010). *The remedy: bringing lean thinking out of the factory to transform the entire organization* (1a. ed.). John Wiley & Sons, Inc.
- Dragt, E. (2017). *How to research trends: move beyond trend watching to kickstart innovation* (1a. ed.). BIS Publishers.
- Duarte, J. (2010). Entrevista em profundidade [In-depth interview]. In: Duarte, J. & Barros, A. (Eds.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação* (2a. ed., pp. 62-75) [Research methods and techniques in communication]. Atlas.
- Eppler, M. & Platts, K. (2009). Visual strategizing: the systematic use of visualization in the strategic-planning process. *Long Range Planning*, 42(1), 42–74. <https://doi.org/10.1016/j.lrp.2008.11.005>
- Erner, G. (2015). *Sociologia das tendências* (1a. ed.) [Sociology of trends] Gustavo Gili.
- Finocchio Júnior, F. (2013). *Project Model Canvas: gerenciamento de projetos sem burocracia* (1a. ed.) [Project Model Canvas: project management without bureaucracy]. Elsevier.
- Glaser, B. & Strauss, A. (1967). *The discovery of Grounded Theory: strategies for qualitative research* (1a. ed.). Aldine Transaction.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social* (5a. ed.) [Social research methods and techniques]. Atlas.
- Gil, A. C. (2017). *Como elaborar projetos de pesquisa* (6a. ed.) [How to develop research projects]. Atlas.
- Gomez, L. S. R. (2005). *Os 4 P's do design: uma proposta metodológica não linear de projeto* [Tese de doutorado não publicada]. Programa de Pós-graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.
- Marconi, M. De A. & Lakatos, E. M. (2017). *Fundamentos de metodologia científica* (8a. ed.) [Fundamentals of scientific methodology]. Atlas.
- Martins, G. de A. (2009). *Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas* (2a. ed.) [Scientific research methodology for applied social sciences] Atlas.
- Osterwalder, A. & Pigneur, Y. (2011). *Business model generation: inovação em modelos de negócios* (1a. ed.) [Business model generation: innovation in business models]. Atlas Books.
- Raymond, M. (2010). *Tendências: que son, como identificarlas, en qué fijarnos, cómo leerlas* (1a. ed.) [The Trend Forecaster's Handbook]. Promopress.
- Sampieri, R. H. et. al. (2013). *Metodologia de pesquisa* (5a. ed.) [Research Methodology] Penso.
- Sanches, M. C. F. (2017). *Moda e projeto: estratégias metodológicas em design* (1a. ed.) [Fashion and design: methodological strategies in design]. Estação das letras e Cores.
- Seivewright, S. (2009). *Pesquisa e design* (1a. ed.) [Research and design]. Bookman.

Silveira, I. (2018). Procedimentos metodológicos de pesquisa: ciência e conhecimento . [Methodological research procedures: science and knowledge]. PPGMODA/UDESC.

Strauss, A. (1987). *Qualitative analysis for social scientists* (1a. ed.). Cambridge University Press.

Teixeira, J. M. (2015). *Gestão visual de projetos: Um modelo que utiliza o design para promover maior visualização ao processo de desenvolvimento de projetos* [Tese de doutorado não publicada]. Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.

Teixeira, J. M. (2018). *Gestão visual de projetos: utilizando a informação para inovar* (1a. ed.) [Visual project management: using information to innovate]. Atlas Books.

Teixeira, J. *et al.* (2011). *Design management: management levels and project development relations*. In: *Proceedings, design management: toward a new era of innovation*. Beijing Institute of Technology Press. [https://www.academia.edu/17374502/Design\\_Management\\_Management\\_Levels\\_and\\_Project\\_Development\\_Relations](https://www.academia.edu/17374502/Design_Management_Management_Levels_and_Project_Development_Relations)

Wilson, B. (1990). *Systems: concepts, methodologies, and applications* (1a. ed.). John Wiley & Sons, Inc.

**Reference for this chapter:**

Rech, S. R. & Felipe, A. M. (2022). *Análise de tendências socioculturais & gestão visual de projetos: proposta de modelo conceitual para o Fashion Lab - Coletivo Criativo/Brasil*. Em Raposo, D.; Neves, J.; Silva, R.; Castilho, L.C. & Dias R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (18-27)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

Capítulo 3

# **A MODA BRASILEIRA: UMA EFEMERIDADE?**

*The Brazilian Fashion: an ephemerality.*

## RESUMO

A moda brasileira esta em constante transformação e isto se reflete nas mudanças dos atores que participam na construção de um produto com identidade própria e local, portanto, vislumbrar o impacto destas questões na manutenção de uma moda brasileira estável e atuante, que possa servir como referência para assinalar sua potência. Este artigo tem por objetivo analisar a efemeridade dos participantes no jogo da moda no país, a partir de um recorte da sua principal semana de moda e a atuação mercadológica. Utiliza-se uma pesquisa documental webgráfica e bibliográfica, com isso constata-se que a moda brasileira ainda está em um processo de construção de uma maturidade sistêmica que garanta a perenidade dos seus players e novos entrantes.

## PALAVRAS-CHAVE

Moda, Identidade, Brasileira, Efêmera.

## ABSTRACT

Brazilian fashion is in constant transformation and this is reflected in the changes of actors who participate in the construction of a product with its own local identity, therefore, see the impact of these issues in maintaining a stable and active Brazilian fashion, which can serve as a reference to signal its potency. This article aims to analyze the ephemerality of participants in the fashion game in the country, based on a snippet of its main fashion week and marketing performance. A webgraphic and bibliographic documental research is used, with this it appears that Brazilian fashion is still in a process of building a systemic maturity that guarantees the perpetuity of its players and new entrants.

## KEYWORDS

Fashion, Identity, Brazilian, Ephemeral.

**DEOCLYS BEZERRA**<sup>1</sup>

Correspondent Author

**MARIA SÍLVIA BARROS DE HELD**<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0003-4373-4955

<sup>1</sup> SENAI - Departamento Regional do Ceará

<sup>2</sup> Universidade de São Paulo e Universidade de Lisboa – CIAUD, São Paulo, Brasil

**Correspondent Author:**

Deoclys Bezerra  
SENAI - Departamento Regional do Ceará  
deoclys@gmail.com

## 1. Introdução

A moda brasileira desde a sua gênese, sempre foi filha dos criadores internacionais, pois, cabia aos costureiros e costureiras interpretá-los e adaptá-los aos gostos da sociedade, que caminha a passos lentos para encontrar de alguma maneira os elementos de autoria e assinatura, pois, reproduzir estes cânones europeus, era ou é um vício inerente a formação, seja ela acadêmica ou autodidata. Deste modo, para pensar a moda além deste viés é necessário pontuar os caminhos percorridos por ela na história, figurando as mudanças mais significativas da moda brasileira, que ocorreram em meados da metade do século XX. Do aprendizado nos ateliês de costura, da moda de autor, das primeiras academias e até desembocar nos desfiles-*performance*, este processo de consagração fugaz e temporário da moda, figura como referência de estudo.

Seguindo-se o modelo do sistema de moda europeu e americano, este processo ainda está construindo os nomes reconhecidos e desejados por uma parcela significativa de consumidores. No caso brasileiro a conjuntura de funcionamento do sistema, possui um papel central como um fator preponderante de sombreamento aos criadores, além das instabilidades econômicas que contribuem para impedir que uma porção relevante se mantenha no jogo. O olhar do autor Pierre Bourdieu sobre o tema, propõe um jogo de esquerda e direita, dominantes e os recém chegados, num jogo de substituição e em intervalos temporais de aprendizado e inserção.

O autor assinala que “Os recém-chegados reintroduzem, incessantemente, no campo um ardor e um rigorismo de reformistas. Eles podem mesmo assumir ares de revolucionários no momento em que suas disposições de quase artistas de origem burguesa encontram um reforço na necessidade de perseguir uma clientela tentada a denunciar o contrato tácito de delegação que confere aos costureiros o monopólio da ‘criação’. É a concorrência dos pretendentes que, continuamente, impele os dominantes a um respeito relativo pelos valores oficiais do campo, exatamente aqueles em nome dos quais se exerce sua autoridade específica; é através dela que se exerce o controle do campo sobre o uso de poderes demiúrgicos fornecidos por ele.” (Bourdieu & Delsaut, 2001, 19 e 20), mas esta disputa na arena brasileira é feita majoritariamente por marcas e não por estilistas autorais, a cada temporada, a moda brasileira recebe seus recém chegados ou neonatos das academias de moda, sem antes estabelecer uma relação duradoura e de construção de produção de valor simbólico permanente com boa parte dos estilistas ditos dominantes da atualidade brasileira.

Segundo Joffily e Andrade (2013) a moda está mais associada a um fenômeno social e /ou cultural, de natureza parcialmente coercitiva, onde exterioriza mudanças periódicas de estilo, apreende-se consequentemente que esta manifestação chamada moda, mesmo em tempos atuais, se evidencia como um modelo que se mantém subordinado as metamorfoses sazonais de tendência de comportamentos, refletida também por meio do vestuário e das aparências físicas, pois segundo Treptow (2013) o sistema da moda além de efêmero, está atrelado ao desempenho dos seus artefatos, seja pela aceitação e disseminação dos elementos de estilo por quem adquire, ocasionando sua massificação e resultando em “obsolescência como diferenciador social”, vale lembrar que a moda só se concretiza quando recruta adeptos a estes seus códigos, sendo esta premissa um dos balizadores que referendam os nomes que entrarão para este panteão de designers.

### 1.1. Moda Brasileira – uma passarela transitiva

A abordagem aqui descrita não busca detalhar historicamente a moda no Brasil, haja visto, que esta epopeia e teatro acontecem por toda a sua trajetória enquanto nação e em diferentes circunstâncias peculiares da vida social, porém realiza-se um recorte mais contemporâneo para esta indústria, sublimando-se seus antecedentes não menos importantes, mas pouco contributivos no desenvolvimento deste esforço em traçar essa analogia com o sistema europeu e sua relação de permanência e autoralidade.

Recorre-se, portanto, ao período posterior a Segunda Guerra Mundial, estas décadas foram uma época com grande desenvolvimento econômico, com a euforia de uma cultura modernizante e um novo estilo de vida com comportamentos mais cosmopolitas. Considerar-se-á os anos de 1940 e 1950, que foram cruciais para a formação de uma moda brasileira. Esse movimento foi acompanhado pela indústria têxtil que se modernizava, produzindo tecidos e os costureiros criando modelos. Lançava-se as bases para o surgimento dos nomes que seriam reconhecidos na moda do país, o aparecimento de uma profusão de eventos, desfiles e os primeiros questionamentos sobre a identidade de uma moda brasileira, vê-se surgir neste período a “costura de autor”, uma moda mais descolada da visão europeia com os estilistas: Gil Brandão, Denner Pamplona, Guilherme Guimarães, Alceu Pena e Clodovil. Na década de 1960, as revistas propunham uma cópia do que se fazia na Europa, por outro lado, pode-se dizer que foi a era da invenção do costureiro de luxo e a primeira geração com Dener, Clodovil, José Nunes entre outros, e que alcançaram estrelato fazendo roupas que atendiam uma classe mais abastada que vestia o “*Haute-Couture*” ou como ficou convenção chamar aqui no Brasil de Alta Moda. Foram eles os responsáveis por promover e desenvolver a moda que passava a ter assinatura autoral e vendiam a imagem de elegância e *glamour*, e com isso conquistando a fama.

Neste período a Rhodia e a FENIT propuseram uma mudança fundamental, dessa forma a moda brasileira tomou outro impulso que desembocou nos grandes desfiles shows, que reunia os maiores artistas brasileiros numa tentativa de criar uma identidade de moda nacional, participavam os jovens costureiros, ilustradores e artistas, que dessa forma ajudavam a promover a confecção e a alta-costura brasileira. Os desfiles viajavam o Brasil e o mundo divulgando a moda. Para Prado e Braga (2011), foi Lívio Ragan contratado pela Rhodia, o responsável pela profissionalização do setor, com campanhas e desfiles cuidadosamente planejados, alto nível técnico e uma equipe estruturada com todos os profissionais necessários: modelos, maquiadores, cabeleireiros, fotógrafos, que foram os pioneiros nessa área. No início da década de 1970, as apresentações monumentais perdem sua força e inicia-se o *prêt-à-porter* brasileiro com a sua produção em série e a profissionalização da área. Nesse período aparecem as boutiques e as marcas de roupas com produção própria, que promoviam uma nova forma de vestir. Assim surgiram as marcas cariocas como: Mariazinha, Bibba, Aniki Bobó, Blu-Blu, Frágil entre outras, e que faziam desfiles na rua, nos apartamentos e em pequenas ações de promoção. O expoente maior deste período foi Zuzu Angel, que começou a desfilas em 1966, no Salão de Moda da Feira Brasileira do Atlântico, e a mídia já noticiava e apontava o seu sucesso, começou a vender fora do país e a realizar desfiles para lançar suas coleções, no Brasil e em Nova York, mas foi protestando contra a ditadura pela morte de seu filho que ela arrebatou a mídia e lhe custou a vida conforme suspeitas. Foi perseguindo uma roupa com essa identidade local, que ela antecipou as propostas e conceitos, que só puderam ser plenamente desenvolvidos por estilistas nas décadas seguintes de acordo com Prado e Braga (2011).

Os anos de 1980, viram despontar marcas de jovens estilistas de *prêt-à-porter* como: Huis Clos, Maria Bonita, Vide Bula. “Eles formaram grupos e criaram calendários de lançamentos de coleções, com desfiles conjuntos, em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais.” (Scalzo, 2009, pp.19-20). Esta iniciativa inspirou e floresceu em quase todo território brasileiro, configurando um fenômeno histórico que se prolongou por toda a década de 1980. Despontaram-se assim vários grupos, sendo estes os mais importantes: o Núcleo Paulista de Moda em 1980; já em 1982 o Grupo Mineiro de Moda; em 1984 o Grupo Ousadia, de Fortaleza no Ceará; em 1985 o Grupo São Paulo Moda e em 1986 a Cooperativa Paulista de Moda, “[...] mais que isso propiciavam uma espécie de referendun estético entre seus integrantes, ainda que cada qual buscasse identidade própria.” (Prado & Braga, 2011, 429) Um marco importante ocorreu no ano de 1987, quando iniciou-se o ensino superior de moda no país, pois foi criado no Brasil o primeiro curso de graduação em moda, na faculdade Santa Marcelina, São Paulo. Criar moda deixava de ser, finalmente, resultado de oportunidade fortuita, vocação ou talento nato de alguns poucos, para se tornar área de formação profissionalizada, com metodologia e técnicas próprias. “[...] encontraram um

mercado confeccionista mais bem estruturado, mas ainda profundamente marcado pela tradição da cópia e a imitação da moda estrangeira.” (Prado & Braga, 2011, 537)

Os anos 1990 foram a época em que as primeiras gerações de estilistas formados por universidades e cursos de extensão chegavam ao mercado, que absorvia estes novos profissionais como elementos fundamentais para agregar valor de design a seus produtos. Sendo assim, mudava-se a atitude que existia anteriormente e passavam a ver a roupa como elemento de criação e identidade. Foi um período também de turbulência na economia, principalmente após a abertura de mercado adotada pelo governo, assim muitas marcas construídas na década ou nas décadas anteriores, desapareceram engolidas pelo despreparo em lidar com a concorrência dos importados, de acordo com Prado e Braga (2011).

As marcas que sobreviveram ou afloraram neste contexto já se configuravam no limiar dos anos 1980 como Walter Rodrigues, Reinaldo Lourenço, Lino Villaventura e outros, que oriundos para além das academias se estabeleceram no mercado de moda e conseguiram espaço nos eventos que estavam se formando. A nova geração, como Alexandre Herchcovitch, Marcelo Sommer, André Lima entre outros, surgiram no contexto underground, onde alguns apresentavam suas coleções. Os eventos ganharam corpo, sobrepuseram as antigas feiras e desembocaram no São Paulo Fashion Week, 2001 e Fashion Rio, 2002 conforme Prado e Braga (2011).

Mas o Brasil ainda não conseguia se inserir no contexto de relevância mundial, as primeiras décadas do século XXI foram o período de sedimentação e consolidação tanto dos eventos de moda, como da maior parte dos estilistas e marcas presentes. Apareceram neste contexto a Casa de Criadores que lançava jovens estilistas, e o por um breve período o Amni Hot Spot, um evento para uma nova geração de criadores e incubadora para incentivar os novos talentos e marcas para o mercado nacional.

No final da primeira década do século XXI, as principais semanas de moda do país – a SPFW e Fashion Rio – passaram por um redesenho que objetivou dar uma nova definição aos seus papéis. Dentro deste cenário surgiram questões referentes aos modelos existentes e as fórmulas utilizadas, principalmente em relação ao calendário em vigor, entre o período de lançamento e o mercado.

## 1.2. A moda, o mercado e o surgimento do autor

A tentativa de traçar um paralelo a partir de um recorte tão distinto e longínquo parece ser incongruente, mas tampouco é um esforço em distender questões aproximadas para apontar uma exequível semelhança entre o fazer moda no Brasil e na Europa, o que se procura é interpretar semelhanças sabendo que ambos mercados de moda, procedem baseadas nas relações inerentes ao seu tempo.

Na década de 1930 se proliferam os cursos de corte e costura e vê-se a partir deste momento o aparecimento das costureiras de classe afrancesadas que reproduzem as últimas tendências, sendo a pioneira a Rosita Libman em São Paulo que introduziu as apresentações de moda. Já a década de 1940 vislumbrou o florescimento da nossa indústria têxtil e de confecção, a sociedade continuava a se vestir nos moldes de Paris e a Mena Fiala da Casa Canadá no Rio de Janeiro produzia modelos e tecidos exclusivos para a elite econômica brasileira, segundo Prado e Braga (2011).

As clientes de moda não possuíam uma relação de consciência cívica ou devoção mística relacionada ao produto, a moda assumia sim sua relação de autocelebração e autopromoção diante de uma sociedade que almejava esta postura vinda das mulheres de famílias abastadas, e que pudesse servir como modelos de sofisticação.

Nos anos de 1960 em diante, os estilistas começam a gozar de prestígio para além das suas capacidades técnicas e criativas. Esta batalha se constitui entre o mercado e o designer e que encontra ressonância que vai muito além dos primeiros estilistas autorais e perpassa a atualidade brasileira, numa luta para se estabelecer como detentor da sua própria produção e condutor do seu destino criativo.

A “genialidade” dos estilistas é arraigada a um conceito romantizado, mas é significativo lembrar o quanto a sociedade brasileira valoriza os profissionais da moda, não por sua excepcionalidade, mas por reproduzirem um padrão em detrimento a sua individualidade criativa. Todavia, pode-se de algum modo celebrar os estilistas que seguem a sua liberdade em acreditar numa inspiração condutora, embora para a maioria dos profissionais de moda a realidade do mercado ainda não esteja adequada na totalidade a estes anseios. Esses estilistas “outsiders” da moda brasileira de outrora, estavam numa relação de artesão e artista, que era superada pela singularidade dos seus talentos em criar a atmosfera ideal e orgulhosa de uma alta costura nacional e de certa forma autônoma.

### 1.3 O crepúsculo imanente

O recorte proposto a partir da constatação histórica da alvorada ao crepúsculo das marcas, costureiros, atores e estilistas, não fazem do Brasil um caso único e raro, este é também uma constante nas passarelas internacionais. O sentido de permanência e construção de identidade ainda esta em constante evolução.

Este panteão na moda brasileira é resumidamente pequeno, produziram inovações memoráveis, criando direções, mobilizando e educando o gosto de uma parcela dos consumidores brasileiros, mas que ao fim se dissipa na memória.

Para conseguir visualizar o quanto a moda brasileira esta em desenvolvimento e metamorfose, o que acarreta uma efemeridade constante, realizou-se uma pesquisa webgráfica a partir do ano de 2001, período de lançamento da passarela oficial da moda brasileira no Brasil e no exterior – a São Paulo Fashion Week, será um olhar sobre a validação de comunicação e consagração de marcas e estilistas. Onde divididas por categorias nos mostram como os atores da moda brasileira deste momento e evento específico estão posicionados na contemporaneidade atual.

A tabela apresenta as categorias separadas entre os designers/estilistas, as marcas de varejo de moda e as marcas moda praia, ano de lançamento do evento São Paulo Fashion Week 2001 – Coleções de Inverno e Verão, assim como o período atual de 2021 que apesar de ser durante a pandemia do Covid 19 realizou desfiles virtuais e presenciais, onde o SIM é referente a participação e o NÃO a não participação, com um caso ausente. A situação mercadológica é representada pela situação de VENDIDA – a marca foi adquirida por outros; DESCONTINUADA – as marcas por diferentes questões não atuam mais no mercado e ATIVA e ATIVA PARCIAL – as marcas atuam efetivamente ou apenas prestam serviços.

<b>Categoria dos Desfiles</b>	<b>SPFW Ano 2001</b>	<b>SPFW Ano 2021</b>	<b>Situação Mercadológica</b>
<b>Marcas de Estilistas de Prêt-à-porter</b>			
Alexandre Herchovitch Fause Hatem	SIM	NÃO	VENDIDA
Ricardo Almeida	SIM	NÃO	DESCONTINUADA
Walter Rodrigues	SIM	NÃO	ATIVA
Carlota Joaquina	SIM	NÃO	DESCONTINUADA
Marcelo Sommer	SIM	NÃO	DESCONTINUADA
Lino Villaventura	SIM	NÃO	DESCONTINUADA
Renato Loureiro	SIM	SIM	ATIVA
Reinaldo Lourenço	SIM	NÃO	DESCONTINUADA
Glória Coelho	SIM	AUSENTE	ATIVA
Ronaldo Fraga	SIM	SIM	ATIVA
Mario Queiroz	SIM	SIM	ATIVA PARCIAL
André Lima	SIM	NÃO	ATIVA PARCIAL
	SIM	NÃO	DESCONTINUADA
<b>Marcas de Varejo de Moda Prêt-à-porter</b>			
Forum	SIM	NÃO	VENDIDA
Zapping	SIM	NÃO	DESCONTINUADA
Patachou	SIM	NÃO	DESCONTINUADA
Zoomp	SIM	NÃO	DESCONTINUADA
Iódice	SIM	NÃO	VENDIDA
Equilíbrio	SIM	NÃO	DESCONTINUADA
M. Officer	SIM	NÃO	ATIVA
Ellus	SIM	SIM	ATIVA
Triton	SIM	NÃO	DESCONTINUADA
Cavalera	SIM	NÃO	ATIVA
<b>Marcas de Moda Praia</b>			
Rosa Chá	SIM	NÃO	VENDIDA
Cia. Marítima	SIM	NÃO	ATIVA
Rygy	SIM	NÃO	ATIVA
Blue Man	SIM	NÃO	ATIVA

**Tabela 1.**  
Tabela com a relação de marcas  
no calendário de moda 2001/  
2021 e o mercado.  
Source: *the authors*

Com esta tabela é possível perceber que as marcas que estavam presentes no início do evento (2001), apenas 14% delas ainda desfilam (2021). Ao analisar a situação do mercado é importante verificar que 44% das 27 marcas ainda estão atuando plenamente no mercado, porém as marcas que não desfilam e sucumbiram representam um total de 40%, o que demonstra o quanto a moda brasileira possui até o presente um grau elevado de efemeridade. Outra observação pertinente diz respeito ao perfil de marcas em suas categorias e que se sustentam até o momento, pois, 53% das marcas autorais ainda resistem, 75% da moda praia se mantém firme e apenas 30% das marcas de varejo de moda permaneceram.

## Conclusão

A moda no Brasil ao longo destes últimos 20 anos, incluindo-se os difíceis períodos da pandemia, igual um jogo de xadrez trocou suas peças incessantemente. Demonstrando que a manutenção das marcas passa além da mera apresentação ao público e requer um grau elevado de reconhecimento dos imperativos hipotéticos da gestão econômica. Está posto que alguns pilares da moda criativa brasileira permaneceram presentes no calendário e apontado direções, estas observações nos indicam que o caminho da autoridade e de identidade está em construção.

Outro valor importante e simbólico é que não deve-se definir portanto, o que pode-se classificar como sucesso ou fracasso, pois, esta é uma tarefa complexa na moda brasileira, muitos sucumbem diante das voláteis questões econômicas que assolam o país ao longo das décadas deste e do último século, frisa-se, portanto, que a autonomia conseguida por poucos estilistas na moda brasileira foi e é a um custo elevado, também porque estes ao seu tempo romperam e experimentaram a superação de convenções caducas e cristalizadas. Não é possível prever que estas casas de moda, que por hora são a própria figura dos estilistas, podem ser também agentes responsáveis por fomentar uma continuidade, mas o palco para esta cena continua montado, a direção dele ainda é uma incógnita e por conseguinte efêmera.

## Referências Bibliográficas

Bourdieu, P. & Desault, Y. (2001). O costureiro e sua grife: Contribuição para uma teoria da magia. *Educação em Revista, Belo Horizonte*, no 34, 34/2001.

Braga, J. & Prado, L. A. (2011). História da moda no Brasil – Das Influências às Autoreferências Pyxis Editorial.

Homepage do site TERRA, <https://www.terra.com.br/exclusivo/spfashionweek2001/>

Homepage do site São Paulo fashion Week, <https://www.spfw.com.br/calendario>

Jofilly, R. & Andrade, M. (2013). Produção de Moda. SENAC Nacional.

Scalzo, M. (2009). Trinta Anos de Moda no Brasil: Uma breve história. 1.ed. Editora Livre.

Treptow, D. (2013). Inventando Moda: Planejamento de Coleção. Edição da Aurora.

### Reference for this chapter:

Bezerra, D. & Held, S. B. (2022). A moda Brasileira: uma Efemeridade? Em Raposo, D., Neves, J., Silva, R., Castilho, L.C. & Dias, R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (28-35)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB

Capítulo 4

# O CRIADOR, A CRIAÇÃO E A IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

*The creator, creation and identification of the image*

## RESUMO

Mesmo com movimentos constantes, na tentativa de se atualizarem, as imagens sofrem e sempre sofrerão mudanças desempenhando seus múltiplos papéis e funções e, embora, apesar de estarem em constante mutação, permanecerão, enquanto estrutura (com os mais diversos códigos não verbais de comunicação), uma vez que servem de pedra de toque para a construção atemporal da memória coletiva. Aqui se trata de reflexões a respeito de como se pode colocar um código desconhecido em perspectiva. Este não é o objetivo, mas o significado do criador no corpo social. Os conceitos são “conectados” em torno da imagem ou mesmo de uma ideia que se divide com as outras. É a força atrativa, na maioria dos casos gerida pela empatia, pelo reconhecimento dos códigos utilizados, que vai legitimar (e ao mesmo tempo relativizar) a participação do produtor na dinâmica social. Assim, a jornada de reconhecimento se torna mais longa, embora continue de forma inequívoca. O que pode ocorrer é o fato do reconhecimento dos códigos utilizados estarem tornando-se mais sutis. O método de análise principal utilizado é o dedutivo. Este estudo trata de uma relativização de conceitos na busca do conceito previamente estabelecido, na tentativa pessoal (e talvez eterna) de reorganização constante dos conceitos.

## PALAVRAS-CHAVE

Produtor, Criação, Interdisciplinar, Imagem.

## ABSTRACT

Even with constant movements, in an attempt to update themselves, the images suffer and will always undergo changes performing their multiple roles and functions and, although, despite being in constant mutation, they will remain, as a structure (with the most diverse non-verbal codes of communication), since they serve as a touchstone for the timeless construction of collective memory. Here are reflections on how to put unknown code into perspective. This is not the aim, but the meaning of the creator in the social body. Concepts are "connected" around the image or even an idea that is shared with others. It is the attractive force, in most cases managed by empathy, by the recognition of the codes used, which will legitimize (and at the same time relativize) the producer's participation in the social dynamics. Thus, the reconnaissance journey becomes longer, although it continues unequivocally. What can happen is that the recognition of the codes used is becoming more subtle. The main method of analysis used is the deductive one. This study deals with a relativization of concepts in the search for the previously established concept, in a personal (and perhaps eternal) attempt to constantly reorganize concepts.

## KEYWORDS

Producer, Creation, Interdisciplinary, Image.

**MARIA SÍLVIA BARROS DE HELD**<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0003-4373-4955

**CARLOS ALBERTO DE ASSUNÇÃO ALHO**<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0002-5148-2316

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo e Universidade de Lisboa – CIAUD, São Paulo, Brasil  
<sup>2</sup> Universidade de Lisboa - Lisboa, Portugal

### Correspondent Author:

Maria Sílvia Barros de Held  
Universidade de São Paulo e Universidade de Lisboa – CIAUD, São Paulo, Brasil  
silviaheld@usp.br

## 1. Introdução

Ainda que se considere o homem em seu sentido mais holístico e Pierre Le Queau observe que, no que diz respeito ao dinamismo das culturas, independentemente do juízo de valor que se possa fazer, [este paradigma do homem integral é muito difícil atualmente de ser apreendido e analisado como um todo pelos múltiplos campos abertos pelas ciências humanas]<sup>1</sup> (Le Queau, 2000, 30-34) no tema “criador e ação”, onde também está contido, entre outros processos, o ato criativo. Oferecem-se aqui algumas perguntas e reflexões. Mesmo reconhecendo-se todas as dificuldades inerentes a qualquer tipo de análise do homem e da sociedade, considerando-a no seu sentido mais amplo e holístico, oferecem-se, sem qualquer intenção de julgamento, algumas sugestões e reflexões sobre o assunto, a imagem como comunicação não verbal.

A imagem, num “barroco pósmoderno”, como parte integrante do universo das celebrações das emoções partilhadas, também traz em si, como a própria afetividade, contornos sutis, mas cuja força existencial não pode deixar vestígios, dúvidas sobre a sua solidez, como Maffesoli (1996, 83) bem lembra em suas reflexões. Mesmo com movimentos constantes, na tentativa de se atualizarem, as imagens sofrem e sempre sofrerão mudanças ao desempenhar seus múltiplos papéis e funções, embora, apesar de estarem em constante mutação, permanecerão, enquanto estrutura (com os mais diversos códigos não verbais de comunicação), uma vez que [servem de pedra de toque para a construção atemporal da memória coletiva (...) podemos até dizer que ela expressa, no dia a dia, uma espécie de eternidade] (Maffesoli, 2000, op.Cit. 76., 83).

## 2. Os conceitos e as imagens

Como se pode colocar um código desconhecido em perspectiva? Este não é o objetivo, mas o significado do criador no corpo social. Os conceitos são “conectados” em torno da imagem ou mesmo uma ideia que se divide com as outras.

Dois postulados parecem ser indispensáveis na construção sociológica do conceito de identidade coletiva, segundo Gatti (1977, 73) [a distinção entre sua natureza e sua posição daquelas do objeto observado (...) a busca por pontos de visibilidade da identidade como elos constitutivos das ciências sociais em nosso campo].

E é nessa busca por matrizes que o criador também vai perceber, antes e em geral, por intuição, as referências que a maioria dos espectadores (e também consumidores) tem em suas memórias (no caso da imagem, visual) por algum tempo, ainda que também inserido na mesma incerteza coletiva (consciente ou não dela) que caracterizará o momento social.

## 3. O Criador, a Criação e a lógica da identificação na Modernidade

Quando se afirma que o criador é um revelador dos fenômenos sociais, isto se deve tanto à sua virtualidade intuitiva de interpretação quanto aos seus múltiplos lados criativos, ao evocar o que Maffesoli chamou de “condensações instantâneas” que, por sua vez, irão se sedimentar sucessivamente (Maffesoli, 1996, 289), por apresentar variações de intensidade na proporção da sensibilidade de seu criador no uso de códigos (no domínio das imagens, não verbais) que podem ser identificados pelo coletivo.

Convém assinalar que não se trata de solidificar uma ou outra imagem, de um ou outro objeto, mas da “constelação dos objetos apresentados”, que ultrapassam o valor de uso, e de troca para se oferecer à transcendência (Maffesoli, 1996, 289). Aqui, não se refere à estética como um artigo de luxo acessível a uma minoria, mas, ao contrário, a questão é antagônica: é a estética se jogando no mercado, de maneira quase anônima, buscando a banalização,

e demandando o coletivo. É o ato, a atitude artesanal se sobrepondo à arte, é o coletivo se sobrepondo ao indivíduo, é a autonegação do criador em benefício de sua criação.

Trata-se de improvisação, de seu valor e de exercício como buscas da virtualidade contida na matéria, da problemática da inspiração atualizada em seu conceito, que se mantém completamente fora dos antigos conceitos românticos e dionisíacos.

Um dos aspectos dessa reflexão é o que Maffesoli chamou de “lógica da identificação”<sup>1</sup> na pós-modernidade. É no jogo da identificação que a ludicidade reside em um de seus aspectos. Ao mesmo tempo em que o criador vai construir, ele também vai destruir tudo o que já está presente, portanto, solidificado pela e para a sociedade como comunicação, como ideia, como imagem. Ele vai apresentar sua ótica, fazendo outro movimento de seu olhar, às vezes na mesma paisagem, que embora possa ser de uma maneira bastante idiossincrática, será identificado como comunicação por uma coletividade. As diferenças culturais aparecem então como “religação”, alargando os limites e por consequência os parâmetros da coletividade, estendendo e tornando-a mais rica também nos outros aspectos sociais.

A importância da identificação é tão reconhecida pela ótica da produção que Bruno Munari em seu curso de Comunicação Visual faz a seguinte recomendação aos seus alunos: [Conhecer as possibilidades de contato com a realidade significa ver mais e perceber mais]<sup>2</sup>. Nessa afirmação inclui-se o aspecto do abraço dimensional da estética como o observatório escolhido pelo criador para sentir (e por que não viver?) o que Maffesoli chamou de “efervescência vitalista” (Maffesoli, 1996, *Op. Cit.*, 16) .

No mesmo trabalho, Munari reconhece que [a imagem, assim como a comunicação visual tem valores diferentes, dependendo do contexto em que está inserida, dando informações diferentes] (Maffesoli, 1996, *Op. Cit.*, 20). É válido observar que na realidade o que é “informado” é o conjunto maior ou menor de ideias e estas são reconhecidas em maior ou menor abrangência. Da mesma forma que permanecerão com maior ou menor intensidade (por condensação ou por rarefação), por maior ou menor tempo no repertório imagético das pessoas. Tudo são possibilidades integrativas que se aproveita para oferecer ao que diz respeito aos elementos já existentes e às possibilidades de “conexões” que os mesmos irão oferecer. É o ato de comunicar na dança as causas e efeitos do pluralismo pessoal. Este é o trágico e sua reconstrução imediata. Esta é a tribo medindo os fatos em conformidade ao totem.

Quando se diz que a criação artística vem de um ato criativo e que esse ato se desenvolve em meios de ruptura e reencenação, é interessante observar que, mesmo que tudo se desenvolva na incerteza, essa mesma incerteza que necessita sucessivamente novas adaptações, se desdobra a força concernente à imagem, no sentido do trágico definido por Michel Maffesoli, ou seja, [a consciência de que todas as situações, todas as atitudes se esgotam no momento, até mesmo de sua realização] (Maffesoli, 1979, 143) e seu período de permanência será o da pregnância na memória, quer dizer, o tempo real de sua verdadeira existência, não o tempo físico, mas, ao contrário, o atraso de sua pregnância psicofísica.

## 4. O criador e a comunicação não verbal

O criador também, pelo lado da sua comunicação não verbal no universo artístico, vai se utilizar deste mesmo recurso como seu [arquivo de significados representativos] que traz à memória, para fazer as suas interpretações dos códigos não verbais de acordo com o ambiente, o tempo e o lugar onde ele está ou quer ser compreendido, de acordo com o *ethos* de um corpo coletivo, como definido pelo mesmo autor (Maffesoli, 1996, prefácio).

Além disso, para que o criador também possa causar alguma desestabilização, é necessário estar baseado no universo da comunicação dos códigos não verbais além de suas referências, sabendo que suas mensagens serão transmitidas, mas também sabendo que essas mesmas mensagens certamente não irão se proceder como ele as construiu, devido às idiossincrasias que farão mudanças e resultarão nos mais variados processos de interpretação.

1. M. Maffesoli aplica a lógica da identidade em substituição à lógica da identidade da pós-modernidade, ao mesmo tempo que ele estabelece uma correlação da lógica de identificação aos indivíduos (autônomos e senhores de suas ações) e a lógica da identidade das “pessoas” (aqui identificadas como portadoras de máscaras variadas, tributárias ou não de sistemas emblemáticos com os quais se identificam. (1996, 18).

2. Classes de Bruno Munari données à Harvard University – Carpenter Center for the Visual Arts de Cambridge, Massachusetts, período que resultou na obra “Design e Comunicação Visuals”, 11.

É interessante observar que a publicidade (com tudo o que há de suspeito em seus vários aspectos subliminares) utiliza-se do tempo e tem como um de seus objetivos prolongarem cada vez mais este período, utilizando-se de diversos recursos para prolongar mais a sua permanência na memória dos consumidores finais e assim, poder tentar vendê-los durante mais tempo (mesmo que muitas vezes de forma extremamente subjetiva) não importa qual seja o produto. Talvez aí resida um dos nichos da “astúcia do imaginário”, como os seus múltiplos e complexos elementos que os compõem, ocupando, como observa Maffesoli, o mesmo lugar que o mito ocupou no mundo tradicional (Maffesoli, 1996, 293), porém agora com “facilitadores” que tornam mais ágil o consumo, muito bem estudados antes de serem colocados no mercado para serem digeridos. É o “emblemático” favorecendo e acelerando a ordem simbólica para várias tribos. É a estereotipia oferecida como carteira de identidade coletiva para bajular novos seguidores de certas tribos, aliás, predeterminadas. Umberto Eco refere-se ao processo criativo quando analisa “a forma formante e o processo criativo”, no que se refere à virtualidade da ação criativa e suas referências matriciais e afirma: [Uma pincelada, uma frase musical, (um verso de Valéry determina todo o desenvolvimento de um poema...) são pontos de partida de formação que, pelo simples fato de ser e de consistir numa espécie de premissa de uma possível configuração, pressupõem um crescimento orgânico segundo regras de coerência; mas esses pontos de partida tornam-se fecundos apenas quando o artista os retém e os torna seus - e faz da coerência postulada pelo ponto de partida a sua própria coerência e, entre as várias direções às quais pode aspirar, escolhe aquela que é compatível com ele e que, por isso, será a única realizável] (Eco, 1995, 19). Assim, a “ação formativa” atua no sentido de fazer chegar à constituição das formas segundo uma intencionalidade natural que não se opõe à intencionalidade humana, até porque só pode se tornar produtiva se a interpretar, portanto, ao invés de se opor à formalidade da natureza, ela a prolonga (Eco, 1995, 19).

## 5. Considerações finais

### 5.1. O produtor e o fenômeno do reconhecimento na pós-modernidade

O produtor, responsável pelo desenvolvimento do processo criativo por sua vez, que traz consigo a presença permanente do lúdico, obterá sua valorização profissional maior ou menor na mesma intensidade que irá propor, além do aspecto já mencionado, o caráter de novidade no universo da comunicação não verbal. Como fenômeno, porém, observa-se cada vez mais a ocorrência da diluição do produtor como “*star*”, em detrimento da empatia, uma vez que esta, por sua vez, garantirá uma identificação mais rápida e efetiva do público com a mensagem contida na criação e, portanto, com o criador como responsável pelo processo. É a força atrativa, na maioria dos casos gerida pela empatia, pelo reconhecimento dos códigos utilizados, que vai legitimar (e ao mesmo tempo relativizar) a participação do produtor na dinâmica social. Assim, o percurso de reconhecimento se torna mais longo, embora continue de forma inequívoca. Ele pode estar ficando somente mais sutil.

Nesse caso residiria o que Maffesoli chamou de “estabelecer o vínculo” entre ética e estética como uma das características da pós-modernidade e da “coletivização dos sentimentos” (-Maffesoli, 1998, Prefácio) e, a contemplação no novo conceito e parâmetros poderia ser chamada de “contemplação interativa”, proporcionados por códigos identificáveis pela coletividade, reinventados ou não, mas se apresentando em geral com novas propostas a partir do universo das matrizes. Assim, a criação nunca se estabelecerá se não houver uma troca de ideias em constante circulação.

Tudo é então relativizado, dinâmico e, sobretudo - a partir de um termo do Prof. Maffesoli - “presenteísta” (Maffesoli, 1998, 19). E Munari menciona também, tanto quanto produtor e professor de Comunicação Visual esse “presenteísmo”, ao afirmar que [a pesquisa visual parte de um fato técnico, parte das responsabilidades do ambiente em explorar os valores

da comunicação visual, independentemente do conteúdo da informação e sem considerar qualquer estética passada ou futura] (Munari, *op. Cit.*, 21).

É a lei da tribo que molda o pensamento e a ação do grupo. É o que Maffesoli registra, nesta dinâmica, como a ética (como aglutinadora do grupo) torna-se estética - partilhando emoções e sensações comuns e desenvolvendo à ética a “reciclagem” do processo para retomar o ponto de partida, como “parafuso sem-fim”. É assim que o “eu” se relativiza na “busca do conceito previamente estabelecido” (Maffesoli, *Op. Cit.*, 305), na tentativa pessoal (e talvez eterna) de reorganização constante dos conceitos. É, ao mesmo tempo, a leitura realizada pelo olhar do outro. É alteridade (Maffesoli, *Op. Cit.*, 305).

Concluindo, como afirma Maffesoli, «é sempre interessante recordar esta primeira verdade, muitas vezes esquecida: o prazer dos sentidos é constitutivo do impulso vital, [faz »a sociedade, funda a sociedade primordial] (Maffesoli, 1996, 84).

## Referências Bibliográficas

Eco, U. (1995) A Definição de Arte. trad. Lisboa, Ed. 70 Ltda.

Gatti, G. (1997/3) Les Socialités Invisibles: L’Aleph et la limite dans la Construction Sociologique des identités Collectives, in: *Sociétés n° 57*.

Le Queau, P. (2000) Article dans Cultures et Mouvement: L’Imagination et la transcendance. *Antibes, magazine mensuel*, n° 27, Mai.

Maffesoli, M. (1979) La Conquête du Présent. Presses universitaires de France, 1979.

Maffesoli, M. (2000) L’instant éternel: le retour du tragique dans le sociétés postmodernes. Éditions Denöel.

Maffesoli, M. (1996) No Fundo das Aparências. Trad. Rio de Janeiro, Vozes.

Maffesoli, M. (1998) O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Trad. Rio de Janeiro, Ed Forense Univers.

Munari, B (1998) Design e Comunicação Visual. Editora Martins.

### Reference for this chapter:

Held, M. S. B. & Alho, C. A. A. (2022). O criados, a criação e a identificação da imagem. Em Raposo, D.; Neves, J.; Silva, R.; Castilho, L.C. & Dias R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (36-41). Coleção Convergências Research Books*. Edições IPCB.

Capítulo 5

**MARIE ANTOINETTE**  
VIVÊNCIAS PASSADAS  
VESTIDAS NO  
PRESENTE

*#MarieAntoinette – Past experiences dressed in the present*

## RESUMO

No âmbito de finalização da disciplina Projeto de Design de Moda I, do Mestrado de Design de Moda da Universidade da Beira Interior, foi proposta a elaboração de ilustrações para uma arte performativa. O presente artigo propõe-se dissecar, de forma sintetizada, o filme de Sofia Coppola, “Marie Antoinette” (2006), procurando fazer possíveis interligações da história de vida da personagem principal, Antoinette, com a própria humanidade, sendo que, o seu objetivo pioneiro é apresentar propostas de ilustrações de figurinos para uma peça teatral. A vida da última rainha de França é utilizada como pano de fundo no cenário dessa peça, onde se procura comparar acontecimentos vividos pela aristocrata, com momentos da atualidade. De entre eles estão o casamento infantil forçado, o refugiado, o luto, o amante e os vícios. Tais momentos encontram-se associados a personagens distintos.

## PALAVRAS-CHAVE

Moda, Teatro, Figurinos, Personagens, Rococó.

## ABSTRACT

Abstract. Within the scope of completion of the discipline Fashion Design Project I, of the Masters in Fashion Design at the University of Beira Interior, it was proposed to create illustrations for a performance art. The present article proposes to synthesize Sofia Coppola's film, “Marie Antoinette” (2006), making possible connections between the life story of the main character, Antoinette, with humanity itself, and its pioneering objective is to submit proposals for costume illustrations for a theatrical play. The life of the last queen of France is used as a backdrop in the scenery of this play, which seeks to compare events lived by the aristocrat with current moments. Among them are forced child marriage, the refugee, the mourning, and the lover and vices to which he was a slave. Such moments are associated with different characters.

## KEYWORDS

Fashion, Theater, Costumes, Characters, Rococo.

**MARIA COSTA**<sup>1</sup>

Correspondent Author

**RAFAELA NOROGRANDO**<sup>1/2</sup>

ORCID: 0000-0001-9813-4944

<sup>1</sup> Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal

<sup>2</sup> ID+ Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura |

**Correspondent Author:**

Maria Costa  
Universidade da Beira Interior -  
Covilhã, Portugal  
maria.ines.costa@ubi.pt

## 1. Introdução

Um dos maiores ícones ou a personificação mais relevante do sistema de moda enquanto fenómeno social de diferenciação de classes, posição de poder ou mesmo de decadência, é incorporado por *Marie Antoinette*, rainha consorte do rei *Luís XVI*.

De facto, *Antoinette* teve uma vida assaz marcante, da qual se destacam diversas vivências e outros tantos obstáculos. No entanto, esta personagem não deixa de ser vista como um símbolo que marca e continuará a marcar para todo o sempre o período histórico conhecido por rococó (século XVIII), constituindo-se como uma fronteira delimitadora no mundo da moda.

São várias as pesquisas que abordam obras de interesse sobre a história de vida de *Marie Antoinette*, acabando por imortalizar a sua vivência e passagem pelo mundo. A cineasta Sofia Coppola foi uma das pessoas que mais se interessou pela última rainha de França, demonstrando-o sobretudo através da realização do filme “*Marie Antoinette*” (2006). Este filme gerou um interesse especial nas autoras do presente artigo, acabando por constituir a principal fonte inspiradora para a sinopse da narrativa que o figurino veio a ilustrar.

Neste artigo, apresentam-se algumas reflexões e o resultado do desenvolvimento do projeto para a exposição de ilustrações de figurinos em contexto teatral.

Pretende-se, assim, interligar o filme de Sofia Coppola com a época que agora decorre, na tentativa de ilustrar figurinos de forma a revelar não só a pessoa que a rainha foi mas também certos aspetos da sua vida, relacionando-os com momentos atuais.

Tendo como ponto de partida estas duas inspirações, foram desenvolvidas personagens distintas através de retratos de momentos que marcam o presente, nomeadamente: a representação do casamento infantil e forçado, os refugiados, o luto, o amante e os vícios. Cada uma destas personagens tem associado dois figurinos que se completam entre si.

A pesquisa faz uso do método bibliográfico, elegendo-o como o método de eleição para a recolha de dados e privilegiando o recurso a fontes secundárias de informação, em particular, teses de mestrado, revistas e congressos. O repto lançado nas aulas de Projeto de Design de Moda I, do Mestrado de Design de Moda da Universidade da Beira Interior, motivou a escolha desta temática, uma vez que a figura de *Marie Antoinette* é um marco no mundo da moda que se enquadra no período de rococó, uma época a todos os títulos fascinante para a autora do presente artigo. Assim, surgiu a oportunidade de proceder à criação de ilustrações de figurinos para o teatro #*MarieAntoinette*, com principal incidência nesse período. Para a sua execução, o trabalho foi segmentado em cinco secções, com exceção da introdutória. A secção que se segue concentra-se na ótica do teatro, enquanto que a terceira retrata o período e o estilo rococó. Na secção seguinte é sucintamente abordada a história de *Antoinette*, retratada no âmbito do referido filme de *Sofia Coppola (2006)*. Na quinta secção pretende transformar-se a vida de *Antoinette* numa peça de teatro, subdividindo-a em cinco subsecções conforme revelado atrás: casamento infantil e forçado, refugiados, luto, amante e os vícios. O artigo termina com a imprescindível conclusão.

### 1.1. O Teatro

A palavra teatro deriva, etimologicamente, do latim *theatrum*, que, por sua vez, deriva do grego *theatron* (*theamai* = ver; *thea* = vista, panorama) (Magaldi, 1965 & Cebulski, 2012), significando também “o lugar de onde se vê” (Vasconcellos, 2009). O autor Magaldi (1965), defende que o conceito de teatro deve ser dividido em duas partes:

- 1) a imóvel, onde se realizam os espetáculos;
- 2) a arte específica, que, por intermédio do ator, é transmitida ao público.

Por sua vez, e no intuito de concluir o conceito da palavra teatro, a autora Cebulski (2012), defende igualmente que a mesma remete para dois significados distintos: “um género de arte ou, também, edifício ou casa, ou seja, o espaço no qual podem ser representados vários tipos de espetáculo”. Porém, é forçoso aclarar que não é correto dizer que o teatro é uma invenção grega (Cebulski, 2012).

Relativamente à história do teatro, a autora Jomaron (1992, 11 *apud* Paranhos, 2007) afirma que não pode ser escriturada do mesmo modo que outras artes, acrescentando ainda que tal estilo de arte sempre teve e continua a ter a capacidade de reunir diversas artes numa só: a poesia e a literatura, a música e a pintura, e a escultura e a arquitetura. Possui também os seus próprios meios de expressividade: dicção, interpretação, dança, mímica, indumentária e iluminação (Jomaron, 1992, 11 *apud* Paranhos, 2007).

Deste modo, a arte do teatro retrata outras artes e aproxima, de maneira singular, o espectador, sendo esta conectividade uma das ponderações que pesou na escolha de uma arte performativa para o desenvolvimento projetual de figurino.

## 1.2. O Estilo Rococó

O termo Rococó deriva do francês “*rocaille*”, que traduzido à letra para a língua portuguesa tem o significado de “pedras e conchas” (Deud & Sena, 2015). É, geralmente, definido como um estilo de arte e arquitetura num determinado período específico da história da arte (Milam, 1968). Este estilo surgiu nos inícios do século XVIII, em pleno Iluminismo, “movimento filosófico que defendia o pensamento racional, a liberdade e o progresso científico como único caminho para o bem-estar e felicidade do homem” (Nunes, 2014).

O Rococó caracteriza-se por ser um movimento artístico que grassou na Europa e irrompeu em resultado de uma reação por parte da aristocracia francesa contra o Barroco suntuoso. A sua cultura foi responsável por representar o prazer pessoal, sendo um estilo que ficou expresso na arquitetura, na decoração e nas artes em geral, principalmente, na moda. Do olhar atento e escrutinador por parte das mulheres, este estilo visava principalmente a elegância, o requinte e os enfeites, mas possuía também elementos caprichosos e extravagantes (Deud & Sena, 2015). Foi deste modo caracterizado por temas simbólicos e mitológicos, de onde se destaca claramente o amor, sempre retratado de forma glamorosa e sensual. Para além disso, teve ainda como fonte de inspiração a natureza, de que são exemplo as rochas, as flores e as conchas, representando ao mesmo tempo uma linguagem superficial e insignificante por ter por base caprichos, fantasias e pretensas grandiosidades. De salientar ainda que o mesmo foi conduzido para a Europa de uma forma extravagante e exagerada, podendo-se afirmar que nasceu e cresceu nos luxuosos e refinados salões franceses, rodeado de mulheres aristocratas, cultas e elegantes (Garbrecht, 2017; Deud & Sena, 2015).

Esta época coincidiu com o período de vida da rainha *Marie Antoinette*, que adotou o estilo então considerado como o mais proeminente da comunidade (Garbrecht, 2017). Os dois contextos encontram-se assim associados, sendo conjugados no presente artigo.

## 1.3. História de Antoinette, retratada no filme (2006)

*Marie Antoinette*, aos olhos da sociedade, ficou conhecida pelo seu notório percurso de vida que foi sendo retratado no mundo da moda como um marco histórico.

A sua passagem foi tão relevante que originou as mais diversas pesquisas e deu lugar a tantas outras obras, com abordagens à sua capacidade coadjuvante no cenário socioeconómico da monarquia francesa, no seu papel na moda, ou mesmo na sua vida pessoal (Coppola, 2006; Stevenson, 2012; Fraser, 2001).

O filme de Sofia Coppola, “*Marie Antoinette*” (2006), faz a abordagem destes três parâmetros, que vieram a revelar-se determinantes e inspiradores para a elaboração deste relatório, e ainda pelo facto de a autora ter sido galardoada com um óscar para o melhor guarda-roupa. (Pereira, 2012).

Este filme tem o seu início com a aparição da personagem principal, *Marie Antoinette*, “delfina” de Áustria, a receber uma mensagem de sua mãe, *Marie Theresa*, informando-a de que iria casar-se com o futuro rei de França, *Louis XVI* (Coppola, 2006). Assim, com apenas catorze anos de idade, é enviada para França no intuito de fortalecer a aliança política entre os dois países, França e Áustria (Deud & Sena, 2015).

No preciso momento em que efetuava a travessia da fronteira entre a Áustria e a França, foi coagida a desapossar-se das suas vestes e desligar-se de todos os vínculos que pudessem ainda, de algum modo, ligá-la a Áustria, o seu país de origem. Tudo o que era representativo da sua identidade até à data, foi-lhe retirado e substituído por elementos franceses (Coppola, 2006). Semelhante ação visava que viesse a sentir-se na obrigação de ser uma francesa de corpo e alma, como era de esperar que acontecesse com todas as rainhas coroadas naquele país (Deud & Sena, 2015).

À chegada à corte de Versalhes, *Antoinette* viu-se envolvida num novo mundo e cercada por pessoas que a observavam a todo e qualquer momento, sendo-lhe apresentadas e exigidas regras rígidas de disciplina e de etiqueta, e a aceitação de costumes tradicionais que passavam pela obrigatoriedade de não poder recorrer a comentários fúteis e muito menos a disputas familiares (Rosales, 2015). Alguns desses costumes mereceram simplesmente da sua parte a caracterização de “ridículos” (Coppola, 2006).

O relacionamento com o *Louis XVI* parecia não estar a resultar, o que levou a própria mãe a enviar-lhe uma carta onde a responsabilizava por ser um fracasso como mulher e não cumprir com o dever de dar um herdeiro ao reino, acrescentando que devia mostrar-se mais submissa e dócil perante o rei e marido. (Rosales, 2015; Coppola, 2006). *Marie Antoinette*, perante tamanhas críticas e insatisfeita com o seu casamento e com a vida em geral, refugiou-se na prática de aquisição de roupas altamente dispendiosas e o recurso a penteados extravagantes, tudo acompanhado de idas à ópera, ao teatro e, muitas vezes também, a salões de jogo (Coppola, 2006).

Finalmente, em 1778, depois de *Louis XVI* ter sido submetido a uma operação devido a um problema que tinha no prepúcio e que foi ocultada ao máximo, nasceu a primeira filha do casal, *Marie Thérèse*, que provocou em *Antoinette* um enorme conforto por já não poder ser considerada uma mulher falhada e não correr o risco de ser deportada do país. E se a mesma já fora recompensada pela vida noturna e pela moda até à data, era agora a vez de se ver premiada pelo excelente papel de mãe dedicada. Com o nascimento de *Marie Thérèse*, *Louis XVI* ofereceu-lhe o *Petit Trianon*, local que se transformou no refúgio ideal para *Marie Antoinette* se afastar de todos os comentários malévolos que lhe eram dirigidos, dos costumes desadequados e da muita austeridade imposta por *Versalhes*. A rainha usufruía então de um local onde podia realizar festas e convidar quem mais lhe aprazia. Numa das inúmeras festas que realizou, conheceu o conde *Fersen*, com o qual voltou a encontrar-se no palácio de *Versalhes* e de cujo encontro resultou um breve caso amoroso. O romance não foi de longa duração, é certo, mas somente devido ao facto de o conde ter obrigações para com o exército (Rosales, 2015). A relação com o “amante” não é intensamente relatada, talvez pelo motivo de ter sido vista como uma desculpa que a que rainha recorreu para justificar a ausência do marido (Coppola, 2006). Apesar de ter sido retratado desta maneira por Coppola (2006), este romance não foi entendido por Fraser (2001) do mesmo modo, afirmando existirem provas a tal respeito, apesar de só terem vindo a ser descobertas um século após a morte da rainha, quando o neto de *Fersen* publicou as cartas do avô e os historiadores puderam então concluir que uma certa “Josefina” era, afinal, a própria *Marie Antoinette*.

Foi num passeio com a filha pelos jardins da corte, que *Antoinette* recebeu a triste notícia da morte de sua amada mãe.

E é apenas no ano de 1781, que o tão aguardado e ambicionado desejo do povo e de todo o reino é finalmente concretizado. A rainha *Marie Antoinette* deu à luz um príncipe herdeiro, de seu nome *Louis Joseph*.

França vivia, à data do reinado de *Marie Antoinette* e *Louis XVI*, um período deveras complicado em termos económico-financeiros, e todos os gastos de *Antoinette* eram vistos como excessivos e faustosos, o que levou o povo a revoltar-se contra a monarquia e teve como consequência a prisão e morte da rainha mal-amada. A cena macabra não é retratada no filme de 2006 de Coppola e o desfecho do filme desta autora, consiste na saída da família real de *Versalhes* a caminho do palácio das *Tuilheiras*, a primeira prisão proposta pelos revoltosos.

## 1.4. A vida de Antoinette transformada numa peça de teatro

Nesta secção são apresentadas, por meio de criações para o figurino de uma peça de teatro elaboradas pela designer de moda Maria Costa, interpretações que vão sendo construídas de forma comparativa com os momentos de maior relevo da história de vida de *Marie Antoinette*, acompanhadas de acontecimentos atuais definidos por uma imagética mais abrangente e sensível às pessoas.

Comparando certos momentos da vida da última rainha de França com a atualidade, procurou retratar-se, como referido, as cinco personificações de vivências humanas:

- O casamento infantil e forçado;
- Refugiados;
- Luto;
- Amante;
- Vícios.

### O casamento infantil e forçado

*Marie Antoinette*, com apenas 14 anos de idade, viu-se na contingência de enfrentar um casamento concertado pela sua mãe, a imperatriz *Marie Theresa*, de modo a fortalecer os vínculos entre a Áustria e a França. *Antoinette*, à data ainda uma criança, casou-se com o futuro rei de França, *Louis XVI*, ato que, nos dias de hoje, seria considerado não apenas um casamento infantil, mas também um casamento forçado.

Seguidamente, passa a explanar-se cada um destes conceitos.

O casamento infantil, segundo a Organização das Nações Unidas (ONU), “é a união entre duas pessoas em que, pelo menos uma delas, tem idade inferior a 18 anos” (ONU, 2020). Tendo por base a publicação de 13 de fevereiro de 2019 da *United Nations International Children’s Emergency Fund* (UNICEF), verifica-se que existem mais de 650 milhões de meninas e/ou mulheres que casaram antes de completarem 18 anos de idade (UNICEF, 2019). E, ainda que este tipo de situações seja mais recorrente nos países onde o salário é mais baixo, tal paradoxo verifica-se um pouco por todo o mundo (ONU, 2020).

O ato considerado como casamento infantil, impõe às crianças responsabilidades próprias da vida adulta que não se encontram preparadas para enfrentar. É comum associá-lo a meninas/mulheres, mas é certo que no caso dos meninos/homens também sucede exatamente o mesmo. Segundo a ONU, de um total de 83 países com baixo ou médio salário, 1 em cada 25 meninos, ou percentualmente cerca de 3,8%, casou-se antes de completar 18 anos (ONU, 2020).

Uma consequência que se encontra diretamente associada a este tipo de casamentos é a gravidez prematura, que foi o que se passou de certo modo com *Marie Antoinette*. Deste modo é importante salientar que, se a gravidez ocorre durante uma idade inferior a 18 anos, o corpo das meninas/mulheres não se encontra ainda preparado para a conceção, resultando daí o aumento do risco de complicações com a saúde.

Outro facto fortemente incorporado em tais práticas e que se encontra relacionado com o casamento infantil, é o casamento forçado, que, segundo a Organização das Nações Unidas (ONU), “é a união entre duas pessoas em que pelo menos uma delas não deu o seu livre e pleno consentimento para essa união” (ONU, 2020).

Tanto o casamento infantil como o forçado são uma violação dos Direitos Humanos, uma vez que vão contra os direitos básicos de autonomia e liberdade. De frisar que, à data do casamento de *Marie Antoinette* com *Louis XVI*, apesar do mesmo se enquadrar nos dias de hoje no tipo de casamento infantil e forçado, naquela época esse acontecimento era entendido como um ato perfeitamente normal. Assim, sem qualquer possibilidade de escolha, *Antoinette* passou muito rapidamente de mera menina que era, para a mulher que teve de se assumir mesmo sem porventura o desejar.

A designer, com base na informação recolhida, teve inicialmente como fonte de inspiração

a pureza, o espírito livre e a alegria de criança, criando a ilustração que se segue (Fig. 1). A mesma teve ainda a oportunidade de criar uma outra ilustração, igualmente apresentada abaixo, em que foi tido em linha de conta o sufoco a que uma criança se vê obrigada a sujeitar-se ao contrair matrimónio, quando o seu desejo é, afinal, completar o crescimento em curso e próprio da idade que então tem. Não é mais, afinal de contas, do que a passagem do estado de menina para a fase adulta de mulher.



**Fig. 1.**  
Ilustração do 1º e 2º figurino  
(Casamento infantil e forçado) pela  
designer de moda Maria Costa.

## Refugiados

“Refugiados”, segundo a Agência da ONU para os refugiados (ACNUR), “são pessoas que escaparam de conflitos armados ou perseguições. Com frequência, a sua situação é tão perigosa e intolerável que devem cruzar fronteiras internacionais para procurar segurança nos países mais próximos” (ACNUR, 2020).

A ACNUR afirma também que existem cerca de 26 milhões de refugiados no mundo, ainda que, “de acordo com o direito internacional, qualquer pessoa com fundado temor de ser perseguida com base na sua raça, religião, nacionalidade, opinião política ou participação num determinado grupo social, deve ser protegida como refugiada” (ACNUR, 2020).

Segundo a Convenção de Genebra de 1951, e em aplicação da Constituição da Organização Internacional dos Refugiados, o termo é atribuído a uma pessoa que “[...] receando com razão ser perseguida em virtude da sua raça, religião, nacionalidade, filiação em certo grupo social ou das suas opiniões políticas, se encontre fora do país de que tem a nacionalidade e não possa ou, em virtude daquele receio, não queira pedir a proteção daquele país; ou que, se não tiver nacionalidade e estiver fora do país no qual tinha a residência habitual após aqueles acontecimentos, não possa ou, em virtude do dito receio, a ele não queira voltar.” (Bolas, 2012, 10; CICV, 1951).

Usando este termo de forma comparativa com a vida de *Antoinette*, é dado observar que a mesma pode relacionar-se com as vivências que um refugiado enfrenta, visto ter sido

também obrigada a sair do seu país para se casar com *Louis XVI*. Obviamente que este termo de comparação é aqui levado ao nível de algum exagero, sendo que *Marie Antoinette* foi, efetivamente, forçada a abandonar o seu país de origem, mas não para escapar a uma situação considerada perigosa.

O facto de os refugiados se verem obrigados a abandonar o lar, pode estar de alguma forma associado à existência de um mundo novo ao qual têm forçosamente de se adaptar, isto é, um mundo em que tudo para eles é diferente, começando desde logo pelos hábitos e costumes. E muitas vezes, por serem diferentes do usualmente classificado como “normal” no país para o qual se dirigem, poderão não ser ali bem recebidos. *Antoinette* deparou-se com alguns destes entraves, envolvendo-se com os novos costumes impostos por *Versalhes*, com os quais nunca chegou a familiarizar-se completamente.

A designer Maria da Costa, de acordo com o propalado conceito de refugiados, criou duas ilustrações. A primeira que se segue, teve como fonte inspiradora o momento em que alguém abandona o seu país e a sua casa para se dirigir para um lugar desconhecido e totalmente diferente do seu, sentindo-se por isso desprotegido, receoso, inseguro e amedrontado.

A segunda ilustração representa a adaptação dos refugiados após a chegada a um novo país, onde procuram levar a cabo a reconstrução dos seus lares e da sua vida em geral.



## Luto

*Marie Antoinette*, como acontece com todos os seres humanos, vivenciou algumas perdas ao longo da vida. O filme de Coppola (2006), retrata *Antoinette* a receber a mensagem em que lhe é participada a morte da mãe. Assim, para além da perda que teve de aceitar, foi também obrigada a ter de aprender a lidar com o luto.

O luto pode ter várias perspetivas, sendo que, a que melhor se enquadra neste contexto é a perspetiva psicanalítica de Sigmund Freud e Melanie Klein, onde é feita a respectiva descrição como tratando-se de “a perda de um elo significativo entre uma pessoa e seu

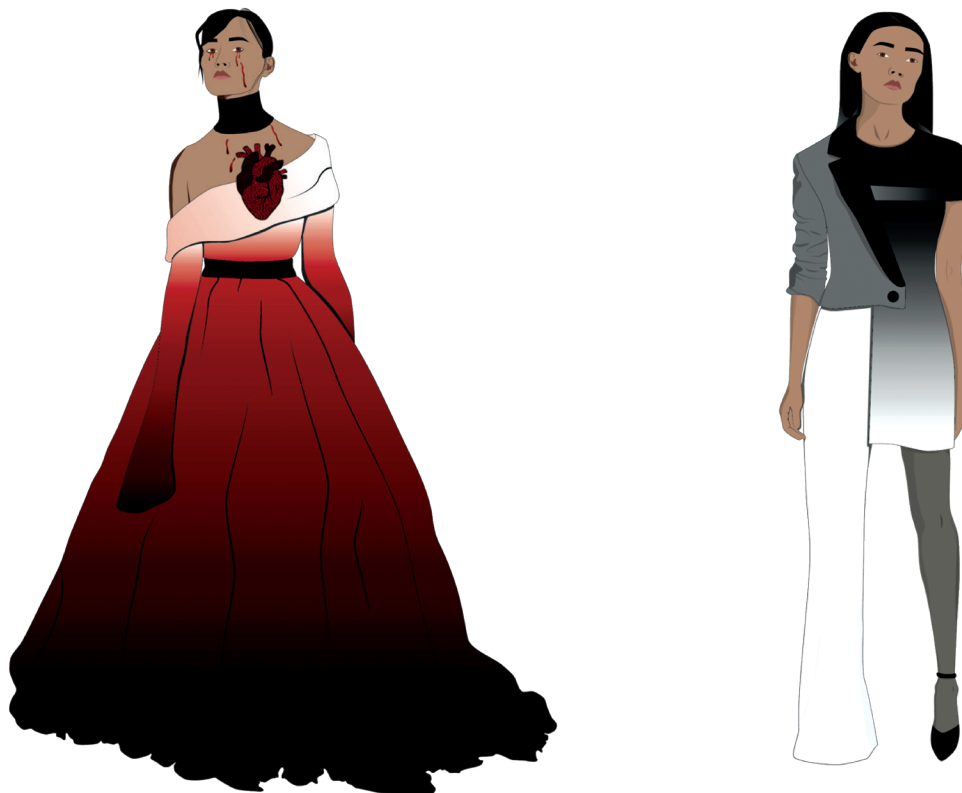
Fig. 2.  
Ilustração do 1º e 2º figurino  
(Refugiados) pela designer de  
moda Maria Costa.

objeto, portanto, um fenómeno mental natural e constante do processo de desenvolvimento humano” (Cavalcanti, Samczuk & Bonfim, 2013).

Freud (1915), para explicar este conceito, associa-o a uma perda não somente como um elo significativo que, apesar de ter carácter patológico, não é considerado uma doença. Defende ainda que nada existe de inconsciente no luto, ou seja, a pessoa que se encontra a vivenciar o luto tem a perfeita noção da sua perda. Todo o processo relativo ao luto é um processo que se caracteriza especialmente pela sua lentidão, por ser muito doloroso, trazer geralmente associada uma imensa carga de tristeza, provocar a perda de interesse e a desmotivação pelas coisas mundanas e a sua não substituição por meio da adoção de um novo objeto de amor (Freud, 1915).

De um modo geral, todas as pessoas que passam pela perda amargurada de uma pessoa querida ou familiar, passam pelo citado processo de luto, mas só algumas o conseguem ultrapassar de uma forma aceitável. Sob o ponto de vista das autoras deste artigo, é certo poder afirmar-se que *Marie Antoinette* vivenciou o processo de luto. Todavia, somente a própria terá tido consciência de até que ponto conseguiu ultrapassar e aceitar tal processo. Durante o momento do luto, a designer inspira-se sobretudo no sentimento de privação, no vazio que representa perder alguém considerado próximo. É por isso que a ilustração seguinte é representada por um degradê de branco para preto, com passagem no tom vermelho. Estas tonalidades constituem significados distintos, e enquanto a cor branca representa a proximidade de toda a gente querida em redor, a vermelha é considerada como a mancha de sangue e, por fim, o tom preto é tido como representativo da perda.

Uma outra ilustração foi concebida com base no papel do “luto”, sendo representada por um conjunto de peças inacabadas em que se procura transmitir o sentimento de vazio e a falta de algo. Apesar de nesta ilustração a personagem já ter aceiteado a morte e ultrapassado o período de luto, não consegue, no entanto, sentir-se completa.



**Fig. 3.**  
Ilustração do 1º e 2º figurino  
(Luto) pela designer de moda  
Maria Costa.

## Amante

A palavra amante pode ser interpretada de várias formas. A que melhor se enquadra no momento em que *Marie Antoinette* se envolveu com outro homem, o conde *Fersen*, sendo que a mesma já era casada à data, o termo amante é definido pela “pessoa que mantém uma relação amorosa ou sexual estável ou regular com uma pessoa casada.” (Priberam, 2020). A designer, a partir da palavra “amante”, obteve diversos motivos de inspiração que se traduzem no retrato de dois figurinos. O primeiro deles, que consta abaixo da figura 4, representa a paixão, sedução, desejo e sensualidade.

A outra fonte de inspiração é ilustrada na imagem do lado direito, que leva a pensar no lado negro que o facto de se possuir um amante, em termos morais, pode representar para algumas pessoas, uma vez que existem situações que parecem deixar a personagem encurralada por se ver obrigada a viver o prazer decorrente da relação sempre às escondidas e com receio de ser descoberta, aliando ainda o fardo de ter de se preocupar em dissimular todo o romance. A personagem carrega, assim, um peso desmesurado às suas costas.



**Fig. 4.** Ilustração do 1º e 2º figurino (Amante) pela designer de moda Maria Costa.

## Vícios

Os vícios são definidos no dicionário Priberam (2020), como uma “falha ou defeito oculto (...)” ou, ainda, como a “prática frequente de acto considerado pecaminoso”.

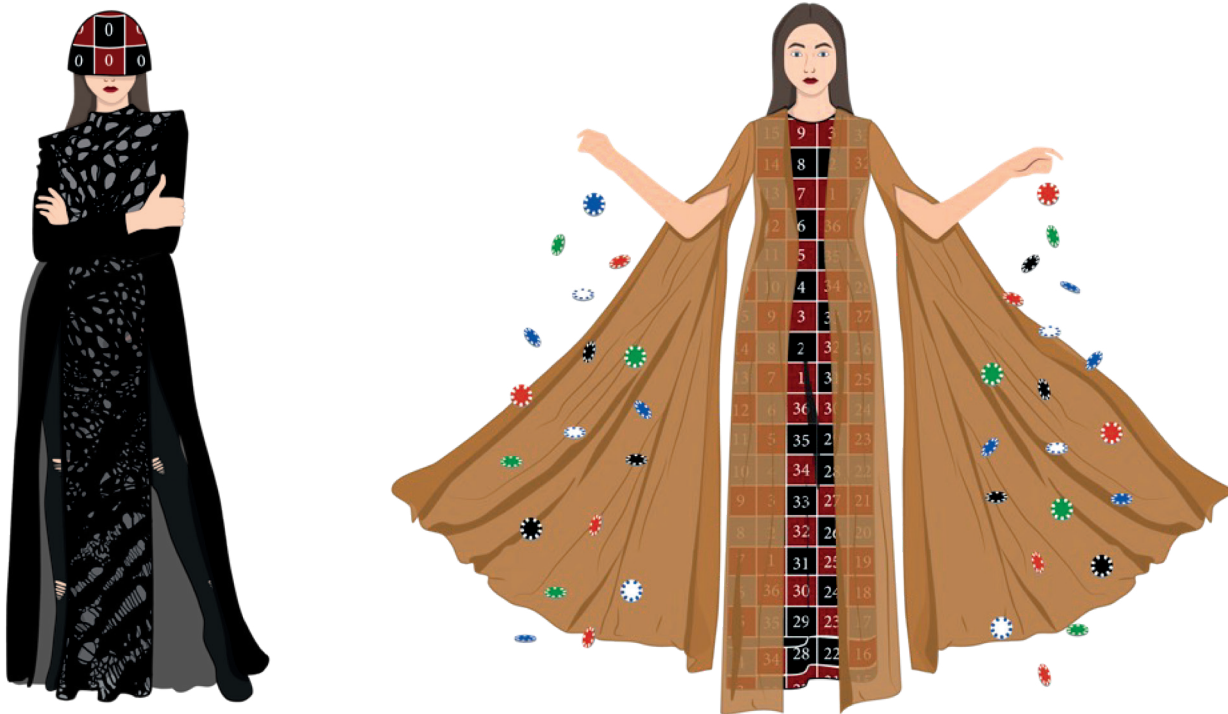
Ao que se sabe, *Antoinette* viveu uma vida repleta de vícios, desde logo com a prática de jogos, idas à ópera e ao teatro, compra de roupas caríssimas e a prática de penteados extravagantes, passando por saídas dissimuladas, de entre outros mais. Tais vícios tenderam a acalmar aquando do nascimento dos filhos, em que a mesma passou a usar vestuário mais simples porventura por sentir necessidade de dar primazia aos filhos em detrimento dos usuais vícios “fúteis”. Todos os seus atos viciantes se encontravam interligados aos diferentes luxos a que frequentemente recorria, prática essa que esteve na origem da revolta do povo francês que, à data, passava por enormes dificuldades e privações. Desse modo, o povo não teve alternativa senão revoltar-se contra a rainha e toda a realeza em geral, o que a conduziu à prisão e, conseqüentemente, à morte.

É de algum modo importante salientar, que é normal os seres humanos terem vícios, levando os mesmos, sob determinados aspetos, a fazerem bem e a ajudar até a descontrair e a elevar a autoestima. É, todavia, necessário, como tudo na vida, que os mesmos sejam analisados e ponderados convenientemente e, de preferência, acompanhados do que o rifão popular reza e em que é dito que “nem sempre, nem nunca”. Os vícios podem então revestir-se de variadas facetas, mas tudo o que constitui as diferentes etapas da vida pode ser transformado, de um momento para o outro, em algo que se torna um vício.

Um dos aspetos que pode ser entendido como o resultado da análise da imagem do vício, levou a designer a caracterizar, especificamente, o primeiro figurino associado a poder, dinheiro, riqueza e aos excessos e à dependência que deles resultam.

De modo a finalizar os figurinos para a peça de teatro, e tendo por base a última personagem referente aos “vícios”, é refletida no figurino a desilusão que a família e os entes próximos sentirão quando se apercebem da iminência de alguém querido estar a ficar dependente de vícios, independentemente de ser o vício do jogo, da bebida, ou até do amor, que é um sentimento relativamente ao qual há quase sempre a tendência de pensar que é inviável causar dependência.

Tudo quanto é em demasia, é também pernicioso e tende a afetar o ser humano. Deste modo, a segunda ilustração dos “vícios” é representada por buracos que revelam a perda, o desespero e a desilusão dos familiares e amigos quando lhes é dado observarem alguém combalido e a perder-se num qualquer vício.



**Fig. 5.**  
Ilustração do 1º e 2º figurino  
(Vícios) pela designer de moda  
Maria Costa.

## 2. Conclusão

O presente trabalho teve em linha de conta a investigação do estilo Rococó e, sobretudo, a vida de *Marie Antoinette* a partir do filme de Sofia Coppola (2006), adaptando-os para situações do quotidiano e que estarão ainda mais ou menos presentes na sociedade. A partir da informação recolhida, tanto relativa ao período histórico como ao filme em si mesmo, é apresentada uma proposta para uma peça de teatro em que, por sua vez, as personagens serão adornadas dos respetivos figurinos.

Através do estudo e análise da sociedade da época, consegue criar-se uma ideia aproximada do que se procura transmitir neste trabalho e o que terá de facto ocorrido. Tal ideia está presente nas personagens desenvolvidas, nomeadamente, no casamento infantil e forçado, nos refugiados, no luto, no amante e nos vícios.

Todas estas temáticas são atuais e bastante marcantes no mundo de hoje. A partir dos figurinos e dos elementos que compõem cada um deles, a designer das ilustrações pretendeu transmitir mensagens de forma clara, exprimindo-se por meio da utilização de cores, texturas, formas e volumes. Todos estes elementos, cada um à sua maneira, ajudam a transmitir e a representar a essência dos diferentes momentos e das entidades a que se encontram associados.

## Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04057/2020.

## Referências Bibliográficas

ACNUR, <https://www.acnur.org/portugues/2020/06/29/o-que-significa-ser-um-refugiado-lgbtqi/>

Bolas, M. (2012). Crianças e Jovens Refugiados em Portugal Percursos e Integração. FCSH

Cavalcanti, A., Samczuk, M., Bonfim, T. (2013). O conceito psicanalítico do luto: uma perspectiva a partir de Freud e Klein. *Psicólogo Informação* 17(17), 87–105. Doi: <https://doi.org/10.15603/2176-0969/pi.v17n17>

Cebulski, M. (2019). Introdução à história do teatro no ocidente dos gregos aos nossos dias. Edições Unicentro.

CICV, <https://www.icrc.org/pt/guerra-e-o-direito/tratados-e-direitoconsuetudinario/convencoes-de-genebra>

Coppola, S. (2006). *Marie Antoinette*.

Deud, P., Sena, V. (2015). Análise semiótica: cenas do filme *Maria Antonieta*. 8.Ed. *Paraná: 2 Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design de Moda*.

Fraser, A. (2001). *Maria Antonieta: a viagem*. Edições Oceanos.

Freud, S. (1996). A história do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916). Edições IMAGO

Garbrecht, M. (2017). O rococó na contemporaneidade a partir do filme *Maria Antonieta* de Sofia Coppola. UPF

Madaldi, S. (1965). Iniciação ao teatro. *IEB*. (5), 137-138. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i5p137-138>.

Milan, J. (1968). *Historical Dictionary of Rococo Art*. Scarecrow Pres.

Nunes, P. (2014). *História da Cultura e das Artes 11*. Edições Raiz.

ONU. (2020). <https://news.un.org/pt/story/2020/02/1703871>

Paranhos, K. (2017). História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. 26(2), 187-205. Doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.26.2.187-205>

Pereira, P. (2012). O Cinema enquanto recurso educativo na aprendizagem de história e geografia: Uma exploração com alunos do 8º ano de História e a alunos de 11º ano de Geografia. UM

Priberam Dicionário. (2020). *Amante*. <https://dicionario.priberam.org/amante>

Priberam Dicionário. (2020). *Vício*. <https://dicionario.priberam.org/v%C3%ADcio>

Rosales, F. (2015). *Maria Antonieta e o cinema – uma abordagem feminista*. UC

Stevenson, N. (2012). *Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen*. Edições Zahar.

UNICEF. (2019). *Casamento Infantil*. <https://www.unicef.pt/actualidade/noticias/factos-casamento-infantil/>

Vasconcelos, L. (2009). *Dicionário de teatro*. Edições L & PM Pocket.

**Reference for this chapter:**

Costa, M. & Norogrande, R. (2022). Marie Antoinette Vivências passadas vestidas no presente. Em Raposo D., Neves J., Silva R., Castilho, L.C. & Dias R.. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (42-55)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

Capítulo 6

# **DESIGN INCLUSIVO NO CONTEXTO DO DESENVOLVIMENTO DE VESTUÁRIO PARA SENIORES**

*Inclusive design in the context of clothing  
development for seniors*

## RESUMO

O envelhecimento da população é um fenómeno social caracterizado pelo aumento do número de idosos face à população total. Para a Organização Mundial de Saúde um idoso é o indivíduo entre 61 e 75 anos de idade. Diversos aspetos ao nível psicomotor diminuem com o acréscimo da idade, havendo características do corpo que se vão modificar ao longo do tempo. Desta forma estabeleceu-se o foco deste estudo no vestuário para idosos com limitações decorrentes de patologias degenerativas das articulações. A presente investigação procura, assim, desenvolver um produto que promova a inclusão, o aumento de conforto, o aumento do bem-estar e autoestima dos idosos sem estigmatizá-los. O objetivo deste estudo é desenvolver hipóteses de vestuário superior ergonómico para a população idosa considerando as necessidades físicas e estéticas desta e elaborar um guião de procedimentos para a construção de vestuário inclusivo para os idosos. A metodologia utilizada assenta numa investigação de carácter holístico, utilizando o caso de estudo como ponto de partida e usando diferentes instrumentos para chegar aos resultados finais, como a observação direta, grupo focal e testes de usabilidade exploratório e de validação, que permitiu obter uma perspetiva da rotina de vestir/despir. Após o desenvolvimento do protótipo e sua validação foi possível aprofundar alguns requisitos formais. Com análise dos resultados obtidos conclui-se que o protótipo cumpriu os objetivos definidos, utilizando a lã como material sustentável e biodegradável assim como permitiu uma maior facilidade na vestibilidade e acessibilidade de pessoas com dificuldades ao nível da motricidade fina.

## PALAVRAS-CHAVE

Design Inclusivo, Usabilidade, Vestuário para seniores, Idoso, Ergodesign

## ABSTRACT

Population aging is a social phenomenon characterized by the increase in the number of elderly people compared to the total population. For the World Health Organization, an elderly person is an individual between 61 and 75 years of age. Several aspects at the psychomotor level decrease with age, and body characteristics will change over time. Thus, the focus of this study was established on clothing for the elderly with limitations, resulting from degenerative pathologies of the joints. The present investigation therefore seeks to develop a product that promotes inclusion, increased comfort, increased well-being and self-esteem for the elderly without stigmatizing them. The objective of this study is to develop hypotheses of ergonomic superior clothing for the elderly population considering the physical and aesthetic needs of this population and to elaborate a guide of procedures for the construction of inclusive clothing for the elderly. The methodology used is based on holistic research, using the case study as a starting point and using different instruments to reach the final results, such as direct observation, focus group and exploratory and validation usability tests, which allowed to obtain a perspective the dressing/undressing routine. After the development of the prototype and its validation, it was possible to deepen some formal requirements. With the analysis of the results obtained, it is concluded that the prototype fulfilled the defined objectives, using wool as a sustainable and biodegradable material, as well as allowing greater ease in the wearability and accessibility of people with difficulties in terms of fine motor skills

## KEYWORDS

Inclusive Design, Usability, Clothing for Seniors, Elderly, Ergodesign

### MARIANA RÊGO <sup>1</sup>

Correspondent Author  
ORCID: 0000-0001-9046-173X

### DEMÉTRIO MATOS <sup>2</sup>

ORCID: 0000-0003-4417-6115

### DIOGO FRIAS RIOBOM <sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-4403-2931

<sup>1</sup> Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, Barcelos, Portugal

<sup>2</sup> Instituto de Investigação em Design Media e Cultura, Escola Superior de Design, Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, Barcelos, Portugal

### Correspondent Author:

Mariana Rêgo  
Campus do IPCA - Lugar do Aldão, 4750-810 Vila Frescainha (São Martinho)  
merianrego@gmail.com

## 1. Introdução

Tendo em conta o constante crescimento do índice de envelhecimento, acompanhado com um igual aumento do índice de dependência do idoso (INE, 2020), urge a necessidade de dedicar especial atenção aos problemas consequentes. Para a OMS é considerado como idoso, o indivíduo entre 61 e 75 anos de idade (Kalache & Gatti, 2003). Com o acréscimo da idade, diferentes aspetos ao nível psicomotor diminuem. Inevitavelmente, há características do corpo que se vão alterando ao longo do tempo, ocorrência qualificada por variação intra-individual (Dreyfuss 1966). Um destes aspetos está relacionado com a habilidade da pessoa, que vai diminuindo ao longo do tempo. A osteoartrose, vulgarmente designada artrose é uma das múltiplas doenças reumáticas e é, de longe, a mais comum. Sendo uma patologia de natureza degenerativa que envolve a articulação, atingindo fundamentalmente a cartilagem articular (Queiroz, n.d.). Com o aumento da inclusão social das pessoas com algum tipo de deficiência física há um crescimento no consumo de bens de vestuário, direcionados a um maior conforto, funcionalidade e estética (Godinho, 2018). O aumento do envelhecimento da população determina que novos padrões de usabilidade sejam aplicados em diferentes produtos com o objetivo da promoção do bem-estar psicológico, emocional, cognitivo e físico do indivíduo. Associando a usabilidade e os princípios da ergonomia podem desenvolver-se projetos de produtos específicos para este tipo de utilizadores/consumidores (Neves, 2020).

## 2. Revisão da literatura

### 2.1. Design inclusivo

O Design Inclusivo (DI), também associado e compreendido no Design para todos (*Design for all*), é uma abordagem que procura incorporar a diversidade de uso, considerando o maior número de pessoas possível na elaboração de produtos, serviços ou ambientes (Gomes & Quaresma 2016). O Design Inclusivo é assim, um conceito no qual se desenvolve produtos ou ambientes que permitem a sua utilização de forma abrangente em relação aos utilizadores, independentemente da idade ou da condição física. Assim sendo os produtos ou ambientes concebidos segundo este princípio são suscetíveis de serem utilizados por todos, sem necessidade de haver a criação de diferentes produtos para pessoas com deficiências ou até mesmo com condições físicas incomuns (Pereira, 2009). Desta forma estes problemas são limitadores de uma atividade considerada normal. Contribuindo, assim, para a importância de se conseguir objetos ou ambientes que não sejam impeditivos de um uso semelhante, apesar da tendência generalizada de se considerarem estas limitações temporárias (Pereira, 2009). A inclusão de pessoas com ou sem limitações na elaboração de objetos de uso comum reforça a igualdade de oportunidades e uma vida mais prática e independente (Gomes & Quaresma 2016). “O melhor design de produto e serviço resulta do conhecimento das necessidades das pessoas que o irão usar”(Pereira, 2009) é considerado este o princípio base do design centrado no utilizador, ou seja, o design tem que adaptar o produto ou serviço ao seu utilizador, e nunca deverá ser o utilizador a adequar-se ao produto. Este deve incluir e dar resposta às necessidades do momento e às características específicas dos utilizadores (Pereira, 2009; Matos, 2016).

### 2.2. Design Emocional

Vivemos numa sociedade cada vez mais global e com isto existem uma variedade de produtos e serviços à disposição dos utilizadores, torna-se assim, importante ponderar sobre a nossa experiência com os objetos e de que forma estes podem ser desenvolvidos para se tornarem mais apelativos (Cunha & Providencia, 2020). Desta forma um produto atrativo é

considerado aquele que é visualmente agradável, chama a atenção, tornando-se desejável, ou seja, desperta nas pessoas a vontade de adquiri-lo. Uma das relações estabelecidas é a interação emocional utilizador/produto, sendo considerada hoje em dia um dos fatores decisivos no momento da compra do produto (Queiroz *et al.*, 2015). A relação das pessoas com os objetos no dia-a-dia é essencial na geração das emoções, podendo estas serem positivas como negativas, automáticas ou inconscientes, dependendo do meio no qual o indivíduo está inserido (Dal Bello *et al.*, 2019). A relação emocional que se desenvolve com um determinado produto condiciona a forma como se interage com esse mesmo produto assim como o desejo para usá-lo. Desta forma as questões emocionais estão incluídas no mundo da moda ainda que mais evidenciadas no aspeto estético (Cunha & Providencia, 2020). A utilização de produtos que criam bem-estar e permitem a adaptação a especificidades provocam na indústria de moda uma preocupação para tentar aproximar os produtos aos seus utilizadores. O desenvolvimento de novos tecidos e materiais, os testes de uso e conforto e ainda a forma do próprio produto resultam na sua construção técnica, e contribuem como elemento ergonómico (Salvi *et al.*, 2016).

### 2.3. Vestuário inclusivo

O vestuário inclusivo procura desenvolver uma relação entre o utilizador e o seu ambiente, a roupa. Os produtos (vestuário) disponíveis, no mercado para pessoas com limitações funcionais a diferentes níveis são conhecidos como vestuário adaptativo e distinguem-se conforme a patologia apresentada pelo utilizador e pelo seu grau de mobilidade (Schiehll, 2017). Assim, compreende-se que é possível desenvolver a inclusão social de pessoas com necessidades especiais pelo uso de vestuário adequado às suas características e gostos, resultando no aumento da qualidade de vida e da própria segurança para interagir com outros membros da comunidade e viver em sociedade (Woltz & Carvalho, n.d.). O vestuário surge como o componente mais visível no ser humano, tornando-se numa importante forma de comunicação, permitindo que as pessoas sejam avaliadas e aceites ou não por outras pessoas (Woltz, 2007). Roupas adaptáveis ajudam a minimizar os movimentos articulares e a dor enfrentada pelo indivíduo ao se vestir ou ao se despir. Também diminui a quantidade de manuseio pelo cuidador (Azhar *et al.*, 2013). Na perspetiva da moda como vestuário para as pessoas da 3ª idade, tem-se verificado que há pouco conhecimento sobre a relação que os idosos mantem com ela. A tendência universal passa pelo lançamento de tendências e estilos de roupa focados sobretudo nos mais jovens, sendo estes considerados a parcela da população que mais consome novos produtos. Além disso, os corpos mais jovens são avaliados como mais fáceis de serem encaixados aos padrões estéticos e de beleza da sociedade (Neves, 2020). O Vestuário Inclusivo deve de se tornar uma prática comum na indústria e tecnologia do vestuário resultado de um processo de estudos e relações estabelecidas com os consumidores com características especiais, bem como das disciplinas auxiliares ao desenvolvimento dos produtos de vestuário, tais como a ergonomia e a antropometria (Schiehll, 2017).

#### Vestuário para idosos

No caso do indivíduo idoso, tendo em conta as alterações biopsicossociais, físicas e cognitivas decorrentes do envelhecimento, as realizações de algumas atividades do quotidiano podem ser prejudicadas com o passar do tempo. Dentre as atividades, pode-se destacar a tarefa que envolve o vestir e o despir, a qual, considerando uma rotina básica, tende a ser realizada pelo menos duas vezes ao dia (ao acordar e ao dormir) (Neves, 2020). O vestuário deve seguir requisitos técnicos e estéticos, sem descuidar inovações tecnológicas e foco no utilizador, considerando suas necessidades, habilidades e limitações na sua mobilidade, idade e atividade atuação (Vianna & Quaresma, 2015). Desta forma para a ação de vestir e despir está depende dos movimentos do corpo, que incluem condições como agilidade, mobilidade articular e

coordenação motora dos diferentes segmentos do corpo, combinação que envolve aspectos anatômicos, antropométricos e biomecânicos (Schiehll, 2017). O design de vestuário deve considerar, então, os aspectos anatômicos (antropométricos e antropomórficos), biomecânicos e funcionais (habilidades e limitações na execução dos movimentos), bem como as questões referentes às atividades da vida diária do utilizador. As alterações físicas podem comprometer a vestibilidade do vestuário utilizado no dia-a-dia, causando desconforto e interferindo nos movimentos corporais e no bem-estar do utilizador (Marteli, 2017). Os idosos são, assim, os utilizadores que mais encontram dificuldade na compra de roupas que lhes sejam adequadas, sobretudo devido às alterações do corpo e desabilidades físicas. Nesse sentido, o design ergonômico, associado aos propósitos de usabilidade bem como antropométricos, fornece ferramentas substanciais ao correto dimensionamento e desenvolvimento de produtos do vestuário para esse grupo (Neves, 2020).

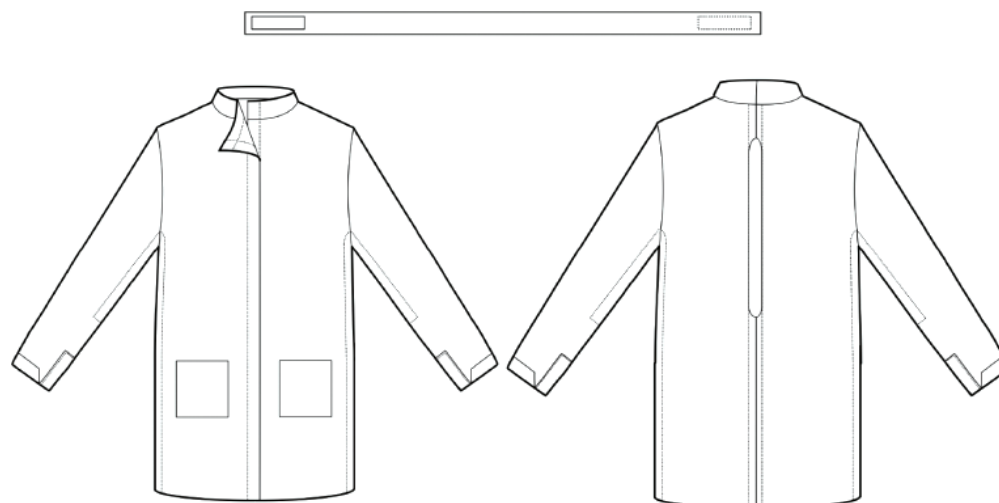
### 3. Desenvolvimento Projetual

#### 3.1. Estudo empírico

A pesquisa de campo, foi necessária para a comprovação da pertinência deste projeto, através da observação de determinado contexto para coleta de dados em campo, nomeadamente através da realização de um grupo focal e de um teste de usabilidade exploratório cujos resultados foram ao encontro dos referenciais teóricos. Verificando-se que a peça de vestuário que apresenta mais constrangimentos no ato de vestir/despir, devido a amplitude de movimentos que é necessária para se vestir e ainda aos sistemas de fecho que implicam movimentos ao nível da motricidade fina é o casaco. Esta pesquisa de campo é apresentada no artigo “Considerações ergonômicas no design de vestuário para seniores – caso de estudo”(Rego *et al.*, 2021).

#### 3.2. Concretização da ideia

Foi desenvolvido um casaco, em lã (fibra renovável e biodegradável), com uma gola militar. O casaco tem um macho “escondido” nas costas, bolsos de chapa e cavas compridas. Veste-se como uma capa, sendo colocado sobre os ombros. Para fechar, ímanes na abertura central e fechos de pressão, *Rail Tapey*, nas partes laterais e na zona dos braços, configurando as mangas e estruturando o casaco. Um cinto ajusta a forma a cada um. Depois de vestido, o utilizador não precisa de se preocupar em ajustar/endireitar a gola; os bolsos de chapa tornam a sua utilização mais acessível; o macho, as cavas compridas e as aberturas laterais



**Fig. 1.**  
Desenho técnico do casaco  
versão feminina.  
Fonte: (Rego *et al.*, 2021).

permitem vestir facilmente o casaco, sem movimentos de grande amplitude. Os fechos e o ímã não exigem força, permitindo inclusivamente o uso de uma única mão.

### Protótipo 1 e Teste de usabilidade

Os materiais seleccionados para a realização do protótipo são tecidos em lã, e os aviamentos são um fecho de pressão - Rail Tapey - da Morito e ainda fita adesiva magnética. Para a elaboração deste projeto contou-se com o apoio da Empresa Fitecom – Comercialização Industrialização Têxtil, S.A., localizada em Castelo Branco.



**Fig.2**  
Protótipo do casaco feminino.  
*Fonte: do próprio autor.*



**Fig.3**  
Teste de usabilidade do protótipo 1.  
*Fonte: (Rego et al., 2021)*

### Protótipo 2 e Teste de usabilidade

Os materiais selecionados para a realização do protótipo são tecidos 80% algodão e 0% lã, e os aviamentos são um fecho de pressão - Block Tapey - da Morito e ainda fita adesiva magnética. Para a elaboração deste projeto contou-se com o apoio da Empresa Somelos-Tecidos, S.A., localizada em Guimarães.



**Fig. 4**  
Protótipo 2 do casaco feminino.  
*Fonte: do próprio autor*



**Fig. 5**  
Teste de usabilidade do protótipo 2.  
*Fonte: do próprio autor*

## 4. Análise e discussão de resultados

A ação de vestir/despir têm de ser de fácil realização e entendimento, para não constrianger o utilizador (Vianna, 2016). Assim sendo, na ação de vestir e tirar o casaco, verificar-se que a amplitude máxima dos braços foi significativamente diminuída. Esta amplitude de movimento reduzida, terá implicações no movimento de vestir o casaco, nomeadamente na força exercida nos músculos do peitoral maior e do trapézio.



**Fig. 5**  
Protótipos realizados (1º e 2º  
respetivamente).  
*Fonte: do próprio autor*

Relativamente ao desenvolvimento do protótipo surgiram algumas dificuldades que foram alvo de melhorias. No 1º protótipo (figura n.º 6), verificou-se que a fita magnética não tinha a força necessária para ficar dentro da carcela, que o fecho de pressão - Rail Tape - em grandes comprimentos, este tem tendência a descolar-se pelos diferentes *snap*s, dificultando assim o seu fecho por parte do utilizador. E ainda o facto de se ter revelado um pouco confuso, no momento de fechar o sistema de fecho, a parte da manga que se encontrava fechada definitivamente, imediatamente após o punho. Desta forma os constrangimentos identificados no 1º protótipo foram colmatados com a realização do 2º. No 2º protótipo (figura n.º 6) utilizou-se uma punção para cortar a fita magnética num formato circular, assemelhando-se à morfologia do botão, garantido um acabamento mais aprazível. Substituiu-se o fecho de pressão - Rail Tape - pelo Block Tape - que apresenta mais pontos de contactos mantendo o fecho fixo. Relativamente à manga colocou-se a parte fechada no punho, permitindo a fácil união das partes e consequentemente auxiliando o processo de fecho do casaco, mantendo o fecho de pressão contínuo na peça. Neste protótipo foi ainda identificado duas situações, nomeadamente o facto de a forma circular da fita magnética ser mais pequena, necessitando assim, de mais pontos de contacto para manter o casaco fechado, no trespasse central do mesmo. E ainda o facto de os utilizadores considerar o material de 100% lã mais confortável do que 80% algodão, 20% lã. Numa perspetiva do utilizador, este considera que ao contrário dos casacos “tradicionais”, no protótipo desenvolvido o ato de vestir e despir as mangas torna-se mais acessível, permitindo um movimento com menos amplitude, vestindo e despidendo sem esforço ou constrangimentos. Já no ato de fechar e abrir o casaco, o facto de ser com íman

na parte central e fechos de pressão nas mangas e laterais, apresenta uma menor aplicação de força dos dedos e das mãos proporcionado uma ação sem dores e desconforto.

## 5. Conclusões

Este estudo apresenta algumas considerações, que se revelaram importantes, no desenvolvimento de produtos de vestuário tendo em conta o público-alvo. É importante reconhecer que o vestuário tem de incluir e desenvolver um novo processo no design e execução das peças de roupa. Numa população cada vez mais envelhecida emergem novas necessidades associadas à idade, como os aspetos fisiológicos, que acabam por estar associados ao estilo de vida e à qualidade de vida do idoso. O facto de o idoso se poder tornar independente, executando as atividades do dia-a-dia, permite que este possa preservar o seu estado emocional, social, físico, espiritual e intelectual. Desta forma ao desenvolver a hipótese de uma peça de vestuário - o casaco - adequado para os idosos tendo em conta as necessidades físicas (patologias ao nível de motricidade fina), estéticas e ambientais cumpriu, assim, os objetivos delineados, utilizando material renovável e biodegradável (lã), sendo este material excedente da empresa contribuindo assim para a diminuição de stock, fazendo cumprir os pressupostos da sustentabilidade ambiental. Por outro lado, quer a utilização do sistema de vestir como uma capa, quer os sistemas múltiplos de fecho, permitiram que a usabilidade do casaco, se tornasse mais fácil e acessível para pessoas com dificuldades em movimentos físicos, nomeadamente ao nível da motricidade fina, cumprindo com a sustentabilidade social, a inclusão, uma vez que permite a independência do utilizador no ato de vestir e despir e consequentemente garante uma melhoria na qualidade de vida. Ao longo do processo foi realizada uma versão para homem (saudável), com os mesmos pressupostos. Verificou resultados semelhantes e melhoria na sua utilização (Rêgo, 2022).

## Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto: Refa UIDB/04057/2020.

## Referências Bibliográficas

- Azhar, N., Kalsoom, S., & Saeed, M. (2013). Arthritis Impairment: Need assessment, designing and effectiveness of adaptive clothing for females. *Professional Med J*, 20(6), 938–948.
- Cunha, J., & Providencia, B. (2020). Percursos do design emocional. Universidade do Minho.
- Dreyfuss, H. (1966). The measure of human factors in design.
- Dal Bello, L. C., Graziano, L. F., Teodorico, C., Rodrigues, F., Mendonça, R. de M., & Beltrão, F. B. (2019). Design e Esporte: análise emocional da Camisa Chapecoense II 2018 s/no *La Pasion. DAPesquisa*, 14(24), 130–145. <https://doi.org/10.5965/1808312914242019130>
- Godinho, S. (2018). Desenho inclusivo, o despertar de uma roupa apropriada. *Energies*, 6(1), 1–8.
- Gomes, D., & Quaresma, M. (2016). O Contexto do Design Inclusivo em Projetos de Produto: ensino, prática e aceitação. december, 3143–3155. <https://doi.org/10.5151/despro-ped2016-0270>
- INE. (2020). Indicadores de envelhecimento. Pordata.

Kalache, A., & Gatti, A. (2003). Active ageing: a policy framework. *Advances in Gerontology = Uspekhi Gerontologii / Rossiiskaia Akademiia Nauk, Gerontologicheskoe Obschestvo*, 11, 7–18. <https://doi.org/10.1080/tam.5.1.1.37>

Marteli, L. N. (2017). Estudo ergonômico para a concepção de vestuário para idosas institucionizadas. *Atas de Conferência Da Semana Acadêmica de Moda*, 7(August).

Matos, D. (2016). Contributo do Design no processo de desenvolvimento de dispositivos médicos. Projeto de um elemento protésico segundo uma abordagem centrada no utilizador.

Neves, E. (2020). Moda e Terceira Idade: Uma abordagem ergonómica dos aspetos do vestir/despir do usuário idoso. Universidade de Lisboa.

Pereira, M. L. D. (2009). Design Inclusivo – um Estudo de Caso: Tocar para Ver – Brinquedos para Crianças Cega e de Baixa Visão. In Pereira, Maria Leonor. Universidade do minho.

Queiroz, M. (n.d.). Doenças reumáticas.

Queiroz, S. G., Cardoso, C. L., & Gontijo, L. A. (2015). Design Emocional e Semiótica: caminhos para obter respostas emocionais dos usuários. *Estudos Em Design*, 17(1).

Rêgo, M. (2022). Ergonomia e usabilidade ao serviço do design de vestuário, como meio para a inclusão de pessoas de 3ª idade.

Rêgo, M., Matos, D., & Riobom, D. (2021). Considerações ergonómicas no design de vestuário para seniores - caso de estudo. *Ergotrip Design - Revista de Estudos Luso-Brasileiros Em Design e Ergonomia*, 5, 64–73. <https://doi.org/10.34624/etd.v0i5.25309>

Salvi, N. C., Merino, E. A. D., & Fialho, F. A. P. (2016). Ergonomia e Design de Emoção no Desenvolvimento do Vestuário. *ModaPalavra*, 9(17), 287–298. <https://doi.org/10.5965/1982615x09172016287>

Schiehl, L. O. (2017). O Processo de vestir como princípio para o design de vestuário. Universidade de Lisboa.

Vianna, C. M. M. (2016). Questões ergonômicas da relação da idosa com o vestuário. Pontifícia Universidade Católica.

Vianna, C., & Quaresma, M. (2015). Ergonomic Issues Related to Clothing and Body Changes of the New Elderly Women. *Procedia Manufacturing*, 3, 5755–5760. <https://doi.org/10.1016/j.promfg.2015.07.819>

Woltz, S., & Carvalho, M. (n.d.). Vestuário inclusivo: a adaptação do vestuário às pessoas com necessidades especiais.

Woltz, S. (2007). Vestuário Inclusivo: A Adaptação do vestuário às pessoas portadoras de necessidades especiais motoras.

### Reference for this chapter:

Rêgo, M. (2022). O desafio às condições do ensino do design para a abordagem à complexidade: Uma reflexão a partir de estudo exploratório. Em Raposo D., Neves J., Silva R., Castilho, L.C. & Dias R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III* (56-65). *Coleção Convergências Research Books*. Edições IPCB.

Capítulo 7

## **DESIGN DE SUPERFÍCIE:**

A XILOGRAVURA  
COMO FERRAMENTA  
PARA A  
CONSCIENTIZAÇÃO  
AMBIENTAL

*Surface Design:*

*Woodcut as a tool for environmental awareness*

## RESUMO

A pesquisa proposta visa aprofundar-se na compreensão de códigos, símbolos e significados culturais que envolvem a estética da xilogravura e da literatura de cordel, como ferramentas que dialogam com projetos educativos em design a fim de ressignificar os saberes locais e tradicionais do artesanato. O propósito do estudo visa representar as espécies ameaçadas de extinção e conscientizar pessoas que moram no entorno da chapada do Araripe - Ceará sobre a preservação do Patrimônio Cultural e Natural dessa região discutidos através do Design de Superfície. As problemáticas desse território serão abordadas em oficinas lúdicas e rodas de conversa, junto à Associação do Turismo Rural da Agricultura Familiar, Associação da Economia Solidária, entre outros artesãos e artistas convidados a tomar parte nesse diálogo polifônico integrada ao método de Paulo Freire, em busca da autoconscientização dos participantes. Trata-se de uma pesquisa-ação, utilizando-se o instrumental qualitativo, pautada no método de Bruno Munari para a resolução de problema, em busca de ideias que culminarão com o desenvolvimento de práticas criativas em Design de Superfície, de maneira a contribuir para o entendimento dessas problemáticas e das situações onde elas acontecem.

## PALAVRAS-CHAVE

Design de Superfície; Xilogravura; Espécies em extinção; Patrimônio Cultural e Natural.

## ABSTRACT

The proposed research aims to deepen the understanding of codes, symbols and cultural meanings that involve the aesthetics of woodcut and cordel literature, as tools that dialogue with educational projects in design in order to re-signify local and traditional knowledge of craftsmanship. The purpose of the study is to represent endangered species and make people who live around the Chapada do Araripe - Ceará aware of the preservation of the Cultural and Natural Heritage of this region discussed through Surface Design. The problems of this territory will be addressed in playful workshops and conversation circles, together with the Associação do Turismo Rural da Agricultura Familiar, Associação da Economia Solidária, among other artisans and artists invited to take part in this polyphonic dialogue integrated to the by Paulo Freire, in search of participants self-awareness. It is action research, using the qualitative instrument, based on Bruno Munari's method for problem solving, in search of ideas that will culminate in the development of creative practices in Surface Design, from in order to contribute to the understanding of these problems and the situations in which they occur.

## KEYWORDS

Surface Design; Woodcut; Endangered Species; Cultural and Natural Heritage.

**MÁRCIA QUALIO BAPTISTA SANTOS**<sup>1</sup>

Correspondent Author  
ORCID: 0000-0001-7258-8796

**MARIA SÍLVIA BARROS HELD**<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0003-4373-4955

<sup>1</sup> Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, Brasil

<sup>2</sup> São Paulo Universidade, São Paulo, Brasil / CIAUD Lisboa University, Lisboa, Portugal

### Correspondent Author:

Márcia Qualio Baptista Santos  
Universidade Federal do Cariri,  
Juazeiro do Norte, Brasil  
marcia.qualio@ufca.edu.br

## 1. Introdução

O Cariri Cearense localizado ao sul do estado do Ceará é reconhecido por ser um polo cultural e de preservação ambiental considerado um Patrimônio Geológico e Paleontológico pela UNESCO, onde se localiza o Geopark Araripe, que compõe o Patrimônio Natural dessa região.

As principais cidades do Cariri cearense estão localizadas na base da Chapada do Araripe e compreendem os municípios de Barbalha, Crato, Juazeiro do Norte, Nova Olinda e Santana do Cariri.

O Patrimônio Cultural e Natural dessa região conta com um potencial mineral distribuído em nove geossítios. De acordo com o IPHAN (2021), os sítios arqueológicos são considerados Patrimônio Cultural por serem de fundamental importância para a memória, a identidade e a criatividade dos povos que perfazem a riqueza das culturas; e entre elas, a poesia de Cordel é considerada Patrimônio Cultural pelo IPHAN. Este local merece destaque pelo número de visitantes e de cientistas, incluindo arqueólogos, paleontólogos, ecologistas, designers, entre outros profissionais, que contribuem com artigos científicos e relatos sobre a importância desses equipamentos para as futuras gerações.

Entretanto, o acelerado processo de degradação dos recursos naturais ocasionados por diferentes atividades não sustentáveis nessa região e, conforme Araújo *et al.* (2005), a agropecuária, a produção de lenha, o carvão, a especulação imobiliária, entre outras possibilidades de extração, culminou com a ocupação de espaços antes destinados à fauna e à flora que compõem o ecossistema da Caatinga. Além disso, o tráfico de animais silvestres resulta em ameaças de extinção de espécies endêmicas, e de acordo com Kellner; Feitosa <sup>[3]</sup> (2019) o tráfico de fósseis na região do Cariri é considerado uma ameaça para o Patrimônio Paleontológico ou Natural dessa região, dessa forma, precisam ser combatidos por meio da educação ambiental e da conscientização da população.

Esta pesquisa se insere a esse diálogo com a finalidade de executar oficinas criativas no campo do Design de Superfície para grupos da Economia Solidária e do Turismo Rural da Agricultura Familiar de Barbalha (CE) e, assim, potencializar as belezas de espécies em extinção através das tradições do lugar, como o bordado, cordel e a xilogravura, assim, difundir conhecimentos relacionados à extinção de espécies visando a conscientização dos grupos mencionados, por meio da capacitação em Design de Superfície.

## 2. Referencial teórico

### 2.1. Entre os quintais e a Floresta Nacional do Araripe, ameaças às espécies naturais

A problemática abordada neste projeto tem relação com o processo de expansão das cidades que ocasionou em ameaças a algumas espécies da fauna e flora da Chapada do Araripe, portanto, o problema aborda a representação de espécies ameaçadas de extinção através da estética da xilogravura em uma formação para Design de Superfície.

De acordo com Papanek (1985), existem várias crises acontecendo no mundo que têm relação com o design, a ecologia e a transformação das sociedades, que abusam da obsolescência programada em produtos, responsável pelo excesso de lixo descartado no meio ambiente. Atualmente, o Brasil está enfrentando uma grave crise ambiental, ocasionada pelo aquecimento global, escassez de chuvas em grande parte do ano que ampliam o processo de queimadas em florestas; estes fatores auxiliam no processo de desertificação do solo e comprometem o bem-estar das futuras gerações.

Segundo Cardoso (2016), para se compreender a crise é preciso analisar os problemas de forma complexa, o que demanda uma mudança de mentalidade da sociedade, principalmente quando se entende que o Brasil é o único país do mundo que tem o nome de uma árvore que, atualmente, encontra-se em extinção, assim como o Ipê amarelo, que faz parte do “Livro vermelho da flora do Brasil”, de Martinelli e Moraes (2013).

O pau-Brasil ameaçado de extinção, devido a incessantes atividades ligadas ao extrativismo, assim como o amendoim bravo, a jurema, mamão de bode, guapeba, aroeira, a *Copaifera langsdorffii* (de onde se extrai o óleo de copaíba), são espécies em risco de extinção na região do Cariri cearense. A planta mais utilizada pela comunidade do Cariri, é conhecida popularmente como pequi, da espécie *Caryocar coriaceum* e, de acordo com a base de dados IUCN *Red List Threatened Species* (2013) comentada por Prado, se encontra na categoria “em perigo” – portanto, ameaçada de extinção, devido ao seu uso indiscriminado, tanto na culinária, *in natura*, como na farmacopeia.

Conforme Martins *et al.* (2004, Silva *et al.*, 2015), nesta mesma região, constam na categoria “vulnerável” outras espécies endêmicas do Brasil, tais como: as abelhas jandaíra da espécie *Melipona subnitida*. Ainda de acordo com o ICMBio - Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (2018) e Lyra-Neves *et al.* (2015), pássaros como arapaçu-do-Nordeste, pintassilgo-do-Nordeste, vira-folha-cearense, soldadinho do Araripe estão na lista de aves ameaçadas, assim como a zabele (conhecida como zabelê ou jaó da família Tinamidae), que ocorre principalmente no Bioma Caatinga. A cor dessa ave é uma mistura de tons cinza e laranja ferrugem, conforme imagem que segue abaixo.



Fig. 1.  
Fotografia flor do pequi da espécie *Caryocar coriaceum*

Fig. 2.  
Zabelê ou jaó

Ainda, segundo Lyra-Neves *et al.* (2015), outra ave em risco é a *Penelope jacucaca*, pois devido ao consumo humano de seus ovos, impossibilitou-se a procriação dessa espécie. Essa ave que era vista com facilidade na Chapada do Araripe, foi apontada pelos pesquisadores como ausente na área de proteção da Floresta FLONA Araripe. As causas que colaboraram para o declínio das aves nessa região também estão relacionadas com a utilização inadequada dos recursos hídricos que favoreceram o desmatamento, além da invasão do *habitat* natural dessas espécies, colocando em risco os periquitos, papagaios e as araras, pois, conforme a Associação Caatinga (2012), fazem parte do grupo de aves mais vendidas no comércio ilegal por meio do tráfico. Outras espécies como o tatu-bola, a onça-parda da espécie *Puma concolor*, gato-do-mato ou maracajá também se encontram na lista do “Livro vermelho da fauna brasileira ameaçada de extinção” do ICMBio (2018); já a ararinha azul foi considerada extinta da natureza de acordo com o Instituto Chico Mendes, mas algumas poucas aves dessa espécie que sobreviveram vivem em cativeiro e este órgão tem projetos para reintroduzi-las no seu *habitat* natural. Conforme Campos (2015), a Floresta Nacional do Araripe produz uma variedade de espécies alimentícias nativas, usadas como remédios, alimentos, em produtos processados como doces, sucos, sorvetes, licores, geleias, óleo comestível. Dessa maneira, as plantas da chapada do Araripe são de grande importância econômica, nutricional, social e ambiental para as populações que moram no entorno. Essas comunidades usufruem dos produtos oferecidos pela floresta, e necessitam de auxílio de designers para se inserir no mercado através de um produto com identidade local; bem como, ameaças sobre algumas espécies foram encontradas em pesquisas de outros autores e demonstram preocupação, faz-se urgente a realização de projetos com o propósito de conscientizar as populações que vivem no entorno da Floresta Nacional do Araripe – Flona, para a realização de ações que envolvem o reflorestamento, bem como, chamar à atenção o poder público.

## 2.2 Entre o altar e os quintais: os ofícios manuais

O ofício manual no Cariri cearense acompanha a história dos primeiros habitantes nessa região que foram os índios da tribo Kariri e, de acordo com Della Cava (2012), a proliferação das oficinas de quintais em Juazeiro do Norte só foi possível com a chegada do padre Cícero, quando esta cidade era uma vila chamada “Joaseiro”, nome de uma frondosa árvore, onde os vaqueiros paravam para descansar. O labor diário e a reza seguiam o seu percurso na história de Juazeiro do Norte, enquanto o povo ouvia e reproduzia os conselhos do Padre Cícero, reiterados na frase “em cada casa um altar, e em cada quintal uma oficina”.

Dessa forma, a pluralidade cultural do Cariri cearense nasceu nos quintais das casas entre uma reza e outra, com a ajuda financeira do padre Cícero que possibilitou o desenvolvimento de pessoas para a abertura de oficinas, e fez prosperar os ofícios manuais dessa comunidade, mas também é resultado da miscigenação da cultura de diversos povos e etnias, uma mistura de saberes, encontradas nas manifestações religiosas e musicais, como as bandas de pífano originadas da tradição indígena, os reisados, que somados às matrizes africanas desenvolveram tradições populares musicais e ainda incluem o baião, o forró “pé de serra”, a cantoria, o coco, o repente e a embolada.

A partir da pesquisa foi possível entender o fazer manual dessa região, que está ligado à sua cultura, sendo a característica tradicional dessa comunidade: produzir nos quintais o artesanato, a poesia de cordel e a xilogravura.

## 3. Método

A proposta desta pesquisa compreende a criação de um curso em Design de Superfície para representar visualmente espécies ameaçadas de extinção através de ferramentas que unem a xilogravura, design e artesanato; para tanto, a pesquisa fará uso do método para resolução de problemas desenvolvido por Munari (2008), inspirado no método cartesiano de René Descartes, que sugere a divisão do problema em subproblemas quantas vezes forem necessárias, facilitando o seu entendimento e a solução possível de ser encontrada. A necessidade da preservação do Patrimônio Natural dessa região, será discutida com os participantes em oficinas lúdicas através do método verificado na obra “Educação como prática da liberdade” de Paulo Freire.

## 4. Práticas criativas em Design de Superfície

A presente pesquisa foi pensada para ser realizada por meio de projetos de extensão e engloba o campo do design. Este estudo pode ser desenvolvido e aplicado em qualquer região do país, desde que o pesquisador esteja na comunidade junto aos participantes onde essas problemáticas acontecem. O método empregado faz menção à pesquisa-ação e envolve uma capacitação em Design de Superfície a ser realizada de forma colaborativa com as associações dos grupos da Economia Solidária e do Turismo Rural da Agricultura Familiar da cidade de Barbalha (CE). Esse processo contará com a participação do grupo Lira Nordestina, o qual realiza trabalhos que englobam a publicação de Poesias de Cordel, xilogravuras e cursos para criação de xilogravuras em universidades.

A capacitação em Design de Superfície visa integrar a estética da xilogravura, do artesanato com as ferramentas de design, para construção de experimentos em superfícies por meio de oficinas lúdicas e práticas criativas, observando, na criação de padrões e texturas, a temática relacionada à representação visual de espécies ameaçadas de extinção do Cariri cearense. Dessa maneira, este projeto busca entender quais espécies da fauna e da flora se encontram nessa situação e os motivos que as levaram a esse estado crítico de conservação, para dialogar com a comunidade, em busca de reverter esse quadro, com a ajuda da população que mora no entorno da floresta.

A coleta de dados sobre as espécies ameaçadas de extinção foi realizada através de bibliografias especializadas. Esses dados serão cruzados com as informações que serão obtidas nos grupos que participarão da formação em Design de Superfície. Alguns membros deste grupo trabalham com projetos de conscientização ambiental, assim, a ideia é promover um diálogo polifônico em conjunto com esta comunidade e, assim, abordar as problemáticas das espécies em extinção dessa região, utilizando o método visualizado na teoria para a Libertação de Paulo Freire.

Como educador, Paulo Freire acreditou no potencial das pessoas, no conhecimento e dessa forma, conseguiu sensibilizar indivíduos com sucesso por meio da autorreflexão realizada em oficinas denominadas de “Círculo Cultural”. Da mesma forma, este método será aplicado nas oficinas com os grupos mencionados em busca da autorreflexão para a conscientização ambiental.

O projeto pretende interpretar os dados sobre as espécies ameaçadas de extinção, por meio de histórias compartilhadas que serão desenhadas pelos grupos que participarão da formação em Design de Superfície. A pesquisa prevê a realização de oficinas lúdicas e práticas criativas utilizando técnicas manuais para criação de superfícies com uso de carimbos e bordados, que resultarão em novas texturas e padrões.

Os bordados farão parte das narrativas, podendo ser utilizados para preencher a parte interna dos desenhos carimbados com as cores do universo pesquisado. As atividades serão desenvolvidas na Escola de Saberes localizada em Barbalha (CE), onde ocorre a feira de Economia Solidária. O painel de inspiração que segue abaixo contém fotos de espécies da fauna e flora ameaçadas de extinção, esboços e desenhos realizados pela autora, bem como, a xilogravura do tatu bola ameaçado de extinção criado por J. Borges, imagens de xilogravuras que representam a cultura do Cariri realizada pelo grupo Lira Nordestina e carimbadas em tecido de algodão para servir como inspiração para os participantes nas práticas criativas manuais a serem ministradas no curso de Design de Superfície.



Fig. 3.  
Painel de Inspiração.

Os padrões criados pelos participantes nas oficinas, podem compor as capas de folhetos de poesias de cordel, cadernos de desenhos ou superfícies de produtos têxteis que poderão ser vendidos na feira de Economia Solidária, onde os grupos mencionados já comercializam os artesanatos criados por eles.

O intenso fluxo deromeiros, que perfazem o percurso do turismo religioso em Juazeiro do Norte, chega a atingir cerca de dois milhões de fiéis por ano, de acordo com a Prefeitura Municipal do município<sup>1</sup> (Santos, 2019, 24). Dessa maneira, durante as oficinas, pretende-se incentivar os participantes a buscarem novos espaços para a venda de produtos artesanais. Dentre os locais que podem ser negociados com o poder público para a criação de lojas de

1. Prefeitura municipal de Juazeiro do Norte. Disponível em: <https://www.juazeiro.ce.gov.br/>. Acesso em 2020/03/10.

artesanato, estaria a Fundação Memorial Padre Cícero em Juazeiro do Norte e o Museu Vivo do Padre Cícero. O dinheiro arrecadado seria revertido para as Associações e uma porcentagem usada na preservação da fauna e flora dessa região, que englobaria o reflorestamento da Floresta Nacional do Araripe. Sendo o Padre Cícero o primeiro a incentivar a população carente dessa região a produzir e vender artesanato, ele também foi um ecologista e criou dez preceitos ecológicos divulgados durante as missas, portanto, esta seria uma forma de perpetuar a história do padre Cícero de Juazeiro do Norte.

## 5. Conclusão

Ao representar as espécies ameaçadas de extinção em Design de Superfície – que podem ser as têxteis –, por meio da xilogravura e do bordado, busca-se enfatizar a identidade tradicional dessa região e preservar o Patrimônio Cultural e Natural da Chapada do Araripe. A produção artesanal é uma forma de preservar o Patrimônio Cultural e Natural por meio da valorização dos saberes e fazeres dos artesãos, assim como a busca pela sustentabilidade socioeconômica dessas associações através da comercialização de produtos artesanais que visa à responsabilidade e o respeito com o meio ambiente.

Entretanto, são necessárias intervenções para qualificar e melhorar a qualidade do produto artesanal de modo a auxiliar na renda familiar, propiciando o associativismo, o cooperativismo entre os artesãos, de forma que se conquistem o poder público, as organizações da sociedade civil e assim, favoreça o seu desenvolvimento contínuo (Grangeiro & Silva, 2013). Ainda, o fazer manual e tradicional dos artesãos dessa região pode-se somar a projetos de Design de Superfícies como forma de auxiliar na renda familiar, trazer as novidades do campo do design e do método de projeto para os artesãos, incentivando-os na sua produção artesanal, bem como, discutir a preservação do meio ambiente, por meio de ferramentas da arte e do design contribuindo com as tradições do artesanato e das histórias do lugar, que, por sua vez, conversam com a moda e a decoração.

## Referências Bibliográficas

- Araújo, E.L.; Martins, F.R.; Santos, A.M. (2005). Establishment and death of two dry tropical forest woody species in dry rainy seasons in Northeastern Brazil. In: Nogueira, R.j.m.c.; Araújo, E.L.; Willadino L.g.; Cavalcanti, U.m.t. (eds.). *Estresses ambientais: danos e benefícios em plantas*. Imprensa Universitária da UFRPE, (76-91).
- Associação da Caatinga. (2012). *Conheça & Conserve a Caatinga: O Bioma Caatinga*. Associação Caatinga. [https://www.acaatinga.org.br/wp-content/uploads/Conhe%C3%A7a\\_e\\_Conserve\\_a\\_Caatinga\\_-\\_Volume\\_1\\_\\_O\\_Bioma\\_Caatinga.pdf](https://www.acaatinga.org.br/wp-content/uploads/Conhe%C3%A7a_e_Conserve_a_Caatinga_-_Volume_1__O_Bioma_Caatinga.pdf)
- Cardoso, R. (2016). Uma introdução à história do design. Editora Ubu.
- Campos, L. Z.O. (2015). *Checklist* de plantas alimentícias nativas da Chapada do Araripe. In: Albuquerque, U. P. (eds). *Sociobiodiversidade na Chapada do Araripe*. (397 - 413). Canal 6.
- Della Cava, R. (2012). Milagre em Joazeiro. Companhia das Letras.
- Grangeiro, R. R.; Silva Jr., J. T. (2013). Perfil dos Artesãos do Padre Cícero no Século XXI condições Socioeconômicas, Processo Produtivo, Aspectos Ambientais e Capacidade de Organização dos Artesãos de Juazeiro do Norte/Ce. BSG.
- Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade. (2018). Livro Vermelho da Fauna Brasileira Ameaçada de Extinção: Volume III - Aves. ICMBio.

IPHAN, Patrimônio Cultural Mundial e Natural, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/29>

*IUCN Red List Threatened Species.* <https://www.iucnredlist.org/species/35343/9928131>

Kellner, A.W.A.; Saraiva, Á. F. (2019). Fósseis da Chapada do Araripe uma odisséia no cretáceo. Editora do Museu Nacional UFRJ.

Lyra-neves, R. M. (2015). Conservação de *Penelope jacucaca* e *Penelope superciliaris* (Cracidae) na Chapada do Araripe. In: Albuquerque, U. P. de; (ed.). *Sociobiodiversidade na Chapada do Araripe.* (209 - 222). Canal 6.

Martinelli, G.; Moraes, M. A. (Org). *Livro vermelho da Flora do Brasil.* [https://www.researchgate.net/publication/261098878\\_Livro\\_Vermelho\\_da\\_Flora\\_do\\_Brasil\\_Bignoniaceae](https://www.researchgate.net/publication/261098878_Livro_Vermelho_da_Flora_do_Brasil_Bignoniaceae)

Martins, C.F.; Cortopassi-Laurino, M.; Koadam, D. & Imperatriz-Fonseca, K.V.L. (2004). Espécies arbóreas utilizadas para nidificação por abelhas sem ferrão na Caatinga em Seridó, P.B.; João Câmara. RN. *Biota Neotropica* 4, 1-8.

Munari, B. (2008). *Das Coisas Nascem Coisas.* Martins Fontes.

Papanek, V. (1985). *Design for the Real World, Human Ecology and Social Change.* Academy Chicago Publisher.

Santos, I. V. (2019). A influência do Padre Cícero na forma e imagem da cidade de Juazeiro do Norte. <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/15805/1/IVS22052019.pdf>

Silva, J.B. *et al.* (2015). As abelhas nativas sem ferrão na Floresta Nacional do Araripe In: Albuquerque, U. P.; Meiado M. V. (ed). *Sociobiodiversidade na Chapada do Araripe.* (319 - 338). Editora Canal 6.

#### Reference for this chapter:

Santos, M. Q. B. & Held, M. S. B. (2022). Design de Superfície: A xilogravura como ferramenta para a conscientização ambiental. Em Raposo D., Neves J., Silva R., Castilho, L.C. & Dias R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (66-73).* Coleção *Convergências Research Books.* Edições IPCB.

Capítulo 8

**AS FERRAMENTAS  
DE BRANDING COMO  
UM IMPORTANTE  
RECURSO PARA  
AS MARCAS DE  
MODA DURANTE A  
PANDEMIA DE SARS  
COVID 19.**

*Branding tools as an important resource for fashion brands  
during the Sars Covid 19 pandemic.*

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar como as marcas de moda utilizaram ferramentas de branding em sua comunicação e como essas estratégias foram importantes recursos durante os períodos de confinamento da pandemia, de forma a manter sua ligação com os consumidores e/ou atrair novos clientes para a marca. Por meio de revisão bibliográfica, pode-se observar a influência das redes sociais no fortalecimento do vínculo emocional do consumidor com a marca, mesmo esta estando com seu ponto de venda físico fechado durante o primeiro confinamento. Assim é possível compreender como uma comunicação bem construída pode trazer resultados positivos e fidelidade a uma marca de moda mesmo em períodos de instabilidade financeira.

## PALAVRAS-CHAVE

Retalho de Moda, Branding, Storytelling, Comportamento do Consumidor.

## ABSTRACT

This article aims to analyze how fashion brands used branding tools in their communication and how these strategies were important resources during the confinement periods of the pandemic, in order to maintain their connection with consumers and/or attract new customers for the brand. Through a literature review, it is possible to observe the influence of social networks in strengthening the emotional bond between the consumer and the brand, even though its physical point of sale was closed during the first confinement. Thus, it is possible to understand how a well-constructed communication can bring positive results and loyalty to a fashion brand even in periods of financial instability.

## KEYWORDS

Fashion Retail, Branding, Storytelling, Consumer Behavior.Branding.

### GISELE NEPOMUCENO<sup>1</sup>

Correspondent Author  
ORCID: 0000-0001-9684-5005

### CATARINA MOURA<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-8736-7045

### FERNANDO OLIVEIRA<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0002-8537-7469

<sup>1</sup> Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal

<sup>2</sup> Universidade Europeia, Lisboa, Portugal

### Correspondent Author:

Gisele Nepomuceno  
Universidade da Beira Interior,  
Covilhã, Portugal  
giselelnepomuceno@gmail.com

## 1. Introdução

Quando pensamos numa marca, o nosso cérebro acede a inúmeros elementos, sejam eles visuais, olfativos, sonoros, entre outros, cujo elemento comum reside no facto de todos terem sido convocados em simultâneo para recuperar uma memória para cuja criação, à partida, também terão contribuído. A loja, espaço físico onde designers ou marcas estabelecem historicamente, desde o século XIX, a sua relação com o cliente, é um dos principais pontos de contato com o consumidor, e a experiência que proporciona a ele reflete-se na sua satisfação, podendo ser determinante para a continuidade do seu vínculo com a mesma. Não menosprezando a qualidade do produto, o seu preço ou, a partir de determinados sectores, o seu *status*, como fatores igualmente relevantes para justificar esta ligação, atualmente a relação cliente / marca complexificou-se, sendo expectável que a experiência com a marca reflita essa complexificação. Uma das vertentes dessa experiência continua a ser eminentemente física. No entanto, as últimas décadas e principalmente os dois últimos anos, reforçaram a importância da experiência digital, desdobrada em múltiplas plataformas, do site oficial à miríade de redes sociais que temos hoje à nossa disposição. O consumidor recebe informações em diferentes plataformas, sendo afetado direta ou indiretamente por elas. O potencial de comunicação de qualquer marca foi expandido por esta dimensão digital, permitindo-nos questionar, por um lado, o modo como é gerida (ou se é sequer gerida) a continuidade entre a experiência proporcionada física e virtualmente por cada marca e, por outro, que importância pode ou não ter essa complementaridade na perspectiva do consumidor. Das lojas fechadas durante períodos de confinamento causados pela pandemia COVID-19 a reabertura, como as ferramentas de branding foram importantes para manterem as marcas ativas na memória do consumidor e criar novas experiências de interação, conexões e consumo.

### 1.1 Branding

A *American Marketing Association* (1960) propõe-nos uma definição de *brand* de acordo com a qual, individualmente ou em versões combinadas, nome, signo, símbolo e design têm como objetivo identificar os bens ou serviços de um vendedor ou grupo de vendedores e diferenciá-los da concorrência, reforçando igualmente o facto de a marca não ser um produto, mas sim a essência, o significado e a direção desse produto, definindo a sua identidade no tempo e no espaço (Kapferer, 2003).

O conceito de *brand* tem sido alvo de classificações, análises e pontos de vista diversificados, relacionando-o com noções como identidade, empresa, cliente ou *Brand Equity*, por exemplo, através da qual Kotler (2006) analisa o valor adicional atribuído a um produto ou serviço que é capaz de influenciar a forma como o consumidor pensa, sente ou age em relação a uma marca, tornando-se por isso um importante ativo intangível, correspondente ao valor psicológico e financeiro da mesma. A sua implementação depende de estratégias de comunicação com o público-alvo em três diferentes níveis: o primeiro trabalha a relação com os elementos identitários da marca, tais como logótipo, símbolos, embalagens, etc., sendo importantes para o modo como a marca é recordada; o segundo corresponde às ações de marketing, que aliam a satisfação dos clientes e a associação deste sentimento à marca; e o terceiro corresponde a uma abordagem indireta, relacionada com a fidelidade à marca, criada a partir da associação da imagem de um produto à percepção ou conjunto de percepções individuais dos consumidores (sobre pessoas, locais, objetos, etc.). Esta última estratégia, muitas vezes subtil e com excelentes resultados, tornou-se particularmente popular na comunicação feita através das redes sociais, gerando a necessidade da sua regulamentação (obrigando à inclusão da referência a publicidade patrocinada, por exemplo, sempre que seja o caso). A progressiva valorização da imagem a que assistimos ao longo do século XX, com particular incidência nas últimas décadas, é também um testemunho da capacidade da mesma para afetar atitudes e influenciar comportamentos (Vilar, 2006), tornando-se por isso um apetecível objeto de estudo.

A evolução histórica destes conceitos auxilia a percepção e análise que envolvem a estratégia comunicacional de uma marca. A evidência da crescente importância da gestão da identidade da marca e da ampliação do papel do designer, segundo Vilar (2014), emerge igualmente do facto de a identidade estar no ponto central das comunicações da empresa, fazendo com que os elementos identitários tenham de ser convertidos em elementos comunicáveis, que correspondem agora à essência da comunicação organizacional. A expansão e complexificação do mercado, o aumento da concorrência, produtos com ciclos de vida mais curtos e o reconhecimento da importância da comunicação integrada foram alguns dos aspetos que fizeram com que a necessidade de diferenciação se acentuasse na contemporaneidade. Criar e lançar uma marca com identidade e personalidade no retalho tem de ser evidente no design visual das lojas (Nobbs *et al.* 2012), mas não só. Essa comunicação visual é o que a diferencia dos seus concorrentes, dado esses estímulos visuais contribuírem para a construção de marcas fortes, criando lealdade e permitindo igualmente a definição de preços mais elevados face à concorrência (Schmitt & Simonson, 1997). É necessário compreender que, na contemporaneidade, a comunicação visual não se refere exclusivamente aos meios físicos. Retalhistas bem preparados para o mercado alinham a criação das suas lojas e estratégias de *branding* e publicidade com os valores e a autoimagem do seu público alvo, de modo a garantir que toda a loja comunica a imagem da marca (Bell & Ternus, 2006), mas que também fora dela a comunicação da mesma permanece coerente com a mesma. Assim, com elementos de branding alinhados, uma marca consegue comunicar e se manter ativa na memória do seu público, mesmo quando não tem o contato físico com a mesma. Conhecer essas ferramentas e aplica-las ao retalho de moda, não só auxilia na criação de uma marca memorável, mas são fundamentais para a permanência do negócio frente aos desafios económicos que são inerentes ao mercado, assim; vamos compreender a seguir o conceito de branding emocional, storytelling e a comunicação integrada.

## 1.2 Emotional Branding

A integração da comunicação visual numa estratégia multicanal reflete o que Gobé (2001) explica através da noção de *Branding Emocional*, defendendo que o que dá verdadeiramente vida a uma marca é a personalidade da empresa e o seu compromisso em conectar emocionalmente com as pessoas, ou mesmo como uma estratégia que cria fortes ligações entre consumidores e marcas (Akgün *et al.* 2013).

O branding emocional se estabelece como um ponto central e de grande importância no desenvolvimento da fidelidade à marca, sendo conceituado como uma parceria de longo prazo, comprometida e carregada de afeto, concebida para caracterizar os vínculos consumidor-marca (Fournier, 1998). O aumento da lealdade impulsionado pela marca emocional, por sua vez, leva a vendas mais altas. No geral, os consumidores emocionalmente conectados são 52% mais valiosos para uma marca do que aqueles que estão apenas satisfeitos (Otley, 2016). Esses estabelecem vínculos verdadeiros, falam e propagam os valores da marca a outros consumidores com verdadeira paixão, e quando pensamos no segmento de mercado dos produtos de moda, este apelo pode ser ainda mais forte, visto que a moda é associada tradicionalmente a produtos experienciais, simbólicos ou hedônicos (Fiore *et al.*, 2005; Johnson *et al.*, 2014; Noh *et al.*, 2015), o branding emocional é provavelmente uma abordagem vital para falar diretamente com esses consumidores.

Assim o branding emocional pode ser definido como uma estratégia que estimula o estado afetivo do consumidor com a marca, apelando e convocando os seus sentimentos e sentidos com o objetivo de aumentar a fidelidade do consumidor a mesma. Criar experiências emocionais e gerir as estratégias de forma analítica e integrada, são fundamentais para medir o impacto das mesmas e identificar quais ferramentas podem ter melhor resultado para o negócio.

### 1.3 Storytelling

Mais do que expor produtos, o que está em causa agora é pensar em novas soluções de entretenimento. Consequentemente, ao longo da última década o diretor criativo deixou de ser apenas um designer e assumiu-se, mais do que nunca antes, como um contador de histórias, um storyteller capaz de construir novos mundos a partir de e em torno dos produtos e das marcas. O que singulariza o desafio atual é a necessidade de encontrar uma narrativa contínua entre a loja e o espaço digital, criando sinergias claras entre ambos nesse processo de transcodificação. Estimulando a imaginação dos consumidores e envolvendo-os emocionalmente (Mossberg, 2008), o storytelling é uma poderosa estratégia de marketing que usa narrativas, histórias que envolvem o consumidor dentro de um universo holístico da marca, para atrair ou inspirar os consumidores (Silverstein & Fiske, 2003). Dado que histórias bem contadas são mais bem lembradas e mais convincentes do que fatos (Escalás, 2004), as histórias permeiam o imaginário e melhoram a experiência de consumo de uma forma que influencia os sentimentos, opiniões ou estilos de vida dos consumidores (Kaufman, 2003).

Com toda essa influência emocional, o storytelling cria uma imagem de marca holística e pode transmitir aos consumidores as informações desejadas (Mossberg, 2008). No entanto, Holt (2002) adverte que a história retransmitida deve ser percebida como autêntica para evitar suspeitas do consumidor de esforços de marketing manipulado. Um exemplo deste apelo, é a forma como as influenciadoras digitais fazem hoje seu trabalho junto das marcas, sendo este agora mediado por normas publicitárias que evidenciam se tratar de parcerias pagas. O storytelling pode ser usado tanto em mídia digital quanto em mídia tradicional, sendo importante haver conexão e linearidade entre os meios.

### 1.4 Comunicação e integração

Para compreendermos a integração da comunicação, é importante analisarmos o comportamento do consumidor. Podemos considerar que este campo envolve o estudo de indivíduos, organizações ou grupos e os processos usados por eles para obtenção, disposição de produtos e serviços, experiências ou ideias que satisfaçam as suas necessidades, considerando o impacto que esses processos podem ter sobre o consumidor e a sociedade (Hawkins *et al.*, 2007).

Solomon (2002) acrescenta a essa definição também que esse consumo é para satisfazer a necessidade e desejo, e que esses só podem ser satisfeitos quando os profissionais de marketing compreendem as pessoas, as organizações que utilizarão os produtos e os serviços que estão a tentar vender, fazendo melhor que os seus concorrentes.

Kotler e Armstrong (1993) dividem em quatro os fatores que influenciam o comportamento do consumidor: culturais, sociais, pessoais e psicológicos, que serão posteriormente subdivididos para um melhor entendimento desse comportamento.

Além da importância da compreensão dos conceitos de marketing que analisam e englobam o comportamento do consumidor, é necessário considerar a existência de uma nova espécie de “consumidor do futuro” que estaria a emergir globalmente. Ele é jovem, urbano, de classe média, com mobilidade, forte conectividade e influencia diretamente o consumidor tradicional. À medida que a população envelhece, esse “consumidor do futuro” ocupa maior parcela do mercado, sendo por isso tão importante compreendê-lo como agir pensando nele (Kotler *et al.*, 2017).

Apesar de versados na internet, adoram experimentar coisas fisicamente. Valorizam o alto envolvimento ao interagir com marcas. Também são bem sociais: comunicam-se e confiam uns nos outros. Na verdade, confiam mais em sua rede de amigos e na família do que nas empresas e marcas. Em suma, são altamente conectados. (Kotler *et al.*, 2017, 34).

Mesmo com esse consumidor hiperconectado, é importante ressaltar o desafio que é neste momento comunicar aos clientes, visto que temos atualmente cinco gerações com diferentes gostos, atitudes e comportamento contrastante convivendo na Terra, sendo necessário compreender como se comunicar com cada uma delas. Desta feita, podemos compreender a conectividade

como o mais importante elemento de mudança dentro da história do marketing. Kotler, Kartajaya e Setiawan, (2017) pontuam ainda que, apesar das empresas on-line terem abarcado uma significativa parcela do mercado nos últimos anos (provavelmente ainda maior agora no ano de 2020), isto não significa que as empresas *off-line* deixarão de existir. No entanto, podemos pensar no modo como essas empresas vão coexistir de forma a oferecerem uma melhor experiência ao cliente nos dois ambientes, lembrando que todas as ações e comunicação, são pensadas tendo o humano como elemento central, e sua experiência com as marcas e produtos são agora experiência de compra.

Kotler, Kartajaya e Setiawan (2021) ressaltam que para servir a essa variedade geracional, a experiência do cliente frente as estratégias de marketing devem ser pensadas centrando no humano e de forma a impulsionar o tecnológico, sendo a partir desse ponto revisto o conceito de economia da experiência, de Pine e Gilmore (1998), onde os bens e serviços eram os principais pontos de inovação, sendo hoje impossível cobrar valores mais elevados sem uma melhoria estratégica de ações. Os consumidores hiperconectados, sejam eles da geração X, Y ou Z, fazem hoje a pesquisa e cruzamento de informações, buscam online por preços, mesmo que em 44% dos momentos fechem a compra no ponto de venda físico e 23% fazem a consulta na loja física e finalizam a compra nos meios digitais (Pine & Gilmore, 1998), sendo assim, o grande desafio na era da digitalização, é inovar nas experiências, e trazer vivências e contatos em diferentes canais, quase tão memoráveis e mais interessantes que o próprio produto em si. A economia da experiência é agora o valor que o consumidor percebe na marca, como ele a avalia e recomenda, sendo convertido na forma como a marca estabelece essas relações, tornando-os leais ou não a mesma.

## 2. Conclusão e pesquisas futuras

Neste ambiente de retalho de moda, altamente competitivo, com produtos e serviços com preços e qualidade muito similares, o consumidor contemporâneo que hoje além de toda oferta de produtos nos meios físicos, tem ainda uma infinita gama de produtos e serviços no ambiente virtual, volta-se para marcas que atraem sua emoção, seja através de experiências positivas, seja criando interações autênticas e personalizadas dentro de um universo muito voltado somente para a venda.

O retalho de moda para se adaptar a uma nova realidade provocada ou acelerada pela pandemia não pode esquecer que o que hoje atrai e fideliza o consumidor são as histórias e estratégias que o individualizam, mesmo em um cenário tão homogêneo. Os varejistas que direcionam suas estratégias a partir do branding emocional e do storytelling, criam relações mais diretas e capazes de chegar ao seu público-alvo, tocando-o diretamente ao seu emocional. O consumidor que é captado por esse envolvimento emocional com a marca e toda sua história, não só cria uma relação de lealdade e identificação, mas também se torna um embaixador da mesma, pregando seus valores e trazendo outros seguidores para ela.

## Referências Bibliográficas

Akgün, A. E., Koçoğlu, İ., & İmamoğlu, S. Z. (2013). An Emerging Consumer Experience: Emotional Branding. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 99, 503–508. <https://doi.org/10.1016/J.SBSPRO.2013.10.519>.

Benjamin, W. (2006) *Paris, capital do século XIX* (1 edição 1939) ed allia. Bell, J., & Ternus. *Silent Selling*. 3rd ed. Fairchild.

Bell, J. A., & Ternus, K. (2006). *Silent selling: best practices and effective strategies in visual merchandising*. 3rd ed. Fairchild.

- Chulerk, P.; Wongwatacharapaiboon, J.; Jamieson, I., & Thossilaporn, P. (2019) An Effective Brand Strategy Guideline to Increase Possibility of Purchasing Diamond Jewelry by Middle Class Buyers in Bangkok (Case Study in The Old Siam Shopping Plaza). [https://www.researchgate.net/publication/337049220\\_An\\_Effective\\_Brand\\_Strategy\\_Guideline\\_to\\_Increase\\_Possibility\\_of\\_Purchasing\\_Diamond\\_Jewelry\\_by\\_Middle\\_Class\\_Buyers\\_in\\_Bangkok](https://www.researchgate.net/publication/337049220_An_Effective_Brand_Strategy_Guideline_to_Increase_Possibility_of_Purchasing_Diamond_Jewelry_by_Middle_Class_Buyers_in_Bangkok) [accessed Aug 21 2020].
- Escalas, J. E. (2004). Imagine yourself in the product. Mental simulation, narrative transportation, and persuasion. *Journal of Advertising*, 33(2), 37–48
- Fiore, A., Jin, H., & Kim, J. (2005). For fun and profit: Hedonic value from image interactivity and responses toward an online store. *Psychology & Marketing*, 22(8), 669–694.
- Fournier, S. (1998). Consumers and Their Brands: Developing Relationship Theory in Consumer Research. *Journal of Consumer Research*, 24, 343-374.
- Gíglío, E. M. (2005) *O comportamento do consumidor*. 3 ed. Thomson Learning.
- Gobé, M. (2001). Emotional Branding - the new paradigm for connecting brands to people. Allworth Press.
- Hawkins, D. I., Mothersbaugh, D. L., & Best, R. J. (2007) *Comportamento do Consumidor – Construindo a Estratégia de Marketing*. Elsevier.
- Holt, D. B. (2002). Why do brands cause trouble? A dialectical theory of consumer culture and branding. *Journal of Consumer Research*, 29(1), 70–90
- Holt, Douglas B. (2004). *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*. Harvard Business School Press.
- Johnson, K.; Lennon, S. & Rudd, N. (2014). Dress, body and self: Research in the social psychology of dress. *Fashion and Textiles*, 1, 20. <https://doi.org/10.1186/s40691-014-0020-7>.
- Kapfer, J.-N. (2003). *As marcas capital da empresa: criar e desenvolver marcas fortes*. trad. Arnaldo Ryngelbulum. 3ª Ed, Bookman.
- Kaufman, B. (2003). Stories that sell, stories that tell. *Journal of Business Strategy*, 24(2), 11–15.
- Kim, Y.-K., & Sullivan, P. (n.d.). Emotional branding speaks to consumers' heart: the case of fashion brands. <https://doi.org/10.1186/s40691-018-0164-y>.
- Kotler, P. & Armstrong, G. (1993) *Princípios de Marketing*. 5ed. Prentice – Hall do Brasil LTDA.
- Kotler, P. & Keller, K. L. (2006) *Administração de Marketing*. 12 ed. Pearson Prentice Hall.
- Kotler, P.; Jaya, H.; & Setiawan, I. (2017). *Marketing 4.0: do Tradicional ao Digital* (P. Kotler, H. Kartajaya, & I. Setiawan (eds.)). Sextante.
- Kotler, P.; Jaya, H.; & Setiawan, I. (2021). *Marketing 5.0: Tecnologia para a humanidade* (P. Kotler, H. Kartajaya, & I. Setiawan (eds.)); Actual Editora.
- Matthews, K.; Hancock, I. I.; Joseph, H. & Gu, Z. (2013) *Rebranding American Men's*

Heritage Fashions through the Use of Visual Merchandising, Symbolic Props and Masculine Iconic Memes Historically Found in Popular Culture. *Critical Studies in Men's Fashion* 1 (1), 39 – 58.

Mossberg, L. (2008). Extraordinary experiences through storytelling. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 8(3), 195–210.

Nobbs, K.; Moore, C. M.; & Sheridan, M. (2012). The Flagship Format Within the Luxury Fashion Market. *International Journal of Retail & Distribution Management* 40 (12): 920–934.

Noh, M.; Li, M.; Martin, K. & Purpura, J. (2015). College men's fashion: Clothing preference, identity, and avoidance. *Fashion and Textiles*, 2, 27. <https://doi.org/10.1186/s40691-015-0052-7>.

Otley, P. (2016, March 23). *Can you feel it? Why brands must focus on emotional connection*. Digital Pulse. <http://www.digitalpulse.pwc.com/au/branded-content-emotional-connection/>.

Pine II, B.J. & J.H. Gilmore (1998). *The Experience Economy*. Updated Edition. Harvard Business Review Press.

Schmitt, B. H., & A. Simonson. (1997) *Marketing Aesthetics*. The Free Press.

Silverstein, M.J., & Fiske, N. (2003). Luxury for the masses. *Harvard Business Review*, 81(4), 48–57.

Stokburger-Sauer, N., S.; Ratneshwar; & S. Sen. (2012) “Drivers of Consumer-Brand Identification.” *International Journal of Research in Marketing* 29 (4): 406–418.

Solomon, M. R. (2002) *O comportamento do consumidor: comprando, possuindo e sendo*. 5 ed. Bookman.

Vilar, E. T. (2006). *Imagem da Organização*. Quimera.

Vilar, E. T. (2014). *Design et al. Dez Perspectivas contemporâneas*. D. Quixote.

#### Reference for this chapter:

Nepomuceno, G., Moura, C. & Oliveira, F. (2022). As ferramentas de Branding como um importante recurso para as marcas de moda durante a pandemia de Sars Covid 19. Em Raposo, D.; Neves, J.; Silva, R.; Castilho, L.C. & Dias R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (74-81)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

---

# SECÇÃO II

# **MÚSICA, MUSICOLOGIA E ENSINO DE MÚSICA**

MUSIC, MUSICOLOGU AND MUSIC EDUCATION

MÚSICA, MUSICOLOGÍA Y ENSEÑANZA DE LA MÚSICA

Capítulo 9

**A CANÇÃO:  
UMA PROPOSTA  
PEDAGÓGICA  
NO ENSINO-  
APRENDIZAGEM DO  
VIOLONCELO**

*The Song:*

*A Pedagogical Proposal in Cello Teaching-Learning*

## RESUMO

No sentido de um ensino ajustado às finalidades e às metas preconizadas para o Ensino Básico torna-se fundamental uma seleção apropriada dos recursos didáticos a utilizar. Assim, pensou-se utilizar a canção como ferramenta pedagógica, tal como sugerido por vários pedagogos, tais como Willems, Kodály ou Suzuki, para a aprendizagem e desenvolvimento de competências musicais e técnicas do violoncelo, buscando assim uma maior motivação e interesse do aluno. A investigação foi elaborada em duas partes, onde na primeira foi realizada uma pesquisa documental, preparatória ao estudo empírico com o intuito de elaborar um compêndio de canções tradicionais e/ou populares infantis portuguesas adaptadas ao violoncelo e na segunda secção foi desenvolvida uma investigação-ação com o objetivo de compreender a utilização dessas canções como ferramenta didático-pedagógica para o desenvolvimento de competências, bem como as suas implicações no envolvimento parental no acompanhamento do estudo dos seus educandos. Os resultados mostraram que efetivamente as canções selecionadas foram facilitadoras do desenvolvimento de competências técnicas principalmente dos padrões de dedos e aspetos musicais, tais como: afinação, audição e ritmo. Além disso, os resultados demonstraram que os alunos que tiveram maior acompanhamento por parte dos pais/encarregados de educação obtiveram melhores resultados.

## PALAVRAS-CHAVE

Violoncelo; Canção popular; Canção tradicional; Aprendizagem Instrumental; Acompanhamento parental.

## ABSTRACT

In the sense of a teaching adjusted to the purposes and goals recommended for Basic Education, an appropriate selection of didactic resources to be used becomes fundamental. Thus, it was thought to use the song as a pedagogical tool, as suggested by several pedagogues, such as Willems, Kodály or Suzuki, for the learning and development of musical and technical skills of the cello, thus seeking a greater motivation and interest of the student. The research was elaborated in two parts, where in the first one a documentary research was carried out, preparatory to the empirical study in order to elaborate a compendium of traditional and/or popular Portuguese children's songs adapted to the cello and in the second section an action investigation was developed with the objective of understanding the use of these songs as a didactic-pedagogical tool for the development of skills, and its implications for parental involvement in monitoring the study of its learners. The results showed that effectively the selected songs were facilitating the development of technical skills mainly of finger patterns and musical aspects, such as: tuning, listening and rhythm. In addition, the results showed that students who had more follow-up by parents/guardians had better results.

## KEYWORDS

Violoncello; Popular Songs; Traditional Songs; Instrumental Learning; Parental Support;

**FILIPA MARIA CASTILHO**<sup>1</sup>

Correspondent Author

ORCID: 0000-0002-6487-6218

**CLARISSA FOLETTO**<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0003-4301-4114

<sup>1</sup> Agrupamento de Escola n.º 2 de Abrantes, Portugal

<sup>2</sup> Inet-md, Universidade de Aveiro, Portugal

### Correspondent Author:

Filipa Maria Castilho  
Agrupamento de Escola n.º 2 de Abrantes, Portugal  
pipavlc93@gmail.com

## 1. Introdução

O presente estudo de investigação e intervenção contém três princípios base que se complementam: em primeiro lugar o desenvolvimento musical com o recurso a materiais do repertório popular/tradicional infantil para a aquisição de competências auditivas e técnicas no violoncelo; em segundo lugar o envolvimento parental no acompanhamento do estudo do instrumento; por último, a preservação e a divulgação do património musical de tradição popular portuguesa. Sendo assim, esta investigação tem como principal objetivo compreender a utilização de canções infantis populares e/ou tradicionais portuguesas na aprendizagem do ensino do violoncelo, bem como as suas implicações no envolvimento parental no acompanhamento do estudo dos seus educandos. Toda a investigação teve como base a experiência como docente da primeira autora e a falta de conhecimentos dos encarregados de educação sobre o instrumento e a forma de como poderiam ajudar os seus educandos no estudo do violoncelo.

Desta forma, este estudo procura responder as seguintes questões:

1. Como selecionar e organizar um conjunto de canções infantis populares e/ou tradicionais portuguesas para utilizar no ensino-aprendizagem do violoncelo?
2. De que forma a utilização de canções juntamente com o envolvimento dos pais, podem contribuir para uma melhor aprendizagem do Violoncelo?
3. Como implementar canções como recurso para o desenvolvimento de competências musicais no violoncelo?

A partir desta problemática surgem os seguintes objetivos:

1. Potencializar a aprendizagem do violoncelo através da Identificação de um conjunto de canções infantis populares e tradicionais portuguesas que sirvam de ferramenta didático-pedagógica;
2. Promover e compreender o envolvimento dos pais/encarregados de educação no acompanhamento do estudo e aprendizagem do violoncelo;
3. Perceber o impacto da utilização das canções pré-selecionadas na compreensão de padrões de dedos utilizados no violoncelo.

## 2. Revisão da literatura

Para a realização da revisão da literatura foi feita uma pesquisa sobre os vários temas relacionados com as canções (a canção popular e/ou tradicional portuguesa), o ensino das canções (os métodos ativos), o ensino instrumental (aquisição de competências, como a afinação, audição e ritmo) e o envolvimento parental no estudo de um instrumento musical. A música desempenha um papel muito importante na vida das sociedades, e é através da arte dos sons que, desde sempre, aprendemos regras, valores e atitudes (Gordon, 2000). Por sua vez, a canção, enquanto forma de expressão musical no qual a voz desempenha o papel principal (Sardo 2010), cumpre uma faceta importantíssima da música. Para muitos pedagogos (Dalcroze, Ward, Martenot, Kodály, Willems, Orff, Suzuki, Schafer, Paynter, Swanwick, Gordon, entre outros) as canções são frequentemente utilizadas no ensino da música com o intuito de desenvolver a sensibilidade dos alunos, bem como promover a prática de conteúdos essenciais, tais como: a melodia, o ritmo e a harmonia, e da prática instrumental, incorporando-se, de igual modo, a poesia e a história do próprio texto de base (Fonterrada, 2005; Willems, 1970; Santos & Fornari, 2015; Mejia, 2006; Suzuki, 1981). Através das canções tradicionais e infantis os alunos conseguem desenvolver a memória auditiva, aumentar o seu vocabulário da língua materna, desenvolver uma melhor leitura, melhorar a sua consciência rítmica, aumentar o seu conhecimento sobre o património nacional, desenvolver a sua coordenação motora, etc. (Santana & Santos, 2013). Com recurso às canções, os jovens, por norma, aprendem música de um modo mais rápido, isto porque as melodias ficam rapidamente no seu consciente (Torres, 1998). A canção tradicional utilizada no ensino da música desde tenra idade, pode constituir como um recurso

benéfico para a aprendizagem e o desenvolvimento musical (Raposo, 2009), uma vez que são facilitadoras da aprendizagem. Na bibliografia musical podemos encontrar muitas canções tradicionais e infantojuvenis que tenham sido adaptadas ao ensino da Iniciação Musical. Simões (s.d.) caracterizou em diferentes grupos as canções infantis adaptadas ao ensino da iniciação musical, sendo elas:

1. canções de 2 a 5 notas,
2. de mímica e movimento,
3. populares de intervalos,
4. com o nome de notas,
5. de acordes,
6. para fórmulas rítmicas,
7. em diversas escalas e modos,
8. harmónicas e com substituição de palavras por gestos.

Em Portugal, para além dos livros didáticos onde podemos encontrar canções, existe também um projeto denominado por “Cantar mais”<sup>1</sup> da Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM) que é uma plataforma digital de livre acesso, que se constitui como uma ferramenta de trabalho nas escolas e de formação de educadores, professores e outros agentes educativos, que ajuda através da canção e do cantar, o desenvolvimento da cultura e das aprendizagens musicais das crianças e jovens.

1. <https://www.cantarmais.pt/?r1=pt&r2=>

Também a investigação recente sobre a utilização das canções no ensino especializado da música, inclusivamente do violoncelo, corrobora com a afirmação de que podem contribuir para o desenvolvimento global e harmonioso das crianças, enriquecendo assim o seu património musical e emocional, e ajudando-as a aprender através do prazer lúdico (Silva, 2015; Lopes, 2014; Pinheiro, 2018; Rodrigues, 2015; Veloso, 2015; Magalhães, 2016; Castro, 2018). Ainda neste âmbito, Magalhães afirma que “as peças populares portuguesas foram uma fonte de conhecimento musical e, em última instância, de conhecimento cultural” (2016, 71) e para Castro “no geral os alunos demonstraram uma resposta bastante positiva sobre a utilização das canções populares em contexto de aula” (2018, 88-89) e ainda “efetivamente o uso das canções infantis portuguesas facilitam a aquisição de competências como a afinação, memória e ritmo” (2018, 89).

Para além de tudo o que foi dito em cima, este projeto pretende também encontrar estratégias para envolver os encarregados de educação no processo de ensino-aprendizagem das crianças, partindo do pressuposto que o envolvimento dos pais no processo educativo dos filhos influencia o desempenho escolar, a autoestima, o autoconceito e a importância que os alunos atribuem às causas do sucesso/insucesso escolar (Santos, 2013). No âmbito da música, a abordagem de Suzuki está fortemente dependente da relação e cooperação entre o professor, o pai e o aluno, num ambiente disciplinado e prazeroso e por isso o pedagogo Suzuki (1983) afirma que o destino de uma criança encontra-se nas mãos dos seus pais. Assim, e segundo Howe e Sloboda (1991), o suporte paternal, que engloba o envolvimento nas atividades musicais, e persistência do aluno na aprendizagem estão positivamente interligados.

### 3. Desenho metodológico

O método de investigação adotado para este projeto foi a investigação-ação. Segundo Latorre (2003 apud Sousa et al., 2008), os objetivos da investigação-ação são:

1. Transformar e aperfeiçoar a prática educativa e/ou social, enquanto investigamos uma melhor compreensão da prática em si;
2. Articular de modo permanente a ação e a formação;
3. Realizar uma aproximação da realidade, transmitindo os conhecimentos novos;
4. Fazer com que os educadores sejam protagonistas da ação. Assim a investigação-ação cria uma ação cíclica em espiral: o processo inicia-se no planeamento, passa para a intervenção, a reflexão, que por sua vez cria novas possibilidades de ação.

### 3.1. Participantes

Para esta investigação foram selecionados e recrutados todos os alunos inscritos no ano letivo 2019/2020 na classe de violoncelo da Escola Secundária Dr. Manuel Fernandes – Agrupamento de escola n.º 2 de Abrantes e os seus pais/encarregados de educação. Os dez alunos selecionados tinham entre os nove e os catorze anos de idade, estavam a frequentar o Ensino Básico e a frequentar o ensino de música.

Todos os participantes (10 alunos e 10 encarregados de educação) foram anonimizados, e estão identificados ao longo desta investigação por letras, e podemos identificá-los por: Alunos: Aluno A, Aluno B, Aluno C, Aluna D, Aluno E, Aluna F, Aluno G, Aluna H, Aluna I, Aluno J; Encarregados de Educação: EE A, EE B, EE C, EE D, EE F, EE G, EE H, EE I, EE J.

### 3.2. Materiais

A recolha das canções tiveram em conta as metodologias de Willems e Kodaly e foi realizada principalmente com base nos livros de Ana Maria Ferrão e Madalena Sá Pessoa (2000): *Histórias Cantadas*; Raquel Simões (1998): *As Canções tradicionais portuguesas no ensino da música*; Clara Abreu (1991): *O meu livro de Canções – 1º e 2º volume*; Marilyn Correia Brito (2017): *O meu primeiro livro de violino* e Carla Louro (2013): *O meu primeiro método de Violoncelo*. O principal critério de escolha das canções foi serem do cancionário popular/tradicional português, onde existem algumas que foram traduzidas e adaptadas de outros países, embora tenham sido escolhidas na sua minoria. Isto porque, um dos objetivos desta recolha seja também com o intuito de ajudar a enaltecer o património musical português. Desta forma foram escolhidas trinta canções e estas foram organizadas em dois grupos de canção popular infantil portuguesa e canção tradicional infantil portuguesa.

*Canção Popular infantil portuguesa*: A moleirinha, À Oliveira da Serra, Alecrim, Balão, Entrai Pastores, Laranjinha, O macaquinho, Ó Malhão, O menino está dormindo, Olha a bola Manel, Os olhos da Marianita, Tia Anica de Loulé.

*Canção tradicional infantil portuguesa*: A caminho de Viseu, A machadinha, As pombinhas da Cat'rina, Atirei o pau ao gato, Dlim-dlim-dlão, Era uma vez um cavalo, Eu Fui ao jardim Celeste, Eu sou um Coelhoinho, Joana, come a papa, Josezito já te tenho dito, Lá vai uma, lá vão duas, Lagarto Pintado, Na loja do Mestre André, Ó rama, ó que linda rama, Ó Rosa, arredonda a saia, Papagaio Loiro, Que linda falua, Senhora D. Anica.

De acordo com as partituras originais das peças selecionadas de música tradicional portuguesa, procedeu-se à adaptação e edição para violoncelo, utilizando o programa *Finale* (2019). O processo de edição incluiu a adaptação das tonalidades, o acréscimo de arcadas necessárias em algumas peças, tendo atenção ao nível técnico e musical dos destinatários. Depois das canções serem analisadas e organizadas, estas foram enviadas para três professores de violoncelo, com mais de 15 anos de experiência no ensino, junto com uma grelha de apreciação e avaliação, no sentido de serem validadas para a implementação do projeto.

### 3.3 Procedimentos

#### Implementação

A implementação do projeto teve uma duração de 5 meses, no período correspondente à metade do 1º período e ao 2º período do ano letivo 2019/2020 isto é, entre novembro de 2019 e março de 2020, e foram recolhidos dados todas as semanas ou de 2 em 2 semanas, com a exceção de um aluno que esteve 1 mês sem tocar violoncelo devido a uma lesão na mão direita.

#### Instrumentos de recolha de dados

1. *Inquérito por questionário aos alunos e pais/encarregados de educação* - com o objetivo de saber as perspetivas do projeto e sobre os hábitos de estudo dos alunos e o respetivo

apoio dos pais no estudo em casa e outras atividades musicais, de forma a obter uma descrição dos participantes mais pormenorizada. Os questionários foram preenchidos de forma anónima para salvaguardar os participantes.

2. *grelhas de planificação e organização do estudo* - com o intuito de analisar o estudo semanal de cada aluno e ao mesmo tempo estimular a envolvimento dos pais.
3. *grelhas de observação* - ferramenta utilizada com o intuito de avaliar os alunos na prestação das canções em contexto de sala de aula e audição, para poder observar a sua evolução ao longo do projeto. Cada uma das grelhas de observação era constituída por 7 categorias:
  - Canções Populares e/ou tradicionais infantis portuguesas;
  - Mão esquerda - Afinação, mudanças de posição, execução de harmónicos;
  - Mão direita - Posição da mão no arco, posição dos dedos no arco, maleabilidade, pulso;
  - Aspectos musicais - ritmo, sabe cantar;
  - Organização do estudo - elabora uma planificação do estudo, identifica os seus progressos, identifica as suas dificuldades;
  - Otimização do estudo - utiliza o metrônomo, sabe o que precisa de praticar e porquê, faz aquecimento, utiliza variedade rítmica no estudo;
  - Conhecimento da canção - Aluno, encarregado de educação.
4. *inquéritos por entrevistas aos alunos e encarregados de educação* - realizadas no fim da implementação do projeto e como forma de perceber os pontos de vista dos alunos e dos encarregados de educação no que diz respeito ao projeto elaborado. Devido à Pandemia do Covid-19 foram realizados e gravados através das plataformas *Skype* e *Zoom*.
5. *Gravações em vídeo* - Como não se pode realizar a audição final, devido à Pandemia do Covid-19, foi pedido aos alunos que realizassem gravações em vídeo das canções para que se pudesse proceder a avaliação final.

### Procedimentos éticos

Para colocar em prática este projeto educativo, foi enviado um requerimento à Direção da Escola Secundária Dr. Manuel Fernandes – Agrupamento n.º 2 de Abrantes e ao Diretor do Curso Básico de Música desta instituição no mês de setembro de 2019, que foi assinado e consentido por parte de ambos. Os Encarregados de Educação dos alunos que participaram assinaram um consentimento informado de participação pessoal no projeto, um pedido de consentimento para a participação do seu educando e um termo de autorização de uso de imagem e som para ambos. Para salvaguardar a identidade dos participantes, os nomes foram anonimizados e as suas imagens editadas.

### 3.4. Análise dos dados

As fontes de análise de dados continham:

1. 20 inquéritos por questionário;
2. 40 grelhas de planificação e organização do estudo;
3. cerca de 20 anotações nas grelhas de observação de aula por cada aluno;
4. grelhas de avaliação de audições em contexto performativo e em vídeos;
5. 14 entrevistas finais. Nos inquéritos por questionário, os dados dos alunos e pais/ encarregados de educação foram sistematizados, analisados e discutidos recorrendo a uma análise descritiva simultaneamente quantitativa e qualitativa. Para o efeito recorreu-se à ajuda do programa *Microsoft Excel* e converteu-se a informação em gráficos para que a leitura fosse mais acessível.

As grelhas de planificação e organização do estudo foram preenchidas pelos alunos e os seus encarregados de educação semanalmente para avaliar o tempo de estudo dos alunos

e o envolvimento dos seus pais. Depois da análise do conteúdo dessa grelha era fornecido um *feedback* com críticas positivas e aspetos que deveriam ser melhorados. As grelhas de observação, foram preenchidas pela professora (1ª autora), aula a aula, perante o desempenho dos alunos em relação à canção estudada. No final os dados foram sistematizados e revertidos para o programa *Microsoft Excel*, onde foi possível fazer uma análise quantitativa dos dados obtidos. As audições foram avaliadas aplicando os mesmos parâmetros utilizados na grelha de observação. Já os inquéritos por entrevista, após a transcrição para texto, foi realizada uma análise de conteúdo, de modo a organizar por temas e subtemas. Estes foram relacionadas entre si, de forma a criar um esquema permitindo uma leitura clara e compreensível das interações dos temas.

## 4. Apresentação e discussão dos resultados

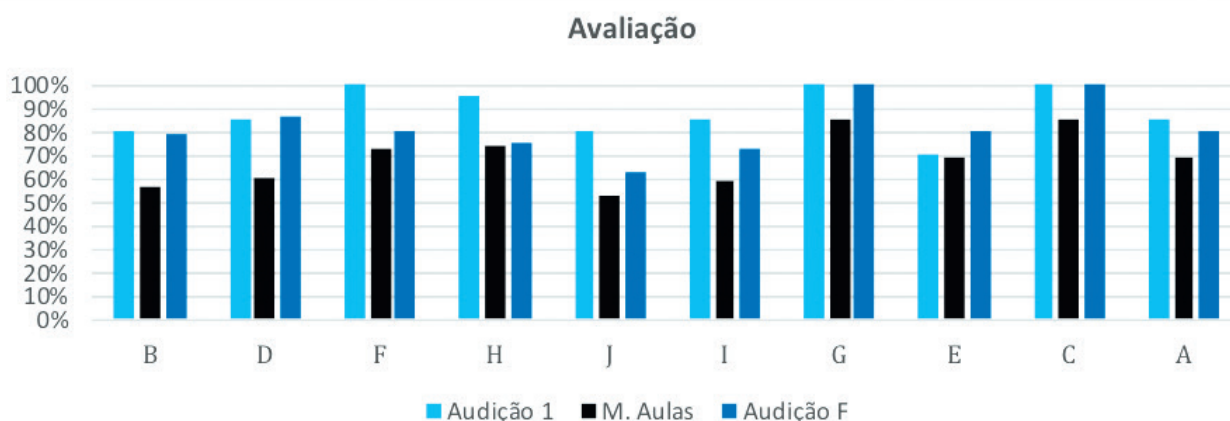
Seguidamente iremos apresentar os resultados obtidos ao longo de toda a investigação. Decidimos apresentá-los usando uma triangulação de todos os resultados obtidos na recolha de dados e vão ser apresentados por três categorias :

1. desempenho em sala de aula e nas audições;
2. planificação do estudo em casa e
3. envolvimento parental.

### (i) Desempenho em sala de Aula e nas audições

De uma forma geral, os alunos apresentaram de forma bastante positiva em praticamente todos os aspetos delineados na grelha de observação, pois nenhum dos alunos tem uma média de aulas negativa. As músicas eram pequenas, com uma ou duas frases, em que as melodias também eram simples e os ritmos também eram de fácil execução o que fez com que ajudassem a potenciar o desenvolvimento das competências técnicas e auditivas. Para além destas características também eram músicas que ficavam no ouvido e que qualquer pessoa, neste caso os encarregados de educação, conseguiam reconhecer e ajudar os seus educandos a melhorar a sua prestação.

No gráfico 1, é apresentada uma triangulação da prestação das aulas dos alunos com as duas audições realizadas. Podemos observar que os alunos se preparam melhor para as audições, apresentando uma média de 85% (nível 4) enquanto a sua preparação para as aulas, apresenta uma média de 68,5% (nível 3). Apesar de terem sido avaliados com notas de 1 a 5, para a apresentação deste gráfico optamos por transpor essas notas de 0 a 100 por cento para facilitar a leitura.



**Gráfico 1.**  
Avaliação dos alunos em audições e em contexto de sala de aula

Como estava previsto a primeira audição de classe foi efetuada no dia 22 de novembro de 2019, onde todos os alunos tocaram individualmente uma canção além do restante repertório. Efetuou-se a avaliação que está retratada na primeira coluna referente ao primeiro indicador (Audição 1) do gráfico 1. Os alunos reagiram de uma forma bastante positiva, obtendo resultados entre 70% (nível 4) a 100% (nível 5). A avaliação foi realizada com base nos mesmos critérios usados nas grelhas de observação (Mão esquerda, mão direita, aspectos musicais, organização do estudo, otimização do estudo) e avaliados pela investigadora. A avaliação obtida da audição final, pode ser observada na terceira coluna referente ao terceiro indicador (Audição F), onde os resultados foram positivos, obtendo avaliação entre o 63% (nível 3) e o 100% (nível 5).

Os resultados da audição final em alguns alunos foram um pouco mais baixos do que os da primeira, uma vez que o seu grau de dificuldade era mais exigente. No entanto destaca-se, principalmente, que o parâmetro da afinação foi aquele que teve uma maior evolução da maior parte dos alunos. Pode este aspeto ser mais um indicador positivo da utilização destas canções como recurso pedagógico.

Os resultados mais baixos apresentados foram referentes à sua prestação em sala de aula, pois como não se tratava de uma avaliação que contasse para a sua nota final, por vezes os alunos não tinham um estudo tão focado como o que tinham para uma audição.

### **Envolvimento Parental**

Ao longo da investigação fomos percebendo pela falta de preenchimento das grelhas de planificação e de organização do estudo, que o acompanhamento parental não foi muito significativo para muitos dos estudantes, muito também por culpa dos mesmos por não gostarem/deixarem os pais estarem presentes no seu estudo. De todos os alunos incluídos no estudo, apenas 4 tentaram realizar de forma mais sistemática o estudo com o seu encarregado de educação. Alguns pais afirmaram que este projeto era importante e seria fácil de poder ajudar apesar de ser de forma passiva, pois tinham muita falta de literacia musical e conhecimentos técnicos sobre o próprio instrumento estudado pelos seus educandos.

A minha literacia musical é baixa, em termos de formação musical, logo nunca pude ajudar a minha filha em termos técnicos, mas fui acompanhando. Posso dar a minha opinião de como soa, se me soa bem ou soa mal, agora mais que isso não poderei dar contributos técnicos. ((Encarregada de Educação C)

Não perceber nem do instrumento nem de música...por vezes até a baralha-la devido à minha falta de formação musical. (Encarregada de Educação H).

Como foi referido anteriormente o preenchimento das grelhas não correu como esperado, apesar de demonstrarem uma culpabilização quando os seus educandos não as levavam pois consideravam que a sua responsabilidade não tinha sido totalmente cumprida.

porque se a minha filha não levasse o registo do estudo para a professora eu também ficava triste porque não estávamos a cumprir; porque também era uma responsabilidade minha. (Encarregada de Educação C).

## **5. Considerações finais**

A investigação é uma parte fundamental do percurso de formação dos docentes. Partindo de uma revisão bibliográfica e de uma pesquisa documental sobre o que são canções populares, canções tradicionais e canções infantis, realizou-se uma seleção de canções que fossem

possíveis adaptar ao ensino do violoncelo. Procurou-se também integrar o pensamento dos pedagogos que utilizaram canções nos seus métodos, como Edgar Willems, Shinichi Suzuki e Zóltan Kodály. O envolvimento dos pais, no processo de ensino aprendizagem, foi um aspeto muito importante na implementação do projeto, pois assim os alunos poderiam ter um acompanhamento no estudo em casa e ao mesmo tempo ajudar a que a sua progressão fosse mais rápida. As questões da problemática foram levantadas com base na recente experiência enquanto docente da primeira autora, no sentido de poder acompanhar da melhor forma o progresso dos seus alunos. Ao mesmo tempo foi pensado uma maneira de alcançar um maior envolvimento dos pais/encarregados de educação para conseguirem ajudar os seus educandos, mesmo não tendo qualquer nível de literacia musical.

As canções utilizadas neste projeto foram selecionadas com base na literatura existente, e tinham que conter os seguintes aspetos: músicas pequenas, com uma ou duas frases, em que as melodias também eram simples e de ritmos de fácil execução. Para além destas características também eram músicas que ficavam no ouvido e que qualquer pessoa, neste caso os encarregados de educação, conseguiam reconhecer e ajudar os seus educandos a melhorar a sua prestação. Ao longo das aulas foram criadas e testadas diversas estratégias de aprendizagem com a utilização da canção, sendo os objetivos pedagógicos maioritariamente alcançados. A nível melódico permitiu que os alunos com mais dificuldade de entoação fossem pouco a pouco desinibindo chegando a cantar com bastante qualidade, como se pode ver pelo aluno A nas grelhas de observação (ver Castilho, 2020). Quanto ao ritmo podemos ver claramente nos alunos D e H uma progressão bastante satisfatória. Embora se considere que as canções constituem uma boa base de competências técnicas e musicais, não se conseguiu com os alunos, J e I, uma progressão dos parâmetros musicais nomeadamente a nível rítmico por terem desinteresse e dificuldades técnicas não só na disciplina de violoncelo como em todas as outras disciplinas da área musical.

Apesar de o acompanhamento não ter sido sistemático por todos os encarregados de educação, os alunos que tiveram mais envolvimento por parte dos seus pais no seu estudo, foram aqueles que, na sua maioria, no final apresentaram uma progressão da sua aprendizagem e por conseguintes melhores resultados na sua prestação final. Estas conclusões vão ao encontro da informação fornecida por Hallam (1998) comparativamente ao que esta autora considera uma conexão de sucesso entre pais-alunos na aprendizagem do instrumento: os pais devem fornecer encorajamento e apoio aos alunos, mesmo no caso de o aluno ser bem-sucedido no trabalho que executa. Essa conclusão também foi evidenciada com algumas respostas dos encarregados de educação nas entrevistas feitas no final da implementação do projeto, pois afirmavam que apesar de não terem uma literacia musical, o facto de conhecerem as canções que os filhos estavam a tocar e de saberem aquilo que realmente os seus educandos tinham para estudar os ajudaria a organizarem melhor o estudo, para que fosse realizado de uma forma mais eficaz e objetiva. No entanto, é esperado que novas estratégias de envolvimento parental possam vir a ser desenvolvidas, incluindo aquelas que utilizem a canção popular e/ou tradicional portuguesa.

Todas as canções utilizadas neste estudo, ajudaram a potenciar o desenvolvimento das competências musicais, principalmente a nível rítmico, como pode ser comprovado através das grelhas de observação e dos resultados das audições e da média de performance em contexto de sala de aula. Com este estudo criou-se um recurso pedagógico bastante válido e útil para o ensino-aprendizagem do violoncelo, que pode ser utilizado de uma forma dinâmica pelos professores e ainda ajudar os pais/encarregados de educação a acompanhar o estudo dos seus filhos. O compêndio das canções selecionadas neste projeto (ainda em fase de desenvolvimento) para além de fornecer as canções a serem executadas no violoncelo, ainda inclui informações sobre os padrões de dedos a serem aprendidos nos primeiros anos de ensino do instrumento.

## Referências Bibliográficas

- Abreu, C. (1991). O meu livro de Canções (Vol. 1 e 2). Porto Editora.
- Brito, M.C. (2017). O meu primeiro livro de violino. Edição ESTA.
- Carmo, H & Ferreira, M. M. (2008). Metodologia de Investigação – Guia para uma Auto-Aprendizagem (2ª ed.). Universidade Aberta.
- Castilho, F. M. C.C. (2020). *A canção: Uma proposta pedagógica no ensino aprendizagem do violoncelo*. [Dissertação de mestrado] Universidade de Aveiro.
- Castro, A. C. S. C. (2018). *A utilização de canções infantis portuguesas como recurso didático no ensino do violoncelo no 1º e 2º ciclo*. [Relatório de Estágio] Instituto Politécnico de Castelo Branco
- Coutinho, C. P. (2014). Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Metodologia preferencial nas práticas educativas. Universidade do Minho.
- Ferrão, A. M. & Pessoa, M. S. (2000). Histórias Cantadas. para Auto-Aprendizagem (2ª ed). Universidade Aberta.
- Fonterrada, M. T. O. (2005). De tramas e fios: Um ensaio sobre música e educação. UNESP.
- Gendron, M. (2001). The art of playing the cello. Edição Schott
- Gordon, E. (2000b). Teoria de aprendizagem musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Graça, F. L. (1973). A Música Portuguesa e os seus problemas. Edições Cosmos
- Hallam, S. (1998). Instrumental Teaching: a practical guide to better teaching and learning. Heinemann Educational Publishers.
- Hill, M. & Hill, A. (2000). Investigação por questionário. Sílabo
- Lopes, A. S. A. A. (2014). *Música tradicional na iniciação musical: Uma Proposta de Ordem de Aprendizagem. Projecto de Aplicação do Método Húngaro no Ensino Especializado da Música* [Dissertação de Mestrado] Instituto Politécnico de Lisboa.
- Louro, C. (2013) O meu primeiro método de Violoncelo. Arts2cience
- Magalhães, G. D. (2016). *A aplicação de Música Popular Portuguesa no ensino do violoncelo: Construção de um corpus de obras de cariz didático* [Dissertação de Mestrado] Universidade de Aveiro
- Mejia, P. P. (2006). Didáctica de la Música para Educación Infantil. Pearson Educación.
- Nunes, M. A. M. C. (2016). *A interação professor e aluno e a aprendizagem*. [Dissertação de mestrado] Universidade do Porto.
- Pinheiro, N. M. P. (2017). *Música Tradicional da Beira Baixa: Aplicações e Contributos no Ensino da Formação Musical*. [Relatório de Estágio] Instituto Politécnico de Castelo Branco
- Raposo, M. M. (2009). *As canções de embalar nos cancioneiros populares portugueses. Sugestões para a sua aplicação didática no ensino pré-escolar* [Dissertação de Mestrado] Universidade do Minho

- Rodrigues, L. M. C. (2015). *A música tradicional portuguesa na disciplina de classe de conjunto/coro – 1º e 2º graus do ensino vocacional da música* [Dissertação de Mestrado] Universidade Católica Portuguesa
- Santana, V. P., & Santos, A. D. (2013). *Motivação e Aprendizagem para o Ensino da Língua Espanhola: A Música na sala de aula*. Anais do VI Fórum Identidades e Alteridades e II Congresso Nacional Educação e Diversidade.
- Santos, A. D., & Fornari, J. (2015). Educação Musical e Criatividade: Proposta de ensino usando softwares musicais interativos. *Integratio*, vol. 1, no 1, 99-111.
- Santos, B. S. (2013). *Relação entre a percepção das atitudes parentais, a capacidade de resiliência e a motivação para a aprendizagem em adolescentes* [Dissertação de Mestrado] Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Sardo, S. (2010). Canção. In S. Castelo-Branco (Dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século*. Círculos de Leitores.
- Silva, P. C. F. C. P. (2015). *A Utilização de Canções como Recurso Didático no Ensino da Iniciação Musical* [Dissertação de Mestrado] Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco.
- Simões, R. (1998). *As Canções tradicionais portuguesas no ensino da música*. Valentim de Carvalho.
- Simões, R. M. (s.d.). *Canções para a Educação Musical*. (6ª ed.). Valentim de Carvalho.
- Sloboda, J. A. & Howe, M. J. A. (1991). Biographical precursors of musical excellence: an interview study. *Psychology of Music*.
- Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. J. & Vieira, S. (2008). Investigação-Ação metodologia preferencial nas práticas educativas. *Revista Psicologia, Educação e Cultura*.
- Suzuki, S. (1981). *Ability Development from Age Zero*. Sensay Edition by Ability Development Associates, Inc.
- Suzuki, S. (1983). *Nurtured by love: The classic approach to talent education*. SummyBirchard.
- Torres, R. M. (1998). *As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música - Contribuição da Metodologia de Zoltán Kodály*. Editorial Caminho.

**Reference for this chapter:**

Castilho, F. M. & Foletto, C. (2022). A Canção: Uma proposta pedagógica no Ensino-Aprendizagem do Violoncelo. Em Raposo D., Neves J., Silva R., Castilho, L.C. & Dias R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (84-95)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

Capítulo 10

# **NUEVOS RETOS EN LA FORMACIÓN MUSICAL DE LOS FUTUROS DOCENTES**

*New challenges in the musical education of future teachers*

## RESUMEN

La educación superior no es ajena al contexto de transformaciones sociales, económicas, culturales y tecnológicas que atraviesa la sociedad y, sin duda, ello tiene un impacto en la educación musical en todos los niveles educativos. El objetivo del artículo es examinar diversos enfoques que se llevan a cabo actualmente en la formación musical de los futuros docentes. Se plantea un estado de la cuestión sobre prácticas pedagógico-musicales que ponen en valor la formación musical desde perspectivas actuales y comprometidas con la diversidad, la intersección de distintas disciplinas y la formación de valores críticos y ciudadanos a través de la música. Se proponen tres dimensiones estrechamente vinculadas con esta temática y que contribuyen a dar respuesta a las necesidades actuales de la educación musical y de la formación musical inicial del profesorado: la ampliación de repertorios, el uso de la música para la transformación social, la diversidad e inclusión y la perspectiva interdisciplinaria.

## PALAVRAS-CHAVE

Formación Musical, Educación Superior, Maestros/As, Diversidad, Interdisciplinaria

## ABSTRACT

Higher education is no stranger to the context of social, economic, cultural and technological transformations that society is going through and, undoubtedly, this has an impact on music education at all educational levels. The aim of this article is to examine the different approaches currently used in the musical education of future teachers. A state of the art is presented on pedagogical-musical practices that value musical education from current perspectives committed to diversity, the intersection of different disciplines and the formation of critical values and citizenship through music. Three dimensions are proposed that are closely linked to this topic and that contribute to respond to the current needs of music education and initial music teacher training: the expansion of repertoires, the use of music for social transformation, diversity and inclusion, and the interdisciplinary perspective.

## KEYWORDS

Music Education, Higher Education, Teachers, Diversity, Interdisciplinary

**YURIMA BLANCO GARCÍA**<sup>1</sup>

Correspondent Author  
ORCID: 0000-0002-4890-7045

**ALICIA PEÑALBA**<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-5725-0639

<sup>1</sup> Universidad de Valladolid,  
Espanha

**Correspondent Author:**

Yurima Blanco García  
Universidad de Valladolid, Ave.  
Madrid 50 CP 34004, Campus  
La Yutera, Palencia, Spain  
yurima.blanco.garcia@uva.es

## 1. Introducción

El panorama de la educación musical refleja un declive respecto a la presencia de la música en el currículo escolar frente a la supremacía de otras áreas. Ello es reflejo de un modelo basado en el neoliberalismo, ampliamente extendido en las sociedades contemporáneas. No obstante, desde el punto de vista de un currículo basado en la economía del conocimiento, Aróstegui (2017) subraya que la educación musical puede redefinirse y contribuir en la promoción de comunidades activas y participativas a través de la cultura. Obviamente, ello requiere un esfuerzo y voluntad por parte de los gobiernos y las políticas educativas, que permitan revertir el modelo actual hacia un posicionamiento de la música y las artes en la vida escolar.

En ese contexto, la formación del profesorado, ya sea generalista o especializado en música, requiere de un enfoque actualizado y comprometido con los desafíos que promueven las comunidades de aprendizaje en la actualidad (Johansson, 2012). Algunos autores consideran que es preciso que dicha formación desconecte del ideal universitario para centrarse en la realidad de las aulas en las que los futuros maestros deberán impartir su docencia (Harris, 2010), adaptándose a las nuevas y cambiantes necesidades sociales (Jones, 2008).

Precisamente, en el presente artículo se realiza una revisión de diversos textos que abordan la formación musical de los futuros docentes a través de prácticas pedagógico-musicales comprometidas con la transformación e inclusión social, la diversidad cultural o de género y la interdisciplinariedad. Se han consultado revistas especializadas en música y educación y en educación superior, específicamente, publicaciones que aparecen indexadas en bases de datos internacionales. De esa manera se puede observar un panorama diverso sobre cómo se afronta la formación musical de los futuros docentes en distintos contextos.

## 2. Puntos de partida

Antes de avanzar en propuestas actuales para una formación musical integral del profesorado es preciso esbozar cómo han evolucionado los principales modelos pedagógico-musicales hasta el presente. Desde el punto de vista histórico, la música ha sido considerada de formas muy diversas en la evolución de los distintos métodos. La profesora Hemsy de Gainza (2004) distingue diferentes etapas y modelos educativos a lo largo del siglo XX: Métodos Precursores (1930-1940); Métodos Activos (1940-1950); Métodos Instrumentales (1950-1960); Métodos Creativos (1960-1970); Periodo de transición (1980-1990) y Nuevos Paradigmas (a partir de 1990).

Los métodos precursores como Montessori o Ward proponen un repertorio de música tonal o modal basado fundamentalmente en la interpretación y la escucha. Los métodos activos, como el Willems (Frega, 1995) o Dalcroze (Dutton, 2015) proponen también el uso de repertorio tonal o compuesto *ad hoc*, pero apoyados en la improvisación o la composición como elementos fundamentales. Los métodos instrumentales como Orff o Kodaly incluyen repertorios de músicas de varias culturas además de considerar la improvisación como un componente destacado. Los métodos creativos, por su parte, están fuertemente ligados a procesos creativos o de improvisación como reflejan las propuestas de Schafer (1996), Paynter (1999), Dennis (1991) o Delalande (1995). En este sentido, los repertorios se relacionan con procesos contemporáneos, desde las músicas más ligadas a paisajes sonoros (Schafer, 1996) hasta músicas concretas (Delalande, 2016), que son consideradas como más cercanas a las posibilidades creativas de los niños. Por último, algunos métodos actuales, como los propuestos por Green (2012) incluyen conceptos de música basados en improvisación, creación, aprendizaje entre iguales y aprendizajes informales.

Estos métodos tienen en común un interés por llegar a todo el alumnado y no solamente a los más dotados y parten de la preocupación por ofrecer un corpus de géneros y estilos musicales lo más vasto y rico posible. Los métodos creativos plantean la capacidad del niño como ser creador, como compositor, a través de lenguajes contemporáneos (Delalande, 1995)

y se reivindica el silencio y la sonoridad como elementos primordiales de la musicalidad (Schafer, 1996).

### 3. Perspectivas para una formación musical holística del profesorado

De la literatura consultada se pueden extraer tres categorías que confluyen en el planteamiento de enfoques muy pertinentes para fomentar una formación musical mucho más imbricada con la realidad educativa, social y cultural, estas son: ampliación del repertorio, educación musical inclusiva y perspectivas interdisciplinarias.

Diversos autores se refieren a la necesidad de ampliar el repertorio que se trabaja en las aulas. Ello muestra una realidad que ha acompañado a todas las prácticas educativas a lo largo de la historia: los currículos educativos, incluyendo los planes de estudio en educación superior, evolucionan a un ritmo más lento de lo que lo hacen las necesidades sociales, contextuales y culturales de cada momento. Por esa razón, la innovación parte de la ampliación de los repertorios educativos a géneros musicales más cercanos a la realidad de los estudiantes.

En estudios españoles, los autores explican cómo la música traspasa el aula y comienza a formar parte de la vida de los alumnos (Cabedo-Mas & Díaz-Gómez, 2013), a ocupar su tiempo de ocio (Aróstegui, 2004) y de esta manera se garantizan prácticas musicales significativas. Esta apertura a diversas prácticas musicales da cabida a géneros musicales cercanos al alumnado como el rock, el rap, el trap, entre otros.

En las últimas décadas autores como Elliott y Silverman (2015), Green (2008) y Small (2003) han sustentado la importancia de extender e incorporar a los repertorios escolares las diversas expresiones de la música popular. Si bien se observa una continuidad de esta línea ideológica en el estudio de Dunbar-Hall (2009) continúa predominando la referencia a la música académica, de tradición tonal, a los procesos de aprendizaje vinculados a la notación y el lenguaje musical, así como el uso de instrumentos musicales convencionales. Sin embargo, la creación y composición musicales en la actualidad pueden prescindir de los modelos tradicionales basados en el lenguaje musical o la técnica. En esa línea, las tecnologías suponen una forma interesante de abordar la creación e interpretación musical desde la intuición, sin necesidad de un conocimiento profundo del lenguaje musical o las técnicas de armonía como única forma de acceso a la práctica musical.

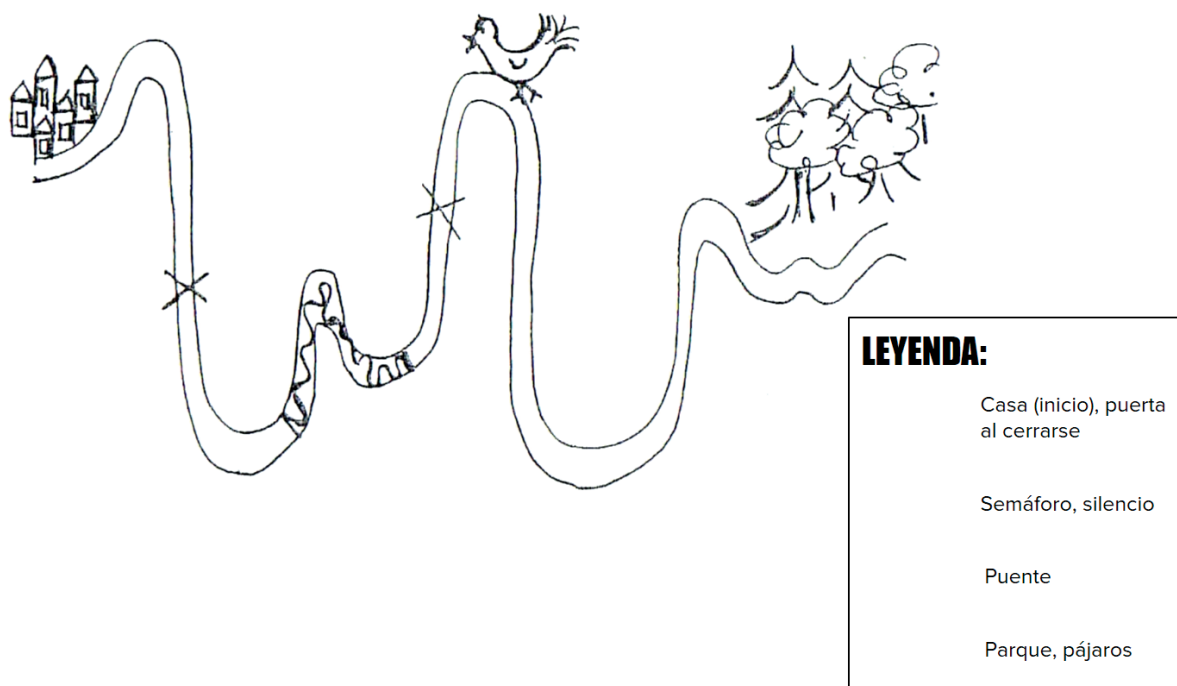
La propuesta de Murillo et al. (2018) ofrece un claro ejemplo del potencial que brindan las nuevas tecnologías para la composición musical y el desarrollo de habilidades transversales como el trabajo en grupo, la toma de decisiones, el sentido crítico y la intersección entre diversas áreas de conocimiento a través del uso del soundcool. Asimismo, otros programas como *Incredibox*, de acceso libre y de fácil manipulación por parte del alumnado potencia la capacidad creativa y la adquisición de herramientas tecnológicas vinculadas a la composición digital.

La tradición occidental culta y las músicas infantiles siguen teniendo una presencia significativa en las aulas universitarias, además del trabajo sobre habilidades instrumentales, teoría musical, conceptos, historia de la música y canto, aunque los aspectos creativos parecen más ausentes (Bautista et al., 2017; Martínez et al., 2019). Recientemente, un estudio sobre la formación musical que reciben lo/as maestros/as en las universidades de Castilla y León concluye que, aunque se adecúa a las necesidades formativas de los futuros docentes, se requiere orientar la formación hacia la creatividad, ciudadanía y aprendizaje a lo largo de la vida (Blanco & Peñalba, 2020). Los estudiantes universitarios no han tenido buenos modelos creativos en educación obligatoria (Green, 2008) pero, con la formación adecuada, pueden convertirse en grandes guías de los procesos improvisatorios (Randles et al., 2015) o creadores de sus futuros alumnos (Delalande, 2016; Schafer, 1996).

En este sentido, las Pedagogías Creativas ofrecen un nuevo paradigma en el aula de música universitaria, favoreciendo, por un lado, una visión de la música más allá de la interpre-

tación y, por otro, una conexión entre la música, las artes plásticas y visuales, la literatura creativa y otros lenguajes.

Recursos como las partituras no convencionales, la construcción de cuerpos sonoros e instrumentos de elaboración propia, la creación de cuentos sonoros, la sonorización de espacios e imágenes, entre otras estrategias estrechamente vinculadas a la amplitud del concepto del sonido como referente para la exploración y creación musical son imprescindibles para una transformación y apertura de la prácticas musicales en el aula de educación superior. En la siguiente figura se muestra una partitura no convencional que representa un cuento sonoro compuesto por alumnos del Grado de Maestro/a en Educación Primaria en la asignatura Fundamentos y estrategias didácticas de la Educación Musical.



**Fig. 1.**  
Partitura no convencional:  
cuento sonoro  
*Fonte:* (alumnado del Grado de  
Maestro/a en Ed. Primaria)

Buena parte de los textos consultados se refieren a la educación musical inclusiva, en estrecha analogía con las demandas sociales en la actualidad. Este tipo de propuesta se refiere a estudios sobre la atención a la diversidad sexual, cultural, de género, de funcionamiento cognitivo, físico o sensorial, con aproximaciones que debaten la democracia en el aprendizaje musical.

Se percibe cada vez un mayor interés por la comprensión de los procesos de género en la educación (García-Gil & Pérez-Colodrero, 2019) o por una actitud de respeto hacia grupos sociales como la comunidad LGTBI (Garrett, 2012). La educación superior debe dar ejemplo rompiendo estereotipos, debe replantearse introducir modelos femeninos en el estudio de compositoras, promover trabajos donde la música se utilice como herramienta para la transformación social, para la reflexión, la inclusión y acceso a la cultura de todas las personas (Morera *et al.*, 2020), el espíritu crítico y la equidad. Todos estos cambios implican una transformación de planteamientos, de adaptación a las nuevas necesidades de los estudiantes, actualización de repertorios, otros ritmos de aprendizaje, o acceso a la información. La presencia de aulas diversas en su composición cultural, étnica y social es un reflejo de la sociedad multicultural y plantea múltiples medios para abordar, desde la música, las riquezas que entraña la diversidad e inclusión. Aspectos como la motivación, el intercambio entre iguales, el reconocimiento y respeto hacia culturas distintas pueden ser aspectos potenciales para poner en valor las músicas del mundo, para valorar la identidad cultural y visibilizar y dar voz a todo el alumnado.

Otra de las categorías hace referencia a las perspectivas interdisciplinares en la formación del profesorado. La idea de música que opera actualmente ha cambiado de considerarse como fenómeno autónomo, exclusivamente auditivo, hacia un fenómeno global (Nanayakkara *et al.*, 2009). Forma parte, entonces, de una cultura posmoderna que promueve la integración de lenguajes artísticos y la educación a través del arte: música, danza, artes plásticas y visuales, poesía, arte sonoro y tecnologías de la comunicación se fusionan para crear fenómenos multimodales.

En algunos países, la danza ocupa un lugar privilegiado dentro del currículo obligatorio, como demuestra su presencia en el programa de escuelas de música de Nueva York. Un buen ejemplo de esta perspectiva aparece reflejado en el documental *PS Dance* (Shellbi & Kanopy, 2016) donde se entrevistan a alumnos, profesores y directivos de este programa que ha implicado un impacto en la vida de los educandos.

Respecto a los vínculos entre música y cultura audiovisual caben resaltar los proyectos audiovisuales que realiza el alumnado de los Grados de Maestro/a en la Facultad de Educación de Palencia de la Universidad de Valladolid. Se trata de cortometrajes de carácter educativo donde se narran a través de imágenes y sonidos breves relatos sobre temáticas que preocupan a los jóvenes educandos y que configuran su realidad (Blanco & Coca, 2020). Estos discursos suelen abordar temáticas como la violencia de género, el acoso, el ciberbullying, las adicciones a las tecnologías, la problemática ecológica o el respeto a la diversidad, todo ello a través de reflexiones artísticas que suponen la adquisición de competencias digitales, creativas, cooperativas y de sentido crítico.

## 4. Reflexiones finales

La formación musical del profesorado está en constante transformación y actualización. Existe un amplio corpus bibliográfico que fundamenta las nuevas estrategias y los compromisos que adquiere el profesorado de educación superior en la formación musical de los futuros maestros/as. Sin embargo, coincidimos con Aróstegui (2021) en que una parte de la producción científica no siempre establece los vínculos necesarios entre las problemáticas que afronta la sociedad y su reflejo en la educación musical. Al respecto, vale destacar dos proyectos de investigación I+d+i en España que estudian y difunden sobre el impacto de la educación musical (El Impacto de la Educación Musical para la Sociedad y la Economía del Conocimiento (IMPACTMUS) y la Formación del Profesorado y Música en la Sociedad y en la Economía del Conocimiento (PROFMUS)).<sup>1</sup>

Tomando como referencia ambos proyectos y tal como se aborda en este artículo, la educación superior debe contemplar repertorios cambiantes que se adaptan a la evolución de la escucha musical en niños y jóvenes y, en este sentido, las asignaturas deberían ser flexibles y en constante actualización. Asimismo, diversificar las referencias sonoras, musicales y culturales que se exponen en el aula; atender a las diversas características del alumnado y plantear proyectos significativos que vinculen la música con las distintas disciplinas y se acerquen cada vez más a la realidad social y al tiempo presente, son algunos de los retos que continúan planteándose para una formación musical que responda a las necesidades y retos de la contemporaneidad.

1. Ambos proyectos han sido dirigidos por el profesor J. L. Aróstegui y han contado con un equipo de investigación y de trabajo integrado por profesores y colaboradores de universidades y centros educativos. Han sido financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad de España. Puede consultarse en la web: <http://profmus.ugr.es/proyecto-impactmus/> y <http://profmus.ugr.es/>

## Referências Bibliográficas

Aróstegui, J. L. (2004). The social context of music education. Center of Instructional Research and Curriculum Evaluation. University of Illinois.

Aróstegui, J. L. (2017). Neoliberalismo, Economía del Conocimiento y Educación Musical. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical* 14, 11–27. <http://dx.doi.org/10.5209/RECIEM.57044>

- Aróstegui, J. L. & Rusinek, G. (2021) ¿Música, para qué? El lugar de la educación musical escolar para la sociedad y la economía del conocimiento. En J.L. Aróstegui, G. Rusinek y A. Fernández-Jiménez (Eds.), *Escuelas musicales. Buenas prácticas docentes en centros de Primaria y Secundaria que educan a través de la música* (9-20). Octaedro.
- Bautista, A., Yau, X. & Wong, J. (2017). High-quality music teacher professional development: a review of the literature. *Music Education Research*, 19(4), 455–469. <https://doi.org/10.1080/14613808.2016.1249357>
- Blanco, Y. & Peñalba, A. (2020). La formación de futuros docentes de música en las universidades de Castilla y León: creatividad, ciudadanía y aprendizaje permanente como claves del cambio educativo. *Revista Electrónica de LEEME* 46, 166–186. <https://doi.org/10.7203/LEEME.46.17756>
- Blanco, Y. & Coca, P. (2020). La producción audiovisual de los futuros docentes: relatos sobre los usos y abusos de la tecnología digital. En M. Miguel y A.I. Ceas (Eds.) *El cortometraje. Valoración y grandeza del formato* (229-246). Tirant Humanidades .
- Cabedo-Mas, A. & Díaz-Gómez, M. (2013). Positive musical experiences in education: Music as a social praxis. *Music Education Research*, 15(4), 455–470. <https://doi.org/10.1080/14613808.2013.763780>
- Delalande, F. (1995). La música es un juego de niños. Ricordi Americana.
- Delalande, F. (2016). Postscript: Music composition, creativity and collaboration – an old story, only recently told. *Musicae Scientiae*, 20(3), 457–461. <https://doi.org/10.1177/1029864916646719>
- Dennis, B. & Schultis, J. (1991). Proyectos sonoros. Ricordi Americana.
- Dunbar-Hall, P. (2009). Ethnopedagogy: Culturally contextualised learning and teaching as an agent of change. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 8(2), 60–78. [http://act.maydaygroup.org/articles/Dunbar-Hall8\\_2.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/Dunbar-Hall8_2.pdf)
- Dutton, S. (2015). Introduction to Dalcroze pedagogy. <https://www.omea.on.ca/wp-content/uploads/2015/10/Dutton-Introduction-to-Dalcroze-pedagogy-iInspire-2015.pdf>
- Elliott, D. J. & Silverman, M. (2015). Music matters: a philosophy of music education. Oxford University Press.
- Frega, A. L. (1995). La educación musical de cara al futuro. *Música y Educación*, 22 (8), 17-22.
- García-Gil, D. & Pérez-Colodrero, C. (2019). Monográfico: Música y Educación: Una mirada femenina. *Revista Electronica de LEEME*, 44, 85–86. <https://doi.org/10.7203/LEEME.44.16208>
- Garrett, M. L. (2012). The LGBTQ Component of 21st-Century Music Teacher Training. *Update: Applications of Research in Music Education*, 31(1), 55–62. <https://doi.org/10.1177/8755123312458294>
- Green, L. (2008). Music, informal learning and the school : a new classroom pedagogy. Ashgate Publishing, Ltd.
- Green, L. (2012). How popular musicians learn : a way ahead for music education. Ashgate.
- Harris, D. (2010). The art of teaching music. *Music Education Research*, 12(1), 124–126. <https://doi.org/10.1080/14613800903569278>

Hemsey de Gainza, V. (2004). La educación musical en el siglo XX. *Revista musical chilena*, 58(201), 74-81.

Johansson, K. (2012). Experts, entrepreneurs and competence nomads: the skills paradox in higher music education. *Music Education Research*, 14(1), 45–62. <https://doi.org/10.1080/14613808.2012.657167>

Jones, P. (2008). Preparing music teachers for change: Broadening instrument class offerings to foster lifewide and lifelong musicing. *Visions of Research in Music Education*, 12(1), 1–15. <http://www-usr.rider.edu/~vrme/v12n1/vision/2AERA-Jones.pdf>

Martínez, Y., Iotova, A. I. & Martínez, C. (2019). Creation in music education in the community of madrid: Comparative curricular study. *Revista Electronica de LEEME*, 1(43), 74–92. <https://doi.org/10.7203/LEEME.43.14016>

Morera, B.J., García, I. N. & Casanova, M. B. L. (2020). Música y lengua de signos a cuatro voces, una experiencia educativa y musical para la inclusión. *Revista Electronica de LEEME*, 45, 35–52. <https://doi.org/10.7203/LEEME.45.16244>

Murillo, A., Riaño, M. E. & Berbel, N. (2018). Percepción sobre el uso de ‘Soundcool’ como herramienta tecnológica en los procesos colaborativos de creación sonora. Un estudio exploratorio en la formación inicial del profesorado. *Psychology, Society, & Education*, 10(1), 127. <https://doi.org/10.25115/psye.v10i1.1051>

Nanayakkara, S., Taylor, E., Wyse, L. & Ong, S. H. (2009). An enhanced musical experience for the deaf: design and evaluation of a music display and a haptic chair. *Proceedings of CHI*, 337–346. <https://doi.org/10.1145/1518701.1518756>

Paynter, J. & Schultis, J. (1991). Oír, aquí y ahora: una introducción a la música actual en las escuelas. Ricordi.

Paynter, J. (1999). *Sonido y estructura*. Akal

Randles, C., Griffis, S. & Ruíz, J. (2015). “Are you in a band!?”: Participatory (improvisatory) music making in pre-service music teacher education. *International Journal of Community Music*, 8(1), 59–72. [https://doi.org/DOI:10.1386/ijcm.8.1.59\\_1](https://doi.org/DOI:10.1386/ijcm.8.1.59_1)

Shelby, N., & Kanopy (Film). (2016). *PS Dance! Dance Education in Public Schools*. <http://psdancenyc.com/>

Schafer, R. M. (1996). *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*. Ricordi Americana

Small, C. (2003). *Música, sociedad, educación*. Algibe.

#### Reference for this chapter:

García, Y. B. & Peñalba, A. (2022). Nuevos retos en la formación musical de los futuros docentes. Em Raposo, D.; Neves, J.; Silva, R.; Castilho, L.C. & Dias, R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (96-103)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

Capítulo 11

**UM OLHAR SOBRE  
A LEITURA RÍTMICA:  
ESTRATÉGIAS  
DE ENSINO-  
APRENDIZAGEM**

*Sights of Rhythmic Reading:  
Teaching-Learning Strategies*

## RESUMO

A presente investigação incide na utilização de estratégias variadas e do conhecimento de estilos de aprendizagem, no Ensino Especializado da Música, em regime presencial e à distância. A problemática que se pretende estudar parte das dificuldades de aquisição da leitura rítmica verificadas em contexto de sala de aula, tendo, deste modo, se recorrido a uma investigação-ação. Em primeiro lugar, questionou-se se o estilo de aprendizagem individual potencia o surgimento de entraves ao desenvolvimento da competência de leitura rítmica e de que forma a implementação de estratégias de ensino-aprendizagem poderão ser um recurso para colmatar estas dificuldades. Utilizaram-se como instrumentos de recolha de dados: reflexões da prática pedagógica, inquéritos por questionário, testes de estilo de aprendizagem, e avaliações orais antes e após a implementação das estratégias selecionadas. As estratégias adotadas conduziram a um desenvolvimento profícuo das capacidades de leitura rítmica dos alunos da amostra em estudo, sendo estas capacidades condicionadas pelos estilos de aprendizagem individuais.

## PALAVRAS-CHAVE

Prática de Ensino Supervisionada, Formação Musical, Leitura rítmica, Pedagogos, Estilos de Aprendizagem.

## ABSTRACT

The current investigation focuses on the usage of different strategies and learning styles in Music Teaching, by attendance or at a distance, throughout the COVID pandemic. The main question stems from the low rhythmic reading skills verified in the classroom context, answered by a research-action. Firstly, the question of if an individual learning style boosts the appearance of blockages to the development of rhythmic reading skills and in which way the implementation of teaching-learning strategies could be a resource to fight such adversities was posed. The following were used as tools for data collection: reflexions in pedagogical practice, questionnaires, learning style tests and oral evaluations before and after the implementation of the selected strategies. The adopted strategies led to a fruitful development of the rhythmic reading skills of the students in the studied sample, in which those same skills had been conditioned by individual learning styles.

## KEYWORDS

Supervised Teaching Practices, Musical Formation, Rhythmic Reading, Pedagogues, Teaching Styles..

**ANA PINTO**<sup>1</sup>

Correspondent Author

**LUÍSA CORREIA CASTILHO**<sup>2</sup>

ORCID: 000-0002-8766-9270

<sup>1</sup> Instituto Politécnico de Castelo Branco, Portugal

<sup>2</sup> Instituto Politécnico de Castelo Branco/ CESEM, Portugal

**Correspondent Author:**

Ana Pinto

Instituto Politécnico de Castelo

Branco, Portugal

anarpintoprof@gmail.com

## 1. Introdução

O presente estudo resulta da investigação desenvolvida no âmbito da Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música, da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

O principal fator que motivou a concretização deste estudo foi a necessidade individual de compreender e ajudar os alunos a atingir um estado de consciência do seu processo de ensino-aprendizagem, mas também pela verificação da existência de dificuldades dos alunos no desenvolvimento das competências rítmicas e da pulsação - uma competência aparentemente inerente, automatizada e reflexa da percepção rítmica. Fialho e Araldi (2011) relatam as palavras de Martenot (1970), pedagogo de primeira geração que considera o ritmo como elemento vital da música, sendo através deste elemento que o corpo reage instintivamente à arte musical.

O presente estudo teve como finalidade contribuir para a supressão de dificuldades de aquisição da leitura rítmica, num grupo de alunos de um Conservatório/ Academia, utilizando as metodologias e estratégias de pedagogos de primeira e segunda geração como referência – entre eles Kodály, Martenot, Dalcroze, Orff, Willems, Wuytack, Suzuki, Gordon e Swanwick – relacionando-as com os ritmos, capacidades e limitações inerentes aos estilos de aprendizagem de cada aluno.

A pesquisa incidiu no ritmo e nas metodologias de ensino-aprendizagem do mesmo, enumerando e relacionado os variados pensadores dentro de quatro propostas metodológicas: imitação; criação; movimento; associação verbal silábica e silabação rítmica. A imitação é utilizada por pedagogos como Kodály, Martenot e Wuytack, na aquisição da leitura, o qual não considera esta estratégia limitativa, mas sim um meio de estímulo do desenvolvimento da capacidade de observação, atenção e concentração (Palheiros & Bourscheidt, 2011). A estratégia da criação, mais característica de pedagogos de 2ª geração, é também utilizada por Wuytack através da técnica de pergunta-resposta (Palheiros, 1999). Dalcroze é o pedagogo mais associado ao movimento, através do seu sistema *Rythmique*, o qual desenvolve a audição ativa, sensibilidade motora, sentido rítmico e expressão através do incentivo de movimentos (Fonterrada, 2005). A silabação rítmica de Kodály, amplamente difundida, as lengalengas e texto recitado de Wuytack e a associação de células rítmicas a palavras, tendo em conta o número de sílabas com acentuação da sílaba tónica (Fonterrada, 2005; Palheiros & Bourscheidt, 2011).

## 2. Problemática

A problemática que se pretendeu estudar surgiu a partir do contexto em sala de aula de uma turma de terceiro grau do regime articulado de um Conservatório/ Academia, em que se verificava uma dificuldade acrescida na aquisição e desenvolvimento da leitura rítmica, num conjunto de alunos.

Existe, na Educação Musical, uma panóplia de pedagogos que se debruçaram e debruçam sobre a aquisição de competências musicais, para além da apetência musical. O ritmo é transversal aos géneros musicais e essencial para o desenvolvimento musical, mas, na opinião da autora e através da sua experiência pessoal como aluna, este é muitas vezes desvalorizado pela sua “simplicidade” em favor da leitura melódica e entoação (também elas igualmente essenciais). Deste modo, surge a seguinte questão de partida: Como colmatar as dificuldades de leitura rítmica, num grupo de alunos de uma turma de terceiro grau?

Procura-se, através da realização deste estudo, apresentar estratégias de ensino-aprendizagem desenvolvidas em metodologias devidamente validadas, de diversos pedagogos clássicos ou contemporâneos, adaptá-las ao contexto deste grupo de estudo e implementá-las. Ao mesmo tempo, pretende-se compreender o porquê de estes alunos sentirem dificuldades na aquisição da leitura rítmica e de que forma o seu estilo de aprendizagem pode ter influência, quer no surgimento da dificuldade, quer na capacidade de a colmatar, através da adoção de estratégias adequadas aos mesmos.

Da problemática do estudo, colocam-se as seguintes questões de investigação:

O estilo de aprendizagem individual potencia a existência de dificuldades no desenvolvimento da competência de leitura rítmica?

Como colmatar dificuldades de aquisição da leitura rítmica através da implementação de estratégias de ensino-aprendizagem, num grupo de alunos de uma turma de Formação Musical do terceiro grau?

No seguimento das questões de investigação delinearam-se os seguintes objetivos:

1. Recolher e analisar diferentes metodologias e estratégias de ensino-aprendizagem da leitura rítmica;
2. Conhecer as dificuldades de um grupo de alunos da turma de terceiro grau de um Conservatório/ Academia;
3. Caracterizar os alunos quanto ao estilo de aprendizagem e compreender a sua influência na capacidade de aquisição da leitura rítmica;
4. Implementar, verificar a eficácia e validar um conjunto de estratégias de ensino-aprendizagem que propiciem a aquisição e desenvolvimento da capacidade de leitura rítmica, no grupo em estudo.

Pretende-se, através desta investigação, promover o desenvolvimento da leitura rítmica no grupo de alunos e compreender a influência dos estilos de aprendizagem no processo de aprendizagem individual do estudante, permitindo a replicação do estudo em novos contextos de sala de aula e ajudando, deste modo, um maior número de indivíduos.

### 3. Metodologia

A metodologia selecionada para este estudo foi uma investigação-ação, a qual consiste num agregado de metodologias de investigação que condensam a ação e a investigação, partindo de um processo cíclico que alterna entre ação e reflexão crítica, aperfeiçoando os métodos, dados e interpretação tendo por base a experiência dos ciclos precedentes (Coutinho et al., 2009), enquadrada no paradigma qualitativo. Esta nasce como resposta aos desafios da prática pedagógica, seguindo uma epistemologia em que o conhecimento e a prática estão interligados (Pereira & Oliveira, 2020).

A investigação decorreu em contexto de sala de aula através da implementação de metodologias e estratégias de leitura rítmica, dentro de uma sequência didática intencionalmente planificada, num grupo de alunos propositadamente selecionados, pelo professor cooperante, criando-se uma amostra de conveniência através da seleção de um grupo de alunos com maior dificuldade na aquisição da leitura rítmica. A amostra foi constituída por sete participantes, cinco do género feminino e dois do género masculino, com idades compreendidas entre 12 e 13 anos, residentes no município de Cinfães.

A sequência didática utilizada foi estabelecida pela autora, segundo as indicações fornecidas pelo professor cooperante e o documento das aprendizagens essenciais (ANQEP, 2020), com as devidas adaptações ao contexto em que se inseria o grupo. A prática foi desenvolvida num espaço diferente da restante turma, no regime presencial e à distância, recorrendo aos seguintes materiais: piano, quadro, computador, dispositivo de reprodução sonora; manuais adotados pelo professor cooperante; fichas de trabalho, bolas de ténis de mesa, plataforma *Microsoft Teams*, *webcam*; microfone, gravador/telemóvel.

Antes da implementação das estratégias e do início da prática pedagógica, os alunos foram informados do seu papel na investigação, assim como dos objetivos da mesma, seguindo a ideia de Castro (2012): “A estratégia mais eficaz para que ocorram as necessárias mudanças na comunidade educativa requer, assim, o envolvimento de todos os intervenientes, numa dinâmica de ação-reflexão-ação” (p. 4).

Com o intuito de atingir os objetivos anteriormente mencionados, e com as devidas alterações e/ou adaptações condicionadas pela existência de dificuldades, foram estabelecidas e implementadas as seguintes estratégias:

1. Identificação e marcação da pulsação e/ou divisão do tempo;
2. Assimilação e reprodução de células rítmicas, recorrendo à imitação;
3. Utilização da associação verbal de palavras a células rítmicas, tendo em conta a sua duração e acentuação (divisão simples do tempo);
4. Audição de música tradicional portuguesa, com acompanhamento vocal e marcação de pulsação;
5. Utilização do movimento corporal como extensão visual do tempo.
6. Reprodução de linhas rítmicas a uma e duas partes em compassos simples e compostos;
7. Identificação auditiva de linhas rítmicas a uma e duas partes em compasso simples e composto;
8. Implementação de estratégias gráficas de identificação e perceção de células rítmicas.

Foram utilizados como instrumentos de recolha de dados: um teste de capacidade de leitura rítmica diagnóstico e um teste final, relatórios de observação de aula, um teste de estilo de aprendizagem (Kolb, 1984; 1985) e um inquérito por questionário no final da observação, onde se incluiu uma questão de autocaracterização quanto ao estilo de aprendizagem, segundo a Classificação VAK (Dunn & Dunn, 1978).

A Classificação VAK caracteriza os alunos como Visual verbal e não verbal (maior benefício na leitura, escrita e linguagem pictórica), Auditivo (benefícios com o método socrático, expressão oral, de dúvidas e exercícios que permitam o diálogo interno) e Cinestésico (perdendo a atenção na ausência de estímulo externo, beneficiam da integração dos vários sentidos através: do movimento, da transferência de informação entre vários suportes, da ênfase por cores dos pontos-chave, entre outras (Filatro, 2014; Fleming & Mills, 1992)). O Inventário de David Kolb (1984; 1985), classifica os indivíduos em aprendizagem como Divergente (indivíduos reflexivos, baseando-se em experiências concretas, com a capacidade de contextualizar a partir de diferentes pontos de vista e preferência por trabalhos em grupo), Convergente (indivíduos baseiam-se em teorias e conceitos processados de forma ativa, que procuram aplicações práticas para as ideias, privilegiando a resolução de problemas, tomada de decisões e tarefas técnicas em detrimento das relações interpessoais), Assimilador (indivíduos reflexivos dentro da conceptualização abstrata, que procuram criar modelos com coerência lógica ao invés de utilidade prática) e Acomodador (indivíduos baseados em experiências concretas processadas de forma ativa, que preferem a utilização de ensaio e erro na resolução de problemas e o envolvimento em novas experiências) (Filatro, 2014; Kolb, 1984; Pereira, Castilho & Celis, 2018).

Dada a investigação ter sido realizada em contexto de sala de aula e a influência da estagiária nos dados recolhidos ser inevitável, optou-se por uma investigação-ação, assumindo deste modo essa influência, pautada por uma observação direta, participativa e ativa, recorrendo regularmente à recolha de dados das mesmas observações através da realização de relatórios a cada aula dada ou observada. Os mesmos, concluídos ao término da prática letiva, permitiram a manutenção de um registo inicialmente descritivo e posteriormente analítico do objeto de estudo. Para uma melhor compreensão dos efeitos da implementação das diferentes estratégias de ensino-aprendizagem, optou-se pela recolha de leituras rítmicas de diagnóstico e após a implementação das estratégias. O teste de estilo de aprendizagem aplicado foi o Inventário de David Kolb (1976), traduzido para português pela autora, na qual era pedido que os alunos completassem doze afirmações. Com este teste pretendeu-se a determinação do estilo de aprendizagem dos participantes.

O inquérito por questionário teve como objetivo: a caracterização do grupo em estudo; perceção do impacto pessoal da investigação aos seus olhos; conhecer as suas preferências, motivações e estilos de aprendizagem. Este foi dividido em cinco partes com diferentes objetivos: caracterizar o indivíduo; caracterizar o seu agregado familiar; conhecer os seus hábitos musicais; perceber qual o seu posicionamento quanto à disciplina de Formação Musical; assim como o seu posicionamento em relação à leitura rítmica e ao projeto.

## 4. Resultados

A análise rigorosa de dados deu-se à medida que se procedeu à sua recolha, de modo a que o produto final se torne numa descrição rigorosa e valiosa do caso que constitui o objeto de estudo (Carmo & Ferreira, 2008).

Após o tratamento estatístico do conteúdo dos inquéritos por questionário, observa-se que este grupo de alunos era maioritariamente constituído por elementos de 13 anos, do género feminino, com frequência, à data, do 3º grau do regime articulado, na Academia d'Artes de Cinfães. Todos os alunos eram naturais do concelho de Cinfães e não apresentavam reprovações, com predominância de instrumentistas da classe de sopros e um índice diminuto de frequência da iniciação musical.

O agregado familiar era constituído por familiares diretos, de grau habilitacional baixo, cujos pais tinham idades compreendidas entre os 39 e 55 anos.

A maioria dos alunos apresentava hábitos regulares de escuta musical e realizou o seu ingresso no Ensino Artístico Especializado por motivação intrínseca. Não obstante, o índice de estudo de Formação Musical e Instrumento apresenta-se inferior a três horas semanais o que nos leva a crer que a vontade e iniciativa no ingresso no Ensino Artístico Especializado não se revêem na motivação e hábitos de estudo inerentes ao curso de música, demonstrando-se insuficientes para o nível de exigência, ao mesmo tempo que não contribuem para a superação das dificuldades assinaladas.

As atividades preferidas na prática da Formação Musical são as leituras rítmicas e a construção de escalas. As atividades menos preferidas são os ditados e leituras melódicas. Todos os inquiridos reconhecem importância à prática da leitura rítmica e à criação do grupo de trabalho para o seu desenvolvimento, demonstrando-se muito satisfeitos com a sua participação neste grupo e reconhecendo a contribuição do mesmo para o seu desenvolvimento. Apesar disso, não consideraram a contribuição desta participação muito significativa na disciplina de Instrumento.

Como consequência da pandemia, os alunos passaram por mais um ano letivo atípico. Recorrendo ao Ensino a Distância não assinalaram, na sua maioria, dificuldades acrescidas, no entanto, alguns alunos reconheceram dificuldades nos ditados melódicos, construção de escalas e leituras solfejadas. No regresso ao ensino presencial os alunos do grupo de apoio foram integrados novamente na turma principal. Neste contexto, foram observadas dificuldades pontuais em acompanhar a turma por parte de alunos do grupo de apoio. Contrariamente a esta observação, os alunos consideraram maioritariamente que este reingresso melhorou o seu desempenho.

Quanto às estratégias de ensino-aprendizagem implementadas, os alunos consideram a maioria de grau de importância superior a três e quatro, numa escala de um a cinco. De todas as estratégias apresentadas, destaca-se a importância atribuída ao movimento e associação de palavras a células rítmicas. Das mesmas, os alunos têm como atividades menos preferidas a imitação e como preferidas a associação verbal e o recurso a movimento com bolas de ténis de mesa para marcação da pulsação. Todos os alunos consideraram a participação neste grupo de estudo favorável ao desenvolvimento da sua autoconfiança e capacidade de leitura rítmica.

Quando se colocam os resultados da Classificação VAK e dos Estilos de Kolb lado a lado percebemos que se unem na mesma direção apontando as respostas para algumas questões comportamentais e de aprendizagem que foram surgindo ao longo da investigação.

Através da questão relativa à Classificação VAK, verificou-se que nenhum dos alunos se revê no estilo Visual, o que nos ajuda a perceber as dificuldades existentes na aquisição da leitura, quer verbal quer pictoricamente, pois os alunos visuais são alunos que aprendem preferencialmente recorrendo a essas estratégias. A grande maioria (71,4%) reviu-se no estilo Auditivo, o que explica a eficiência das estratégias de verbalização e tutorias em pequenos grupos. Uma minoria (28,6%) reviu-se no estilo Cinestésico, o que explica também as melhorias sentidas através da utilização do movimento e combinação de sentidos. A colocação desta questão ajudou-nos na compreensão de alguns comportamentos e dificuldades dos alunos.

Quanto aos Estilos de Aprendizagem de Kolb, a predominância de alunos Divergentes (42,86%) seria dedutível por o estudo se desenvolver em alunos do ensino artístico, um ensino vocacional e opcional, uma vez que os alunos desta classificação têm preferência por áreas como a música. A criação de abordagens inusuais é favorável nos alunos desta classificação e o trabalho em pequenos grupos também é profícuo. A seguinte classificação mais frequente é Acomodador/Adaptador (28,57%). As menos frequentes ou inexistentes são as classificações de conceções abstratas, mostrando a tendência para a componente prática e aplicabilidade das aprendizagens. Existe ainda uma integração de vários modos adaptativos, num aluno, que apresenta características do estilo Divergente e Assimilador. Através das reflexões da prática pedagógica, como causa-efeito das estratégias implementadas, observou-se que:

1. As leituras sequenciais conduzem a um maior grau de atenção e concentração no exercício;
2. O movimento traduz-se numa maior percepção da pulsação e divisão do tempo;
3. A imitação intensifica a capacidade de execução assertiva dos exercícios;
4. A associação verbal produz melhorias no reconhecimento das células rítmicas assim como na capacidade, destreza e confiança na sua execução;
5. As tutorias promovem o dinamismo, concentração e cooperação no grupo, no entanto não são adequadas para todos os alunos, pois a exigência do grupo e o ritmo acrescido, aliados a uma eventual diminuição da concentração, poderão não beneficiar alguns alunos;
6. As estratégias menos convencionais traduzem-se em alunos mais felizes e motivados, que são capazes de superar as suas dificuldades.

Os resultados da recolha das leituras rítmicas em divisão simples e composta do tempo foram transportados para gráficos de barras em que no eixo x se apresentam os sete alunos envolvidos e no eixo y os seus resultados, de acordo com os critérios de pulsação e capacidade de execução das células rítmicas, antes e após a implementação das estratégias.

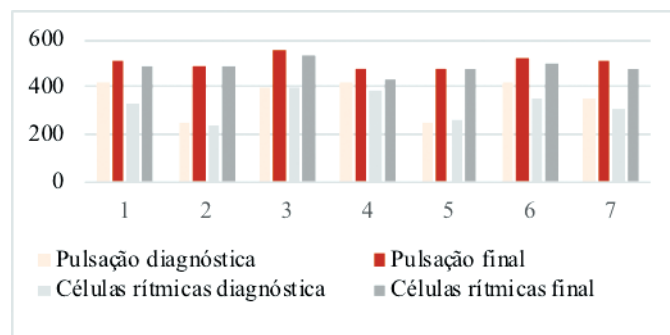


Fig. 1.  
Avaliação das leituras rítmicas em divisão simples do tempo

Relativamente às leituras rítmicas em tempo simples, observou-se: uma melhoria nos sete alunos; melhorias superiores a 50% nos alunos dois e cinco, com piores resultados diagnósticos; pouco desenvolvimento no aluno quatro, talvez como consequência dos resultados iniciais superiores; maior equilíbrio entre a capacidade de manutenção da pulsação e execução de células rítmicas nos alunos um e seis, sendo que a capacidade de manutenção da pulsação é maioritariamente superior à capacidade de execução rítmica nos restantes alunos (ver Fig. 2).

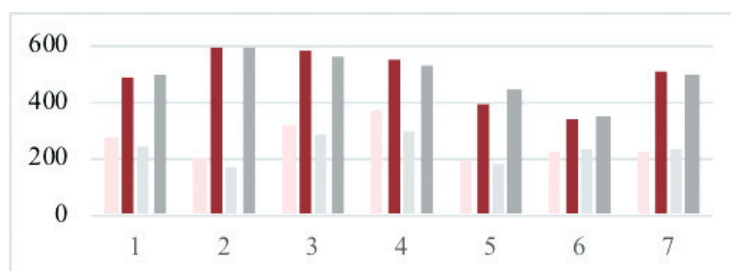


Fig. 2.  
Avaliação das leituras rítmicas em divisão composta do tempo

Nas leituras rítmicas em tempo composto observaram-se: melhorias mais significativas e leituras diagnósticas com resultados inferiores do que no tempo simples; os alunos um, dois, cinco e sete apresentaram resultados com melhorias superiores a 50%, os alunos três e quatro apresentaram resultados finais próximos do total possível; o aluno seis demonstrou um menor desenvolvimento e no aluno dois observou-se um desenvolvimento exponencial (ver Fig.3). Quando comparados os resultados das leituras em divisão simples e composta do tempo verifica-se que no primeiro todos os alunos terminam no mesmo nível, enquanto que no tempo composto o nível final é bastante dispar.

## 5. Conclusões

Com a concretização desta investigação foi possível deduzir que os estilos de aprendizagem individual pode propiciar a existência de dificuldades ao nível da aquisição e desenvolvimento da leitura rítmica. Neste caso, a predominância dos estilos Divergente (42,86%) e Adaptador (28,57%), de Kolb, pertencentes ao quadrante da experiência concreta (sentir), justifica a dificuldade no processamento e aplicabilidade de conceitos abstratos, assim como o desinteresse por atividades de leitura (Filatro, 2014; Kolb, 1984; Pereira, Castilho & Celis, 2018). Verificando os resultados apresentados no questionário quanto à melhor estratégia de compreensão dos conteúdos ao longo do estudo individual, a maioria dos alunos considera-se Auditivo (71,4%) e Cinestésico (28,6%), da Classificação VAK, demonstram que as suas preferências excluem atividades visuais. Partindo da conceção de que os alunos enquadrados no estilo Auditivo, aqui maioritariamente representado, preferem estratégias que envolvam a comunicação oral e apresentam dificuldades em atividades de leitura, podemos assim encontrar uma justificação para as limitações verificadas na aquisição da leitura rítmica deste grupo de estudo. Ao mesmo tempo, os alunos de estilo Cinestésico perdem a concentração facilmente quando não são estimulados exteriormente ou quando a movimentação não se encontra presente nas estratégias utilizadas. Sendo a leitura, por si só, uma atividade visual e estática, a predominância deste estilo em alguns alunos poderá também justificar as dificuldades apresentadas no seu desenvolvimento (Filatro, 2014; Fleming & Mills, 1992). Refletindo sobre o modo de atuação para colmatar as dificuldades sentidas, por este grupo de alunos através da implementação de estratégias de ensino-aprendizagem, é crucial colocar-se o aluno no centro da aprendizagem (Palheiros, 1999), salientar que a uniformização não é o caminho (Saraiva, 2017), bem como, que o papel do professor é adaptar as estratégias de aprendizagem num processo constante de pesquisa, prática e reflexão de métodos, estratégias e do processo de ensino-aprendizagem (Gudmundsdottir, 2010; Penna, 2011). As estratégias que se podem destacar são a: imitação, criação, movimento e associação verbal silábica e silabação rítmica. Como tal, deve organizar-se a prática educativa de forma a que contemple todos os estilos de aprendizagem em variados ambientes, integrando estratégias multissensoriais de conceções concretas e abstratas, práticas e reflexivas.

## Referências Bibliográficas

Agência Nacional para a Qualificação e Ensino Profissional I.P [ANQEP] (2020). Aprendizagens Essenciais - Cursos Artísticos Especializados (nível básico) 7º ano – Ensino Especializado da Música. <https://anqep.gov.pt/np4/477.html>

Carmo, H., & Ferreira, M. M. (2008). Metodologia da Investigação: guia para auto-aprendizagem. Universidade Aberta.

Castro, C. (2012). Características e finalidades da Investigação-Ação. *Revista Alemanha: Coordenação do Ensino do Português na Alemanha*. <https://cepealemanha.files.wordpress.com/2010/12/ia-descric3a7c3a3o-processual-catarina-castro.pdf>

- Coutinho, C. P., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. J., & Vieira, S. (2009). Investigação-Ação: Metodologia Preferencial nas Práticas Educativas. *Revista de Psicologia, Educação e Cultura*, vol. XIII, n.º 2, pp. 355-379. [http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/10148/1/Investiga%C3%A7%C3%A3o\\_Ac%C3%A7%C3%A3o\\_Metodologias.PDF](http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/10148/1/Investiga%C3%A7%C3%A3o_Ac%C3%A7%C3%A3o_Metodologias.PDF)
- Dunn, R. & Dunn, K. (1978). Teaching students through their individual learning styles: a practical approach. Reston Publishing Co.
- Fialho, V. M. & Araldi, J. (2011). Maurice Martenot Educando com e para a Música. In T. Mateiro & B. Ilari (Eds.). *Pedagogias em Educação Musical* (157-184). Ipbex.
- Filatro, A. (2014). Estilos de Aprendizagem: Andragogia. Enap.
- Fleming, N.D. & Mills, C., (1992). Not another inventory, rather a catalyst for reflection. To improve the academy. 11 (1), 137-149.
- Fonterrada, M. T. O. (2005). De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação. UNESP.
- Gudmundsdottir, H.R. (2010). Advances in music-reading research. *Music Education Research*, Vol. 12, No. 4, 331-338.
- Kolb, D. A. (1984). *Experiential learning: Experience as the source of learning and development*. Prentice Hall.
- Kolb, D. A. (1985). LSI learning style inventory. McBer.
- Palheiros, G.B. (1999). Metodologias e investigação sobre o ensino do ritmo. *Revista de Educação Musical*, 103, 4-9.
- Palheiros, G.B. & Bourscheidt, L. (2011). Jos Wuytack A pedagogia musical ativa. In T. Mateiro & B. Ilari (Eds.), *Pedagogias em Educação Musical* (305-341). Ipbex.
- Penna, M. (2011). Pedagogias em Educação Musical. In T. Mateiro & B. Ilari (Eds.), *Pedagogias em Educação Musical* (13 – 24).
- Pereira, A. & Oliveira, I. (2020). Design-Based Research e Investigação -Ação: Dois olhares que se entrecruzam. *New Trends in Qualitative Research*, 2, 336-350. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/10208>
- Pereira, C., Castilho, L. & Celis, N. (2018). Autoeficácia e Estilos de Aprendizagem: um estudo comparativo entre os alunos que frequentam o ensino artístico especializado da música e os alunos que frequentam o ensino regular. *Convergência – Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL XI (22).
- Saraiva, M. (2017). *O conhecimento do estilo de aprendizagem do aluno como ferramenta de ensino*. [Dissertação de Mestrado]. Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa.

**Reference for this chapter:**

Pinto, A. & Castilho, L. C. (2022). Um olhar sobre a leitura rítmica: Estratégias de ensino-aprendizagem. Em Raposo, D.; Neves, J.; Silva, R.; Castilho, L.C. & Dias, R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (104-113)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

Capítulo 12

**O CONTRIBUTO DO  
ENSEMBLE DME  
PARA O DINAMISMO  
DA CENA MUSICAL  
CONTEMPORÂNEA**

*The contribution of Ensemble DME to the dynamism of  
the contemporary music scene*

## RESUMO

O Ensemble DME é um agrupamento musical dedicado à interpretação e difusão de repertório erudito contemporâneo, através do desenvolvimento de concertos, masterclasses, palestras, tertúlias, ensaios abertos e atividades pedagógicas. Este capítulo dá a conhecer o seu percurso histórico, as razões da sua fundação, as atividades que desenvolve, a frequência e os locais onde atua, o repertório que interpreta e a forma como interage com outras entidades. Os dados apresentados advêm da análise de fontes documentais com origem nas atividades desenvolvidas pelo agrupamento entre 2013 e 2021 e de entrevistas semiestruturadas ao diretor artístico e à diretora de produção. Assim, através do estudo do percurso histórico do agrupamento musical, é possível compreender a forma como, em colaboração com outras entidades, este agrupamento contribui para a dinâmica da cena musical contemporânea.

## PALAVRAS-CHAVE

Ensemble DME, música contemporânea, interpretação musical, difusão musical, século XXI

## ABSTRACT

Ensemble DME is a musical group dedicated to the interpretation and diffusion of contemporary art music, through concerts, masterclasses, conferences, gatherings, open rehearsals, and pedagogic activities. This chapter makes known the Ensemble DME's history, the reasons for its foundation, the activities it develops, the frequency and the locations of its performances, the repertory it interprets and how the group interacts with other entities. The results come from the analysis of documentary sources originating in the activities realized between 2013 and 2021, as well as from semi-structured interviews to the artistic director and the executive director of the Ensemble DME. Thus, it is possible how the Ensemble DME contributes to the dynamics of the contemporary musical scene, in collaboration with other entities.

## KEYWORDS

Ensemble DME, contemporary music, musical interpretation, musical diffusion, 21st century.

### MARIA INÊS PIRES<sup>1</sup>

Correspondent Author  
ORCID: 000-0002-8052-0027

<sup>1</sup>CESEM / FCSH –  
Universidade Nova

### Correspondent Author:

Maria Inês Pires  
CESEM / FCSH –Universidade  
Nova, Av. de Berna 26, Edifício  
I&D, 3º, Salas 301 a 303, 1069-  
061 Lisboa, Portugal  
inespiresax@gmail.com

## 1. Notas introdutórias

O Ensemble Dias de Música Electroacústica – *Collegium Musicum* Electroacústico (Ensemble DME) surgiu em 2013, no âmbito das atividades do Festival Dias de Música Electroacústica (Festival DME), por iniciativa de Jaime Reis (compositor, fundador e diretor artístico do Festival DME). Desde então, o agrupamento dedica-se ao fomento da música erudita ocidental contemporânea - termo que remete para as linguagens musicais desenvolvidas, após 1945, na Europa e América do Norte.

Em Portugal, foi a partir de 1956 com a criação da Fundação Calouste Gulbenkian (Nery & Castro, 1991) e depois com a revolução de 25 de abril de 1974 (Silva, 2010) que estas linguagens tiveram uma maior expressão. Contudo, sobretudo no início, a produção musical contemporânea enfrentou diversas adversidades como a ausência de uma programação regular (Silva, 2010). Tal pode dever-se à falta de uma política cultural substantiva com objetivos de longo prazo (Telles, 2011), ou investimentos públicos insuficientes e desfasados da rápida transformação da sociedade e seus artistas (Ferreira, 2007). A este contexto, a comunidade de músicos e artistas nacionais respondeu através da formação de agrupamentos musicais dedicados a este repertório específico, de entre os quais o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Grupo de Música Nova, Oficina Musical, Colec Viva, Miso Ensemble, Drumming, Remix Ensemble, Lisbon Ensemble 20/21, Síntese, Performa Ensemble, entre outros.

A fim de compreender o papel desempenhado pelos referidos agrupamentos na criação e difusão musicais, o seu funcionamento e as atividades que desenvolvem, tomamos como estudo de caso o Ensemble DME. Metodologicamente, os dados recolhidos de fontes documentais (cartazes, programas de concerto e publicações nas redes sociais geridas pelo agrupamento) são triangulados com os resultados obtidos de entrevistas semiestruturadas com Jaime Reis e Mariana Vieira (diretora de produção do Festival DME). Os resultados apresentados inserem-se numa investigação maior em curso intitulada “Agrupamentos instrumentais dedicados ao repertório musical erudito contemporâneo em Portugal no início do século XXI”, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Primeiramente, é apresentado um breve resumo da história do Festival DME, o qual possibilita contextualizar o surgimento do Ensemble DME. De seguida, são abordadas as atividades que desenvolve, os locais onde atua, as razões da escolha desses locais, a frequência com que desenvolve atividades, o repertório interpretado e é ilustrada a forma como dinamiza a cena musical contemporânea juntamente com outras entidades.

## 2. Festival DME

A primeira edição do Festival DME decorreu entre 27 e 29 de novembro de 2003, em Cracóvia. Esse evento foi organizado por Jaime Reis e Julia Chmielnik, sob a designação Festival DNI MUZYKI PORTUGALSKIEJ. Posteriormente, o Festival passou a designar-se “Festival Dias de Música Electroacústica”. Entre 2003 e 2006, com o objetivo de proporcionar aos alunos, pais e amigos do Conservatório de Música de Seia – *Collegium Musicum* (CMS) um maior contacto com a música erudita, várias atividades foram organizadas na região. Nelas foram maioritariamente apresentadas obras eletroacústicas, uma vez que a sua interpretação estava a cargo de Jaime Reis. Pontualmente, havia também instrumentistas voluntários a colaborar na interpretação de obras não eletrónicas. Ainda que as atividades incluíssem obras instrumentais, isso explica o uso do termo “Música Electroacústica” no nome do Festival. Posteriormente, pela maior facilidade na pronúncia do nome, passou a designar-se Festival DME.

A edição do Festival que decorreu entre 2 e 4 de Junho de 2006, no CMS, marcou uma expansão do Festival DME. Decorreram conferências, concertos e *workshops* sobre a história da música eletroacústica, espacialização sonora, técnicas de síntese e processamento sonoro, com compositores convidados (André Sier, António Ferreira, António Sousa Dias, Carlos Guedes, Isabel Soveral, João Rafael, João Pedro Oliveira, José Carlos Almeida, José Luís Ferreira, Luís Antunes Pena, Miguel Azguime, Nuno Leal, Pedro Rocha, Rui Dias e Rui Penha) (Festival

DME, nd). A este evento outros Festivais seguiram-se: Portimão, Lagoa e Lagos (2008), Bairrada, Ervedal da Beira e Madrid (2009), Castelo Branco, Covilhã e Coimbra (2010), Brasil (2010, 2011 e 2012), Filipinas (2012), Viseu (2013).

No que concerne à produção do Festival DME, esta esteve a cargo de Reis com a ajuda de diversas pessoas entre elas Joana Guerra que participou como violinista, auxiliou na gestão de plataformas, design de cartazes, e Ricardo Ventura no apoio de secretariado. A criação de uma equipa de produção do Festival DME surge formalmente a partir de 2014, da qual fez parte Sofia Teixeira, Mariana Vieira, Maria Inês Pires, Beatriz Costa, Marta Domingues, Francisco Rosa, Caio Rodrigues e Diogo Costa (Festival DME., n.d.).

O crescimento do Festival DME, o apoio da Associação de Fomento do Ensino Artístico e a concessão de financiamentos por parte da DGARTES possibilitaram o desenvolvimento de atividades em diversos domínios ligados à música contemporânea: residências artísticas, formação e desenvolvimento de públicos, interpretação, programação, edição e criação musical. Estas atividades têm permitido mitigar o desconhecimento sobre a música contemporânea em Portugal, em contextos desprovidos da mesma, especialmente fora dos grandes centros urbanos, contribuir para a criação, interpretação e difusão de novo repertório musical, fomentar os conhecimentos composicionais e interpretativos de obras contemporâneas, e a internacionalização de intérpretes e compositores portugueses ou residentes em Portugal.

### 3. Ensemble DME

No âmbito do Festival, surgiu um grupo de intérpretes que colaboravam regularmente nas suas atividades, dentre os quais professores do CMS. A apresentação oficial do grupo ocorreu em 2013 sob a designação de Ensemble *Collegium Musicum* Electroacústico, tendo sido assinalada por uma série de concertos com obras de João Pedro Oliveira (entre 8 e 10 de novembro de 2013, no Teatro-Cine de Gouveia e na Casa Municipal das Artes – CMS) (Festival DME., n.d.) e Gerhard Stäbler (dias 20 e 21 de dezembro de 2013, na Casa Municipal das Artes e na Casa da Música) (Festival DME., n.d.), nos quais os compositores participaram.

A constituição do Ensemble não apenas identificou os intérpretes enquanto grupo, como possibilitou outros músicos com interesse no repertório contemporâneo, mas que não tinham tido a oportunidade de o interpretar, poderem participar. Estas características motivaram, segundo Reis, a escolha do repertório de Stäbler, pois era um compositor ligado aos happenings e às obras em forma aberta, as quais contribuíam para a inclusão do conjunto alargado de músicos. Outra razão para a escolha de Stäbler foi o facto de o compositor poder estar presente, possibilitando os músicos trabalhem as obras com o próprio compositor. Em consonância com o facto de, inicialmente, o Ensemble DME ser maioritariamente composto por professores do CMS, o agrupamento tinha a designação de Ensemble *Collegium Musicum* Electroacústico, e posteriormente Ensemble DME - *Collegium Musicum* Electroacústico. Segundo Reis, o subtítulo *Collegium Musicum* foi uma tentativa de que os professores do CMS se sentissem mais ligados ao projeto. À medida que os instrumentistas deixaram de ser maioritariamente professores do CMS, passou a usar-se a terminologia de Ensemble DME.

#### 3.1. Atividades desenvolvidas

Os membros do Ensemble DME participam em várias atividades promovidas pelo Festival, como concertos, atividades pedagógicas, palestras, estágios, edições discográficas, exposições e tertúlias.

A tabela 1 mostra a quantidade de atividades realizadas por tipologia. Os dados apresentados resultam da análise de um total de 52 eventos com 104 atividades. O total de atividades contabilizadas é superior ao número de eventos analisados dado que os eventos podem decorrer ao longo de vários dias, e neles serem realizadas distintas atividades.

Tipo de Atividade	
Concerto	66
Masterclass	13
Atividades Pedagógicas	7
Palestra	7
Lançamento do CD	5
Estágio	4
Exposição	1
Tertúlia	1

**Tabela 1.**  
Quantidade de atividades realizadas por tipologia.

Na tabela 1 verifica-se que a atividade mais vezes realizada foram os concertos (66). E, a segunda mais realizada as *masterclasses* (13), cuja maioria realizou-se aquando da digressão do Ensemble DME pelo Brasil, entre 20 de março e 8 de abril, que contaram com Ana Telles (piano), Joana Guerra (violino), Jean-Sébastien Béreau (direção), Ludovic Afonso (violino), José Pedro Sousa (violoncelo), e Jaime Reis (eletrónica).

Atente-se que as *masterclasses* são aulas lecionadas por professores especialistas num contexto distinto da sala de aula, onde há público constituído por alunos-colegas entre outros profissionais (Reed & Reed, 2014). Não há uma planificação prévia da aula, os alunos e o professor não se conhecem, e, após o aluno interpretar uma obra ou excerto à sua escolha, o professor aponta aspetos a melhorar (Reed & Reed, 2014).

O facto de os elementos do Ensemble DME estarem ligados ao ensino de música, pode favorecer a sua participação em *masterclasses*. Adicionalmente, também participam em atividades pedagógicas (7), que, contrariamente às *masterclasses*, podem destinar-se a vários públicos e têm uma planificação prévia. Essas atividades pedagógicas decorreram no Mercado Municipal de Nelas (2014), na Escola Profissional de Artes da Beira Interior (2015) e no CMS (2014, 2019), e conectam-se ao objetivo de desenvolvimento de novos públicos do Festival DME, que, desde 2018, desenvolve o projeto “120 anos de Música Electroacústica (para pessoas dos 0 aos 120 anos)” (Festival DME, n.d.).

Uma outra atividade é a realização de palestras (ou conferências). Com efeito, as 7 palestras identificadas ocorreram na digressão do agrupamento pelo Brasil, e incluíram títulos como “Relações Musicais Portugal-Brasil (séc. XX-XXI)” (Ana Telles) e “Elementos para uma gramática: ‘Fluxus’, ‘Synthesis’, ‘Omnisciência’” (Jaime Reis).

Nos primeiros anos do Ensemble DME foram organizados estágios ou ensaios abertos. Posteriormente, os ensaios realizados não aparecem publicitados como atividades, razão essa pela qual só foram contabilizados 4. Segundo Reis, a regularidade com a qual o grupo ensaia depende das características do repertório a preparar para os concertos, e tanto pode ser semanal como mais espaçada.

Os elementos dos Ensemble participaram também nas edições discográficas do Festival DME, pelo que foram contabilizados 5 lançamentos de CD. A primeira edição (2017) é dedicada à obra do compositor Mario Mary, nela participaram Carlos Silva (clarinete), Ludovic Afonso (violino), Ana Telles (piano), João Pedro Sousa (violoncelo) e Joana Guerra (violino). Essa edição foi duas vezes apresentada: no Lisboa Incomum e no Auditório do Colégio Mateus d’Aranda (Évora). O segundo CD (2018) intitula-se “On clarinet” e é dedicado à obra de João Pedro Oliveira para clarinete. Nela participaram os solistas Carlos Silva e Aldovino Munguambe (percussão). Também teve 2 lançamentos: em Lisboa (na Semana da Composição 2019 da Escola Superior de Música de Lisboa) e em Seia (na Escola Profissional da Serra da Estrela). A terceira edição, “Fragments de Mémoire” (2019), inclui obras de Christopher Bochmann e Jean-Sébastien Béreau, e nela participaram os solistas Ana Telles e Jaime Reis. A sua difusão, em consequência da situação pandémica, decorreu *online* e inseriu-se no evento “Ensemble DME em casa”, evento no qual decorreu a tertúlia contabilizada na tabela 1. Na quarta edição discográfica do Festival, é possível encontrar

elementos do Ensemble DME (Jaime Reis e Mariana Vieira) na interpretação das partes de eletrónica do CD “VIOLA [UN]PLUGGED” com a violetista convidada Aída-Carmen Soanea, ainda que não tenha sido contabilizado nenhum lançamento.

Por fim, a exposição contabilizada na tabela 1 ocorreu no Museu Francisco Tavares Proença Júnior, no evento “Em torno de Nunes”, a 12/12/2021, e abordou o percurso artístico do compositor Emmanuel Nunes (1941-2012), assinalando o ano em que compositor completaria 80 anos.

### 3.2. Locais de atuação

O Ensemble DME tem a sua sede em Seia, contudo as suas atividades vão além das fronteiras dessa região, conforme verificado nas tabelas 2 e 3.

<b>País</b>	
Portugal	70
Brasil	27
Online	5
Bélgica	1
Espanha	1

**Tabela 2.**  
Quantidade de atividades realizadas por país.

<b>País</b>	<b>Localidade</b>	
<b>Bélgica</b>	Gent	1
<b>Brasil</b>	Salvador	5
	Porto Alegre	5
	Belo Horizonte	4
	São Bernardo	3
	Curitiba	3
	São João del-Rei	2
	Nulo	2
	São Paulo	1
	Presidente Prudente	1
	Parnaíba	1
<b>Espanha</b>	Badajoz	1
<b>Online</b>	Online	5
<b>Portugal</b>	Seia	29
	Lisboa	13
	Gouveia	6
	Évora	4
	Castelo Branco	4
	Linda-a-Velha	3
	Porto	3
	Torre Vedras	2
	Aveiro	1
	Covilhã	1
	Nelas	1
	Oliveira do Hospital	1
	Sines	1
	Vila do Conde	1

**Tabela 3.**  
Quantidade de atividades realizadas por localidade.

Entre 2013 e 2021, verificou-se a realização frequente de atividades em Portugal, onde decorreram um total de 70 atividades, das quais a maioria realizou-se em Seia (29) e em Lisboa (13). No Brasil, realizaram-se 27 atividades, todas decorrentes da digressão realizada em 2015. Na Bélgica, houve 1 concerto, a 22 de junho de 2014, na Logos Foundation (Gent). Em Espanha, realizou-se 1 um concerto, “Em torno de Nunes”, que decorreu na Residencia Universitaria de Fundación CB (Badajoz), no qual participaram Mafalda Carvalho (flauta), Carlos Silva, Ludovic Afonso, Hugo Passeira (piano) e Ana Telles.

Como verificado na tabela 3 e confirmado na entrevista a Reis, há um grande trabalho desenvolvido na região de Seia. A escolha de Seia prende-se com a crença de que no interior de Portugal é necessário criar uma oferta musical diversificada. Mas, a escolha dos locais onde se realizam as atividades relaciona-se também com aspetos pragmáticos, como a disponibilização de piano, a possibilidade da sala de concerto (para fazer ensaios e testes com o material eletrónico), ou a colaboração de pessoal técnico no local. Isso leva Reis a destacar a importância das parcerias com a Casa da Música - local com excelentes condições acústicas, equipamentos e recursos humanos. Recorde-se que, em entrevista com Fesch, sobre a conceção do projeto da Casa da Música, Pedro Burmester e António Pacheco destacaram a importância de conceber um projeto sustentável e que proporcionasse meios e equipamentos para melhorar a vida musical em Portugal (Fesch, 2019). Estas afirmações são aqui corroboradas por Reis ao referir a importância que a disponibilização dessas condições tem na execução de projetos musicais.

Outro dado relevante na compreensão dos dados das tabelas 2 e 3 é que, desde 2017, o Festival DME usufrui do espaço Lisboa Incomum tanto para ensaios como para atividades do Ensemble. Desse modo, decorreram 13 das atividades em Lisboa, incluindo as 5 atividades *online* durante o período de confinamento obrigatório em 2020. De acordo com Reis, esse espaço e o material que dispõe foram cruciais para continuar a programação musical durante esse período.

Tal como a atividade do agrupamento não se restringe à região onde tem sede, verificando-se atividades noutras regiões e países, o agrupamento também não atua exclusivamente em salas de concerto ou espaços análogos, apresentando flexibilidade para atuar em salas de aulas, *online* (a partir de casa), ou em espaços abertos.

### 3.3. Frequência das atividades

Um outro aspeto passível de analisar é a frequência das atividades realizadas por ano, conforme apresentado na tabela 4.

Ano	
2013	11
2014	12
2015	34
2016	10
2017	9
2018	3
2019	11
2020	8
2021	6

**Tabela 4.**  
Quantidade de atividades realizadas por ano.

No ano 2015, realizou-se a maior quantidade de atividades (34). Opostamente, o ano 2018 é o que apresente menor número de atividades (3).

Esta dispare quantidade de atividades realizadas por ano é explicada por Reis atendendo que o Ensemble DME é parte do Festival DME. Com efeito, o Festival DME não é unitariamente um festival, mas sim o conjunto de cerca de 6 festivais por ano (com *masterclasses*, palestras, *workshops*, 1 concurso “Nano Músicos Electroacústicos”, 1 edição discográfica, encomendas de novas obras musicais, atividades pedagógicas, uma série de concertos na qual se inclui a programação do Ensemble DME). Deste modo, o financiamento disponibilizado para as atividades do Ensemble é condicionado pela distribuição do financiamento total pelas várias atividades do Festival, sendo por isso visíveis diferenças no número de atividades realizadas.

### 3.4. Repertório

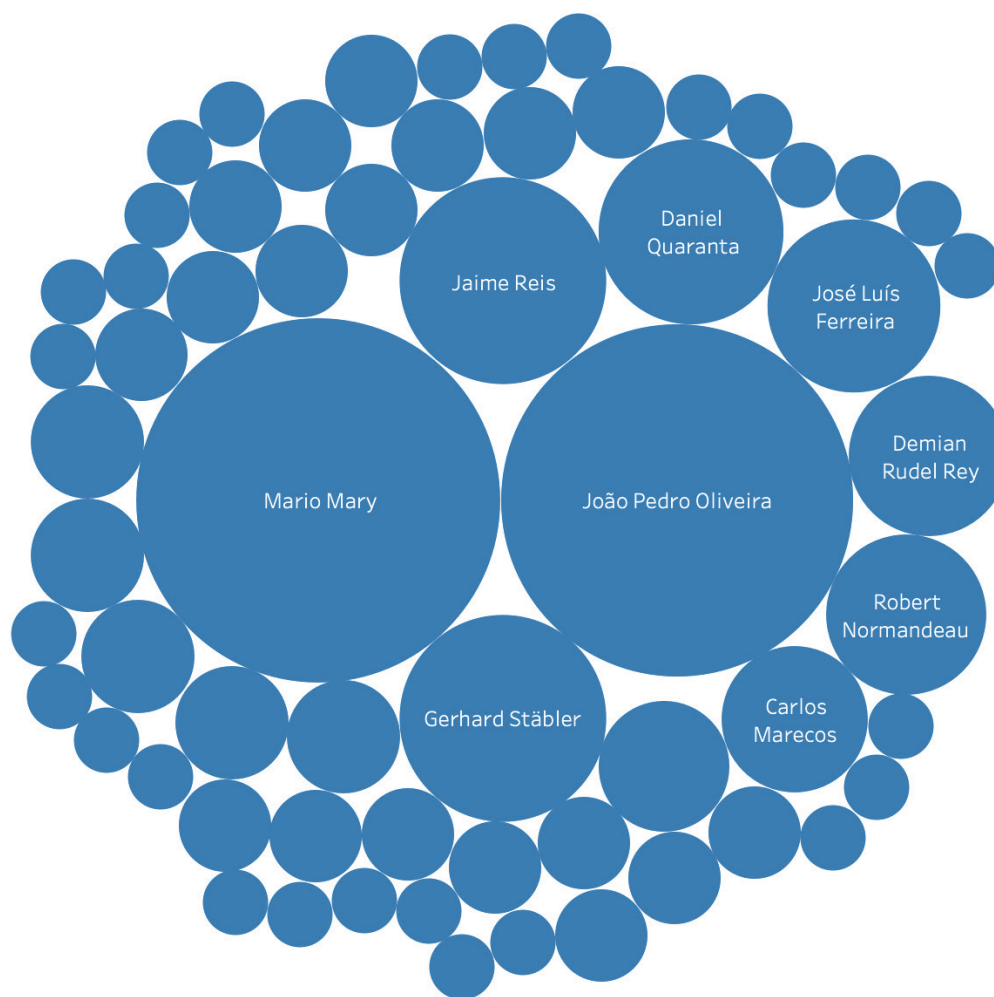
O Festival DME encomenda anualmente novas obras musicais, nas quais se incluem peças acusmáticas, instrumentais ou mistas. No contexto do Ensemble DME, foi contabilizada a estreia de 8 obras. A tabela 5 mostra os nomes dos compositores estreados e respetiva quantidade de obras a eles pertencentes.

Nome do Compositor	
Amílcar Vasques-Dias	1
Cândido Lima	1
Carlos Marecos	1
Jean-Sébastien Béreau	1
João Pedro Oliveira	3
Ludger Brünner	1

**Tabela 5.**  
Nomes dos compositores por número de obras estradas.

O compositor com mais obras estreadas pelo Ensemble DME foi João Pedro Oliveira (3). E, há apenas uma obra cujo compositor não é português nem residente em Portugal (Ludger Brümmer). A instrumentação das obras estreadas é variável, inclui duos ou solos de violino, piano, fagote, clarinete e flauta com ou sem eletrónica.

De seguida, o gráfico 1 expõe os compositores mais vezes interpretados pelo Ensemble DME. Não tendo sido possível aceder ao repertório de todos os concertos, foram tidos em conta os dados recolhidos em 40 dos 66 concertos realizados, totalizando 194 obras. Atendeu-se a outros critérios na contabilização dos compositores interpretados: no caso do concerto do dia 13 de novembro de 2018, no Teatro-Cine de Gouveia, no qual participaram membros do Ensemble DME (Carlos Silva e Aldovino Munguambe) juntamente com o Duo Sigma, não foram contabilizadas as obras que não envolveram membros do Ensemble DME. O mesmo aplicou-se ao concerto do dia 12 de dezembro de 2019, que contou com intérpretes do Ensemble DME e do Tesseract Ensemble. Algo distinto foi a digressão de Mario Mary e Robert Normandeu realizada entre 19 e 22 de fevereiro de 2019. Como explicou Reis, no Ensemble DME, o responsável pela espacialização da parte eletrónica é entendido como um intérprete. Assim, as obras acusmáticas interpretadas por Mary e Normandeu, na referida digressão, enquanto convidados do Festival DME e enquadrados em atividades do Ensemble DME, transparecem no gráfico 1.



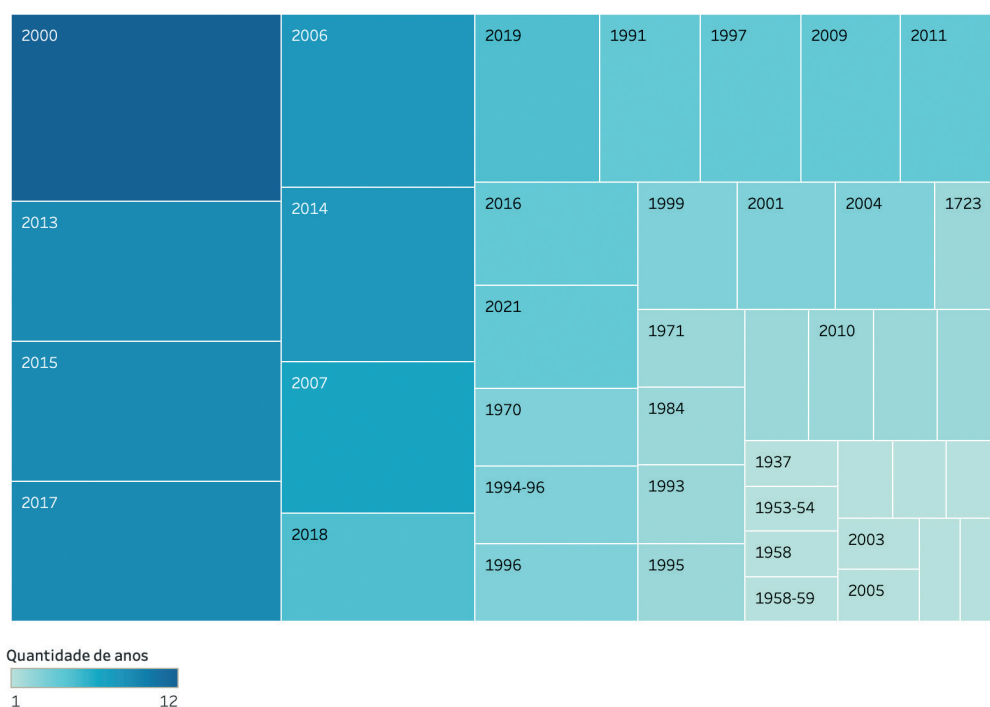
**Gráfico 1.**  
Compositores mais interpretados  
pelo Ensemble DME.

Mario Mary e João Pedro Oliveira foram os compositores com maior número de obras interpretadas pelo Ensemble, algo correlacionável às edições discográficas a eles dedicadas. Das 194 obras analisadas, 107 pertencem a compositores estrangeiros, enquanto que 87 são de compositores portugueses ou residentes em Portugal. Ainda que haja nomes de compositores que se destacam por terem sido mais vezes interpretados, há diversos outros que foram interpretados pelo Ensemble DME, mas cujos nomes não transparecem no gráfico. O gráfico apenas contabiliza o número de vezes que o compositor teve uma obra interpretada, não refletindo a sua interpretação em diferentes eventos. Por exemplo, as obras de Stäbler foram apenas interpretadas pelo Ensemble DME em 2013, contudo o número de obras interpretadas nessa altura foi suficientemente significativo para transparecer no gráfico.

Na escolha do repertório, conforme explicado por Reis e Vieira, consideram-se várias linhas orientadoras: dar a conhecer determinado compositor ao público (*e.g.* Mario Mary), incentivar a interpretação de obras desafiantes do ponto de vista dos instrumentistas (*e.g.* *Vortex Temporum* de Gérard Grisey), ou fomentar a criação e circulação de novo repertório. Na conceção destas linhas orientadoras considera-se o Festival DME no seu todo, pressupondo-se uma coerência do repertório do Ensemble DME com a restante programação do Festival. Também há repertório proposto pelos instrumentistas e maestros, não cabendo a escolha do repertório exclusivamente ao diretor artístico. Os programas devem aportar algo de novo e por isso são escolhidos compositores cuja produção artística é menos frequentemente programada, conforme explicado por Reis.

No que respeita à instrumentação das obras, esta é variável, e isso leva a que o grupo possa apresentar-se por meio de um solista, duo, trio ou outra formação. Tome-se como exemplo, o concerto “*Vortex Temporum, geometrias do inelidível*”, realizado no dia 11 de novembro

de 2020, no Cine-Teatro Avenida de Castelo Branco. Este concerto iniciou-se com uma obra para viola solo de Daniel Moreira, seguiu-se um duo para flauta e clarinete de Elliott Carter, depois uma obra para flauta, clarinete e piano de Jaime Reis, e uma obra de Paulo Ferreira Lopes para flauta, clarinete, piano, violino, violoncelo e eletrônica. A instrumentação variável do agrupamento não depende exclusivamente da escolha do repertório. Segundo Reis e Vieira, relaciona-se também com aspetos pragmáticos (*e.g.* disponibilidade e transporte de instrumentos de percussão, ou piano). Assim, uma instrumentação variável contribui igualmente para agilizar a realização de atividades em diferentes locais. Outro aspeto que marca a singularidade deste agrupamento, é a sua dedicação quase exclusiva ao repertório contemporâneo. No gráfico 2, foram contabilizados os anos em que cada obra apresentada foi composta.



**Gráfico 2.** Contagem dos anos em que cada obra apresentada foi composta.

A análise do Gráfico 2 permite entender que a maioria do repertório interpretado tem uma data posterior a 1970. Algo que leva a questionar a adequação e significado da designação “música contemporânea”. Com efeito, o Ensemble DME assume-se como um grupo dedicado ao repertório contemporâneo. E, ainda que não seja objeto de discussão neste capítulo e o termo “música contemporânea” tenha sido assumido, para efeito do presente texto, como referência a obras compostas depois de 1945, outras definições também podem ser tidas em conta: a terminologia pode dizer respeito à música que é contemporânea da sua receção/crítica, à música que surgiu dos movimentos artísticos que possibilitam o entendimento da arte como conceptual (anos 60), ou à música posterior a 1989 (atendendo à sua integração na cultura eletrónica e digital, na globalização e na produção pós-colonial) (Barrett, 2021). A única obra interpretada pelo Ensemble DME que não pertence ao século XX, é “Invenção em fá menor, BWV 780” (1723) de Johann Sebastian Bach. Ela foi interpretada nos concertos “Em torno de Nunes” pela sua relação com a obra *Rubato, registres et résonances* (1991) de Emmanuel Nunes. Reis não se opõe à interpretação de repertório de outras épocas, contudo



Todas estas afirmações são possíveis de verificar por meio da interpretação de fontes documentais e a sua conexão das informações que contêm expõe um cenário de interação de diferentes entidades. Com efeito, a partir da microanálise das relações estabelecidas com as informações que giram à volta desta edição discográfica, foi possível ligar eventos, entidades, obras, compositores que estão presentes na cena musical contemporânea, e para a qual o Ensemble DME também contribui.

## 4. Considerações finais

A fundação do Ensemble DME possibilitou dar voz às criações musicais contemporâneas e difundi-las por meio de concertos, *masterclasses*, atividades pedagógicas, palestras, ensaios abertos, edições discográficas, exposições e tertúlias. O trabalho que desenvolve em colaboração com outras entidades (organismos financiadores, associações promotoras de eventos, espaços equipados que acolhem as atividades, meios de comunicação) contribuiu para a dinâmica a cena musical.

O estudo de caso do Ensemble DME e a análise das atividades por ele desenvolvidas contribui para a compreensão deste agrupamento específico, mas também para a emergência de possíveis formas de funcionamento dos agrupamentos musicais dedicados ao repertório erudito contemporâneo no contexto português no início do século XXI. Simultaneamente, a triangulação de resultados obtidos da análise documental e das entrevistas semiestruturadas possibilitaram ter presentes os pontos de vista dos intervenientes sem comprometer a objetividade dos acontecimentos.

Assim, um estudo da vida musical erudita nossa contemporânea passa por considerar diversas perspetivas incluindo a dos intérpretes, proporcionando um maior entendimento da música deste período histórico.

## Referências Bibliográficas

Barrett, G. D. (2021). Contemporary Art and the Problem of Music: Towards a Music Contemporary Art. *Twentieth-Century Music*, 18(2), 223-248. <https://doi.org/10.1017/S1478572220000626>

Ferreira, M. P. (2007). Trajectórias da música em Portugal no século XX: Escorço histórico preliminar. In: Ferreira, M. P. (ed.), *Dez Compositores Portugueses* (52). Dom Quixote.

Fesch, G. (2019). Os Impasses da música contemporânea estudo qualitativo pluriperspetivado em contexto de ensemble. Repositório Aberto da Faculdade de Letras da Unidade do Porto.

Festival DME. (n.d.). Dias de Música Electroacústica - 2 a 4 Junho 2006, <http://www.festival-dme.org/2007/03/dias-de-msica-electroacstica-2-4-junho.html>

Festival DME. (n.d.). Quem Somos: Equipa, <http://www.festival-dme.org/p/info.html>

Festival DME. (n.d.). DME 14 - João Pedro Oliveira, <http://www.festival-dme.org/2013/11/dme-14-joao-pedro-oliveira.html>

Festival DME. (n.d.). Festival Dias de Música Electroacústica #15 - Gerhard Stäbler, <http://www.festival-dme.org/2013/12/festival-dias-de-musica-electroacustica.html>

Festival DME. (n.d.). 120 anos de Música Electroacústica (para pessoas dos 0 aos 120 anos), <http://www.festival-dme.org/2019/04/120-anos-de-musica-electroacustica-para.html>

Nery, R. V., & Castro, P. F. (1991). História da Música. INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Reed, D. & Reed, B. S. (2014). The emergence of learnables in music masterclasses. *Social Semiotics*, 24(4), 446-467. <https://doi.org/10.1080/10350330.2014.929391>.

Silva, M. D. (2010). Música erudita. In: Castelo-Branco, S. (ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX (866-867)*. Temas e Debates - Círculo de Leitores.

Telles, A. (2011). La création musicale portugaise aujourd'hui. *Musicologies* 8, 71-85. ISSN 1767-5804.

**Reference for this chapter:**

Pires, M. I. (2022). O contributo do Ensemble DME para o dinamismo da cena musical contemporânea. Em Raposo D., Neves J., Silva R., Castilho, L.C. & Dias R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (114-127)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

Capítulo 13

**MAPEANDO  
LA HISTORIA Y  
ANTROPOLOGÍA DE  
LA MÚSICA DE LA  
CIUDAD DE CÁCERES  
PARA APLICACIONES  
DIDÁCTICAS,  
TURÍSTICAS Y  
MUSEOLÓGICAS**

*Mapping the history and anthropology of music in the city of Cáceres for didactic, touristic and museological applications.*

## RESUMEN

Este trabajo muestra los avances de un proyecto de investigación que tiene como objetivo descubrir, recopilar, clasificar, mapear y poner en valor la historia y la antropología de la música en la ciudad de Cáceres (patrimonio de la humanidad). El análisis se centra en los procesos de registro, clasificación y expresión de la información proveniente de distintas fuentes para su utilización didáctica, turística y museológica. Los sistemas de información geográfica (SIG) nos permiten vincular esa información con el espacio y diseñar rutas o itinerarios que conjugan los elementos histórico-antropológicos con los educativos e interactivos. En este sentido, se muestran aquí una serie de estudios de caso reflexionando sobre su potencial educativo y la puesta en valor del mismo. La música irlandesa, las formaciones corales, las campanas forman parte del conjunto de casos temáticos analizados.

## PALAVRAS-CHAVE

Historia de la música, Antropología de la música, Sistemas de Información Geográfica, Educación musical, Cáceres.

## ABSTRACT

This paper shows the progress of a research project that aims to discover, collect, classify, map and enhance the history and anthropology of music in the World Heritage city of Cáceres. The analysis focuses on the processes of recording, classifying and showing information from different sources for didactic, tourist and museological use. Geographic information systems (GIS) allow us to link this information with space and design routes or itineraries that combine historical-anthropological elements with educational and interactive ones. In this sense, a series of case studies are presented here, reflecting on their educational potential and their enhancement. Irish music, choirs and bells form part of the thematic case studies analysed.

## KEYWORDS

History of music, Anthropology of music, Geographic Information Systems, Music education, Cáceres.

**MARTÍN GÓMEZ-ULLATE<sup>1</sup>**  
Correspondent Author  
ORCID: 0000-0003-2180-4908

**MANUEL RODRÍGUEZ PALACIOS<sup>1</sup>**  
ORCID: 0000-0002-5496-2446

**ANA MENDOZA HURTADO<sup>1</sup>**  
ORCID: 0000-0002-7474-5801

**JAVIER BARRA SANZ<sup>1</sup>**  
ORCID: 0000-0001-8628-7978

**PILAR BARRIOS MANZANO<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Universidad de Extremadura,  
Fac. de Formación del  
Profesorado, España

**Correspondent Author:**  
Martín Gómez-Ullate  
Universidad de Extremadura,  
Fac. de Formación del  
Profesorado, España  
mgu@unex.es

## 1. Introducción

### 1.1. Música, tiempo y espacio

Estudiar la antropología y la historia de la música en una ciudad para su expresión espacial en mapas y aplicaciones conduce a la mejor comprensión del cambio sociocultural a lo largo de las décadas y de los siglos. Aunque plantearse ese proyecto en todo el arco temporal desde la gestación en una ciudad de tamaño medio como Cáceres es casi inabarcable, las nuevas tecnologías posibilitan la labor, al facilitar el trabajo de archivo y hacerlo más rápido y eficiente. La aparición de noticias sobre eventos relacionados con la música va creciendo en progresión geométrica, haciéndose más abundante sobre todo a partir de los años 1980s. Al contrario, cuanto más lejana la época estudiada, más escasa es la información referida al espacio analizado, más escasas las noticias aparecidas y más especulativa la mirada del historiador. Esas reconstrucciones especulativas del pasado serán más verosímiles cuanto más información comparativa dispongamos procedente de otros lugares del mismo área cultural o de otras épocas del mismo espacio.

En ciudades como Béjar, en la provincia de Salamanca, que hoy cuenta aproximadamente con 13.000 habitantes, se han realizado estudios similares, análisis “cronológicos de la presencia de la música en un espacio concreto” desde un enfoque “integral analizando aspectos relacionados con la música, su producción, ejecución y escucha: cómo, por qué, cuándo, quién, para qué, con qué funciones... se produce la música”. (González Canalejo, 2013, 619).

### 1.2. Historia y antropología de la música. Metodología y fuentes

Las fuentes históricas, especialmente ciertos repositorios como la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica han sido fundamentales para tener una imagen suficientemente compleja de la escena musical y de la educación musical de la ciudad durante los siglos XIX y XX. De siglos anteriores (XVI-XVIII), Pilar Barrios (1984) recoge en una investigación exhaustiva las noticias encontradas en los Protocolos Notariales del Archivo Histórico de Cáceres y los Libros de Visitas y de Cuentas de Fábrica de los Archivos Diocesano y parroquiales (Santa María, Santiago, San Juan y San Mateo) y a las fichas de Tomás Pulido y Pulido que conforman su Historia Artística Cacerense (Barrios, 1984). Esta información se refiere en su práctica totalidad a la música sacra, quedando la música profana -igual de importante-, no obstante, sin registros históricos que la documenten.

La antropología, basada en entrevistas en profundidad, historias de vida temáticas, grupos de discusión, observación participante, nos provee de una descripción densa o compleja de los fenómenos musicales en los últimos 100 años. Las entrevistas nos conducen a los archivos y estos nos despiertan cuestiones para añadir en los cuestionarios etnográficos. La etnografía nos revela la importancia de la música en la vida de los/as cacereños/as y su materialización en el espacio de la ciudad.

Las historias de vida musicales o, como los denominan Colomo y Martín (2015), “cancio-gramas” son fuentes muy ricas, de información muy compleja, dan información objetiva -o, en todo caso intersubjetiva- de los acontecimientos musicales pasados, de su contexto sociocultural, de la relevancia para sus actores, la importancia en sus vidas. Al contrario que los índices y rankings creados para medir la musicalidad o “sofisticación musical” (Ollen, 2006; Müllensiefen et al., 2014), que tienden a cuantificar y simplificar la experiencia o habilidad musical, la antropología se detiene en el discurso para llegar a través de la palabra, de las metáforas e interpretaciones a síntesis y conclusiones que nos ayuden a comprender la complejidad de los fenómenos socioculturales.

### 1.3. Registro, clasificación y gestión de la información.

Para recoger la riqueza y diversidad de datos resultantes de la investigación, se requieren bases de datos complejas, con una cantidad suficiente de campos que permita luego gestionar la información de forma adecuada.

Las referencias o ítems clasificados pueden ser de diversa naturaleza un instrumento como un piano o un órgano, una partitura o un cantoral, un asiento en un libro de un archivo, una grabación musical en muy distintos soportes, un fanzine, un cartel, una fotografía, una grabación audiovisual, una entrevista, una noticia en un periódico o un boletín, etc. Las noticias, a su vez, pueden ser anuncios publicitarios de tiendas o publicaciones, crónicas de eventos, poemas o narraciones cortas, necrológicas, leyes y reglamentos, decisiones asamblearias, etc.

## 2. Resultados

### 2.1. Lugares de la música

Los lugares de la música en Cáceres a lo largo de la historia son de variada naturaleza: las iglesias, los palacios o casas solariegas, las plazas, el paseo de Cánovas y su kiosko, algunas puertas, torres y lugares de la ciudad antigua, algunos bares, pubs, discotecas, hoteles, salones, los teatros, los ateneos, los museos, academias de baile, escuelas de música, academias e institutos privados, tiendas de música (instrumentos, discos), imprentas, peñas flamencas, lugares de ensayo coral o de grupos de batucadas, los colegios, el ferial, la plaza de toros, el cementerio, los auditorios, los gimnasios, los cines, la casa donde nació un compositor o un músico, etc. Claro está que en el sentido amplio en el que estudiamos los hechos musicales, en definitiva, toda casa o todo rincón de la ciudad donde se ha escuchado o interpretado música debería considerarse un lugar de la música. Pero mapear todos esos lugares acabaría siendo poco práctico y esclarecedor. Por eso, hay que centrarse en los lugares relevantes de la música. Los criterios de esa relevancia dependen de los objetivos, de la intención del autor o investigador o del contexto. Por ejemplo, para un itinerario o ruta del canto coral en Cáceres, habría que considerar los lugares de ensayo de los coros y los lugares de actuación, principalmente las iglesias pero también un conjunto amplio de edificios públicos y privados. Una de esas iglesias, por ejemplo, la concatedral de Santa María, sería sede de capillas musicales, conciertos corales, de misas cantadas, pero también de actos con música militar, de campanas y campanadas, sede custodia de cantorales, lugar donde quedan los últimos órganos, aún vivos o esperando una restauración,

Unos pocos lugares son también emblemáticos por haber sido cantados, como la calle caleros o la del caminito llano en Cáceres, o la ermita de Santa Lucía que son mencionadas en el cancionero de Angela Capdevielle (1969) La propia ciudad ha sido también objeto de canciones, sobre todo pasodobles, tenemos noticia de uno titulado Cáceres de Arturo García Agundez, los pasodobles “¡Vaya por Cáceres!” y ‘Adiós, Cáceres querido”, otro llamado “Eco cacereño”, y uno más reciente, “Pasodoble a Cáceres” de Alberto Lebrato. Podemos constatar entonces que si hay un género asociado a la ciudad de Cáceres, este es el pasodoble; jotas solo tiene una (el Redoble) y en estilos y autores más contemporáneos, la rumba “Macetas de colores” del grupo El desván del Duende y la “Canción a Cáceres” de Pau Rubio.

Estos lugares pueden formar itinerarios temáticos por géneros musicales (música sacra, música tradicional, música irlandesa, flamenco, etc.), por tipos de agrupaciones (bandas de música, coros, etc.), por instrumentos (pianos de compositores renombrados como el maestro Solano, órganos, campanas, etc.), por épocas (renacimiento, s.XIX, música de la “movida cacereña” años 80).

## 2.2. La música en Cáceres en la prensa histórica

Centrándonos en el repositorio de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica que abarca el periodo entre 1835 y 1952, analizamos 112 noticias para tener una idea significativa de la música en contextos públicos en la ciudad Cáceres durante los siglos XIX hasta mediados del XX. La información proviene mayoritariamente del Boletín oficial de la provincia, aunque hay 11 medios de comunicación más que aportan información relevante.



**Fig. 1.**  
Referencias en fuentes de prensa histórica. N=112.

En cuanto a la tipología de las noticias encontramos principalmente:

- Moticias de periódicos y publicaciones de circulación nacional, editadas normalmente en Madrid pero comercializadas también en imprentas-librería de Cáceres, que incluyen partituras o secciones de crítica musical.
- Crónicas o anuncios de celebraciones en honor de la reina Isabel II (aniversarios, alumbramientos) con repiques de campanas y participación de las bandas de música de la ciudad
- Celebraciones litúrgicas católicas por eventos solemnes: la bendición de una nueva bandera a un batallón, la comunión por el obispo a los enfermos del hospital, una procesión, un entierro.
- Crónicas de otros eventos sociales
- Poemas, relatos o discursos políticos usando elementos musicales como metáforas en el texto.
- Anuncios de clases de música, métodos de algún instrumento (como el clarinete), venta de instrumentos, cajas de música.
- Anuncios de instituciones privadas de enseñanza (casas de pensiones, institutos) donde se incluye la música en su oferta curricular.
- Anuncios sobre músicos buscados por fuga, desertión o crimen
- Regulaciones nacionales (sobre teatros, aduanas, oposiciones a la función pública, acompañamiento militar en actos civiles)
- Prohibiciones para hacer música entre determinados colectivos (militares) y en determinados momentos (cuaresma y semana santa)
- Pagos a músicos en corridas de toros (banda de música) o funciones teatrales
- Pagos por adquisición de instrumentos para las distintas bandas de música de la ciudad (la de la diputación, la de la casa de expósitos, la del hospicio, la del ayuntamiento)
- Noticias y noticias de opinión sobre otras agrupaciones musicales de la ciudad (Sociedad Artístico musical, Orfeón cacereño)
- Programas de conciertos por la banda municipal
- Crónicas de actuaciones en los teatros de fragmentos de ópera, de zarzuela o de cante flamenco

Entre todas las noticias hay algunas especialmente importantes porque dan cuenta de hitos históricos como cuando, en 1880 las procesiones de semana santa pasan de ser acompañadas por un trompeta solista a integrarse toda la banda de música.

“En su procesión del Jueves Santo de 1880 presentó esta Cofradía (la Real e Ilustre Cofradía de la Santa y Vera Cruz) una novedad digna de registrar: al consabido trompetero que habitualmente acompañaba musicalmente estos cortejos profesionales (hasta los primeros años del presente siglo en que lo hacía uno de sobrenombre “Cantares” y de oficio enterrador). Se sumó una Banda de Música, la de la Excm. Diputación Provincia, formada con educandos procedentes de los Colegios Provinciales, y dirigida por don Francisco Cisneros. Cobrando por su asistencia 50 reales”. (Boletín oficial de la provincia de Cáceres: Número 34 - 1835 Abril 24)

Otras, siendo relatos literarios, tienen valor etnohistórico porque ofrecen descripciones densas de escenas y personajes cotidianos, como la que narra Macías Rodríguez en 1903 sobre el ciego del café.

[...] Allí, en ún rincón, un grupo compuesto de jóvenes calaveras, discuten con calor sobre quién de todos ellos ha sido más afortunado en amores; y junto á este grupo, como perro que espera las migajas del festín, un pobre ciego (que con una guitarra sóbre la pierna hace esfuerzos inauditos por ser oído por aquélla masa abigarrada que de todo se ocupaba menos de las armoniosas notas que del dócil instrumento salían al ser heridas sus sensibles cuerdas por la mano hábil del infeliz bohemio, que con resignación sufría el caso omiso que le hadan todos y con paciencia escuchaba los sarcásticos epítetos con que algún descarado é imberbe mozo le saludaba. Parecía, tener el sentimiento de dignidad muerto ó enlutado, pues nunca contestaba á las infinitas burlas de que era objeto.

Sólo ponía su atención en la música; y su cabeza- muy inclinada hacia la guitarra, parecía querer absorber sin perder ni la más breve cadencia, todas las notas de su guitarra, Allí, en la guitarra, tenía concentrados todos sus amores, sus más delicadas afecciones, y en tañerla con exquisita ternura, con delicado arte, ponía todo su empeño [...] (Rodríguez Macías, 1903)

Sabemos que los músicos ciegos ambulantes han tenido un papel protagonista en la historia de España. La fundación Joaquín Díaz, guarda en su biblioteca más de seis mil pliegos de cordel, fundamentalmente de los siglos XIX y XX, con coplas, romances, y noticias siguiendo las temáticas más frecuentes: aventuras, crímenes, religión y superstición, sucesos, etc. “Los pliegos fueron impresos en establecimientos tipográficos de toda España (“El Abanico”, “Universal”, “Rodas”, “Norte”, “Santarén”, etc.) y distribuidos acá y allá por ciegos cantores, vendedores callejeros y buhoneros” (Fundación Joaquín Díaz, 2022). Sabemos también, gracias a nuestro análisis que el 11 de septiembre de 1951 se publica una circular en el Boletín de la provincia prohibiendo la mendicidad y los músicos ambulantes.

“la Organización Nacional de Ciegos de España, ha traído como consecuencia el redimir a los niños españoles de la mendicidad profesional, y la supresión de músicos ambulantes. Pero nunca faltan desaprensivos que escapando al radio de acción de dicha Institución, practican estas profesiones, principalmente en pueblos y aldeas. Por ello se hace necesario que los Alcaldes de esta Provincia adopten las medidas necesarias encaminadas a hacer desaparecer en sus respectivas localidades, la práctica de la mendicidad y músicos ambulantes ejercida por cualquier persona falta de vista.

Lo que se hace público en este periódico oficial para general conocimiento y cumplimiento. Cáceres, 7 de Septiembre de 1951. El Gobernador Civil, Antonio Rueda Sánchez-Malo” (Boletín oficial de la provincia de Cáceres: Número 202 - 1951 Septiembre 11)

A pesar, como nos dice la circular, de ser más frecuentes en pueblos y aldeas, podemos muy bien imaginarnos a los ciegos cantores y guitarristas, vendiendo su música ambulante en la ciudad de Cáceres hasta bien entrado el siglo XX.

Los ciegos, los pregoneros, las lavanderas llenarían de música el paisaje sonoro de la ciudad. Cáceres cuenta, además desde 1903 con agrupaciones corales –el Orfeón Cacereño-, pero fueron las bandas de música (de la diputación, del ayuntamiento, del hospicio, de la milicia,...) las que dominaron la escena pública durante los siglos XIX y XX, tocando en celebraciones civiles y religiosas, aniversarios, recepciones, alumbramientos reales, mayorías de edad, coronaciones, entierros, procesiones, veladas en el paseo de Cánovas, encuentros de bandas, corridas de toro, partidos de fútbol.

No solo han sido escuelas de música, canteras y generadores de empleo para los músicos cacereños, también representan un factor importante para la reproducción de la música profesional y amateur en la ciudad, toda vez que encontramos muchos músicos en la escena actual cacereña, hijos y nietos de músicos de las bandas de la ciudad.

### 2.3. Rutas e itinerarios temáticos de la música en Cáceres

Nuestra investigación histórica-antropológica, provee de un enorme caudal de información, mucha de la cuál puede ser mapeada y conformada en itinerarios culturales que aportan valor añadido tanto para la educación como para el turismo.

Estas rutas temáticas pueden basarse en distintos criterios (temporales, por género musical, por criterios organológicos, por otros criterios culturales) vid. Tabla 1.

<b>RUTAS POTENCIALES</b>
Ruta del flamenco
Ruta de la música irlandesa
Ruta del canto coral
Ruta de los festivales
Ruta de la movida cacereña
Ruta de los órganos
Ruta de las campanas
Ruta de las bandas de música
Ruta de la música en el Cáceres del siglo XIX
Ruta de la música sacra

**Tabla 1.**  
Potenciales rutas e itinerarios  
musicales en Cáceres.

La ruta del flamenco, por ejemplo, podría mostrar en el mapa de la ciudad salas, teatros, auditorios, cafés cantantes, academias de baile, peñas y asociaciones, cantaores, cantes, lugares de la saeta. Podría mostrar a un cantaor como el Mochuelo, de cuya presencia en la ciudad nos avisa El Noticiero de Cáceres en 1908:

“En esta semana llegará a Cáceres con un cinematógrafo y algunos números de varietés, entre los que figuran el famoso cantaor flamenco “Mochuelo”

Podría entonces, contener un audio del Mochuelo cantando por soleá, en el que se recrea el ambiente flamenco de la época, intercalando entre el cante frases como “¡Camarero venga vino pa convidar a los amigos!”. Podría integrar elementos didácticos como la estructura rítmica de la Soleá basada en el compás de amalgama de doce tiempos y la estructura tonal y armónica.

Podría integrar el discurso “emic” de una profesora de baile, o de un maestro saetero sobre las complejidades de su arte. Podría hacer que los turistas/discentes interactuasen aprendiendo algún pase de baile o una “patada” por bulerías. Podría también pasar por uno de los centros de documentación más importantes que existen sobre flamenco, como el que atesora la Asociación de amigos del Flamenco en Cáceres. Podría hacerle un homenaje en el rincón de Teresa “la navera”, a la persona que más defendió un estilo propio de saeta llamada la saeta cacereña.



**Fig. 2.**  
Ruta del flamenco en Cáceres.  
Autores: Carmen Rodríguez  
Marquez y Martín Gómez-  
Ullate. © OpenMapTiles ©  
OpenStreetMap contributors



**Fig. 3.**  
Cantaor El Mochuelo en Ruta  
del flamenco en Cáceres.  
Autores: Carmen Rodríguez  
Marquez y Martín Gómez-  
Ullate. © OpenMapTiles ©  
OpenStreetMap contributors

Las posibilidades son enormes combinando su integración espacial en la ciudad con el conocimiento del universo del flamenco.

### 3. Conclusiones y discusión

El estudio sistemático de la antropología y la historia de la música en un lugar concreto como la ciudad de Cáceres supone un reto mayúsculo que merece la pena abordar por el impacto de sus resultados. Una base de datos exhaustiva, con miles de noticias y referencias extraídas de la bibliografía, de los medios de comunicación y de las historias de vida realizadas a sus habitantes permite apreciar el papel de la música en la vida privada y pública de generaciones de cacereños. Al dotar a la investigación de una perspectiva geográfica, la historia y la antropología de la música se inscribe en el espacio, apreciando el mismo como un escenario de los paisajes sonoros que se suceden durante los días, los años y los siglos. El cambio social señala y selecciona los lugares de la música, de tal forma que los mesones y cafés cantantes dan lugar a las discotecas y garitos de música en vivo, y estos dejan paso a los gimnasios, verdaderos templos de la música en el siglo XXI. Otros lugares y eventos, como la semana santa, se repiten año tras año con su banda sonora que va incorporando elementos como la saeta o las bandas de música desde el siglo XIX.

La perspectiva geográfica permite también trazar la red de influencias y vínculos musicales que la ciudad de Cáceres ha tenido con otras ciudades españolas u otros países. Zamora, por ejemplo, en el nacimiento del Orfeón Cacerense, Latinoamérica y, más en concreto, México, en la conformación de las historias de vida de los cacereños, Irlanda en ese vínculo tan consolidado de Cáceres con la música irlandesa, Portugal y el Lusitania Express en el imaginario de la movida cacereña.

El registro sistemático y gestión de bases de datos permite saber qué géneros y canciones se han interpretado más según los lugares y las épocas, conocer los linajes de músicos cacereños y los músicos que han actuado alguna vez en la ciudad, crear un repertorio de historias de vida o biografías musicales de músicos y no músicos para adentrarnos en los cambios culturales fundamentales que marcan la música y la ciudad.

El uso de los sistemas de información geográfica, facilita el diseño de itinerarios didácticos y turísticos y de aplicaciones que aprovechen todo el potencial de las humanidades digitales. A las audioguías se pueden sumar reconstrucciones virtuales, (p. ej., de un órgano), simulaciones acústicas (p. ej., de una iglesia), cortos de youtubers, etc.

La recreación histórica y la interactividad son también elementos fundamentales tanto en la experiencia educativa como en la turística. En todo caso, el conocimiento profundo del patrimonio musical puede reforzar los vínculos identitarios de los habitantes con su ciudad y dotarles de una nueva comprensión sonora de su espacio.

### Referencias Bibliográficas

Barrios, P. (1984) Historia de la música en Cáceres, 1590-1750. Institución Cultural El Brocense.

Boletín oficial de la provincia de Cáceres: Número 34 - 1835 Abril 24

Boletín oficial de la provincia de Cáceres: Número 202 - 1951 Septiembre 11

Capdevielle, A. (1969) Cancionero de Cáceres y su provincia. Diputación Provincial de Cáceres.

Colomo, E. & Martín, R. D. (2015). Definiendo identidades: el “canciograma” como herramienta metodológica de autoconocimiento. REICE. *Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 13(2), 131-146.

El noticiero : diario de Cáceres: Año VIII Número 1967 - 1908 Septiembre 25

González Canalejo, D. (2013) La música en la Villa y Tierra de Béjar hasta el siglo XXI. In Hernández Díaz, JM (ed.) *Historia de Béjar*, Vol. 2. (619-656). Centro de Estudios Bejaranos : Diputación de Salamanca, Departamento de Cultura

*Homepage de la Fundación Joaquín Díaz*, <https://funjdiaz.net/colecciones.php>,

Müllensiefen D, Gingras B, Musil J, Stewart L (2014) The Musicality of Non-Musicians: An Index for Assessing Musical Sophistication in the General Population. *PLoS ONE* 9(2): e89642

Ollen JE (2006) A criterion-related validity test of selected indicators of musical sophistication using expert ratings. Doctoral thesis, Ohio State University: Ohio.

Rodríguez Macías, A (1903) El Ciego del café. *El norte de Extremadura : periódico político, órgano del partido democrático en la provincia: Año IV Número 201 - 1903 julio 5*

**Reference for this chapter:**

Gómez-Ullate, M.; Palacios, M. R.; Hurtado, A. M.; Sanz, J. B. & Manzano, P. B. (2022). Mapeando la historia y antropología de la música de la ciudad de Cáceres para aplicaciones didácticas, turísticas y museológicas. Em Raposo, D.; Neves, J.; Silva, R.; Castilho, L.C. & Dias, R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (128-137)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

---

# SECÇÃO III

# ÁREAS DE INTERSECÇÃO

INTERSECTING AREAS

ÁREAS SUPERPUESTAS

Capítulo 14

# **FABRICO DIGITAL DE PRODUTOS COSTUMIZADOS PARA APOIO À APRENDIZAGEM DE INSTRUMENTOS MUSICAIS**

*Digital manufacturing of customized products to support  
musical instrument learning*

## RESUMO

Este trabalho enquadra-se num projeto que visa conceber e desenvolver produtos personalizados, com recurso à tecnologia de fabrico aditivo (vulgo impressão 3D), para apoiar indivíduos com limitações físicas na aprendizagem de um instrumento musical. É abordado um estudo de caso exploratório que pretende desenvolver um artefacto auxiliar à aprendizagem de violino por um indivíduo portador de uma má-formação ao nível do membro superior esquerdo. A geometria inicial, adaptada à anatomia do utilizador, foi obtida com recurso a pasta de moldar. A partir daí, avançou-se para o modelo digital recorrendo aos métodos digitalização 3D e técnicas de modelação 3D. Por fim, foram produzidos dois protótipos, através de técnicas de fabrico aditivo com recurso a tecnologias FFF e Polyjet. A avaliação dos protótipos produzidos foi realizada através de testes com o utilizador verificando-se a necessidade de realizar ajustes. Nas próximas etapas do trabalho pretende-se obter um artefacto final completamente adequado à anatomia do utilizador que permita, facilite e auxilie a aprendizagem do instrumento. Pretende-se depois aplicar e sistematizar os conhecimentos desenvolvidos através deste caso exploratório em casos similares.

## PALAVRAS-CHAVE

Aprendizagem de música, manufatura aditiva, design inclusivo, personalização.

## ABSTRACT

This work is part of a project that aims to design and develop personalized products, using additive manufacturing technology (commonly 3D printing), to support individuals with physical limitations in learning a musical instrument. An exploratory case study is approached that intends to develop an artifact to aid the learning of violin by an individual with a malformation in the left upper limb. The initial geometry, adapted to the user's anatomy, was obtained using molding paste. From there, we advanced to the digital model using 3D scanning methods and 3D modeling techniques. Finally, two prototypes were produced, using additive manufacturing techniques using FFF and Polyjet technologies. The evaluation of the prototypes produced was carried out through tests with the user, verifying the need to make adjustments. In the next stages of the work, it is intended to obtain a final artifact completely adapted to the user's anatomy that allows, facilitates, and helps the learning of the instrument. It is then intended to apply and systematize the knowledge developed through this exploratory case in similar cases.

## KEYWORDS

Music learning, additive manufacturing, inclusive design, customization.

**RUTE OLIVEIRA**<sup>1</sup>

Correspondent Author

**DAVYS MORENO**<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0002-3805-6929

**DANIEL AFONSO**<sup>3</sup>

ORCID: 0000-0002-9077-7491

**VIOLETA CLEMENTE**<sup>4</sup>

ORCID: 0000-0001-6400-3380

<sup>1</sup> Escola Superior Aveiro Norte, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal

<sup>2</sup> Departamento de Educação e Psicologia, Universidade de Aveiro, Portugal

<sup>3</sup> Escola Superior Aveiro Norte, Universidade de Aveiro, TEMA – Centro de Tecnologia Mecânica e Automação, Aveiro, Portugal

<sup>4</sup> Escola Superior Aveiro Norte, Universidade de Aveiro, ID+, Aveiro, Portugal

### Correspondent Author:

Rute Oliveira  
Escola Superior Aveiro Norte,  
Universidade de Aveiro, Aveiro,  
Portugal  
ruteoliveira02@ua.pt

## 1. Introdução

Indivíduos com deformações ao nível dos membros superiores em especial aquelas que limitam o uso da mão, ficam muitas vezes impedidos de iniciar ou prosseguir a aprendizagem de instrumentos musicais. Entre outros obstáculos com que tais estudantes se deparam, está a dificuldade em encontrar instrumentos musicais especificamente adaptados às suas necessidades (Nabb e Balcetiš, 2010).

Seja por má formação congénita ou em resultado de acidente, alterações anatómicas significativas constituem, geralmente, o primeiro obstáculo à aprendizagem do instrumento. De modo a contornar essa limitação, requer-se uma análise altamente individualizada das condições físicas do estudante e uma abordagem multidisciplinar do problema (Woldendorp e van Gils, 2012).

As tecnologias de fabrico digital, designadamente a manufatura aditiva vieram permitir o desenvolvimento rápido e facilitado de soluções customizadas (Félix, Dias & Clemente, 2018). Por este motivo, apresentam-se como uma via promissora no design de instrumentos musicais adaptados ou de produtos de apoio à aprendizagem adaptada de música. O trabalho apresentado enquadra-se num projeto de investigação de Mestrado em Produto e Tecnologia Digital que tem como objetivo explorar a aplicação destas tecnologias de maneira a desenvolver produtos de apoio personalizados, para pessoas com deficiências físicas, com vista à aprendizagem de instrumentos musicais clássicos. No estudo preliminar que aqui se descreve, foi explorado um caso focado no desenvolvimento de um dispositivo de apoio à aprendizagem de violino por parte de um indivíduo portador de deformação ao nível do membro superior esquerdo.

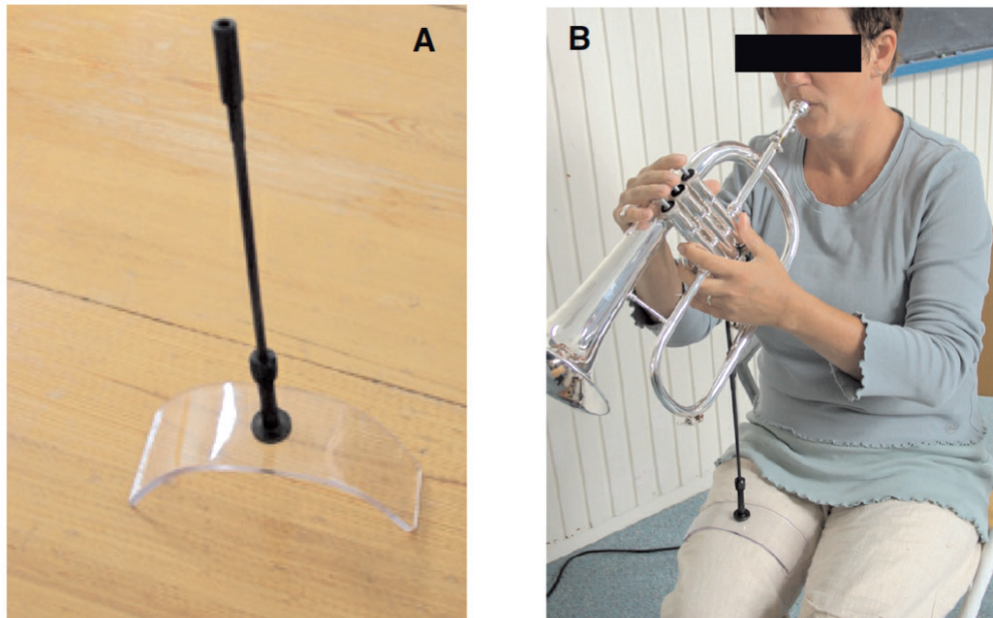
### 1.1. Produtos de apoio para a aprendizagem de música por indivíduos com incapacidades físicas

Embora diversas soluções para a aprendizagem adaptada de música passem pela modificação do instrumento em si mesmo, tal como é apresentado, por exemplo por Darrow (2012) ou, mais recentemente, por soluções digitais que se afastam dos instrumentos clássicos como descrito, por exemplo, no trabalho de Quinn, Blunnie and Boehm (2017), o foco do trabalho aqui apresentado são os produtos de apoio.

De acordo com a definição da Organização Internacional de Normalização entendem-se produtos de apoio como “qualquer produto (incluindo dispositivos, equipamentos, instrumentos, tecnologia e software), especialmente produzido ou geralmente disponível, para prevenir, compensar, monitorizar, aliviar ou neutralizar as incapacidades, limitações das atividades e restrições na participação” (ISO, 2007). Deste modo, no contexto deste trabalho, o foco não está na modificação do instrumento musical em si mesmo, que se pretende na sua versão tradicional (ou o mais próximo possível dela), mas sim no desenvolvimento de dispositivos auxiliares que permitam ao indivíduo concretizar a sua aspiração de dominar um instrumento clássico, não obstante as limitações de que é portador.

A título de exemplo, apresentam-se três produtos descritos na literatura que se enquadram nesta categoria. Na figura 1, pode observar-se um dispositivo que suporta o peso do instrumento, num caso em que não existe uma má formação anatómica, mas essencialmente força muscular reduzida.

A figura 2 mostra uma prótese (à esquerda) e uma ortótese (à direita) que permitem o manuseio do arco em instrumentos de cordas por indivíduos com amputação do membro superior e com má formação da mão, respetivamente.



**Fig. 1.**  
Dispositivo de suporte para instrumento de sopro  
Fonte: *Woldendorp e van Gils, 2012*



**Fig. 2.**  
Prótese e ortótese para manuseio de arco em instrumentos de cordas  
Fonte: *Woldendorp e van Gils, 2012*

## 1.2. Customização de produtos com recurso a tecnologias digitais de fabrico

A tecnologia de manufatura aditiva consiste na materialização de modelos digitais diretamente do computador através de um processo aditivo de sobreposição de material depositado, camada sobre camada, por uma impressora 3D. Por comparação com as tecnologias de fabrico convencionais, este processo construtivo permite a obtenção de geometrias muito mais complexas do que as tradicionalmente obtidas por processos subtrativos, sem os custos associados por exemplo à moldação por injeção que, economicamente, apenas se justificam para a produção de grandes séries. A rapidez e baixo custo do processo permitem ainda a fácil customização de artefactos, produtos únicos e individuais especificamente adaptados aos gostos, necessidades e preferências de um indivíduo. Uma vez que a topologia do corpo humano possui uma enorme diversidade, objetos funcionais que necessitem de interagir diretamente com o corpo, proporcionarão uma melhor experiência tanto melhor quanto mais customizados consigam, ser, facto que se torna ainda mais relevante quando existem desvios à anatomia considerada 'normal', como é o caso de uma má formação congénita. Deste modo, a customização de produtos tem vindo a ser cada vez utilizada na área da saúde, por exemplo, no fabrico de aparelhos auditivos, próteses, implantes entre outros (Félix, 2019). No contexto da educação são já reportadas na literatura algumas aplicações de fabrico aditivo

para apoio a indivíduos com limitações físicas, completamente customizadas à anatomia individual, de que é exemplo o dispositivo assistivo para escrita, apresentado na figura 3.



**Fig. 3.**  
Dispositivo assistivo para escrita  
anatomicamente adaptado  
produzido com recurso a  
manufatura aditiva.  
Fonte: Degerli, Dogu e Oksuz,  
2022

## 2. Descrição do processo de desenvolvimento do produto

### 2.1. Descrição do caso de estudo

O caso de estudo apresentado explora o desenvolvimento de um produto personalizado para apoio de um indivíduo com uma limitação física que pretende aprender a tocar violino. Neste caso específico, a limitação envolve a má formação da mão esquerda, que dispõe apenas dos dedos indicador, anelar e mindinho. A mão direita é completamente normal. O violino é um instrumento musical, classificado como cordofone. Na maioria das situações, para produzir a sua sonoridade característica, utiliza uma ferramenta denominada arco para a sua execução instrumental. Portanto, a capacidade de segurar o arco apropriadamente e ter o controle completo sobre ele são ações essenciais para o violinista. A colocação do arco na corda, considerando o ponto de tangência, o peso da mão, a força e a velocidade que o violinista proporciona, para dar o início e continuidade ao som, entre os movimentos ascendentes e descendentes que são realizados são fatores indispensáveis para a obtenção de uma boa sonoridade.

Regularmente, o violino é colocado no lado esquerdo do utilizador, sendo apoiado entre o seu ombro e queixeira, deixando livre o braço e a mão esquerda. Desta forma, os dedos da mão esquerda podem deslizar livremente sobre o corpo do violino, executando as diferentes notas musicais que este instrumento musical permite realizar.

Neste estudo de caso, devido ao comprometimento físico da mão esquerda, foi decidido mudar a posição do violino. Em colaboração com o professor de música, que é também coautor do trabalho, optou-se por colocar o violino sobre o lado direito do utilizador, para que os dedos da mão direita, perfeitamente funcionais, pudessem deslizar livremente sobre o corpo do instrumento.

Esta alteração da posição do violino exigiu a introdução de algumas modificações, realizada com sucesso pela oficina de violinos Luthier Rocha na cidade de Espinho, em Portugal. Foi instalado um cavalete novo com inversão de montagem. Foi aumentada a curvatura do cavalete, no sentido contrário ao habitual, para que a execução do instrumento por meio do arco fosse mais fácil e o mesmo não batesse em duas cordas. Além disso, foi acrescentada uma alma extra com dois objetivos fundamentais: não perder a projeção do violino nos registos médios e agudos e reforçar a estrutura geral do instrumento devido ao facto de a corda Mi possuir uma tensão superior às outras cordas o que poderia colocar em causa a

estabilidade do mesmo. Como resultado, o violino possui bons registos agudos e intermédios. A corda Sol perde um pouco de sonoridade pela falta de presença da barra harmónica no lugar que deveria estar. Porém, o som desta corda mantém a sua projeção. Por último, foi instalada uma queixeira central para tornar mais cómodo o apoio do maxilar (figura 4). Com respeito à mão e ao braço esquerdo, que, para além das alterações anatómicas, possuem limitações de movimento e de força, surgiu a necessidade de criar um produto de apoio para o manuseio do arco pela para a mão esquerda. Seguidamente, apresenta-se o trabalho realizado para a construção do produto de apoio para o arco.



**Fig. 4**  
Colocação da Queixeira  
Fonte: dos autores

## 2.2 Requisitos do produto

Para uma boa interpretação musical do violino, notou-se que é essencial ter controlo do arco e do movimento. Notando-se que os principais requisitos do produto de apoio são:

<b>REQUISITOS</b>	
<b>Uso / Desempenho</b>	Leve Estável Ergonómico
<b>Material</b>	Resistente Adaptável Fácil Higienização Macio Durabilidade
<b>Estrutura</b>	Personalizada (para cada caso) Permitir o movimento Confortável Prender-se por si mesmo (dispensar mecanismos) Robustez de fixação ao arco e mão
<b>Fabricação</b>	Diferentes materiais Diferentes tipos de impressoras 3D
<b>Usabilidade</b>	Eficaz Eficiente Utilidade Fácil de utilizar (retirar e colocar)
<b>Fiabilidade</b>	Segurança Anatómico (cantos arredondados)

**Tabela 1.**  
Requisitos

### 2.3. Descrição processo adotado para a construção do produto de Apoio para o Arco

Para o desenvolvimento do produto de apoio, recorreu-se à técnica de engenharia inversa que, grosso modo, consiste no processo de desenvolvimento realizado ‘ao contrário’. Ou seja, primeiro foi modelado manualmente um modelo físico, o qual foi posteriormente digitalizado e transformado num modelo digital, manipulável através de ferramentas CAD (*Computer Aided Design*), a partir do qual se produziram, por fim, protótipos através de tecnologias de fabrico aditivo.

Deste modo, o processo iniciou-se com recurso à utilização de pasta de moldar comum para encontrar a melhor posição para os dedos e encontrar uma base de trabalho, ou seja, uma primeira aproximação ao modelo final, uma espécie de pré-forma (figura 5). O ajuste e otimização deste modelo de base foi realizada nas fases subsequentes.



**Fig. 5.**  
Criação do modelo através da pasta de moldar.

Após conclusão do modelo em pasta de moldar, procedeu-se à sua digitalização através de tecnologia de luz estruturada utilizando um sensor Zeiss COMET L3D 2 5M com lentes de 100 mm, como é possível observar na figura 6. Para tal, o produto é colocado sobre uma mesa giratória, permitindo a obtenção de imagens a 360°. De modo a assegurar o melhor ajuste entre dispositivo e o arco procedeu-se, adicionalmente, à digitalização do próprio arco na zona da pega.

A digitalização consiste na aquisição de uma nuvem de pontos correspondentes à geometria da superfície do produto sendo depois possível, através desses pontos, obter um modelo digital e tridimensional do produto. Requer-se ainda, geralmente, a correção, já no modelo digital, de alguns pontos cuja aquisição, a partir do modelo físico, possa não ter sido completamente bem-sucedida.

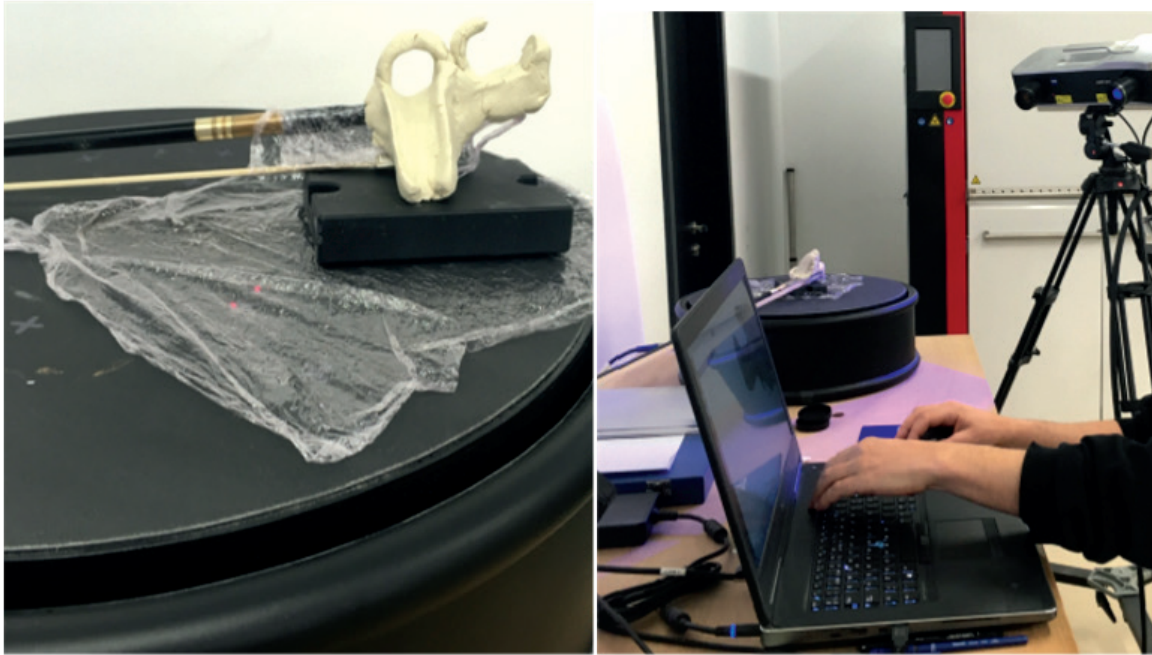


Fig. 6.  
Digitalização da peça

Os modelos de malha resultantes do processo de digitalização foram importados no software SolidWorks 2020 com o add-in Scanto3D para desenvolvimento de um modelo CAD. A partir das superfícies funcionais do modelo em pasta de moldar desenvolvido foram extraídas curvas para modelação paramétrica das superfícies de contacto com a mão do utilizador e elementos de fixação no arco. O modelo sólido foi desenvolvido minimizando as espessuras de forma a reduzir o impacto na usabilidade do arco por aumento da massa, reduzindo para 16g quando fabricado em resina acrílica.

#### 2.4. Descrição do processo de fabrico aditivo

Depois de o modelo CAD estar ajustado e com todos os pontos corrigidos, produziram-se dois protótipos diferentes (figura 7) recorrendo a duas tecnologias de manufatura aditiva distintas: Polyjet e Extrusão de Filamento (FFF - fused filament fabrication). Para a tecnologia de Polyjet foi utilizada uma impressora Stratasys objet260 connex. O processo utiliza uma deposição localizada de resina foto sensível, imediatamente curada por uma luz UV, para a criação de peças com a possibilidade de ajustar propriedades de material, nomeadamente rigidez.

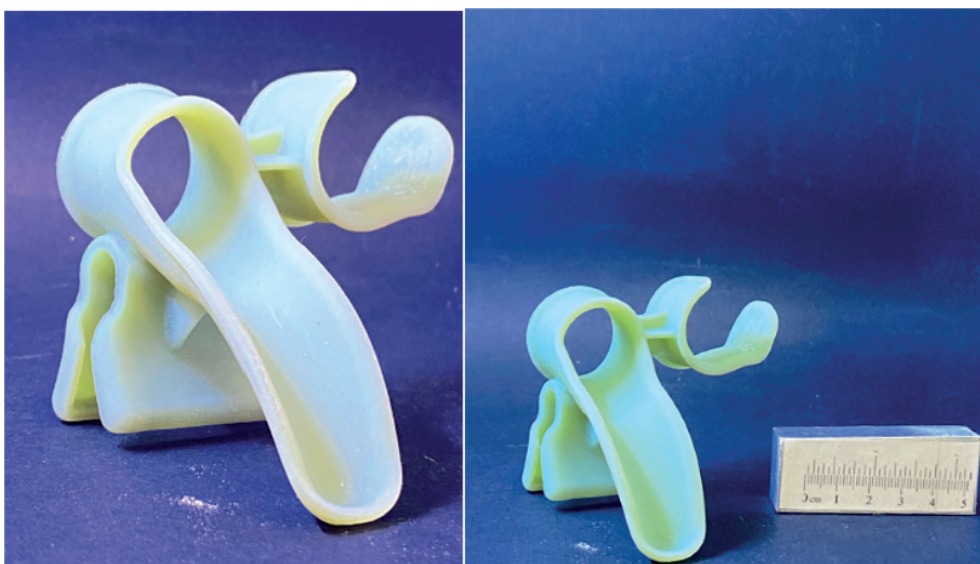
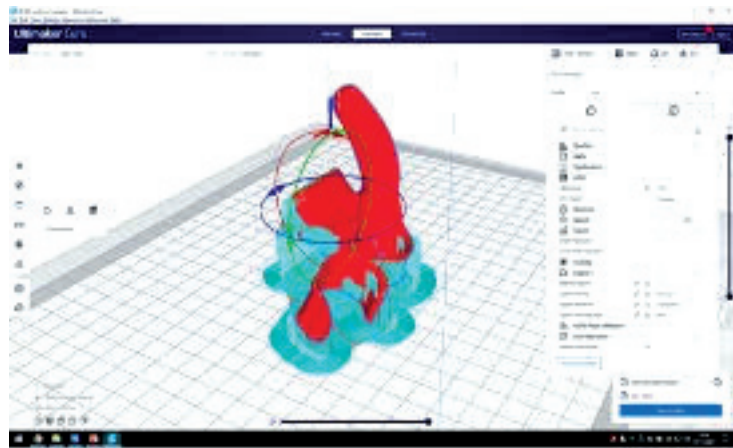


Fig. 7.  
Peças impressas em FFF e Polyjet.

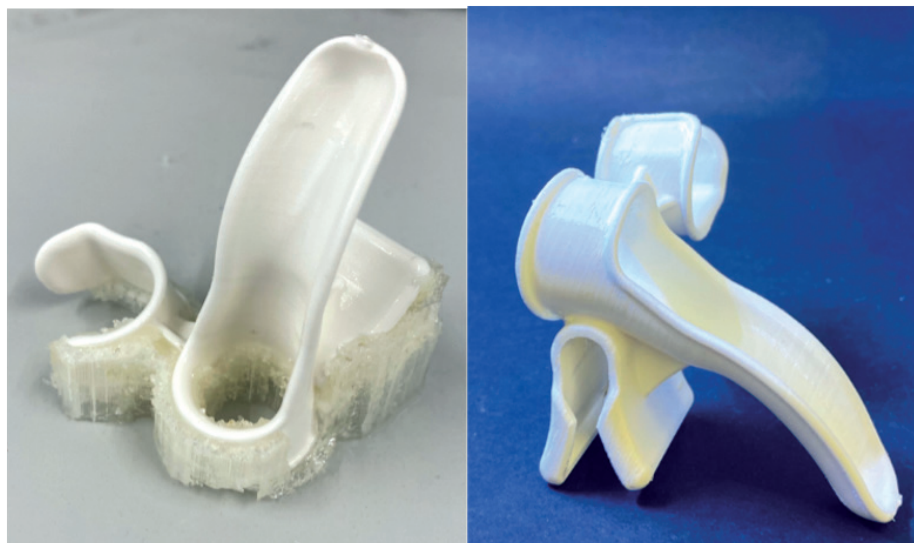
Uma vez que as peças são fabricadas através da deposição sucessiva de camadas de material e dado o estado líquido das resinas depositadas, o processo obriga à utilização de um material de suporte para a interface entre a base de impressão e a peça, bem como todas as saliências da peça para além de paredes verticais. O material de suporte é removido no final da impressão por limpeza de pressão de água (Stratasys, 2021). O fabrico da peça foi feito com o material Digital ABS Plus (RGD5160-DM) feito pela combinação das resinas RGD515 e RGD535.

Relativamente à tecnologia de FFF, foi utilizada uma impressora Ultimaker S5. Esta é uma das tecnologias de manufatura aditiva mais utilizadas devido à sua facilidade de fabricação e preço acessível. No processo o filamento é extrudido por um bico aquecido movimentado por um sistema de acionamento cartesiano que se move ao longo de uma trajetória definida para a construção de um modelo por camadas. A tecnologia obriga à utilização de material de suporte apenas em zonas com saliências significativas para além de paredes verticais (Ultimaker, 2021). Para preparação da peça recorreu-se ao software Ultimaker Cura (figura 8), onde são definidos os parâmetros de impressão. Na peça foi utilizado um preenchimento de material de 100% enquanto no suporte foi utilizado a 20%, minimizando o consumo de material e acelerando o processo de impressão. A peça foi colocada estrategicamente para não ser necessária estrutura de material de suporte na zona em que se coloca os dedos para se tornar numa zona mais suave. Os materiais utilizados na impressora FFF foi PLA para o apoio e PVA para o suporte.



**Fig. 8.**  
Parametrização da peça para impressão.

O protótipo obtido através desta segunda tecnologia apresenta-se mais rígido, por comparação com o primeiro, e aparentemente mais frágil (figura 9).



**Fig. 9.**  
Peça com suporte e peça já tratada.

### 3. Teste de protótipos junto do utilizador

Para testar os protótipos impressos foi necessário agendar uma sessão para avaliação do mesmo, por parte do utilizador. A sessão foi registada em áudio, vídeo e fotografia, para posteriormente se analisarem em maior detalhe as perceções do utilizador. Na sessão estiveram presentes, presencialmente, para além do utilizador, os membros da equipa de investigação (aluna e orientadores) e ainda, por vídeo conferência, o professor de violino que no momento se encontrava fora do país. Numa primeira fase, o utilizador colocou o apoio na mão deixando-a em posição de descanso para avaliar o conforto. De seguida testou o produto ao segurar e manipular o arco do violino, com indicações do professor. Este processo repetiu-se para os dois protótipos.



Fig. 10.  
Peça produzida em FFF com extensão para o dedo.

Relativamente à solução produzida pela tecnologia FFF (figura 10) percebeu-se que não se adequa devido a ser demasiado rígida e não permitir suficiente liberdade de movimento. Este tipo de material não ajuda nem é confortável, e ainda é frágil, o que fez com que esta solução fosse de imediato rejeitada pelo utilizador, tal como se pode observar a partir das suas observações, a seguir transcritas:

“A grande diferença é que eu no dedo pequeno, como está, está rígido... Então não consigo ajustar ao aplicador. Na outra peça, como é flexível, consigo ajustar.”



Fig. 11.  
Peça produzida na Polyjet.

O protótipo produzido através da tecnologia Polyjet (figura 11) mostrou ser o mais adequado por ser mais maleável e mais confortável. Ainda assim encontraram-se pontos a melhorar. Primeiramente percebeu-se que a ligação ao arco está adequada, mas que existe uma folga exagerada entre o dedo anelar e o espaço que o acomoda, prevendo-se ainda que que, com a utilização, essa folga tenha tendência para aumentar. Na zona de colocação do indicador também existe uma folga exagerada, o que faz com que o utilizador sinta que tem de fazer força entre os dedos indicador e anelar, em jeito de pinça, para conseguir manipular o arco. Este esforço obriga o utilizador a contrair a mão, dificultando o manejo do arco, tal como é relatado pelo próprio: “*[É necessário] Pensar numa solução onde não tenha de pensar em pinçar os dedos ao invés de fazer o resto do trabalho. A parte de baixo da peça pode-se manter, mas tem de ficar preenchido de maneira que não haja folga na peça para sustentar o arco. Os outros dedos dão-me jeito estar assim, mas como há a folga tenho de fazer pressão e assim tenho de libertar dedo de descanso para fazer pressão de maneira a compensar essa folga.*” Esta avaliação leva a perceber que a extensão só faria realmente sentido se não houvesse

qualquer tipo de folga e não fosse necessário recorrer à pressão, conseguindo estar totalmente relaxado. Percebeu-se ainda que o polegar não tem qualquer tipo de influência na utilização do produto.

Assim, e em resultado dos testes preliminares, as alterações que é necessário incorporar no produto de apoio e que constituem a próxima etapa do trabalho (em curso no momento da redação deste trabalho), são as que seguir se resumem:

1. Alterar a geometria da peça;
2. Ajustar as folgas;
3. Avaliar a inclusão da extensão de dedo;
4. Adicionar mola/velcro para agarrar;
5. Experimentar produzir a peça com novos materiais;
6. Experimentar novos parâmetros de impressão;
7. Experimentar novas tecnologias.

## 4. Trabalho futuro

Sendo este trabalho parte de um projeto em curso, aponta-se como trabalho futuro o desenvolvimento de um modelo com folgas máximas ajustadas à anatomia do utilizador, ponderando-se ainda a inclusão de um reforço para reforçar a estabilidade da ligação mão-produto e evitar que o utilizador tenha de fazer um esforço intencional para impedir que o produto se solte da mão. É necessário desenvolver uma solução onde o utilizador não esteja preocupado em pinçar os dedos. Entre as diversas alternativas em consideração nesta fase estão o desenvolvimento de protótipos em materiais ainda mais flexíveis, a utilização de fitas de velcro e o afinamento de folgas através de parafusos ajustáveis para que se proporcione a estabilidade que o utilizador procura. Após o desenvolvimento e fabrico de uma nova solução, realizar-se-ão novos testes com o utilizador.

## Reconhecimentos

Trabalho desenvolvido no âmbito dos projetos TEMA - Centro de Tecnologia Mecânica e Automação, UID/EMS/00481/2019-FCT, CENTRO-01-0145-FEDER-022083 e CEE-CIND/01192/2017.

Trabalho financiado pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito da bolsa de doutoramento com a referência 2020.07331.BD.

## Referências Bibliográficas

Darrow, A. A. (2012). Adaptive instruments for students with physical disabilities. *General Music Today*, 25(2), 44-46.

Degerli, Y. I., Dogu, F., & Oksuz, C. (2022). Manufacturing an assistive device with 3D printing technology—a case report. *Assistive Technology*, 34(1), 121-125.

Félix, S. (2019). *Design para fabrico aditivo: contributos de uma mudança de paradigma construtivo para a prática do designer*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/27522>.

Félix, S. Dias, N., Clemente, V. (2018) Additive Manufacturing artefacts: an evaluation matrix proposal. In O. Moret (Ed.), *Back to the Future The Future in the Past*. ICDHS 10th+1 Barcelona 2018 *Conference Proceedings Book*, 787-791.

- International Organization Standardization [ISO]. (2007). Assistive products for persons with disability — Classification and terminology ( ISO Standart No: 9999:2007)
- Larsen, J. V., Overholt, D. & Moeslund, T. B. (2016). The Prospects of Musical Instruments For People with Physical Disabilities. In *NIME* Vol. 16, 327-331.
- Nabb, D., Balcetis, E. (2009) Access to Music Education: Nebraska Band Directors' Experiences and Attitudes Regarding Students With Physical Disabilities. *Journal of Research in Music Education*, 57(4), 308–319. <https://doi.org/10.1177/0022429409353142>
- Nabb, D. & Balcetis, E. (2010). Access to Music Education: Nebraska Band Directors' Experiences and Attitudes Regarding Students With Physical
- Quinn, J., Blunnie, R. & Boehm, C. (2007). *Engagement with Assistive Music Technology Towards a Model of AMT Instrument Selection for Artistic Purposes for People with Physical Impairments* [Doctoral dissertation, Dundalk Institute of Technology]. [https://www.academia.edu/33059463/Engagement\\_with\\_Assistive\\_Music\\_Technology\\_Towards\\_a\\_Model\\_of\\_AMT\\_Instrument\\_Selection\\_for\\_Artistic\\_Purposes\\_for\\_People\\_with\\_Physical\\_Impairments](https://www.academia.edu/33059463/Engagement_with_Assistive_Music_Technology_Towards_a_Model_of_AMT_Instrument_Selection_for_Artistic_Purposes_for_People_with_Physical_Impairments).
- Stratasys. (2021). *What is a Polyjet Technology*. <https://www.stratasys.com/polyjet-technology>.
- Ultimaker. (2021). *Ultimaker S5*. <https://ultimaker.com/3d-printers/ultimaker-s5>.
- Woldendorp, K. H., & van Gils, W. (2012). One-handed musicians—more than a gimmick. *Medical problems of performing artists*, 27(4), 231-237.

**Reference for this chapter:**

Oliveira, R., Moreno, D., Afonso, D. & Clemente, V. (2022). Fabrico digital de produtos customizados para apoio à aprendizagem de instrumentos musicais. Em Raposo D., Neves J., Silva R., Castilho, L.C. & Dias R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (140-151)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

Capítulo 15

**CESARE SIGHINOLFI:**  
UM ESCULTOR  
ITALIANO EM  
PORTUGAL

*Cesare Sighinolfi, an Italian Sculptor in Portugal*

## RESUMO

Durante a segunda metade do século XIX, foi constituída uma coleção de escultura italiana no Palácio Nacional da Ajuda. Neste âmbito foi estudada esta coleção num contexto de investigação alargada a todo o núcleo escultórico. Contudo, e tendo em referência o ponto de partida geral, encontrou-se um escultor italiano nascido em 1833 e proveniente de Modena, que veio trabalhar para Portugal, a convite do rei D. Luís I. Neste âmbito, e a propósito da sua vinda, procedemos à investigação da sua produção artística, no campo da escultura em mármore de Carrara. Colocou-se então a questão deste convite e qual a hipótese de desenvolvimento da sua obra escultórica num ambiente da segunda metade do século XIX, em Portugal e neste período histórico. O objetivo foi investigar a permanência de um artista italiano na cidade de Lisboa a convite da casa real portuguesa, em cuja assinatura das suas obras se encontra designado como Cesare Sighinolfi. A metodologia adoptada foi a de observação directa das peças escultóricas e o acesso a toda a documentação existente no Arquivo da Torre do Tombo de Lisboa, com referência ao período em estudo.

## PALAVRAS-CHAVE

Escultura, Itália, Século XIX, Portugal.

## ABSTRACT

During the second half of the 19th century, a collection of Italian sculpture was created in the Ajuda National Palace. In this context, this collection was studied in a context of investigation extended to the entire sculptural core. However, and with reference to the general starting point, there was an Italian sculptor born in 1833 and coming from Modena, who came to work in Portugal, at the invitation of King Luís I. , we proceeded to the investigation of his artistic production, in the field of Carrara marble sculpture. The question of this invitation was then posed and what is the hypothesis of developing his sculptural work in an environment of the second half of the 19th century, in Portugal and in this historical period. The objective was to investigate the permanence of an Italian artist in the city of Lisbon at the invitation of the Portuguese royal house, in whose signature of his works he is designated as Cesare Sighinolfi. The methodology adopted was the direct observation of the sculptural pieces and access to all the existing documentation in the Torre do Tombo Archive in Lisbon, with reference to the period under study.

## KEYWORDS

Sculpture, Italy, 19th century, Portugal.

### ANA GASPAR <sup>1</sup>

Correspondent Author  
ORCID: 0000-0003-1700-1686

<sup>1</sup> Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Portalegre, Campus Politécnico, Portugal

### Correspondent Author:

Ana Gaspar  
Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Portalegre, Campus Politécnico, Portugal  
apaulag@ippportalegre.pt

## 1. Introdução

No Museu do Palácio Nacional da Ajuda encontram-se um conjunto de peças escultóricas de proveniências várias, contudo, salientam-se as que são oriundas de França e de Itália. Neste contexto, e após a apresentação de um artigo dedicado à coleção de escultura italiana da segunda metade do século XIX, vimos apresentar uma investigação que teve como ponto de partida a coleção em geral, contudo, na prossecução do estudo mais aprofundado tivemos a oportunidade de encontrar um caso específico de um artista, que veio viver para a cidade de Lisboa, durante este período. Neste contexto, salientou-se o escultor Cesare Sighinolfi, pelo facto de ter sido convidado pelo rei D. Luís I a integrar a sua coleção de esculturas na casa real portuguesa. Assim, demos continuidade à investigação e deparamo-nos com novos resultados, em que os dados recolhidos durante o processo de trabalho nos indicaram a necessidade de dedicar um espaço próprio a este artista italiano.

Assim, uma parte significativa desta coleção italiana foi adquirida pelo próprio rei D. Luís I, para os seus aposentos reais no Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa. Foi esta coleção constituída durante o período monárquico da segunda metade do século XIX, tendo sido por nós considerado o mecenas deste espólio e uma figura fundamental no contexto cultural deste período em Portugal, a par com a sua esposa D. Maria Pia de Sabóia, princesa de Itália e rainha de Portugal. O relacionamento que esta rainha manteve com o seu país, permitiu-nos reunir um significativo espólio artístico, sendo um contributo valioso na área das artes e da cultura nesta época no nosso país.

## 2. Metodologia

Dos milhares de documentos que existem no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças/ Cartório da Extinta Casa Real, atualmente depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e que constituem um manancial de informação para assuntos relacionados com o Palácio Nacional da Ajuda, pudemos dar início ao estudo dos aspetos relacionados com a importação de obras escultóricas durante este período. Estabeleceu-se então uma metodologia, através da qual nos orientámos na determinação de uma baliza cronológica para o período a investigar (1862 - 1889). Foram abrangidas neste contexto todas as caixas de documentos existentes neste arquivo, que correspondem à rubrica de despesas realizadas durante este período, e que nos permitiram um levantamento de hipóteses para o período histórico em análise.

Após uma sistematização dos documentos encontrados, foram submetidos a uma crítica com o objectivo de averiguar o seu verdadeiro conteúdo. A análise permitiu a seguinte constatação: os documentos nos quais se encontravam mencionadas as expressões “contendo mármore em obra”, “contendo mármore em obra (1 estátua)”, “caixas com estátuas de mármore” e “despesas com estátuas” foram de imediato ordenados e classificados como elementos fundamentais para um relacionamento de dados histórico e artístico.

Segundo os documentos encontrados e que correspondem a encomendas feitas pelo rei de Portugal a escultores italianos, pudemos verificar através da correspondência existente a vinda para o nosso país de um desses artistas, a convite do rei D. Luís I. Relativamente aos cadernos de receitas e despesas, pudemos confirmar os registos feitos acerca do procedimento relacionado com os pagamentos na alfândega de Lisboa, a propósito da entrada de “mármore em obra” e a quem se dirigiam as encomendas. O mesmo tipo de documentos foram encontrados respeitantes a peças enviadas de Itália para Portugal, dirigindo-se ao rei de Portugal: “contendo lavori in marmo”.

No âmbito dos documentos analisados, destacam-se os que diziam respeito às viagens efectuadas pelo rei D. Luís I e a rainha D. Maria Pia, através das quais pudemos salientar a vista às Exposições Universais que tinham lugar na Europa, e sobretudo em Paris. Após as quais se segue a vinda para Portugal do artista e escultor Cesare Sighinolfi, entre os anos de 1870 e 1879.

A propósito deste período fértil de importação de mármore italiano, sobretudo durante os anos de 1866 e 1867, demos início a um estudo específico da vida e parte da produção artística do escultor italiano Cesare Sighinolfi. Pudemos confirmar que no ano de 1866, foram feitas as primeiras encomendas a este escultor pelo rei de Portugal.

### 3. Problema

Verificámos através das despesas realizadas por “S.M. El-Rei - Ao escultor Cesare Sighinolfi, por conta de obras encomendadas por S. M.” (*Documento de 15/07/1866 - Despesa paga ao escultor C. Sighinolfi por obras encomendadas A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4822*) o envio, pelo próprio escultor, de seis caixas contendo “lavori in marmo - trasporto a domicilio Firenze a Genova” (*Documento de 01/12/1866 - Despesa de transporte de 6 caixas com mármore, de Florença para Génova, dirigidas a Portugal - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4822, Doc. N.º 3*). A chegada a Lisboa das ditas caixas foi comprovada pela declaração da alfândega, na qual consta a “Conta da despeza feita com 6 caixas com obras de mármore vindas de Florença e embarcadas para Lisboa no navio italiano Carolina (...) à consignação de Sua Majestade El Rei D Luis 1<sup>o</sup>”. Entre os documentos recolhidos pudemos constatar que das dezassete peças italianas existentes no Palácio Nacional da Ajuda, cinco foram produzidas pelo escultor Cesare Sighinolfi, e das sete peças inicialmente registadas como tendo sido obras executadas pelo mesmo escultor, quatro foram produzidas em Florença e três em Lisboa. Da referência a todas estas obras, apenas conhecemos directamente cinco (encontram-se actualmente no Museu e foram pagas pelo rei D. Luís I). Após a recolha destes dados, foi reunido um número significativo de recibos, assinados pelo próprio escultor Cesare Sighinolfi.

Tivemos ainda a oportunidade de confirmar a estadia deste escultor na cidade de Lisboa entre os anos de 1870 e 1879. Durante estes anos, o artista esteve activo na corte de D. Luís I e recebeu encomendas directas de “obras em mármore”. Após este período, terá o artista regressado a Itália, depois de ter recebido uma ajuda de custo, no valor de 270 réis, oferecida pelo próprio rei de Portugal. (*Documento de 19/02/1879 - Despesa de 270\$000 réis, Ajuda de custo ao escultor C. Sighinolfi para regressar à pátria. A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 5219, Doc. N.º 15*).

### 4. Resultados

O escultor Cesare Sighinolfi teve para este estudo uma importância acrescida, pelo facto de ter sido o artista que reuniu o maior número de documentos recolhidos. Todavia, não nos detivemos na dimensão do seu interesse no âmbito da dissertação de um núcleo de escultura italiana na 2<sup>a</sup> metade do século XIX.

Este escultor nasceu na cidade de Modena, em 1833 e morreu em 1903, desconhecendo-se o local da sua morte.

O percurso artístico de Cesare Sighinolfi é pouco claro e as referências são escassas: temos conhecimento que se formou na Academia de Belas-artes de Modena e que teve como mestre o escultor Luigi Mainoni (1804 - 1850). Posteriormente, trabalhou em Florença, onde se manteve activo, estabelecendo então contactos com o escultor Giovanni Dupré (1817 - 1882).

Com base na publicação de Alfonso Panzetta, pudemos reunir três pontos fundamentais na atividade de Sighinolfi:

O artista esteve em Portugal numa época em que produziu algumas obras escultóricas para os reis de Portugal e de Espanha;

Participou na exposição organizada pela Sociedade Promotora de Belas Artes, em Turim, no ano de 1897 (o que nos serviu para confirmar o seu regresso a Itália após o ano de 1879; Por último, a sua actividade na cidade de Florença (de onde foram enviados inúmeros documentos ao rei de Portugal, mencionando as suas produções e a consequente entrega dos trabalhos na cidade de Lisboa).

Cesare Sighinolfi está representado na coleção de escultura do Museu do Palácio Nacional da Ajuda com quatro obras assinadas, uma que lhe foi atribuída e duas desaparecidas. Podemos constatar, que este escultor não indicou em nenhuma das obras, por nós observadas directamente, a inscrição do local de produção das suas peças escultóricas, incluindo nestas, unicamente a data e a sua assinatura. Conforme os decalques efectuados das respectivas esculturas, verificámos em Leda e na representação do infante *D. Afonso*, a inscrição «CESARE SIGHINOLFI.1869»; no busto da rainha *D. Maria Pia*, assinou «Cesare Sighinolfi. 1871» e por último, na escultura do *Amor Pátrio*, inscreveu na parte posterior da obra, «C. Sighinolfi. 1872». Depois de reunir estes dados podemos analisar a documentação sistematizada sob a forma de uma cronologia, na qual se incluem os elementos que dizem respeito directamente às suas encomendas, recibos e pagamentos efectuados pelo rei de Portugal e respectivos ministros em Itália.

Estabeleceu-se através da documentação uma ligação entre as obras produzidas em Florença e as suas obras produzidas na cidade de Lisboa. Tendo em consideração a sua atividade em Itália e o número de obras enviadas para o nosso país, tentámos estabelecer uma coerência entre as obras expostas no atual museu e as que não se encontraram por ocasião do desenvolvimento deste estudo no âmbito da dissertação apresentada neste contexto histórico e artístico. Devemos ainda salientar que das quatro obras confirmadas e uma atribuída, as outras duas nunca foram alvo de investigação e objeto de observação, como vimos anteriormente.

Após análise do recibo emitido em Florença a 7 de junho de 1866, demos início à problemática deste escultor; foram reunidos em volta deste documento (*Documento de 07/06/1866 - Recibo de 2.500 francos do escultor C. Sighinolfi ao rei de Portugal, D. Luís I - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4822, Doc. N.º 1*), onze registos que estabelecem ligações entre eles, tendo em consideração os seus conteúdos descritivos; de Florença foi enviado um documento que menciona o “transporte para Génova de seis caixas com mármore entregues por Sighinolfi”, (*Documento de 15/01/1867 - Despesa de transporte de 6 caixas com mármore, de Génova para Florença, entregues pelo escultor C. Sighinolfi - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4822*) “vindas de Florença” e embarcadas para Lisboa “à consignação de Sua Majestade El Rei D. Luís I” (*Documento de 29/12/1866 - Despesa com transporte de 6 caixas com mármore em obra, de Florença para o rei de Portugal - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4822, Doc. N.º 4*). Após uma análise destes dados, colocámos a questão de quais eram as obras enviadas para Portugal, visto que nenhum dos documentos que estão relacionados com estas encomendas nos informou dos respetivos conteúdos.

Contudo uma breve indicação inscrita num documento emitido já em Lisboa, após a chegada das ditas caixas, menciona que os ditos seis volumes, “continham dois bustos e correspondentes pedestais em mármore” (*Documento de 26/02/1867 - Despesa com 6 caixas com mármore na alfândega de Lisboa, vindas de Génova, dirigidas ao rei de Portugal D. Luís I - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4844, Doc. N.º 19*), e (*Documento de 08/03/1867 - Informação de que as 6 caixas com mármore continham dois bustos e pedestais de mármore - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4844, Doc. N.º 19*). Tendo em conta estas indicações, constatámos o seguinte:

Das obras que se encontram no Palácio Nacional da Ajuda, as únicas que satisfazem estas notas dizem respeito às duas representações dos filhos de D. Luís I, enquanto crianças.



**Fig. 1 e 2.**  
Escultura de D. Carlos, criança, encomendada ao escultor Cesare Sighinolfi, datada de 1867, Proveniente de Florença, N.º de Inventário: 684. Escultura de D. Afonso, bebé, encomendada ao escultor Cesare Sighinolfi, datada de 1867, Proveniente de Florença, N.º de Inventário: 685.

Colocamos a hipótese de pertencerem estes volumes ao transporte das mesmas obras para o rei de Portugal. Tratam-se de facto de encomendas, e tendo o rei D. Luís I partido em viagem em Outubro de 1865 e visitado entre outras cidades italianas, a cidade de Florença, existe a possibilidade de, durante o ano de 1866, o rei ter reconhecido o escultor Cesare Sighinolfi, e proceder à dita encomenda, até porque viajava na presença do seu filho, o príncipe D. Carlos, que contava nesta época três anos de idade, e do infante D. Afonso que já tinha nascido a 31 de julho de 1865, sendo por ocasião desta viagem ainda um bebé. As duas esculturas encontram-se atualmente na Sala Azul do Museu do Palácio Nacional da Ajuda, tendo esta sido uma das principais salas e das preferidas da rainha D. Maria Pia, bem como do próprio rei D. Luís I.

Coloca-se uma outra questão acerca da data inscrita na representação do infante D. Afonso, 1869 e da respetiva assinatura. Interrogámo-nos se terá sido inscrita esta data já em Portugal, após a chegada do escultor a Lisboa.

Há outra hipótese de estas esculturas que tivemos em consideração não serem aquelas que nos interessam, mas sim outras que não tivemos conhecimento. Tendo em conta o número de caixas de mármore, que chegaram a Lisboa no ano seguinte, em 1870, juntamente com o escultor, como iremos verificar em seguida.

Após estas encomendas terem sido integradas nos aposentos reais, durante o ano de 1867, o rei D. Luís I recebeu ainda neste período outras encomendas, cujo conteúdo era mencionado como “cinco caixas com modelos”, e tendo sido enviadas novamente de Florença em direção a Génova, de onde foram enviadas do porto desta cidade para Lisboa, sob o cuidado do próprio escultor Sighinolfi. Para estes volumes não foram encontradas referências que mencionem a questão de encomenda; colocamos então a questão, de qual terá sido a peça enviada ou se eram já realmente modelos que possam estar relacionados com a sua posterior vinda para Portugal.

Entre os documentos reunidos, encontram-se no total dez recibos assinados pelo escultor, o que pressupõe a questão dos pagamentos efectuados por partes, não recebendo na totalidade as obras produzidas.

Cesare Sighinolfi assinou um recibo, datado de 11 de fevereiro de 1868, no qual inscreveu “Lisbonna” (*Documento de 11/02/1868 - Recibo do escultor C. Sighinolfi de 100 liras italianas por uma estátua de mármore de Carrara representando o pensador da vida - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 7334,*

*Maço 15, Capilha: 301*). Este documento causou uma problemática na presente investigação, pois nesta data encontrava-se o escultor em Florença, onde recebeu do ministro Visconde Borges de Castro a quantia de 402\$900 réis, ordem de pagamento efectuada a partir de Lisboa pelo rei D. Luís I (*Documento de 12/02/1868 - Despesa do rei D. Luís I, com o escultor C. Sighinolfi no valor de 402\$900 réis - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4867*) e (*Documento de 12/02/1868 - Ao escultor C. Sighinolfi e outras despesas - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4868, Documento N° 175*). Após este registo, pudemos ainda levantar as seguintes questões:

O recibo emitido por Cesare Sighinolfi, em 1868, menciona o nome do pintor Marciano Henriques da Silva (1833 - 1873), bem como a designação da peça que lhe foi enviada, *O Pensador da Vida*, no valor de 100 liras. Esta é uma quantia relativamente inferior aos restantes valores até então recebidos pelas primeiras encomendas, de 2500 francos, 2000 francos e 1400 liras (*Documento de 07/06/1866 - Recibo do escultor C. Sighinolfi - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4822, Documento N° 1*) e (*Documento de 29/11/1866 - Recibo do escultor C. Sighinolfi - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4822, Documento N° 2*) e (*Documento de 27/03/1867 - Recibo assinado pelo escultor C. Sighinolfi de 2.000 francos - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4822*).

O pintor Marciano Henriques da Silva, após a visita à Exposição Universal de Paris, em 1867, viajou até Itália. Questionamo-nos se terá por esta ocasião contactado com o escultor Cesare Sighinolfi, na cidade de Florença.

Terá o pintor, durante a Exposição Universal de Paris, em 1867, onde foi a mando de D. Luís I, expondo trabalhos da sua autoria, conhecido o escultor Cesare Sighinolfi?

Terá o próprio Sighinolfi participado na exposição universal de Paris com a obra *O Pensador da Vida*? E durante esta exposição, foi o pintor Marciano o comprador da peça?

Após este pagamento de 402\$900 réis durante o ano de 1868, este escultor recebeu em maio de 1868 uma quantia consideravelmente superior, no valor 6800 liras, por trabalhos executados por ordem do rei D. Luís I (*Documento de 15/05/1868 - Recibo assinado pelo escultor C. Sighinolfi de 6.800 liras - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4872*). Após este pagamento foram ainda registados outros efectuados a este escultor, no valor de 1.166\$545 réis (*Documento de 15/06/1868 - Despesa paga ao escultor C. Sighinolfi de 1.166\$545 réis - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4872*), em consequência das ordens emitidas de Lisboa para Florença. Após estas indicações, só em 1869 é que temos referência a uma ordem de pagamento no valor de 10.000 francos, que corresponde certamente a uma obra de valor artístico superior. Segundo a nossa investigação, o que pudemos adiantar pressupõe que este último valor possa corresponder à escultura que representa *Leda*, tendo o escultor inscrito neste trabalho a data de 1869. (*Documentos: de 08/09/1869; de 21/09/1869; de 29/09/1869; Ordem de pagamento ao escultor C. Sighinolfi; Autorização para pagamento ao escultor; Despesa de 1.790\$510 réis e recibo do escultor C. Sighinolfi - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4822, Documento N° 144; Cx: 4919, Doc. N° 144*). Contudo, colocamos a questão para os valores anteriores, tendo em conta que Sighinolfi recebeu em prestações não definidas em valores pré-estabelecidos, o valor das representações dos infantes.



**Fig. 3.**  
Escultura de Leda, do escultor  
Cesare Sighinolfi, datada de 1869,  
Proveniente de Florença, nº de In-  
ventário: 178.

Apesar de ficarem por resolver certas questões dos pagamentos efetuados e das obras que correspondiam concretamente aos trabalhos produzidos, e que foram executados ainda durante a atividade deste escultor em Itália, na cidade de Florença, pudemos de imediato chegar a Portugal, após o ano de 1869.

Segundo um documento emitido já em Lisboa, a 2 de março de 1870, chegavam a Portugal “nove caixas de estátuas de mármore vindas de Livorno” (*Documento de 02/03/1870 - Despesa com 9 caixas de estátuas de mármore vindas de Livorno - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4929*), remetidas pelo escultor italiano Sighinolfi. Em 5 de março do mesmo ano, eram incluídas nas despesas do rei D. Luís I, “frete de estátuas remetidas para Lisboa pelo Senhor Sighinolfi” assim como as despesas de hospedagem do próprio escultor (*Documento de 05/03/1870 - Despesas de hospedagem do escultor C. Sighinolfi e com estátuas - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4926*). Após esta data, este artista instala-se na cidade, com a respetiva família, e vai ainda receber alguns pagamentos que lhe foram feitos através de cheques, tendo em conta obras que lhe foram encomendadas (*Documento de 05/03/1870 - Cheque assinado por C. Sighinolfi - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4928; Documento de 09/04/1870 - Pagamento de obras encomendadas ao escultor C. Sighinolfi - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4926; Documento de 16/04/1870 - Cheque assinado por escultor C. Sighinolfi - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4931; Documento de 13/05/1870 - Despesa de 1.046\$890 réis, com obras encomendadas a C. Sighinolfi - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 4926*).

Em Portugal, a produção deste escultor foi assinalada numa carta enviada à corte de Lisboa, em 22 de fevereiro de 1873, na qual se indicam as obras encomendadas pelo rei D. Luís I ao próprio escultor, “Três estátuas em mármore de Carrara representando”:

“Amor Pátrio, no valor de 15.000 francos”

“Reflexões no Estudo, no valor de 15.000 francos”

“Retrato da Rainha, no valor de 10.000 francos” (*Documento de 22/02/1873 - Carta e conta do escultor C. Sighinolfi, exigência do escultor de 7.200\$000 francos - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 5026, Documento N.º 236*).

Através destes dados pudemos reunir um número de cheques, letras e outros documentos comprovativos destes pagamentos, que foram sendo efectuados em prestações de 1.800\$000 réis (*Documentos entre 27/02/1873 e 26/07/1873 - Letras e Cheques e Recibos de Pagamento, de obras encomendadas ao escultor C. Sighinolfi - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 5011 a Cx: 5014 e Cx: 5026, Documentos N.º 236 e N.º 23, N.º 35 e N.º 45*). Durante a sua estadia em Lisboa, o escultor recebeu

mármore vindo de Itália, o que nos leva a questionar a qualidade do material, pois este escultor executou as suas obras em mármore que trouxe consigo. Após esta data recolhemos ainda outra quantidade que terá pedido para Itália, durante os seus trabalhos (*Documento de 30/11/1872 - Caixas contendo trabalho em mármore - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 5012*).

Em carta de 22 de fevereiro, o escultor provou-nos a sua autoria de *Reflexões no Estudo*, visto que esta peça não foi por nós observada e desconhecemos a sua localização. Pudemos através do arrolamento judicial efetuado ao Palácio Nacional da Ajuda, em 1911 e 1912, confirmar a sua presença nos interiores do antigo palácio real; situava-se em frente à atual escultura *Amor Pátrio* (1872).

Esteve o escultor Sighinolfi em atividade na idade de Lisboa entre 1870 e 1879, data em que envia ao rei D. Luís I uma carta de 18 de outubro desse ano, e na qual descreve o seu modo de vida na cidade e em que condições se encontra. Pede diretamente ao rei de Portugal, através deste documento, que lhe seja enviada uma ajuda de custo para que possa regressar ao seu país, juntamente com os seus cinco filhos e a sua esposa, Ottavia Sighinolfi. Este artista chegou a Portugal com 37 anos e aqui viveu durante 9 anos da sua existência (*Documento de 18/12/1879 - Carta do escultor C. Sighinolfi, formulando um pedido de auxílio ao rei D. Luís I - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 5207*).



**Fig. 4 e 5.**  
Escultura de Amor Pátrio e  
Busto da rainha D. Maria Pia,  
encomendadas ao escultor Cesa-  
re Sighinolfi, datadas de 1867 e  
1873, Lisboa, N.º de Inventário:  
2985 e 1366.

Após o recebimento desta carta, o rei de Portugal mandou entregar-lhe uma ajuda financeira, no valor de 270\$000 réis, para que pudesse este artista voltar a Itália, ainda durante o ano de 1879 (*Documento de 19/02/1879 - Despesa de 270\$000 réis com ajuda de custo ao escultor C. Sighinolfi - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 5219, Documento N.º 15*) e (*Documento de 22/02/1879 - Recibo de 270\$000 réis do escultor C. Sighinolfi - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 5207*).

O percurso deste escultor continuou em Itália, mas, desconhecemos as suas posteriores produções e condições de vida. Segundo a publicação de Alfonso Panzetta, terá participado em 1897, na Exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes, em Turim, morrido em 1903, algures em Itália. Em Portugal as suas obras foram incluídas na partilha dos bens da família real, constando da herança do rei D. Luís I, após a sua morte em 1889. O seu filho D. Carlos I, herdou as seguintes esculturas assinadas por Sighinolfi: D. Carlos, D. Afonso e Amor Pátrio (*Documento de 01/04/1889 - Estátuas do Real Paço da Ajuda - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 5124, Documento N.º 149*). A escultura Leda foi herdada pelo Infante D. Afonso (*Documento de 31/10/1889 - Estátuas do Real Paço da Ajuda - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 5120*). O busto de D. Maria Pia não foi incluído na partilha, o que pressupõe ter sido uma oferta do rei D. Luís I à sua esposa.

Em 1911, foram todas as suas obras inventariadas e inscritas nos cadernos do arrolamento judicial do Palácio Nacional da Ajuda (*Documento de 30/01/1911 - Escultura, Arrolamento Judicial do Real Paço da Ajuda - A.H.M.F./C.E.C.R., Cx: 611, Capilha: 8.1.1.*). Após esta data, apenas foi alterada a localização do busto da rainha, anteriormente situado na antiga Sala do Bilhar, atualmente na Sala Cor-de-Rosa, que corresponde ao antigo toucador da rainha.

## 5. Conclusões

O presente trabalho resultou de um estudo efetuado a uma coleção de escultura italiana, existente atualmente em exposição no Museu do Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa. Seguimos ao longo da investigação um percurso longo e acidentado, muitas vezes indefinido. Contudo, cumprimos os principais objetivos a que nos propusemos, desde logo ao abordar um assunto que nunca tinha sido estudado entre nós.

Após termos estabelecido os objetivos concretos neste percurso, pudemos concluir claramente os seguintes aspetos:

Reconhecemos como fator fundamental a presença deste núcleo escultórico em Portugal. A importância do rei D. Luís I e da sua esposa, a princesa de Itália, D. Maria Pia de Sabóia. Salientamos o contributo destes soberanos no campo artístico e cultural da segunda metade do século XIX, em Portugal.

Ainda, o facto destas peças de escultura se encontrarem perfeitamente inseridas numa cronologia e temática para este período artístico oitocentista.

Através das obras em estudo, pudemos destacar um artista italiano, Cesare Sighinolfi, cuja vinda de Itália para Portugal, demonstrou um campo de ligação artístico e cultural entre ambos os países. Por último a importância e o contributo deste tipo de escultura, bem como do seu processo criativo, no campo da técnica e da composição durante o século XIX.

## Referências Bibliográficas

Arquivo Histórico do Ministério das Finanças / Cartório da Extinta Casa Real, Catálogo do Arquivo da Casa Real de 1833 a 1902.

Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Estátuas do Real Paço da Ajuda, Inventário e Avaliação, Lisboa, 1889.

Gaspar, A. (2002). Uma Coleção de Escultura Italiana, da Segunda Metade do Século XIX, no Museu do Palácio Nacional da Ajuda. Universidade Lusíada.

Gaspar, A. (2018). Uma Coleção de Escultura Italiana, da Segunda Metade do Século XIX, no Museu do Palácio Nacional da Ajuda. In: *6th EIMAD Proceedings*, (170–171). Edições IPCB.

Inventário do Cartório da Casa Real Portuguesa, Torre do Tombo, Lisboa, 1949.

Panzetta, A. (1989). Dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento. Umberto & Allemandi & C.

### Reference for this chapter:

Gaspar, A. (2022). Cesare Sighinolfi: um Escultor Italiano em Portugal Em Raposo, D.; Neves, J.; Silva, R.; Castilho, L.C. & Dias, R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (152-161)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

Capítulo 16

**FROM SCULPTURE TO  
JEWELRY:  
ANALOGIES OF  
ARTISTIC PRACTICES**

*Da Escultura à Joalheria:  
analogias das Práticas Artísticas.*

## RESUMO

Desde a origem do Homem até aos dias de hoje, a escultura e a joalheria estão presentes na vida humana numa relação íntima entre si. As primeiras peças de joalheria remontam a materiais e técnicas comuns à escultura, tais como pedras esculpidas. Tanto a escultura como a joalheria desenvolvem o processo criativo baseado em discursos baseados em metodologias, que incluem o valor do desenho, a materialização de objectos e, portanto, técnicas. Têm em comum características composicionais, simbólicas e de identidade, tais como tridimensionalidade, volume, escala, espaço e a relação com o corpo humano. Escultura e jóias como objectos artísticos são formas de expressão pessoal, independente e original, combinadas com total liberdade criativa, que transmitem ideias e sentimentos. Neste artigo, ao analisar a diversidade de jóias criadas por vários escultores, internacionais e nacionais, verificamos que a linguagem de identidade de cada autor é transferida para estes objectos íntimos, tornando-os assim obras contemplativas.

## PALAVRAS-CHAVE

Escultura íntima, Joalheria, Processos Metodológicos

## ABSTRACT

From the origin of Man to the present day, sculpture and jewelry are present in human life in an intimate relationship with each other. The first pieces of jewelry go back to materials and techniques common to sculpture, such as carved stones. Both sculpture and jewelry develop the creative process based on discourses based on methodologies, which include the value of drawing, the materialization of objects and, therefore, techniques. They have in common compositional, symbolic and identity characteristics such as three-dimensionality, volume, scale, space and the relationship with the human body. Sculpture and jewelry as artistic objects are forms of personal, independent, and original expression, combined with total creative freedom, which convey ideas and feelings. In this article, when analyzing the diversity of jewelry created by various sculptors, international and national, we verify that the identity language of each author is transferred to these intimate objects, thus making them contemplative works.

## KEYWORDS

Intimacy Sculpture, Jewelry, Methodological Processes

**ANA MENA** <sup>1/2/3/4</sup>

ORCID: 0000-0002-4215-9015

<sup>1</sup>University of Lisbon, Faculty of Fine Arts (FBAUL),

<sup>2</sup>Center for Research and Studies in Fine Arts (CIEBA)

<sup>3</sup>Instituto Politécnico de Castelo Branco, School of Applied Arts (ESART-IPCB)

<sup>4</sup>Center for Research in Heritage, Education and Culture (CIPEC)

### Correspondent Author:

Ana Mena  
Talagueira Campus, Avenida do Empresário, 6000, Castelo Branco, Portugal.  
anamena@ipcb.pt

## 1. Introduction

From the origin of Man to the present day, sculpture and jewelry are present in human life, in an intimate relationship with each other. Man needs to produce artistic elements, so that he can mark history, and transmit a language of culture and/or identity. The first pieces of jewelry go back to materials and techniques common to sculpture, such as carved stones and the handling of metals. Within this context, both sculpture and jewelry were developed based on their specificities, in a certain artistic and historical period, thus marking a civilization. In all cultures, jewelry pieces had a prominent place, thanks to the value of the material with which they are made, and to the iconography.

Since ancient Egypt, men used jewelry as an amulet, symbolizing belief, and protection. In Greece, despite the laws against ostentation, the first pieces of jewelry are characterized by simplicity and the use of geometric shapes. Already in Roman civilization, the goldsmith's work was appreciated, and they used colored stones, but the Roman Law also prevented excesses and determined the amount of gold that each woman could use. As a religious theme and using a generous amount of gemstones for jewelry decoration, the Byzantine Empire used filigree and granulation in delicate works, where it adopted jewelry as a symbol of status and religiosity. Until the beginning of the Renaissance, artistic works that resorted to the hands, developed by artisans, were seen as minor arts.

However, it is in the Baroque period that craftsmen can assume themselves as artists and feel the need to have an intellectual knowledge linked to practice. In this way, the authorship of the works became relevant as each artist develops to a certain extent their style and perfects the techniques. In the Rococo period, jewelry pieces lost their artistic importance, and were used only to differentiate social classes. In Rococo, jewelry is once again praised, being divided into jewelry for daytime use, being light and carefree, and nighttime, full of elements and shiny. The next style, neoclassicism, brought to jewelry a decorative art inspired by Greek and Roman models, which imposed a simplification of lines and shapes. With the arrival of the 19th century, innovations in the field of jewelry are constant, and in the Industrial Revolution, color is replaced by brightness, due to the elite society that gives great importance to luxury and modernity. During the Art and Crafts era (1890 – 1914) the simplicity of good craftsmanship and design was praised, rejecting Industrialization. In this way, the artists created their pieces manually, giving importance to the artistic work, and not to the value of the metals. The jewelry was inspired by nature, Pre-Raphaelite paintings, Renaissance and Etruscan themes, and developed by abstract and symbolic forms. Thus, official schools of design began to emerge, created with the determined objective of improving the design of manufactures and making art compatible with industrialization, but the high price that these exclusive jewels had made the movement last a short time as industrialization sought a greater number of parts with relatively moderate prices.

Traditionally recognized for the preciousness of materials, jewelry has been recognized as an object of high value for at least 7,000 years. Full of a universe of symbolist and meanings, jewelry accompanies rites of passage, defines statutes in society, and in many groups is loaded with religious symbology.

Created to adorn, transmit beauty, identity and the language of a people, jewelry needed formal and technical transformations to respond to a demanding society, in search of innovation, concepts, and often exclusivity.

Sculpture and jewelry as artistic objects are forms of personal, independent, and original expression, combined with total creative freedom that convey ideas and feelings. Jewelry's main objective is personal adornment, it responds to a need, while sculpture develops through the field of perception, emotions. However, both develop the creative process based on discourses based on methodologies, which include the value of drawing, the materialization of objects and, therefore, techniques. They have in common compositional, symbolic and identity characteristics such as three-dimensionality, volume, scale, space, and the relationship with the human body (Kingdon, 2014).

Throughout the research, we found a relevant amount of exhibition catalogs – whether they were strictly dedicated to the jewels of the artists studied here, or to exhibitions of their plastic works. As we discovered new publications, we saw that all this documentation included significant content to help consolidate the memory and discourse about the artist's jewel. In the various collections consulted, we found at least one catalogue: some clearly more interesting than others, provided with texts, sometimes extremely poetic or succinct, sometimes rich in details; in addition to images that offered a real view of the jewelry (Kaplan & Shaw, 1967).

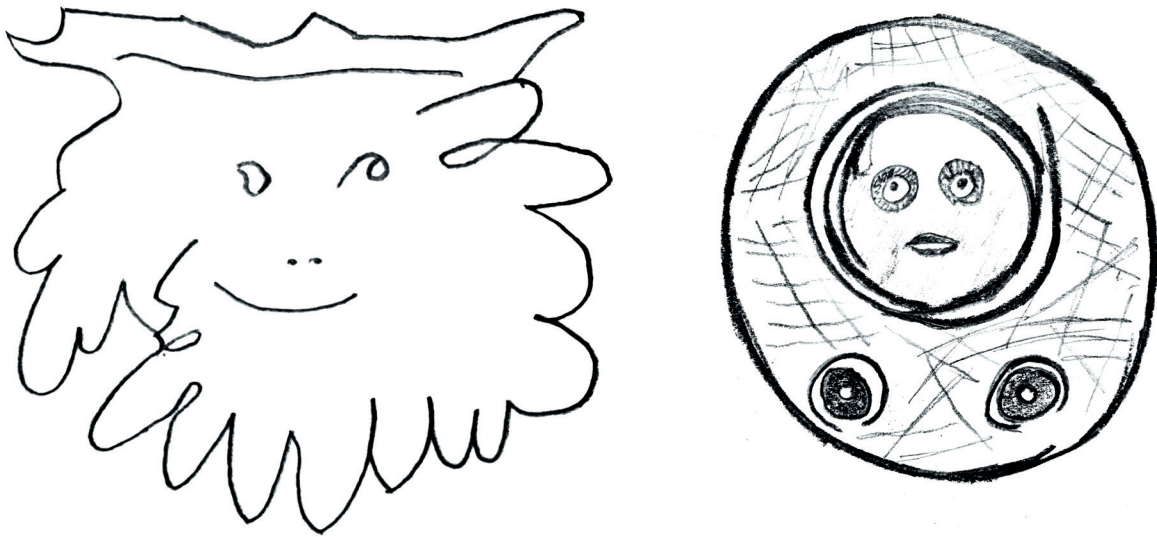
## 2. Jeweler Artist, and/or Artist Jeweler

Until the 20th century, the great names in jewelry were Cartier and Boucheron, who created figurative pieces with many diamonds, whose objects were intended to ornament and satisfy the vanity adopted in the style of the Belle Époque. At that time, Art Nouveau inspired jewelry artists such as René Lalique (Figure 1) and Georges Fouquet who prioritized in their jewelry aesthetic qualities stylized in nature, and in abstract forms.

Lalique, unlike other artists, did not choose precious gemstones for the composition of his pieces, but materials such as bronze, glass, mother-of-pearl, and ivory (Kingdon, 2014). He renewed the style by combining elegance, decorative art, and other work patterns. In this way, jewelry has a double function, that of adornment, and that of satisfying the tastes of people who wanted to display their wealth through jewelry. In this way, the object gains prominence by being produced through an idea, concept, and by being presented and commercialized through museums and art galleries.

Contemporary jewelry has a free form, a freedom of expression. Author jewelry appears for an audience that was looking for innovation and novelties, for unique and exclusive pieces, with their own identity. Seen by some as a necessity, or as one of the most direct means of making a personal statement, it is not strange to note the numerous proposals given to the field of jewelry by painters and sculptors of the artistic avant-gardes. Not used to commercial jewelry, some artists were interested in transposing to jewelry their plastic investigations developed in more traditional artistic languages, such as painting and sculpture, for example. For some, jewelry came to be seen as a new possibility in the search for a personal language, for an intimately artistic intention, as a means of expressing the sensitive (Santos, 2008). Thus, before almost exclusively belonging to goldsmiths and jewelers, it was during the 1920s and 1930s that these first incursions, somewhat tenuous, began to take place on the part of established non-jewelers artists, such as Alberto Giacometti, Alexander Calder, André Derain, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Georges Braque, Jean Arp, Jean Cocteau, Jean Dubuffet, Julio Gonzalez, Karl Schmidt-Rottluff, Man Ray, Meret Oppenheim, Pablo Picasso, Pau Gargallo, Salvador Dalí, among others (Guinness, 2018). The unique jewel or author's jewel assumes the identity of a work of art, just like the sculpture. Artists become jewelers as jewelers become artists.

Pablo Picasso made jewelry mainly to offer his friends and his lovers, he produced a series of gold brooches designed between 1956 and 1973, which resulted in plaques with embossed face designs. Through the traces of the drawing, we were able to identify that they are characteristic in the paintings and portraits that the painter-sculptor developed during his artistic career (Schadt, 1996).



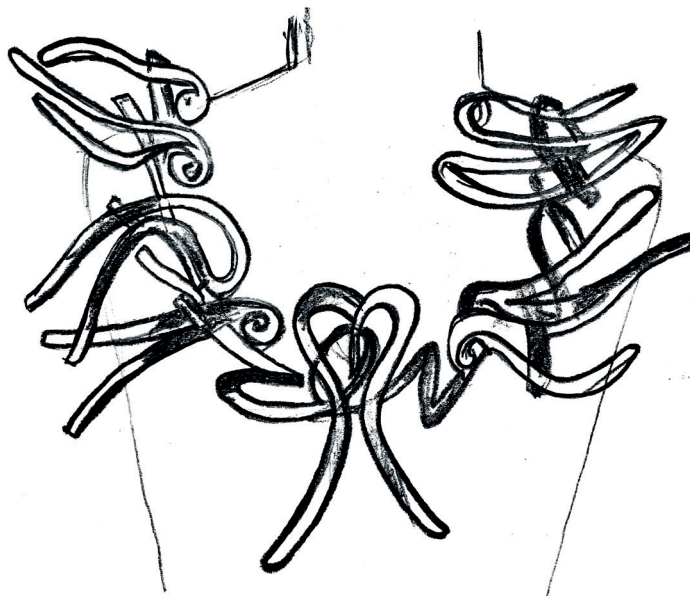
**Fig.1**  
Pablo Picasso. Series of seven  
gold brooches

The only woman Picasso painted and portrayed, more than anyone else, was Jacqueline Roque, the artist's second wife and model for the last seventeen years of his life. In this gold medallion measuring 5.4 cm in diameter, Picasso represents his portrait.

Alexander Calder (1898-1976) began designing and conceiving jewelry from 1929, totaling 1800 objects in all, made during his lifetime. Each jewel has only one model, and therefore a personal meaning. Calder created mainly for his wife Pilar and their daughter Dolores. Among necklaces, bracelets, earrings, rings, brooches, tiaras, etc., many jewelries were created as personal gifts for family and friends, such as Luis Bunuel, for André Breton's wife or Marc Chagall, for Joan Miró, among others.

They were unique pieces in bronze, brass, silver, gold, often combined with other objects found such as colored glass or fragments of ceramics and wood. Brass wire is also one of the materials of excellence present in her jewelry, which twisted, beaten and fixed, creates spirals, letters, and drawings, which refer us to the speech of mobiles. The spiral, for example, marks a return to primitive art. And the modeling of the wire transmits the movement coming from the sculptures and configures the universal symbols of the ancient populations (Guinness, 2018).

Some of the jewels would not be practical for common everyday use, like the one we see in figure five, but the idea of creating them is in the sense of putting art at the service of the practical action of decorating the body.



**Fig.2**  
Calder. "Harps and Heart".  
Brass necklace. 1937.



Fig.3  
A Calder. Brooches.

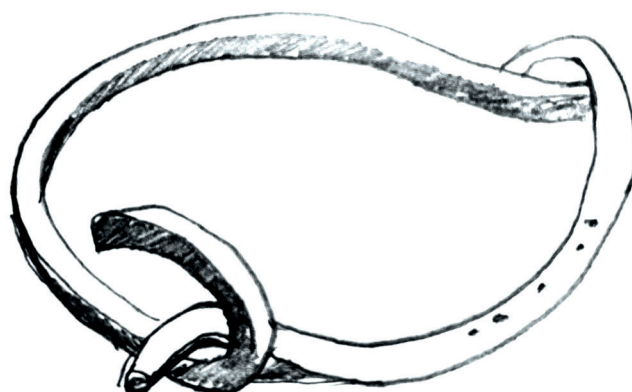
In these circumstances, from modernism to the end of the first European avant-gardes, we see a greater strengthening of ties between jewelry and art (and for what would be called artist's jewelry), intensified both by the return of renowned artists, as by the involvement of many jewelers with the current artistic movements. From then on, jewelry was recognized as an independent artistic category.

Exceptions aside, some artists did not have any specific training in jewelry that would allow them to produce their own creations. Consequently, they had to entrust their execution to others. The artist had the freedom to create, sketch or model the piece, while the jeweler – the experienced craftsman – was responsible for applying a function to the created object, or rather, the solution of technical issues related to the use of the jewelry.

### 3. International Exhibition of Modern Jewellery, 1890-1961

In 1961, from 26 October to 2 December, the International Exhibition of Modern Jewellery, 1890-1961, was organized at Goldsmiths' Hall, London, by the Worshipful Company of Goldsmiths in association with the Victoria and Albert Museum (V&A). Recognized by some jewelry historians as well as curators as a pivotal event in the history of jewelry, it was one of the most ambitious and far-reaching shows on European soil. The exhibition aimed to stimulate public interest in jewelry as an art, as well as encouraging British designers in this field (Hughes, 1961).

Louise Bourgeois (1911-2010) based on "Spider" 1996, designed two brooches, one in gold and one in silver. In addition to these objects, he designed the necklace in the 1940s as a personal statement against the violence he had witnessed against prisoners during the Spanish Civil War, who were asphyxiated by shackles in this way. It was also conceived as a commentary on the female state, a metaphor for women's social, political, and legal constraints prior to the feminist movement.

**Fig.4**

L. Bourgeois, “Shackle Neckla-  
cc”. 1998.

Anish Kapoor began exploring the field of jewelry in 2003, when he was invited by Louisa Guinness to the opening of her gallery. The first object “Large Water Ring” resulted in two versions, white and yellow gold, polished pieces like the artist’s stainless-steel sculptures. For Anish Kapoor, the scale of the jewelry was the most challenging aspect. Three-dimensionality is part of their practice, however, it is necessary to know how to design an object to a certain scale, so that the effect, the message is transmitted. As in sculpture, Anish Kapoor’s jewelry (rings, earrings, necklaces) intertwine with the perception of space.

**Fig.5**

Anish Kapoor. “Large Water  
Ring”, 2013.

As the research to prepare the exhibition, new names of artists of different nationalities, ages and schools emerged, with works in different techniques and materials, making it evident that a considerable number of contemporary artists made jewelry at one time or another. As stated by Becker (1982), this entire network – spaces for the promotion of art, artists, jewelers, editors, critics, etc., despite having different but complementary roles – was decisive for the consolidation and dissemination of the artist’s jewel, strengthening its legitimacy as an artistic object, developing a consensus about its value and how the jewelry could be appreciated (and marketed) (Becker, 1982).

The fact that many artists revisit the field of jewelry – often giving the same importance to jewelry as to plastic works – has caused the space between different types of jewelry to

shrink rather than widen. And that is precisely what the exhibition wanted to prove: “that all good jewelers are artists” (Hughes, 1961). Therefore, the exhibition functioned as a show in which all that was new and captivating in jewelry would be present, from the turn of the century until that moment. By juxtaposing the jewelry production of renowned artists and professional jewelers, the show contemplated a diversity of influences, opening space for comparisons and new dialogues.

In short, we verified that the exhibitions worked as an important way to show the artists’ jewels, and reveal a circular movement: the dissemination, the mobilization of the public, the consumption, and the systematization of collections.

As a result, most of the pieces gathered were in line with the traditional concept of jewelry, as they share its functional aspect and are intended to adorn and beautify. The importance lies in artistic value, rather than material value.

## 4. Jewellery in Portugal

The sculptor, goldsmith, and carver João da Silva (1880-1960), trained in Paris, brought to Portugal the novelty of contemporary artistic jewelry, completely rejecting historicism, and valuing formal originality to the detriment of the intrinsic value of gemstones and precious metals. His jewels with *laliqian* characteristics, chiseled with floral motifs and female figures, did not have any repercussions, and are only found in contemporary Portuguese jewelry from the 1920s onwards (Comenda, 2009).

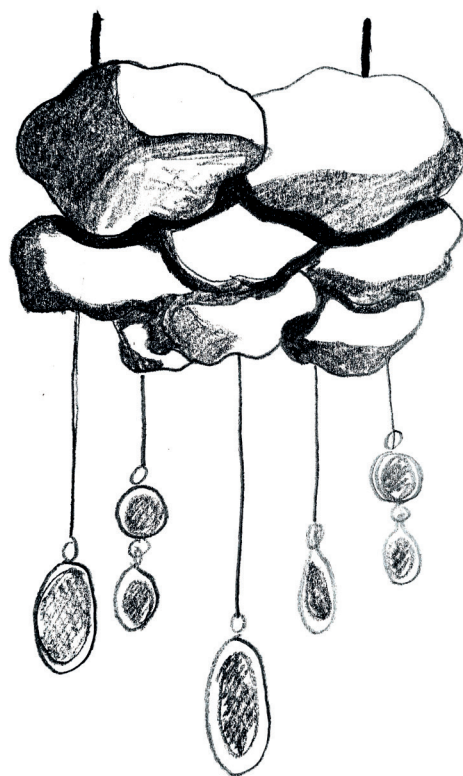
Alongside sculpture, Jorge Vieira (1922-1998) created a series of jewelry. Based on the themes and materials that he explored in author and public sculpture, he made jewelry in terracotta, iron, bronze, and various types of stone. However, he also developed some silver jewelry (Comenda, 2009).

However, it is in the late 50s and early 60s that the main innovations in the creation of jewelry in Portugal are expressed. Kukas (1928-) and Alberto Gordillo (1943-) are the pioneers of designer jewelry, by breaking with the traditional conception of jewelry, and by presenting modern pieces (Filipe, 2010). Kukas creates a more conceptual and avant-garde jewelry than Gordillo, her jewels have a contemporary expression and have a handcrafted nature, as they are created by herself.

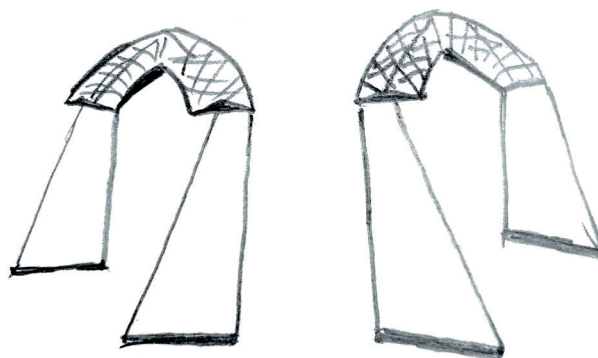
Kukas’s path is unique in the art scene. His ideas are evident in a natural way, mainly due to the influence of all the people who have acquired his work throughout their lives, and who have given rise to the creation of a particular language around his works. As a rule, jewels result from geometric refined, and linear shapes, where sensitivity and sculptural language are present. This characteristic is manifested in the taste for matter and modeling, in the plasticity, and in the particular attention to the concrete nature of shapes, textures and volumes. Kukas does not lose the desire to expand his pieces to a sculptural scale, just as he aspires to produce his utilitarian objects on an intimate scale.

In addition to formal issues and direct contact with the materials, it also highlights the importance of gestures, corporeality, and the tactility of each surface. The pieces have a body of their own, a density and a weight, a concrete structure, qualities obtained by the experiences lived in the sculpture of the way in which each material is treated. It competes a lot with the scale, size, proportionality of earrings, bracelets, rings or safety pins. Silver and gold, chrome, or silver metal, are combined in an original way with a singular meaning. Added to these are stones chosen for their translucent nature, as the material allows for a preview or penetration of space, as they are permeable and changeable to light and reflections (VV.AA., 2011).

The privilege given to primordial and archaic forms, such as cubes, spheres, spirals, or pyramids, reminds us of some adornment objects used since primitive peoples and ancestral cultures. Kandinsky, Léger, Miró and Picasso are some of the names that inspire her, that awaken her, but also because they manifest a sculptural understanding of reality, a taste for industrial aesthetics, and an abstract sense (Schadt, 1996).



**Fig.6**  
Kuka. Necklace. Silver and silver  
moonstones.



**Fig.7**  
Kukas. Earrings. Gold and silver  
moonstones.

Gordillo, with a different path of Kukas, also determines significant ruptures in traditional jewellery, also contributing to the renewal of jewellery in Portugal. It deconstructs the usual patterns, either through the introduction of organic materials or through its shape, as we can see in the “Colar Teia”, an object in plantina, avant-garde for the time (1973). The modernizing design, inspired by Baroque and Art Nouveau grammar, combines worked silver with semi-precious stones and mother of pearl (Comenda, 2009).

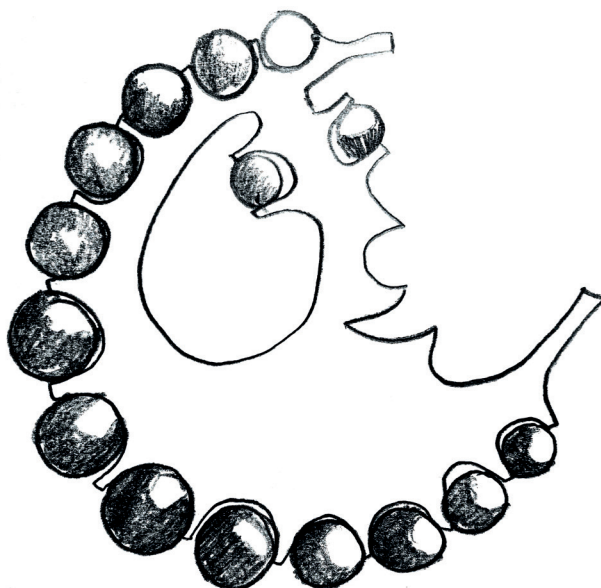
It is through Kukas and Gordillo that jewellery in Portugal appears inserted in spaces of artistic context and has a total acceptance by curators, critics and the general public.



**Fig.9**  
Alberto Gordillo. "The Collar".

The continuity of the renovation of Portuguese jewellery is marked by the work of José Aurélio (1938-), who has been dedicated to the world of jewellery since the late 1950s, during the experimental phase of these ceramic objects at the SECLA studio, in Caldas da Rainha. Her jewels extol the affinities between these small objects and sculpture, especially that of public space. Based on the materialization of affective bonds, on the association with personal memories and significant political moments, the jewels are much more than objects dedicated by the artist to specific recipients and episodes. They are manifestations of a creative process in its purest form, and of a body of historical references in which we recognize signs from the second half of the 20th century to the present day. They still represent today the stronghold of man's relationship with his beliefs, for being able to conceive forms and compositions that reflect his culture, and that of the people who live it. It is in this game of tradition/innovation that José Aurélio finds himself, when making these jewels that are linked to a magical ritual, to fire, because of metals (*José Aurélio*, 2006).

Developed in the most diverse materials, from gold to silver and ivory, they include precious and semi-precious stones, corals, amber, zinc, tin, copper. The jewelry pieces present, represent ideas, symbols that convey memories and desires explained in a minimalist way.



**Fig.10**  
José Aurélio. Bronze and stones.



**Fig. 11**  
José Aurélio. Brass and Cooper.

In this way, contemporary jewelry has been underestimating the material value of its productions, in favor of less tangible ones. The ability to interpret the world or a personality, revealing trends or proposing new existential values, is a matter of innovation that recognizes the value and manifestation of modernity, guided by a departure from its representational function, in favor of an increasingly existential. In the future, jewelry will keep some of its traditional statutes along with other symbolic arguments, valuing the natural body and not hiding it. Bringing artists and designers together, revitalizing techniques and promoting new forms and concepts, reinterpreting ancestral techniques, new projects have emerged that could play an important role not only for jewelry but for the entire community, acquiring economic, social, aesthetic, ecologically integrated into the sustainability plan.

It is concluded, concluding this study, that national jewelry has evolved, markedly towards a communicational, inter and transdisciplinary dimension, absorbing various influences (from Portuguese culture and contact with others) and building pieces of high poetic value, detaching itself from tradition. , maintaining, however, a connection to memories and techniques that are revealed in the work of some jewelers and that underpin the construction of the contemporaneity of jewelry.

## 4. Final Considerations

Like art, jewelry was and still is an object of communication. It is present in time and space, allowing us to understand social relations since antiquity, in the formation of the civilizing process, revealing the style and way of life of society. Over time, jewelry is built, is present and bears witness to cultures, gestures, beliefs, and philosophies of peoples. As an everyday artifact, both in life and after the death of its wearer, the jewel carries a diversity of values and elements that help us to understand in more detail and rigor, the life story of its wearer, and of the place where inhabits.

Jewelry was one of the last artistic practices to renew itself in contemporary times, but it accompanied the transformations of the plastic arts, demarcating itself from the field of decorative and applied arts, in which it was integrated throughout the history of art. Contemporary artists have come to underline the boldness of Lalique, who was one of the first artists to present innovative proposals for jewelry in his time, dictating new norms and protocols not agreed upon by traditional jewelry.

In this article we can find chronological, symbolic, formal, and conceptual relationships. Sculptors who integrate into their jewelry work, some in an intimate way, others in an open

way. Artistic creation emerges as a mediator between the body and technology. The development of digital technologies and, later, biotechnologies required the body for new types of interaction with artificial objects to the point where the boundaries between the biological and technological, the natural and the artificial, the human and the robotic progressively blur.

## Bibliographic References

- Becker, H. S. (1982) *Art Worlds*. University of California Press.
- Cappellieri, A. (2010) *Twentieth-century Jewellery: From Art Nouveau to Contemporary Design in Europe and the United States*. Skira.
- Codina, C. (2000). *A Joalharia*. Editora Estampa.
- Comenda, A. M. (2009) *Subsídios para a Joalharia Contemporânea em Portugal*. [Dissertação de mestrado, Évora].
- Filipe, C. (2010) A Joalharia de Autor em Portugal nos Anos 60, do Século XX. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas*. Porto, (2010).
- Fondevila, M. (2010) Joies d’artista: del modernisme a l’avant guarda. *Catálogo de exposiçào. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya*.
- Guinness, L. (2018) *Art as Jewellery: From Calder to Kapoor*. Acc Art Books.
- Hughes, G. (1961) Introduction. In: *International Exhibition of Modern Jewellery, 1890-1961. Goldsmiths, Hall. 26 out. – 2 dez. 1961: catálogo de exposiçào, v. 1 e 2*. The Worshipful Company of Goldsmiths.
- José Aurélio: jóias e outras alquimias. (2006) *Catálogo de Exposiçào*, Museu Nacional do Traje, Lisboa.
- Kaplan, P.B. & Shaw, E. (1967) *Jewelry by contemporary painters and sculptors*. MOMA, (1967). [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3955/releases/MOMA\\_1967\\_July-December\\_0037\\_1967-09-29\\_104.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3955/releases/MOMA_1967_July-December_0037_1967-09-29_104.pdf?2010)
- Kingdon, R. (2014) Introduction. In: *Sculptors Jewellery. 5th December 2014 - 17th January 2015: exhibition catalog*, Pangolin Editions.
- Munari, B. (1979) *Artista e Designer*. Editorial Presença.
- Santos, R. A. (2008) A anatomia da jóia em Portugal. *Revista Umbigo, Lisboa*, n. 23, 48-49.
- Schadt, H. (1996) *Gold Smiths ‘Art: 5000 years of jewelry and hollowware*. Arnoldsche.
- VV.AA. (2011) *Kukas – Uma Nuvem que Desaba em Chuva*. Imprensa Nacional Casa da Moeda - INCM.

### Reference for this chapter:

Mena, A. (2022). From sculpture to jewelry: analogies of artistic practices. Em Raposo, D., Neves, J., Silva, R., Castilho, L.C. & Dias, R. *Investigação e Ensino em Design e Música Vol. III (162-173)*. Coleção *Convergências Research Books*. Edições IPCB.

