

TRANS VERSO

n.20

ago. 2026
ano 14

ISSN
2236
4129

Escola
de Design
UEMG

editora



Revista Transverso – Ano 14 – Número 20 – Agosto 2026

ISSN: 2236-4129

Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Reitora

Lavínia Rosa Rodrigues

Vice-reitor

Thiago Torres Costa Pereira

Chefe de Gabinete

Raoni Benito da Rocha

Pró-reitora de Planejamento, Gestão e Finanças

Sílvia Cunha Capanema

Pró-reitora de Pesquisa e Pós-graduação

Vanesca Korasaki

Pró-reitora de Ensino

Patrícia Maria Caetano de Araújo

Pró-reitor de Extensão

Moacyr Laterza Filho

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais

Diretora

Heloisa Nazaré dos Santos

Vice-diretora

Patrícia Pinheiro de Souza

Centro de Extensão - Coordenação

Yuri Simon da Silveira

Pesquisa - Coordenação

Daniel Cardoso Alves

EdUEMG – Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Editor-chefe

Thiago Torres Costa Pereira

Coordenadora administrativa e editorial

Gabriella Nair Noronha

TRANS VERSO

n. 20

ago. 2026
ano 14

ISSN
2236
4129

**Escola
de Design**
UEMG

editora | 
UEMG

Conselho Editorial

Angélica Adverse

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Carlo Franzato

Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio)

Cleomar Rocha

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Glaucinei Rodrigues Corrêa

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Gonçalo Vasconcelos e Sousa

Universidade Católica Portuguesa (UCP-Porto. PT)

José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Mariane Garcia Unanue

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Moacyr Laterza Filho

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Natália Mol

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Patrícia Helena Soares Fonseca Rossi de Resende

Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP-SP)

Paulo César Machado Ferroli

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Editora Chefe

Rosângela Míriam Lemos Oliveira Mendonça (UEMG)

Editores Adjuntos

Iara Aguiar Mol (UEMG)

João Paulo de Freitas (UEMG)

Revisão

Débora de Resende Arruda (UEMG)

Gabriel Porto Coelho (UEMG)

Iara Aguiar Mol (UEMG)

Isabelle Luiza Oliveira Pimentel (UEMG)

Rosângela Míriam Lemos Oliveira Mendonça (UEMG)

Design

Laboratório de Design Gráfico (LDG - ED/UEMG)

Projeto | Ricardo Portilho Mattos

Coordenação LDG | Mariana Misk Moysés

Coordenação de projeto | Iara Aguiar Mol

Equipe

Ana Luiza Coimbra Carvalho Gallo

Gabriel Monteiro Tavares Neto

Ian Andrade de Oliveira

Larissa Rodrigues de Carvalho

Larissa José

Luíza Duarte Martins

Maria Cecília Ozana Duarte Gomes

Maria Eduarda Lino Henriques

Sara Ribeiro Guimarães

Capa

A imagem de capa desta edição foi produzida com o uso de inteligência artificial generativa (Google Gemini — Nano Banana), a partir de *prompt* elaborado pela equipe editorial.

Bolsista

Débora de Resende Arruda (UEMG)

Linha Editorial

A Revista Eletrônica Transverso é uma publicação on-line, de periodicidade semestral, do EILAB (Laboratório de Empreendimentos Integrals), vinculado ao CEDA (Centro de Design de Ambientes) da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

As publicações da Revista são trabalhos com vínculos inter e transdisciplinares do design com a arquitetura e urbanismo, artes e letras, bem como com as ciências humanas em geral e outras ciências sociais aplicadas.

T772

Transverso [recurso eletrônico] / Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. - Ano.14 - n.20. - (Ago. 2026) -. - Belo Horizonte: EdUEMG, 2026.

188f. Il.color.

Anual: 2010-2016. Semestral: 2017-2026.

Periódico. On-line.

Acesso: <https://revista.uemg.br/index.php/transverso/about>

ISSN: 2236-4129

1. Design (projetos) - Periódicos. 2. Arquitetura - Periódicos. 3. Cultura - Aspectos sociais. I. Mendonça, Rosângela Míriam Lemos Oliveira. (Ed). II. Mol, Iara Aguiar. III. Freitas, João Paulo de. IV. Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de Design. V. Título

Ficha Catalográfica Bibliotecária: Adriana Maria Alves da Silva
CRB6/003739/0

Pareceristas/ Avaliadores

Almir Mirabeau da Neto

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ)

Ana Paula Silveira dos Santos

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da
Universidade de São Paulo (FAUUSP)

Barbara Szaniecki

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ)

Carla Arcoverde de Aguiar Neves

Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)

Cláudia Schemes

Universidade Feevale (FEEVALE)

Cláudio Aleixo Rocha

Universidade Federal de Goiás (UFG/FAV)

Deborah Luísa Vieira dos Santos

Universidade Vale do Rio Doce (UNIVALE)

Eduardo Romeiro Filho

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Eliane Meire Soares Raslan

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Fabiana Oliveira Heinrich

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Jammylly Silva

American University of Saint Joseph (AUSJ)

João Paulo de Freitas

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Larissa Buenaño

Universidade do Estado do Pará (UEPA)

Márcia Luíza França da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Marcus Vinicius Pereira

Universidade Anhembi Morumbi (UAM)

Mariane Garcia Unanue

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Mário de Faria Carvalho

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Nadjane Crisóstomo Prado

Universidade Católica do Salvador (UCSAL)

Natália Pereira

Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS)

Paulo Magalhães

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
(PUC-Rio)

Raissa Gonçalves Caselas

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da
Universidade de São Paulo (FAUUSP)

Regina Barbosa

Escola Alef Peretz

Rosilene Maciel

Universidade Vale do Rio Doce (UNIVALE)

Vítor de Souza Pereira Martins

Universidade Federal do Rio de Janeiro — Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais (UFRJ/PPGAV)

Editorial

Vibrante! É assim que defino esta 20ª edição da Revista Transverso.

A razão disso é a energia dos seus temas, com análises, posicionamentos e tensões: ambientes urbanos apresentados pela dualidade entre o mercado imobiliário e o patrimônio histórico cultural e este com o ensino do Design de Espaços Efêmeros, “associado a uma compreensão do design como prática temporal e interativa”. Também trata o patrimônio têxtil, especialmente materiais aplicáveis à conservação de calçados. A relação entre design e o tempo, também é tratada no âmbito da moda feminina, falando de auge, desfiles que se tornam referências e marcos. O feminino, por sua vez, retorna com questões de bem-estar e saúde lidando com a usabilidade das próteses mamárias, discorrendo sobre empoderamento, ancestralidade e identidade no contexto do rap, analisando capas de álbuns. Esse tema é conectado a outros dois: a relação com a música e questões semióticas, por trabalhos que também analisam elementos imagéticos representativos de uma universidade, bem como “elementos formais recorrentes em logotipos ilegíveis de bandas de heavy metal”. Essa diversidade de temas demonstra a amplitude do diálogo do Design, e como ele forma uma rede interconectada de temas. Tramas que expõem problemas e possibilidades, apresentando que nosso mundo é multifacetado e não apenas dual; a importância da análise científica, buscando evidências de forma sistemática e também sistêmica.

Também é vibrante pela nossa satisfação de alcançarmos o marco de 20 edições, com trabalhos significativos em quantidade e qualidade que confiaram à Revista Transverso a sua divulgação, submetendo trabalhos pelo nosso sistema. O engajamento da nossa equipe também nos faz vibrar contando com tantos parceiros avaliadores e do nosso Conselho Editorial. São várias etapas de trabalho intenso: análise inicial da temática, ineditismo e formação dos autores; avaliação e diversas interações de ajustes com autores e pareceristas; revisão de texto; editoração; e finalmente, publicação!

Não podemos deixar de mencionar aqui a inteligência artificial, a tão falada IA. Tem sido um desafio delimitarmos o que constitui seu uso adequado, mas percebemos que ela pode ser usada como ferramenta, acessória como um editor de texto, que traz qualidade se bem usada, passando pelo filtro crítico humano. Assim, exercitamos aqui seu uso nos auxiliando na criação da capa desta edição e, para fazermos a revisão dos textos, instruímos o Claude Sonnet 5¹. Apesar da demora de processamento na versão gratuita, os resultados foram muito interessantes, com aprendizados mútuos, com a nossa conferência de cada um dos itens de ajuste indicados.

Assim, o rosa vibrante da capa que deixa transparecer uma trama que estrutura e organiza fios inicialmente desordenados, representa este marco da nossa revista.

Desejo a todos uma leitura inspiradora e energizante!

Rosângela Míriam

Editora Chefe da Revista Transverso

¹ “Fazer a revisão leve do texto [de cada trabalho] (português do Brasil) para o contexto acadêmico com correção de ortografia, pontuação, sintaxe, padronização de normas (ABNT - incluindo a ABNT NBR 10520 de 2023). Confira se todas as referências do texto estão na seção de Referências. Inclua como correção palavras e expressões estrangeiras que não estejam em itálico, incluindo termos como *apud* e *et al.*. Acrescente apenas os itens que consistirem em erro, e não sugestões de melhor estilo. Retorne um documento Word com o texto corrigido sem marcas de revisão. Crie também uma tabela com a porção específica do texto original, o texto corrigido correspondente e a página do texto original.”

Sumário

9 Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha, da descrença inicial ao sucesso da especulação imobiliária e a ameaça ao patrimônio cultural

James Miyamoto
Diego Brandalise
Evelin Santander Daza
Ariane Evald
Rafaela Raffaele Corrêa Vidal

28 Espaços Efêmeros no Ensino de Design: análise curricular em Instituições Públicas

Alessandra Santos Lima da Cunha
Rosemary do Bom Conselho Sales

47 Visualidades e Protagonismo: uma análise da linguagem visual, estética e simbólica das capas de álbuns do rap feminino brasileiro

Izabela Carvalho Silva
Myrla Lopes Torres

66 Apego e durabilidade emocional no contexto da moda feminina: uma revisão sistemática de literatura

Adele Pereira Feitosa
Maria Alice Vasconcelos Rocha
Germannya D’Garcia Araújo Silva

87 Moda em performance: mediação, diversidade e construção simbólica na SPFW N56

Amanda Queiroz Campos

Sumário [cont.]

110 Design e Usabilidade de Próteses Mamárias Externas: revisão bibliográfica sistemática

Livia Maria de Tilio
Galdenoro Botura Junior
Luis Carlos Paschoarella

128 A UFRGS como organismo social e a (contra)cultura permanente gaúcha: uma análise represontológica dos seus símbolos oficiais a partir de dois conjuntos de efervescências

Dayane Stephanie Maia Costa
Renat Nureyev Mendes
Ricardo Cortez Lopes
Yury V. T. de Medeiros e Lélis Mendes

149 A pesquisa de conservação têxtil na UEMG-Passos: soluções *low-cost* para a conservação preventiva de coleções de calçados em museus universitários

Glenda Maíra Silva Melo

171 Ilegibilidade como linguagem visual: recorrências formais em logotipos de heavy metal

Larissa Garcia Johansen
Gustavo Lassala Silva

TRANS VERSO

01 **Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha, da descrença inicial ao sucesso da especulação imobiliária e a ameaça ao patrimônio cultural**

recebido em 15/10/2025
aprovado em 15/11/2025

Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha, da descrença inicial ao sucesso da especulação imobiliária e a ameaça ao patrimônio cultural

James Miyamoto

james@fau.ufrj.br
PROURB-FAU-UFRJ

Ariane Evald

ariane.evald@fau.ufrj.br
PROURB-FAU-UFRJ

Diego Brandalise

diegobrandalise@hotmail.com
PROURB-FAU-UFRJ

Rafaela Raffaele Corrêa Vidal

rafaela.raffaele@fau.ufrj.br
PROURB-FAU-UFRJ

Evelin Santander Daza

evelin.daza@fau.ufrj.br
PROURB-FAU-UFRJ

RESUMO (PT): Em uma região histórica da cidade do Rio de Janeiro, foi instituída a Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha (OUCPM), através da LC nº 101/2009, concebida pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, para a recuperação da infraestrutura urbana, a melhoria da ambiência e do patrimônio histórico e cultural da zona portuária etc. Após um início claudicante, há significativas alterações recentes na paisagem urbana, que justificam a relevância do tema. O objetivo geral é analisar de forma recorrente as estratégias de gestão territorial e as novas formas de ocupação da região, partir do arcabouço legal que deu origem ao programa urbanístico. Dentre os objetivos específicos, destacam-se: estudar ameaças ao importante patrimônio histórico e cultural existente na região; identificar uma forte tendência de especulação imobiliária; e sublinhar um desvirtuamento das premissas de atenção à Habitação de Interesse Social (HIS), em região caracterizada pela ocupação por segmentos sociais mais pobres inclusive em favelas. A metodologia adotada ancora-se inicialmente na apresentação do processo de financeirização da OUCPM, com consequências nocivas nas formas de ocupação da região portuária, no que tange ao patrimônio cultural existente e à paisagem urbana e ao descaso em relação ao lançamento de HIS — praticamente inexistente. **Palavras-chave:** *waterfront, city marketing, patrimônio histórico, zona portuária.*

ABSTRACT (ENG): *In a historic region of the city of Rio de Janeiro, the Porto Maravilha Consortium Urban Operation (OUCPM) was established through Complementary Law No. 101/2009, conceived by the City Hall of Rio de Janeiro for the recovery of urban infrastructure and the improvement of the environment and the historical and cultural heritage of the port area, among other purposes. After a faltering start, there are significant recent changes in the urban landscape that justify the relevance of this theme. The general objective is to recurrently analyze territorial management strategies and new forms of occupation in the region, based on the legal framework that gave rise to the urban planning program. Among the specific objectives, the following stand out: studying threats to the important historical and cultural heritage existing in the region; identifying a strong trend of real estate speculation; and highlighting a distortion of the premises of attention to Social Interest Housing (HIS) in a region characterized by occupation by poorer social segments, including in favelas. The methodology adopted is initially anchored in the presentation of the financialization process of the OUCPM, with harmful consequences on the forms of occupation of the port region regarding the existing cultural heritage and the urban landscape, as well as the neglect in relation to the launching of HIS—which is practically nonexistent. **Keywords:** *waterfront, city marketing, historical heritage, port area.**

1. Introdução

Desde os anos 1960, diversas cidades no mundo passaram a renovar e recuperar suas antigas zonas portuárias residuais e abandonadas, através da reconversão de usos, com projetos de requalificação urbana conhecidos como *waterfront regeneration*. Estas iniciativas estão pautadas em grande medida por um receituário de ações em que se destaca o desenvolvimento de atividades atrativas ao capital, com novos partícipes como investidores externos ou visitantes (turistas). Como não haveria de ser diferente, a histórica zona portuária da cidade do Rio de Janeiro também enfrentou forte decadência. Durante anos, sucessivos estudos urbanos foram propostos para a região, sem implementação prática. Havia uma ambiência de abandono e falta de vitalidade urbana, com o agravante da existência de uma longa via elevada, com quase quatro quilômetros de extensão, denominada “Perimetral” (Figura 1), que segmentava a malha urbana e a apartava da Baía de Guanabara.



Figura 1 – Vista do elevado da Perimetral, que cerceava a aproximação da malha urbana da Baía de Guanabara. Fonte: Marinho, Simone. Viaduto da Perimetral. O GLOBO, Rio de Janeiro, 16/10/2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/perimetral-para-nao-ser-esquecida-10394243>. Acesso em: 28 mar. 2026.

Em 2009, foi instituída a Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha (OUCPM), através da Lei Complementar nº 101/2009, concebida pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (PCRJ), para a recuperação da infraestrutura urbana, do meio ambiente e supostamente do patrimônio histórico e cultural da zona portuária do Rio de Janeiro. Do ponto de vista simbólico e prático, a demolição da “Perimetral” significou o marco inicial de uma série de iniciativas em área de cinco milhões de metros quadrados. Nos anos iniciais da OUCPM, até 2021, apenas edifícios corporativos do tipo *triple A* (alto padrão) foram construídos pontualmente (Figura 2). A partir de 2022, gradativamente, alguns edifícios residenciais foram surgindo e, desde 2023, o ritmo de construção na região tem se intensificado notadamente. São torres altas e largas que impactam negativamente na paisagem: anônimas do ponto de vista criativo; sem apelo ou cuidado plástico; acabamentos descuidados; especificação de materiais de baixa qualidade; e com soluções de detalhamento negligentes.



Figura 2 – Vista do Aqwa Corporate, um dos edifícios corporativos *triple A* da região. Fonte: Site da RAF Arquitetura, desenvolvedora do projeto em parceria com Foster and Partners e Norman Foster, autores do projeto. Disponível em: <https://rafarquitetura.com.br/projetos/aqwa/>. Acesso em: 28 mar. 2026.

Em função das grandes barreiras que formam (Figura 3), aos poucos, os novos edifícios impedirão a relação dos morros da Conceição, Pinto e Providência com a Baía de Guanabara. Mesmo as montanhas, que tanto caracterizam a cidade do Rio de Janeiro, irão se tornar inalcançáveis ao olhar. Talvez mais grave ainda, pela desproporção ululante, esses imóveis estão se transformando em elementos de opressão ao patrimônio histórico da região, caracterizado por edificações notórias e agrupamentos de casas que simbolizam a “arquitetura modesta”. Aquela que não é baseada na pirotecnia de edifícios espelhados, mas na singeleza da escala, na importância do conjunto e na apropriação cotidiana serena.



Figura 3 – Vista da barreira de edifícios construídos, em sua grande maioria nos últimos três anos, que impede o diálogo entre mar, morros e montanha, elemento tão característico da cidade do Rio de Janeiro. Fonte: Autores do artigo.

Além disso, ao contrário dos compromissos iniciais firmados através da Operação Consorciada, há uma despreocupação com as Habitações de Interesse Social (HIS). É importante destacar que no Brasil cerca de 16.390.815 pessoas vivem em favelas e comunidades urbanas (IBGE, 2024, p.73), com forte ausência do Estado e precariedade edilícia e urbana. Os novos edifícios em construção atendem a uma classe média ou classe média baixa, mas são inacessíveis às camadas mais pobres da população. O mercado imobiliário pautado por grandes construtoras vale-se da especulação imobiliária, ensaja a gentrificação social e negligencia segmentos populares que poderão passar a viver longe de seus trabalhos, de suas raízes e de seus entes de convívio cotidiano, vitimados pela diáspora causada por uma bolha imobiliária.

O Laboratório de Ecologia Urbana do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LEUr-PROURB-FAU-UFRJ) vem se dedicando às transformações da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro. O objetivo geral do presente estudo é atualizar de forma recorrente as estratégias de gestão territorial e as novas formas de ocupação da região, a partir do arcabouço legal que deu origem ao programa urbanístico. São identificados como objetivos específicos desta pesquisa: estudar as ameaças ao importante patrimônio histórico e cultural existente na região; identificar uma forte tendência de especulação imobiliária; e destacar um desvirtuamento das premissas de atenção à Habitação de Interesse Social (HIS), dentre outros. A justificativa para a realização da pesquisa revela-se pelo interesse por uma região, que passou recentemente por um grande investimento financeiro público e privado com impactos visíveis e recorrentes na paisagem. Do ponto de vista da relevância, além de se pautar em uma questão urbanística importante devido ao ritmo das transformações, esta investigação tem incentivado a participação de docentes e a formação de discentes envolvidos no PROURB-FAU-UFRJ, assim como a aproximação junto a integrantes de outras instituições de ensino, com a consequente elaboração de produtos acadêmicos, a participação em eventos importantes no campo da arquitetura e do urbanismo etc. A metodologia aplicada parte da observação dos processos de financeirização do espaço urbano, que utilizam as conhecidas pautas dos projetos de requalificação urbana do tipo *waterfront*, cujas prioridades são o público externo e o mercado imobiliário. As visitas de campo com a identificação das tendências de desenvolvimento da zona portuária, no âmbito da OUCPM, trazem subsídios importantes que permitem apontar as diferentes formas de agressividade do mercado imobiliário. As consequências se apresentam através de inúmeros novos blocos residenciais de alto porte que dificultam o diálogo entre morros, montanhas e mar. Outrora, tão notadamente específicos da cidade do Rio de Janeiro. Outrossim, a pesquisa busca mostrar como esses aglomerados subjugam o patrimônio cultural existente, ao mesmo tempo que ignoram as iniciativas de Habitação de Interesse Social (HIS) inicialmente previstas na legislação que criou a OUCPM Porto Maravilha.

2. Antecedentes históricos

A caracterização histórica da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro acumula farto e rico material. Entretanto, algumas menções pontuais de fatos reconhecidamente importantes, que visam contextualizar o entendimento da pesquisa, devem ser repassadas.

Originalmente, devido à situação geográfica, uma enseada com bons ancoradouros e topografia levemente íngreme no entorno, a região cumpria o papel de proteção militar da entrada da Baía de Guanabara, por ocasião da ocupação e fundação da cidade no século XVI. Estima-se que cerca de 500 mil a um milhão de pessoas, sobretudo entre o século XVIII e XIX, destacadamente oriundas de países da África, tenham desembarcado na região do Valongo, com vistas a serem comercializadas como escravas (Cardoso *et al.*, 1987; Rabha, 1994; Miyamoto; Lima Carlos, 2024).

Em 1808, a instalação da corte de D. João VI trouxe usos mais valorizados para uma parte da região central, nas imediações da Praça XV de Novembro; enquanto permaneciam na região da Valongo usos menos “nobres”, como o desembarque, a engorda e o comércio de escravos. Em 1843, o Cais do Valongo passou a ser denominado Cais da Imperatriz, por ter recepcionado a Imperatriz Teresa Cristina de Bourbon, numa clara intenção de apagamento

da memória do tráfico negreiro da região, que só seria extinto em 1850 (Lei Eusébio de Queirós) (Miyamoto; Lima Carlos, 2024).

A gestão do Prefeito Pereira Passos, no início do século XX, foi caracterizada pelos grandes aterros dos manguezais existentes na região, com a abertura de importantes avenidas como a Rodrigues Alves e Francisco Bicalho, conectadas à repaginada e valorizada avenida Central, que conectava a zona portuária ao Centro da cidade.

Em paralelo, dois acontecimentos históricos contemporâneos à época devem ser lembrados. O primeiro é a ocupação do Morro da Providência, quando soldados que retornaram da Guerra de Canudos, se instalaram precariamente na região, por volta de 1890. Fato que tem sido caracterizado como a origem da primeira favela do Brasil. O outro evento é que as reformas de Passos “não admitiam a ‘presença de pobres’, - a maioria negros, - na área mais valorizada da cidade, impondo um primeiro processo de gentrificação” (Abreu, 1987, p.63). A população expulsa do Centro da cidade se abrigou nos morros na região portuária (Miyamoto; Lima Carlos, 2024) — não tão distante dali — inclusive devido à própria demanda por mão-de-obra que se impunha pelo comércio marítimo e atividades afins.

Descuidadas intervenções de caráter rodoviário e ferroviário privilegiaram ações funcionalistas com a deterioração gradual das qualidades físico-espaciais da região, perda da vitalidade urbana, decréscimo da população moradora, dentre outras consequências. A construção da via elevada da Perimetral, a despeito dos aterros e demolições, talvez tenha sido a mais impactante obra que marcou a zona portuária. Sua presença agressiva segmentava a trama urbana, apartava a região do mar e, sob sua larga e sombria projeção, proporcionava uma atmosfera úmida e triste, que se estendeu desde os anos 1950.

A partir dos anos 1970, a intensa atividade do cais da Gamboa entrou em decadência, muito em função do advento do container que tornou as atividades mais eficientes e descartou a necessidade de grandes retroáreas, espaços destinados a pátios de manobra, áreas de carga e descarga para atender aos processos alfandegários, armazenagens de mercadorias a granel, dentre outras estruturas outrora necessárias. A demanda por espaços menos fragmentados, mais amplos, que possibilitassem o manejo dos *containers* apontaram para o cais do Caju, mais isolado e amplo. Com os novos parâmetros funcionais, houve gradual esvaziamento de edifícios localizados na região, evidenciando o avanço da degradação urbana, agravada pela presença do viaduto da Perimetral, que continuava a impactar fortemente a paisagem do lugar.

A partir dos anos 1980, o fenômeno da globalização promoveu o ingresso e disputa das cidades na era do empreendedorismo urbano. Seguindo o ideário neoliberal, as orientações estratégicas do poder local, os novos arranjos institucionais e as inovações nas formas urbanísticas e arquitetônicas marcaram uma bifurcação nos padrões de produção e gestão do espaço urbano. Monié e Silva (2015, p. 123) ressaltam que “o planejamento estratégico é legitimado pela retórica modernizadora de coalizações de atores que elaboram complexas engenharias de consenso para mobilizar a sociedade local”.

Assim, diversas iniciativas foram buscadas para a requalificação da região portuária da cidade, entre as décadas de 1980 e 2000. A primeira talvez tenha sido proposta pela Associação Comercial do Rio de Janeiro, na década de 1980, através do projeto “Reciclagem urbanística”, com o objetivo de “transformar a região portuária para a criação de um pólo exportador” (Sarue, 2018).

Enquanto a Área de Proteção do Ambiente Cultural-SAGAS (1984) — acrônimo dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo — simbolizava a busca pela preservação do patrimônio, da cultura local e da ambiência com feições interioranas, outras iniciativas com forte viés de *city marketing* como, por exemplo, os Planos de Desenvolvimento Urbano do Porto do Rio de Janeiro (1989); de Estruturação Urbana da Zona Portuária (1992) e de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro (2001), por exemplo, representavam a valorização do fluxo de investimentos, mercadorias, eventos e turistas. Ao final da década de 2000, a Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha (OUCPM), instituída pela Lei Complementar nº 101/2009, representaria um novo capítulo na histórica região, pois previa elevados investimentos públicos e privados em urbanização, infraestrutura e mobilidade, em área de aproximadamente cinco milhões de metros quadrados na zona portuária do Rio de Janeiro.

3. Estatuto da Cidade e Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha

A Lei Federal nº 10.257, de 10 de julho de 2001 (Estatuto da Cidade), importante marco jurídico que regulamenta a política urbana enunciada na Constituição Federal de 1988, prevê a criação de Operações Urbanas Consorciadas (OUC), em seu Artigo 32, como um “conjunto de intervenções e medidas coordenadas pelo Poder Público municipal, com a participação dos proprietários, moradores, usuários permanentes e investidores privados, com o objetivo de alcançar em uma área transformações urbanísticas estruturais, melhorias sociais e a valorização ambiental”. É importante ainda salientar que poderão ser previstas nas OUC, entre outras medidas:

I - a modificação de índices e características de parcelamento, uso e ocupação do solo e subsolo, bem como alterações das normas edilícias, considerado o impacto ambiental delas decorrente;

II - a regularização de construções, reformas ou ampliações executadas em desacordo com a legislação vigente.

III - a concessão de incentivos a operações urbanas que utilizam tecnologias visando a redução de impactos ambientais, e que comprovem a utilização, nas construções e uso de edificações urbanas, de tecnologias que reduzam os impactos ambientais e economizem recursos naturais, especificadas as modalidades de design e de obras a serem contempladas (Brasil, 2001).

Como descrito anteriormente, foi estabelecida na cidade do Rio de Janeiro a Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha (OUCPM), em 2009, concebida pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (PCRJ), para a recuperação da infraestrutura urbana, dos transportes, do meio ambiente e dos patrimônios históricos e culturais da zona portuária do Rio de Janeiro, delimitando a Área de Especial Interesse Urbanístico (AEIU), inicialmente circunscrita aos bairros do Santo Cristo, Gamboa, Saúde e trechos do Centro, Caju e Cidade Nova.

A OUCPM estruturou um projeto de transformação urbana do tipo *waterfront* que intenciona reintegrar aproximadamente cinco milhões de metros quadrados da zona portuária do Rio de Janeiro à cidade, por meio de investimentos públicos e privados em urbanização, infraestrutura e mobilidade. Com a promulgação da Lei Complementar nº 267/2023, foram incluídos mais aproximadamente três milhões e setecentos mil metros quadrados à OUCPM, com a incorporação do bairro de São Cristóvão, e ampliado o seu prazo de

vigência para 55 anos, conforme texto atual do Art. 1º, a contar da data da publicação inicial de 23 de novembro de 2009.

Embora a proposta do projeto de transformação urbana fosse anterior à aprovação do Rio de Janeiro como cidade sede dos Jogos Olímpicos de 2016, a justificativa (ou o pretexto) para a localização das instalações olímpicas vinculadas à zona portuária foi central para alavancar a realização da OUCPM e angariar investimentos (Sarue, 2015, p. 98). Como visto, trata-se de um contexto que marca fortemente os anos 1980, em que a pauta neoliberal, as orientações estratégicas do poder local, os novos arranjos institucionais e as inovações nas formas urbanísticas e arquitetônicas seguem novos padrões de produção, gestão e empreendedorismo do espaço urbano. Através da utilização dos conceitos e estratégias de *city marketing*, cidades como Barcelona, Buenos Aires, Cape Town, Sydney e Hong Kong, dentre outras, transformaram suas áreas portuárias em vitrines publicitárias em busca de consumidores locais e estrangeiros. Estes exemplos de sucesso a médio e longo prazo também podem ser somados a outras iniciativas mais morosas e menos exitosas. No entanto, o que os tornam reconhecidos como conjunto é a estratégia de planejamento e o alinhamento de capital público e privado.

Sánchez (2003) relaciona a visão empresarial com a gestão da cidade, onde o Estado atua também, através das incorporadoras multinacionais, consultorias, escritórios globais de arquitetura, planejamento e engenharia, agências multilaterais e redes de cidades, discursos e imagens de paisagens icônicas e cosmopolitas. Dessa forma, a gestão de algumas cidades se promove e circula internacionalmente, incentivando o aprendizado e a reprodução de mecanismos de planejamento, financiamento e governança:

(...) se a reforma do Estado está baseada hoje numa visão empresarial, no campo das políticas urbanas podem ser encontrados seus correspondentes: o planejamento estratégico e o *city marketing* que, combinados, estão orientados para a gestão empresarial das cidades ou, segundo Harvey (1989), para o “empresariamento urbano” (Sánchez, 2003, p. 364).

A política neoliberal, além de favorecer a liberdade individual e o livre mercado, está ligada à privatização de setores estratégicos, à descentralização das esferas estatais, ao corte de benefícios sociais, a reformas fiscais, ao enfraquecimento dos movimentos sindicais, à precarização do trabalho, à abertura dos países aos investimentos externos, e apresenta em cada ambiente político uma reação e relação com o espaço. Destaca-se também que, para além das diretrizes e práticas exportadas para todo o mundo capitalista, “(...) os produtos mais poderosos e eficazes produzidos pelo neoliberalismo foram suas instituições” (Dametto, 2016, p.42). A autora entende que a estrutura neoliberal pode ser articulada de diferentes formas, devido às questões políticas de qualquer ambiente, no entanto, o sentido econômico capitalista de competição é o produto mais poderoso desta doutrina.

De acordo com David Harvey (2005), a década de 1990 marca uma bifurcação na história do planejamento e da gestão do território urbano. A abordagem administrativa do Estado característica do período fordista é colocada em xeque pela reorientação das governanças urbanas: a cidade da era neoliberal converte-se ao empreendedorismo urbano, como instituição para alcançar o desenvolvimento econômico (Harvey, 2005, p.167). O autor busca compreender como se deu a passagem do que ele nomeou de uma abordagem “administrativa” da “governança urbana”, ou “administrativismo urbano”, típica dos anos 1960, às abordagens “empreendedoras”, ou “empreendedorismo urbano”, nos anos 1970 e 1980. Na visão crítica de Vainer (2000, p.78), “este projeto de cidade implica a direta e imediata apropriação da cidade por interesses empresariais

e globalizados e depende, em grande medida, do banimento da política e da eliminação do conflito e de condições do exercício da cidadania”. Assim, as cidades estariam sujeitas às mesmas condições e desafios das empresas, ficando o debate da questão urbana centrado na competitividade urbana. Vainer (2000) também sistematiza este padrão em torno de três metáforas: a cidade como mercadoria, a cidade como empresa e a cidade como pátria. Para a definição destas metáforas, Thiago Pinho (2016, p. 114-115) descreve:

[a]o ser tratada como mercadoria, a cidade deve ser vendida em um mercado internacional, e precisa ser superior às outras, sendo assim capaz de atrair investimentos, visitantes e usuários solventes.

Neste padrão, a cidade não é mais tratada como objeto de intervenção, como nas tradições do planejamento urbano anteriores, por exemplo, nas de inspiração modernista. A cidade passa a ser tratada como um agente em si (agente econômico), atuando em um mercado e, portanto, submetida às suas regras. Tal qual uma empresa, a cidade deve seguir um modelo de planejamento e ação exigido por este mercado.

Nos anos 1990, a abertura econômica e financeira, pelos governos Fernando Collor e Fernando Henrique Cardoso, foi colocada como necessária para a inserção ativa do país na financeirização, com a redução dos controles dos fluxos internacionais de capitais. Adotou-se uma política monetária com juros reais altíssimos e rígido controle fiscal, promovendo-se um processo de privatizações, com objetivo de obtenção de superávits primários. Dentre as inovações financeiras que surgem para sustentar o regime de acumulação, buscou-se fortemente a formação do capital financeiro imobiliário que resultou na adoção de produtos como, por exemplo, o Fundo de Investimento Imobiliário (FII), o Certificado de Recebível Imobiliário (CRI) e o Certificado de Potencial Adicional de Construção (CEPAC), dentre outros.

Assim, uma das estratégias adotadas na OUC é a captação de recursos financeiros através de Parceria Público-Privada (PPP) e vendas de contrapartidas urbanas, que permitam a capitalização do poder público municipal para promover melhorias no espaço urbano. Criam-se, então, mecanismos que possibilitam aos investidores a cobrança de contrapartidas, baseando-se na concessão do aumento do coeficiente de aproveitamento ou a modificação dos usos permitidos para um determinado lugar. Uma das contrapartidas utilizadas pelas OUCs é o CEPAC.

Os CEPACs são títulos financeiros imobiliários que têm por finalidade financiar as obras previstas pelas OUCs, supostamente, sem que o município precise utilizar recursos vinculados ao orçamento municipal, sendo regulados pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM). Os referidos certificados são negociados na bolsa de valores, pelo poder municipal, preferencialmente para investidores privados, e regulam a concessão do aumento do coeficiente de aproveitamento da área de intervenção ou do terreno. Após a arrecadação dos CEPACs, os recursos são depositados em um fundo exclusivo da OUC, na qual o seu capital somente pode ser utilizado no perímetro da operação. Em junho de 2011, o Fundo Porto Maravilha (FII PM), administrado pela CAIXA, arrematou todos os CEPACs, em um único lote, com investimento do Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS), mediante investimento de R\$ 3,5 bilhões, correspondente à 6.436.722 CEPACs.

Diversos rearranjos financeiros, incluindo inúmeros e imprevisíveis — ou, do ponto de vista financeiro, estrategicamente “previsíveis”; termos aditivos; aumentos de capital da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP)¹; recompra dos próprios títulos

financeiros com verba municipal etc., parecem ter tornado mais atrativa a comercialização de CEPACs e, por conseguinte, a intervenção no meio urbano.

Na definição da Bolsa do Brasil (atualmente, B3), os CEPACs são “ativos de renda variável, uma vez que sua rentabilidade está associada à valorização dos espaços urbanos” (Fix, 2011, p. 181). Em tese, esse valor seria produto da valorização acionária dos CEPACs no mercado. Fix (2011, p.183) afirma que ainda “os CEPACs representam, portanto, um salto na escala especulativa, que passa do edifício a trechos urbanos; envolvem também políticas públicas, valorização de bairros inteiros, e acentuam os mecanismos de competição intraurbana”, além dos contrastes dentro da própria cidade. Mariana Fix (2011) salienta a necessidade de uma gestão atenta do município, seja para o controle do contraste social da cidade, seja pelos incentivos às áreas das OUCs, que se não forem valorizadas ou incentivadas pelo poder público, tenderão a se tornarem áreas com CEPACs desvalorizados.

¹ A CDURP, antiga gestora da Prefeitura no Porto Maravilha, foi substituída pela Companhia Carioca de Parcerias e Investimentos (CCPar), uma empresa do município do Rio de Janeiro, responsável pelas concessões e Parcerias Público-Privadas da cidade. Criada em junho de 2022 com a aprovação da Lei nº 251/22, a CCPar assumiu todas as atribuições da CDURP, que havia coordenado o processo de implementação da Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha (OUCPM).

Em relação aos usos, antes da implantação da OUCPM, a zona portuária se apresentava de forma ligeiramente segmentada, visto que o uso comercial acontecia em sua maioria com os comércios e serviços tipicamente de bairros, enquanto o uso institucional ocorria através de poucos hospitais, escolas e órgãos militares, e o uso residencial, por sua vez, ocorria na parte central, através de uma diversidade social, coexistindo simultaneamente favelas e segmentos ditos formais da cidade (SILVA *et al.*, 2021, p. 244). Nas palavras de Amanda Silva *et al.* (2021, p. 144):

[a] proposta aprovada pelo Projeto Porto Maravilha foi de alterar drasticamente a legislação de uso e ocupação do espaço urbano, fazendo uma completa revitalização e ampliação da infraestrutura, mantendo as áreas de habitação e incentivando a vinda de novos moradores, prevendo um adensamento. Criando um polo de entretenimento, comércio e serviços, onde a população pudesse, de fato, trazer de volta a vivência urbana à região.

Para a setorização, a Lei Complementar nº 267/2023 incorporou oito novos setores aos 14 setores existentes na Lei Complementar nº 101/2009. Assim, foram considerados 22 setores, nomeados pelo intervalo “A” a “V”, conforme demonstrado na abaixo (Figura 4). Estes setores são divididos em subsetores, que serão distintos pelos seus parâmetros urbanísticos, compostos pela altura máxima e pelo número máximo de pavimentos das edificações.

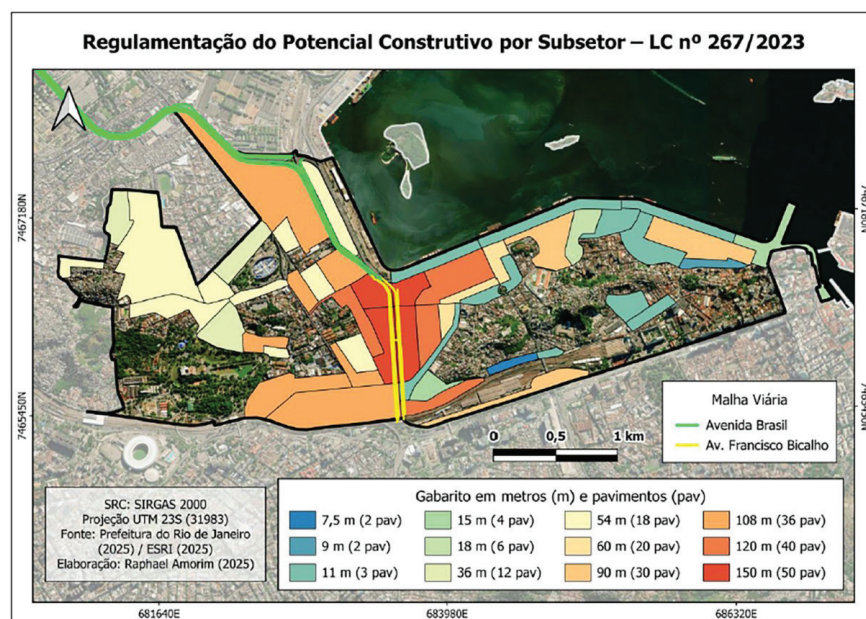


Figura 4 – Setores da AEIU Portuária – OUCPM – Atualização através da Lei Complementar nº 267/2023 Fonte: Ramos, R. A.; Soares, J. Do bairro ao ativo financeiro: São Cristóvão sob o avanço da Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha. Revista Brasileira de Planejamento e Desenvolvimento, Rio de Janeiro, v.15, n.1, 2026. DOI: pd.v15n1.21199. Disponível em: <https://periodicos.utfr.edu.br/rbpd/article/view/21199>. Acesso em: 28 mar. 2026.

Os sucessivos grandes eventos esportivos² realizados parcial ou totalmente na cidade do Rio de Janeiro foram o pretexto “perfeito” para a necessidade do capitalismo gerar o fetichismo, para o consumo da novidade, que se refletiu no crescente interesse de investidores financeiros no mercado imobiliário comercial da cidade, sobretudo nos segmentos corporativo, escritório e varejo, em um momento de expansão dos negócios do setor de óleo e gás e petroquímica, *commodities* nas quais se baseiam a economia do estado e do município do Rio de Janeiro. Como a demanda crescia, investidores financeiros se interessavam por adquirir edifícios corporativos que pudessem gerar um fluxo de receitas regulares. Os primeiros anos da OUCPM foram acompanhados de anúncios imobiliários de torres corporativas de alto padrão, que incluíam incorporadoras nacionais e estrangeiras, e empreendimentos assinados por arquitetos e escritórios internacionais. Entretanto, a crise econômica verificada a partir de 2014 e a crise sanitária (pandemia), logo na sequência, frearam fortemente o *boom* do segmento e poucos edifícios foram construídos na região. Há ainda uma particularidade. Entre os anos 2010 e 2022, estágio inicial da OUCPM, o PIB do estado do Rio de Janeiro foi o que apresentou um dos menores crescimentos dos estados do Brasil — só ficando à frente do estado de Sergipe — com crescimento menor que 1%, em clara demonstração de que a economia do estado contraíra.

Em análise do consumo do potencial adicional construtivo adquirido em metros quadrados até o quarto trimestre de 2023, verifica-se que a aquisição para fins comerciais (corporativos e hotelaria) dominavam entre 2012 e 2016. No período de abril de 2016 até outubro de 2021, não houve a comercialização de nenhum potencial adicional pelo FIIPM. A partir de 2021, se altera o padrão de consumo dos CEPACs, sendo unicamente adquiridos para uso residencial e residencial misto. Este novo padrão de consumo de certificados está contribuindo para a alteração rápida da paisagem da região e direcionando a OUCPM a outro ciclo econômico.

² Jogos Pan Americanos (2007), Copa do Mundo de Futebol (2014) e Jogos Olímpicos (2016).

A vitória de Eduardo Paes ao cargo de prefeito do Rio de Janeiro, em 2020, alterou o perfil de consumo dos CEPACs, na medida em que é possível observar um empenho político da atual gestão da PCRJ na reestruturação da identidade da OUCPM, hoje, com novos limites definidos pela Lei Complementar nº 267/2023 e, inclusive, considerando a redução de impostos para empresas que incentivem projetos de inovação, focados em alta tecnologia.

Um exemplo desses projetos é o Porto Maravalley (2022), futuro *hub* de educação e tecnologia que já recebeu, em 2024, o primeiro curso de graduação do Instituto de Matemática Pura e Aplicada (IMPA), além de reunir *startups*, investidores e corporações de tecnologia. Outro exemplo de investimento na região é o Terminal Intermodal Gentileza, inaugurado em 23 de fevereiro de 2024 — localizado no antigo terreno ocupado pelo Gasômetro³ de São Cristóvão — na avenida Francisco Bicalho, atualmente, um intercambiador de transportes no Rio de Janeiro, interligando o BRT TransBrasil, BRT TransCarioca, BRT TransOlímpica, 22 linhas de ônibus municipais e as linhas 1 e 2 do VLT.

É importante sublinhar, contudo, que a solução de priorizar novos usos em uma região com identidade residencial “já consolidada”, predominantemente com pequenas casas e sobrados, além de comércio local, possivelmente gerou um atraso no desenvolvimento e evolução da operação. Em relação a essa situação, Helena Galiza (2015), ao direcionar seus estudos para a gentrificação do Porto Maravilha, observa que a falta de incentivos para o uso residencial na fase inicial da OUCPM, principalmente para HIS, demonstra o claro caráter especulativo do projeto:

[n]essa forma de política pública, coube até sacrificar o componente habitacional do projeto Porto Maravilha, como assumiu a Caixa Econômica Federal (principal investidor) e o próprio prefeito Eduardo Paes, ao se “autocriticar” pela falta de imóveis residenciais e admitir claramente a estratégia especulativa do projeto.

A estratégia utilizada pelo projeto de transformação urbana da OUCPM, alinhado com o “interesse recente do mercado imobiliário em investir na região”, conforme cita Sarue (2015, p. 100), foi de desenvolver um único ciclo de mercado. Esse ciclo começaria com a instalação de escritórios de grandes empresas, seguido pelo fomento ao comércio local e a prestação de serviços relacionados a essa nova demanda, tais como farmácias, restaurantes, academia, dentre outros. Na fase seguinte se concretizaria o adensamento e a valorização do uso residencial, movida pelo interesse dos trabalhadores em residir próximo ao trabalho. Essa valorização deveria atrair o lançamento de empreendimentos residenciais, a princípio com apartamentos de pequena ou média metragem, como previstos no Estudo de Viabilidade da Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio de Janeiro (Amaral D’Avila Engenharia de Avaliações, 2010). Sarue (2015, p. 100) cita a entrevista realizada com um incorporador:

[e]m uma revitalização nunca o residencial vem primeiro. Necessariamente a primeira onda é comercial — é isso que está acontecendo. Teve uma primeira onda de projetos grandes e icônicos. A segunda tá vindo e vai ser residencial, e é maior do que a primeira. A maior parte provavelmente será para residencial. Vai haver apreciação de valor porque é inevitável (...).

A [empresa incorporadora] está negociando também residencial. Mas ainda não tem supermercado etc. Então nesse momento vai ser apartamento menor para quem não quer ter deslocamento (de casa para o trabalho), e tem outro (apartamento) maior para o fim de semana. Então começa com

³ Utilizado para armazenagem e distribuição de gás manufaturado na cidade do Rio de Janeiro, por quase 100 anos, e desativado em 2005.

apartamentos menores, mas conforme vai sedimentando os espaços (vão surgindo apartamentos maiores).

No momento, sem maiores estudos que identifiquem o perfil da população, é impossível ser assertivo em reconhecer os compradores dos imóveis na região. Há diferentes perspectivas, embora esse não seja exatamente o objetivo dessa pesquisa. Em primeiro lugar, com justificativas baseadas na praticidade de moradia próxima ao Centro, dificuldade de deslocamento pendular e do aumento da violência urbana, sobretudo na Zona Norte e periferia da região metropolitana, há o seguinte entendimento:

[s]erão 27 mil unidades nos próximos três anos, pelos cálculos da prefeitura. Pelo menos 30% dos compradores são de fora da cidade. Eles vêm da Baixada Fluminense, de São Gonçalo, de Maricá e da Região Serrana, para ficar perto das comodidades do centro da capital. Enquanto uns pensam na proximidade do trabalho e de serviços, outros apostam na valorização do imóvel (Ribeiro, 2024).

Outra visão é a da mera especulação imobiliária. As unidades estariam sendo adquiridas para serem oferecidas como meio de investimento e aluguel de temporada, no contexto de um agitado e estimulante lançamento de complexos habitacionais. A dúvida é se o modelo é financeiramente sustentável a longo prazo. O fato a ser constatado, contudo, é que há uma desenfreada avalanche de novos condomínios com unidades habitacionais com valores da ordem de R\$ 7 a 10 mil/m², em viés de valorização⁴, com juros anuais da ordem de 8 a 12%. Assim, há profundas alterações na paisagem urbana. Os edifícios espelhados da primeira geração — edifício Aqwa Corporate e edifício L'Oréal, por exemplo, inaugurados em 2017 — trouxeram os primeiros impactos. A segunda geração é composta de enormes edifícios residenciais. São tão numerosos, largos e altos, com mais de 20 pavimentos, que criam muralhas que se contrapõem ao conceito original de *waterfront* — frente de água — da região. Além disso, a qualidade das edificações é sofrível, sob o ponto de vista da composição arquitetônica e do cuidado com os materiais e acabamentos. Os interiores são negligentes no que tange à distribuição dos ambientes e as particularidades espaciais. Porém, duas preocupações principais emergem como prioridades desse trabalho: a ameaça ao longo prazo do patrimônio cultural, lapidado pela história, e o descaso com propostas de habitação de interesse social (HIS) para a região.

⁴Porto Maravilha, lançamentos a partir de: Studio (31 m²): R\$ 294.900,00; Sala/Quarto (33 m²): R\$ 314.990,00; Sala/2 Quartos (39 m²): R\$ 334.990,00; Sala/2 Quartos (Suíte) (54 m²): R\$ 449.900,00; Sala/3 Quartos (70 m²): R\$ 664.900,00. Disponível em: https://portomaravilhacury.com.br/?utm_source=chatgpt. com. Acesso em: 30 ago. 2025.

4. Negligências ao patrimônio cultural histórico e à habitação de interesse social

A Lei Complementar nº 101/2009, no Art. 2º, § 2º, Inciso V, “valoriza” claramente o patrimônio material e imaterial existente na região, com base no turismo, ao traçar diretrizes de forma a:

possibilitar a recuperação de imóveis com a importância para proteção do patrimônio cultural e a criação de circuito histórico-cultural, contemplando a devida identificação dos patrimônios material e imaterial, passado e presente, e capacitação técnica na área de turismo e hotelaria, visando promover o circuito.

Além disso, a mesma Lei Complementar é específica em relação à proteção de edifícios históricos consagrados como, por exemplo, ao se referir a:

a) incentivar a restauração e reconversão, para usos compatíveis com seus objetivos, de imóveis de valor histórico e/ou relevante interesse como o Palacete D. João VI, o prédio “A Noite”, o prédio do Touring Club, o prédio da Estação Marítima de Passageiros (ESMAPA), os armazéns de 1 a 6 do Cais do Porto, o prédio da Imprensa Nacional, o prédio do Terminal Mariano Procópio, o depósito da Biblioteca Nacional, o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, a Estação Barão de Mauá (Estação Leopoldina), a Quinta da Boa Vista e outros, devendo ser submetidos, quando for o caso, ao Instituto Rio Patrimônio da Humanidade — IRPH e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — IPHAN; e

b) promover a conservação, requalificação e ativação dos bens protegidos pela legislação de patrimônio cultural.

Entretanto, não há referência consistente às centenas de edificações modestas existentes na região e que formam um conjunto arquitetônico importante sob o ponto de vista histórico-cultural. Esta riqueza patrimonial da região pode ser compreendida pela descrição feita por Silva; Andrade; Canedo (2012, p.8), no contexto da análise de importantes (e maltratados) edifícios de cunho histórico existentes na zona portuária como, por exemplo, a Vila Operária da Gamboa, projetada por Lucio Costa e Gregori Warchavchik, e o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos (IAPM), da cepa de Firmino Saldanha, e por meio das muitas moradias populares que surgiram ao longo dos anos na região:

[a] densidade revela-se, ainda, no desenvolvimento de uma sociabilidade particular que irá fortalecer as características destes bairros como especialmente expressivos na cultura popular da cidade. Por outro lado, pode-se supor que o espaço habitacional que foi se desenvolvendo ao longo das décadas, propiciou, de certa forma, essa sociabilidade e densidade cultural. Por fim, há que se lembrar que, ao lado da expansão residencial “orgânica”, os bairros portuários foram objeto de intervenções significativas no viés habitacional (Silva; Andrade; Canedo, 2012, p.8).

Deve-se reconhecer que a Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (UNESCO, 1972) é bem mais abrangente e inclusiva do que a Lei Complementar nº 101/2009 negligentemente propõe, pois:

considera como patrimônio cultural, além dos “monumentos” e os “locais de interesse”, os “conjuntos”, assim definidos: “grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência. (Miyamoto; Lima Carlos, 2024).

Durante os primeiros dez anos da OUCPM, os impactos na paisagem eram atinentes aos edifícios corporativos de alto luxo. Em um momento posterior, o surgimento pontual de conjuntos habitacionais residenciais parecia representar um alento de esperança de uma maior vitalidade urbana, pela capacidade de atração de variadas funções retroalimentadoras relacionadas a novas levas de moradores, como comércio e serviço. Porém, após um hiato de 2016 e 2021, sem comercialização de CEPACs, constata-se uma avalanche de lançamentos residenciais. Entre junho de 2021 e dezembro de 2024, foram lançados 10 empreendimentos, totalizando 8.994 unidades, concentrados em três incorporadoras: Cury, Cyrela e Emccamp, com mais de 94,9% das unidades vendidas (CAIXA, 2025). Atualmente, os enormes aglomerados de edifícios recém elevados ou em construção, autênticos produtos anônimos de uma especulação imobiliária desenfreada, empobrecem a ambiência local,

desvalorizam importantes monumentos e agredem grupamentos singelos de casas baixas com ar interiorano, telhas de barro e paredes coloridas:

[n]as horizontalidades se dá o espaço banal⁵, o espaço vivido, onde a qualidade de vida se apresenta sob diversas formas, não sendo, como todo o resto, um conceito absoluto. A prática social, e tudo que dela resulta está, portanto, de forma inexorável, atrelada à sua temporalidade particular que, por sua vez, vai de encontro ao tempo das verticalidades: o tempo de uma “urbanização em ritmo acelerado”, característica de operações como a OUC Porto Maravilha (Miyamoto; Orioli, 2017, p.149).

Esta pesquisa é um produto científico, porém serve como um alerta para uma cidade que se orgulha de ostentar o título dado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) de Patrimônio Mundial da Paisagem Cultural Urbana, desde 2012. É importante lembrar que uma das razões que justificam a honraria é exatamente o Cais do Valongo. Um lugar de simbolismo inegável para a história brasileira, ainda que por razões pouco alvissareiras — como visto no início do presente artigo — e que fica localizado bastante próximo da região onde hoje são erguidos verdadeiros arranha-céus residenciais de qualidade discutível. Esses conjuntos de novos edifícios, de largo e alto porte, literalmente invisibilizam o patrimônio cultural existente e as visadas dos morros, montanhas e florestas que caracterizam a cidade do Rio de Janeiro. Não há aqui a defesa do congelamento urbano. Sabe-se que as regras e diretrizes urbanísticas de ocupação foram traçadas descuidadamente há mais de uma década e meia. Porém, é necessário preservar, ainda que minimamente, a cultura, os laços afetivos e sociais e as ambiências dos Morros da Conceição, Pinto e Providência, com a melhoria da infraestrutura e segurança pública, através da participação coletiva:

[o] conhecimento do lugar requer presença, o que demanda tempo: um tempo presente, de continuidade, não abstrato. Uma equação de simples assimilação que não se coaduna com o tempo veloz da tecnocracia imposta pelo movimento hegemônico dos modos de acumulação do capital (Miyamoto; Orioli, 2017, p.149).

⁵O espaço banal seria o espaço de todos: empresas, instituições, pessoas; o espaço das vivências. Esse espaço banal, essa extensão continuada, em que os atores são considerados na sua contiguidade, são espaços que sustentam e explicam um conjunto de produções localizadas, interdependentes, dentro de uma área cujas características constituem, também, um fator de produção. Todos os agentes são, de uma forma ou de outra, implicados, e os respectivos tempos, mais rápidos ou mais vagarosos, são imbricados” (Santos, 2000, p. 53).

Através de uma outra perspectiva, inexistente na Lei Complementar nº 101/2009 a previsão de qualquer reserva de investimento para HIS dos valores arrecadados com a venda dos CEPACs, embora seja previsto e mencionado: a) “promover a Habitação de Interesse Social e o atendimento à população residente em áreas objeto de desapropriação”; b) incentivar a recuperação de imóveis ocupados para a melhoria das condições de moradia da população residente”, dentre outras diretrizes que denotam suposta preocupação com a questão residencial para a população menos assistida (PCRJ, 2009). À essa falta de direcionamento, Galiza (2015) questiona o papel da CEF, sendo ela a responsável pela política de habitação no país e ironicamente a própria financiadora da OUCPM:

[a]o assumir no discurso e na prática a operação de mercado do Porto Maravilha, a Caixa contribui, em parceria com a Prefeitura do Rio, para a exclusão de muitos dos atuais moradores da região portuária e o aumento da segregação socioespacial da cidade (Galiza, 2015, p. 133).

Ao desconsiderar o patrimônio cultural e a habitação de interesse social, a OUCPM se consolida como uma manifestação que renega o desenvolvimento e a diversidade social. A falta de acolhimento se exprime no desinteresse pela cidade e por seus segmentos mais pobres. O “design hostil” e a “arquitetura defensiva” (Limonad, 2022) talvez não esteja “apenas” na literalidade física,

mas na ignorância negligente pela história em suas manifestações mais significativas, no emparedamento de conjuntos de edifícios, avessos ao diálogo com a paisagem natural e cultural existente, na forma ostensiva da escala esmagadora, dentre outros aspectos que delineiam a desumanização do espaço urbano.

5. Conclusões finais

As transformações da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, desde 2009, ocasião da implantação da Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha, têm sido complexas e de grande vulto. Se inicialmente havia forte incerteza em relação à sua viabilidade imobiliária e comercial, atualmente, há uma mudança de rumo que merece registro. Não exatamente pelos atributos qualitativos pouco presentes. O que vale ressaltar é que a leva inicial de (já) questionáveis edifícios corporativos *triple A* (alto padrão), pródigos em vidros espelhados, deu lugar na sequência a uma onda grandiosa de prédios residenciais largos e altos, com mais de 20 andares, providos com os “sedutores serviços e acessórios” que vêm caracterizando os condomínios da região: piscina, churrasqueira, sauna, *spinning*, *solarium*, espaço beleza, salão de jogos, brinquedoteca etc.

Destinados à classe média, destacam-se negativamente na paisagem principalmente pelo assombroso porte, que vai segmentando o diálogo entre o mar, os morros e as montanhas da cidade. Uma particularidade geográfica natural que charmosamente delineou os limites do crescimento da cidade e que, em 2012, estimulou a concessão pela UNESCO do título de Patrimônio Mundial da Paisagem Cultural Urbana.

Esses enormes blocos também chamam a atenção pela arquitetura simplória e descuidada e o acabamento de baixa qualidade. Simbolizam ainda a negligência em relação à Habitação de Interesse Social (HIS) e à falta de sensibilidade arquitetônica e urbanística com o patrimônio histórico e cultural de agrupamentos residenciais existentes mais baixos e edifícios importantes. Não há uma única iniciativa que seja destinada à HIS. A centralidade da zona portuária, em uma região com infraestrutura plenamente instalada, poderia contribuir para a mitigação do problema habitacional da cidade. Aparentemente, a histórica região perderá uma oportunidade de consolidar um tecido urbano mais sensível às tradições do lugar, em uma escala mais gentil e com diversidade mais rica de usos. O presente trabalho vem destacar o caráter nocivo dos aglomerados implantados de forma omissa, desleixada e relapsa, produtos comprometidos apenas com a agressividade do mercado imobiliário. Gradativamente, a região parece tornar-se uma locação de *Koyaanisqatsi*⁶.

⁶ *Koyaanisqatsi* é um filme dos anos 1980, dirigido por Godfrey Reggio, cujo significado em língua hopi é “vida maluca, vida em turbilhão, vida fora de equilíbrio, vida se desintegrando, um estado de vida que pede uma outra maneira de se viver”.

Referências

ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, 1987.

AMARAL D'AVILA ENGENHARIA DE AVALIAÇÕES. **Estudo de Viabilidade da Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio de Janeiro**, 2010. Disponível em: <https://www.ccpa.rio/estudos-tecnicos/>. Acesso em: 03 abr. 2026.

BRASIL. **Estatuto da Cidade - Lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001**. Brasília, DF: Presidência da República, 2001. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/110257.htm. Acesso em: 16 ago. 2026.

CAIXA. Fundo de Investimento Imobiliário Porto Maravilha — RII PM. **Relatório de Acompanhamento 2º semestre/2024**. Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: https://www.caixa.gov.br/Downloads/investidores-institucionais-fii-porto-maravilha/Relatorio-semesteral_FII-CAIXA-Porto-Maravilha-2-Semestre-2024.pdf. Acesso em: 02 abr. 2026.

DAMETTO, Marcela Virginio. **A financeirização da produção do espaço: Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Geografia, 2016.

CARDOSO, Elizabeth D. *et al.* **História dos Bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo**. Rio de Janeiro: Editora Index, 1987.

FIX, Mariana A. B. **Financeirização e Transformações Recentes do Circuito Imobiliário no Brasil**. Tese (Doutorado) — Instituto de Economia — UNICAMP, Campinas, SP, 2011.

GALIZA, Helena Rosa dos Santos. **Reabilitação de áreas centrais sem gentrificação**. Tese (Doutorado em Urbanismo) — Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2015.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. [2001] Tradução Carlos Szlak. Coordenação Antônio Carlos Robert Moraes. São Paulo: Annablume, 2005.

IBGE — Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2022. Favelas e Comunidades Urbanas**, 2024. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102134.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2026.

LIMONAD, Ester. Porto Maravilha, um urbanismo inóspito. Desconstruindo o Porto Maravilha. **Revista Electrónica de Recursos en Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales**. Barcelona: Universidad de Barcelona, vol. XXVI, nº 265, 2022.

MIYAMOTO, James; LIMA CARLOS, Claudio. Porto Maravilha, uma década e meia depois. *In: Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (online), v.22, p. 1-19, 2024.

MIYAMOTO, James; ORIOLI, A. De cima, (Não) se vê uma outra cidade. *In: A língua que habitamos. Anais do IV Seminário Internacional - Academia de Escolas de Arquitectura e Urbanismo da Língua Portuguesa (AEAULP)*, Belo Horizonte, v.4, p.140-150, 2017.

MONIÉ, Frédéric; SILVA, Vivian. O projeto Porto Maravilha de revitalização da área portuária do Rio de Janeiro entre inovações e retrocessos na produção do espaço urbano. **Revista Transporte y Territorio** / n. 12, Dossier, 2015.

PCRJ — Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. **Lei Complementar nº 101, de 23 de novembro de 2009**. Disponível em: <https://e.camara.rj.gov.br/Arquivo/Documents/legislacao/html/C1012009.html>. Acesso em: 16 ago. 2026.

PINHO, Thiago Araujo. **O capital financeiro imobiliário no Brasil: o caso da Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha**. Dissertação (Mestrado) — Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ, 2016.

RABHA, Nina M. de C. Entre Ontem e Amanhã, Acontecer Hoje. In: **Cadernos do Patrimônio Cultural/Secretaria Municipal de Cultura**, vol. 3, n. 4-5. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Patrimônio Cultural, p. 63-65, 1994.

RAMOS, Raphael A.; SOARES, Joice de S. Do bairro ao ativo financeiro: São Cristóvão sob o avanço da Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha. **Revista Brasileira de Planejamento e Desenvolvimento**, Rio de Janeiro, v.15, n.1, 2026. DOI: pd.v15n1.21199. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rbpd/article/view/21199>. Acesso em: 28 mar. 2026.

RIBEIRO, Geraldo. Novos residenciais no Porto transformam a rotina da região. **O GLOBO**, Rio de Janeiro, 24 abr. 2024. Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2024/04/24/novos-residenciais-no-porto-transformam-a-rotina-da-regiao.ghtml?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 30 mar. 2026.

SÁNCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Argos, 2003.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SARUE, Betina. **Grandes projetos urbanos e a governança de metrópoles: o caso do Porto Maravilha no Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo — Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, São Paulo, 2015.

SARUE, Betina. Quando grandes projetos urbanos acontecem? Uma análise a partir do Porto Maravilha no Rio de Janeiro. **Dados**, Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), vol. 61, nº 3, 2018. Disponível em: https://www.redalyc.org/journal/218/21858228002/html/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 30 mar. 2026.

SILVA, Amanda Martins Marques da; BARBOSA, Gisele Silva; DRACH, Patricia Regina Chaves; MACHADO, Eduardo Praun; ZAMITH, Victor Marques. Alterações morfológicas do Porto Maravilha, Rio de Janeiro: transformações urbanas. In: TULLIO, Franciele Braga Machado; MACHADO, Lucio Mauro Braga (org.). **As Engenharias Agregando Conhecimento em Setores Emergentes de Pesquisa e Desenvolvimento**. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2021. cap. 2, p. 14-27. DOI: 10.22533/at.ed.6972111022.

SILVA, Maria Laís Pereira da; ANDRADE, Luciana da Silva; CANEDO, Juliana. Múltiplas faces do Porto do Rio ou onde reside a maravilha: a riqueza socioespacial da moradia popular. **Anais do 54º Congresso Internacional de Americanistas - Construyendo diálogos en las Américas**. Viena, Áustria, julho 15-20, 2012.

UNESCO — Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural**, 1972. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/>. Acesso em: 16 ago. 2026.

VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano. In: ARANTES, O.; MARICATO, E.; VAINER, C. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. Vozes, Petrópolis**; 1ª ed., 2000.

Sites das imagens

O GLOBO, Rio de Janeiro, 16/10/2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/perimetral-para-nao-ser-esquecida-10394243>. Acesso em: 28 mar. 2026.

RAF Arquitetura. Disponível em: <https://rafarquitetura.com.br/projetos/aqwa/>. Acesso em: 28 mar. 2026.

RAMOS, R. A.; SOARES, J. Do bairro ao ativo financeiro: São Cristóvão sob o avanço da Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha. *Revista Brasileira de Planejamento e Desenvolvimento*, Rio de Janeiro, v.15, n.1, 2026. DOI: pd.v15n1.21199. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rbpd/article/view/21199>. Acesso em: 28 mar. 2026.

TRANS VERSO

02 Espaços Efêmeros no Ensino de Design: análise curricular em Instituições Públicas

recebido em 11/05/2025
aprovado em 11/06/2025

Espaços Efêmeros no Ensino de Design: análise curricular em Instituições Públicas

Alessandra Santos Lima da Cunha

alessandra.cunha@ifmg.edu.br

Instituto Federal de Minas Gerais

Rosemary do Bom Conselho Sales

rosemary.sales@uemg.br

Universidade do Estado de Minas Gerais

RESUMO (PT): Design de Espaços Efêmeros (DEE) é uma abordagem projetual voltada para ambientes temporários, que prioriza o impacto sensorial, a comunicação e a agilidade construtiva, promovendo experiências marcantes. Este estudo analisa como essa abordagem é incorporada às matrizes curriculares dos cursos de Design de Ambientes e Interiores de instituições públicas brasileiras. O objetivo da análise é ampliar a compreensão sobre a presença do DEE no ensino superior e oferecer evidências para o debate acerca do seu fortalecimento na formação acadêmica. Para tanto, realizou-se uma pesquisa documental a partir da análise de Projetos Pedagógicos de Cursos (PPCs), buscando compreender como o conceito de efemeridade é incorporado ao ensino. Os resultados indicam que a inserção do DEE nos currículos ainda é limitada e pouco sistematizada. Embora existam disciplinas que abordam o tema, o uso explícito do termo “efêmero” em suas nomenclaturas permanece pouco frequente.

Palavras-chave: *formação em design, design efêmero, arquitetura efêmera, cenografia, currículo acadêmico.*

ABSTRACT (ENG): *Ephemeral Space Design (ESD) is a design approach focused on temporary environments that prioritizes sensory impact, communication, and construction agility, thereby fostering memorable experiences. This study analyzes how this approach is integrated into the curricula of Environmental and Interior Design programs at Brazilian public institutions. The analysis aims to broaden the understanding of ESD's presence in higher education and provide evidence to support the debate on strengthening its role in academic training. To this end, a documentary study was conducted by analyzing Course Pedagogical Projects (PPCs) to understand how the concept of ephemerality is incorporated into the curriculum. The results indicate that the inclusion of ESD in curricula remains limited and lacks systematization. Although there are courses addressing the subject, the explicit use of the term “ephemeral” in their titles remains infrequent.*

Keywords: *design education, ephemeral design, ephemeral architecture, scenography, academic curriculum.*

1. Introdução

Nos espaços de convivência humana, o Design de Ambientes e Interiores se consolida como uma área que sistematiza conhecimentos específicos sobre os espaços, com o propósito de promover, de forma integrada, segurança, saúde e bem-estar (Abreu; Pessoa; Sales, 2025). Esses profissionais se dedicam a estabelecer conexões profundas entre as pessoas e os lugares que elas habitam, atuando como mediadores entre o indivíduo e o projeto (Higgins, 2015; Kopec, 2018). No entanto, para que isso aconteça de forma efetiva, torna-se necessário que os profissionais possuam conhecimentos abrangentes em ética, teoria do design, comunicação, percepção ambiental e legislação. Isso porque tais abordagens ganham contornos específicos quando aplicadas à concepção dos chamados Espaços Efêmeros (EE). Estes espaços são ambientes temporários, criados para existir por um período determinado de tempo, geralmente vinculados a eventos, exposições, mostras, festivais ou intervenções culturais e comerciais (Cunha, 2020). Diferente dos espaços permanentes, os EE se destacam por seu caráter inovador e pela capacidade de adaptação, configurando-se como uma dimensão singular dentro do campo do Design (Brito; Costa; Gualberto, 2024; Ványolós, 2022). Por sua natureza transitória, essa abordagem exige dos profissionais maior sensibilidade em relação às dinâmicas do tempo, à produção de experiências e à criatividade para adequações temporárias. Em um cenário marcado pelo consumo acelerado de informação, os EE ganham relevância por sua capacidade de comunicação imediata (Nishikawa, 2016). Por isso, sua concepção demanda uma perspectiva que transcenda os parâmetros tradicionais do Design, considerando a efemeridade como elemento central na vivência e percepção dos espaços (Butler; Hogness; Michaelson, 2014). Nesse sentido, faz-se necessário articular experiências sensoriais e temporais, indo além das exigências típicas das estruturas permanentes. Assim, a formação acadêmica deve incorporar, além dos aspectos técnicos e estéticos convencionais, conteúdos específicos relacionados à temporalidade, como cenografia, design sustentável, economia da experiência e inovação metodológica (Howard, 2019; Mantovani, 2009).

Apesar de sua relevância social, cultural e econômica, grande parte das pesquisas sobre os EE concentra-se em áreas como Arquitetura e Artes, como por exemplo estudos de Costa (2015), Paz (2008), Scóz (2009), Carnide (2012) e Jessé (2022), que se concentram na análise da cenografia, na arte de rua e nas instalações artísticas, enquanto autores como Ványolós (2022) se preocupam com sua inserção histórica na Arquitetura. No campo do design, ainda são escassos os estudos que abordam metodologias voltadas ao processo projetual (Brito; Costa; Gualberto, 2024; Cunha; Abreu; Lana, 2021; Cunha, 2022; Martins, 2023). Além da limitada produção científica, pouco se conhece sobre como o DEE vem sendo incorporado à formação dos profissionais de design. Essa lacuna motivou a questão de pesquisa: como o DEE é abordado nos currículos formais dos cursos de graduação em Design de Ambientes e Interiores em instituições públicas brasileiras? Para responder a esse questionamento, o estudo buscou identificar e analisar as disciplinas relacionadas ao tema, considerando suas nomenclaturas, cargas horárias e enfoques pedagógicos, a fim de compreender sua inserção e profundidade nos currículos formais. Espera-se, com isso, contribuir para reflexões sobre a integração do DEE no ensino superior, destacando a importância de consolidar o tema como um eixo formativo autônomo, capaz de articular teoria, prática e inovação em resposta às demandas sociais e mercadológicas contemporâneas.

2. Aporte Teórico

No Brasil, a profissão de Design de Ambientes e Interiores passou a contar com uma regulamentação mais consistente a partir do Projeto de Lei nº 2.375/2022, aprovado pelo Senado Federal e em tramitação na Câmara dos Deputados, que estabelece critérios para o exercício profissional, como formação superior específica e registro junto ao Conselho Regional de Engenharia e Agronomia (CREA). Essa iniciativa complementa a Lei nº 13.369/2016, ampliando o reconhecimento legal dessas atribuições no mercado nacional. Em consonância com entidades internacionais como a *International Interior Design Association* (IIDA, 2025) e o *Council for Interior Design Qualification* (CIDQ, 2024), a prática profissional é orientada por princípios que visam promover saúde, segurança e bem-estar aos ocupantes dos espaços projetados. A abordagem projetual em design, nesse sentido, ultrapassa a dimensão estritamente material e funcional, incorporando aspectos simbólicos e subjetivos, que consideram as percepções e modos de vida dos sujeitos que vivenciam o espaço (Bahia, 2026). Essa sensibilidade aguçada à experiência humana (com foco no longo prazo e na permanência) constitui um dos pilares do design tradicional.

2.1 Abordagem Projetual de Design no Contexto Humano

O Design de Ambientes e Interiores situa-se no cruzamento entre áreas do conhecimento dedicadas à concepção de espaços internos de convivência humana, como artes, ciências e tecnologias (Kronenburg, 2008). Sua distinção está na ênfase à escala humana e à qualidade da experiência proporcionada pelos ambientes (Zonis, 2011; Loschiavo, 2006). Diferente da Arquitetura e da Engenharia, que se dedicam à concepção da estrutura física da edificação (Neufert, 2013), essa vertente concentra-se no estudo dos recintos internos e de seu entorno imediato. Isso implica a manipulação intencional de elementos como luz, cor, sombra, mobiliário, acabamento, acústica, ergonomia, dentre outros, cujo objetivo é otimizar a relação entre o indivíduo e seu *habitat* (Higgins, 2015; Kopec, 2018). Dessa forma, seu campo profissional assume um papel estratégico como mediador entre os usuários e os espaços projetados, operando como intérprete das necessidades funcionais e dos anseios subjetivos que emergem da vivência no espaço construído.

Essa atuação exige sensibilidade para captar aspectos emocionais, culturais e simbólicos, além de competência técnica para traduzi-los em soluções concretas (Zonis, 2011; Correia Junior; Braga; Couto, 2020). Contudo, tal mediação demanda uma abordagem interdisciplinar que articule saberes, psicologia ambiental, ergonomia, estética, comunicação, códigos de segurança, além de legislações específicas. O profissional, portanto, deve compreender os contextos técnicos e socioculturais em que os usuários estão inseridos, reconhecendo suas rotinas, valores, memórias e expectativas para propor cenários que promovam bem-estar, identidade e pertencimento. Essa perspectiva amplia o escopo tradicional da área, posicionando-a como agente de transformação social e cultural, na interface entre técnica e subjetividade. Conforme destaca Lawson (2011), o processo de design não se limita à resolução de problemas técnicos e funcionais, mas envolve a construção de significados e experiências que repercutam nos usuários e no tempo em que vivem.

Nesse cenário, o Design de Espaços Efêmeros (DEE) desponta como uma abordagem voltada à criação de estruturas temporárias, cuja principal característica é intensificar a experiência do usuário (Brito; Costa; Gualberto, 2024). Ao contrário do design tradicional, que privilegia a permanência, o DEE exige soluções concebidas para um ciclo de vida limitado, capazes de

conciliar agilidade com estratégias de comunicação eficientes e impactantes. Assim, a prática demanda a habilidade de transformar muito com o pouco disponível, seja de tempo seja de recursos (Cunha, 2020; Fernández-Galiano, 2011).

2.2 Design de Espaço Efêmero e suas Aplicações

O Design de Espaços Efêmeros (DEE) opera na lógica da transitoriedade, compartilhando os objetivos básicos do design contemporâneo, como o impacto sensorial, a comunicação e o diálogo com o público, mas sob condicionantes operacionais. A grande distinção do DEE não reside na busca por essas qualidades, mas sim na necessidade de viabilizá-las em ciclos temporais curtos, o que impõe estratégias específicas de montagem, desmontagem e logística reversa. Configura-se, portanto, como uma abordagem voltada à criação de ambientes temporários, concebidos para existir por um período determinado. Em contraste com as vertentes projetuais dedicadas à longa permanência, o DEE tem como característica central a transitoriedade, o que lhe confere especificidades conceituais e operacionais. O termo “efêmero” deriva do grego *ephēmeros*, que significa “por um dia”, e expressa com precisão a essência desses trabalhos, ou seja, estruturas que, após cumprirem sua função, são desmontadas ou transformadas (Cunha, 2020). A distinção entre arquiteturas permanentes e temporárias não se limita à duração física, mas envolve também aspectos simbólicos, funcionais e de comunicação. A efemeridade permite ao projetista explorar soluções criativas e ousadas, muitas vezes inviáveis em estruturas convencionais, justamente por não estarem submetidas às mesmas exigências de durabilidade e normatização (Kronenburg, 2008; Neufert, 2013). Essa liberdade formal e conceitual amplia o campo de atuação da área, oferecendo possibilidades expressivas que rompam com os paradigmas da construção tradicional (Paz, 2008).

A limitação temporal dessas intervenções desloca o foco projetual para a experiência. O objetivo central passa a ser a criação de momentos memoráveis, intensificando a vivência sensorial, a semiótica e a narrativa espacial (Veiga; Andery, 2013). A ausência de permanência é compensada pela intensidade da interação, pela capacidade de romper com a rotina e pela imersão do usuário no evento, gerando uma sensação de presença e envolvimento (Kronenburg, 2008). As aplicações do DEE são amplas e diversificadas, abrangendo stands em feiras, cenografias para espetáculos e teatro (Howard, 2019; Mantovani, 2009), exposições e instalações em museus (Veiga; Andery, 2013), vitrines comerciais, lojas *pop-up* e intervenções urbanas (Loschiavo, 2006). Devido à sua complexidade e aos múltiplos objetivos que envolve, o DEE é considerado uma prática multidisciplinar, articulando saberes do Design de Ambientes e Interiores, da Arquitetura, da Engenharia e das Artes Visuais. Essa intersecção com outras áreas do saber evidencia a necessidade de uma formação profissional que integre o processo projetual tradicional com conhecimentos sobre eventos, comunicação visual e temporalidade. Assim, o campo do DEE se consolida como uma dimensão singular do Design contemporâneo, exigindo abordagens curriculares especializadas e metodologias adaptadas à sua natureza transitória.

2.3 Implicações Curriculares do Design de Espaços Efêmeros

A inserção do Design de Espaços Efêmeros (DEE) como campo específico dentro do Design de Ambientes e Interiores demanda uma revisão crítica dos currículos acadêmicos tradicionais. A natureza transitória e experiencial desses trabalhos impõe desafios que extrapolam os fundamentos convencionais da formação em design, como durabilidade, ergonomia e normatização técnica (Higgins, 2015; Kopec, 2018). Para atuar com competência nesse

segmento, o profissional precisa dominar saberes que conectam o processo de criação dos espaços à organização de eventos, ao planejamento logístico de montagem e desmontagem, ao uso sustentável de materiais de curta duração e à criação de experiências marcantes para o público, conceito conhecido como economia da experiência (Ványolós, 2022). Nesse sentido, torna-se necessário incorporar ao currículo disciplinas que abordem a efemeridade como eixo estruturante do projeto. Da mesma forma, cursos que promovam metodologias ativas (como oficinas experimentais, simulações de eventos e projetos integradores), que permitam ao estudante vivenciar os ciclos curtos de criação, execução, montagem e desmontagem são igualmente importantes para o aprendizado (Correa; Costa, 2025; Moran, 2015). A abordagem curricular para o DEE, portanto, deve refletir sua condição multidisciplinar e sua vocação para a inovação. Isso implica não apenas a inclusão de novos conteúdos, mas também a revisão das estratégias pedagógicas, com foco na temporalidade, na experiência do usuário e na comunicação visual.

Ao reconhecer o DEE como uma dimensão autônoma e estratégica do design contemporâneo, as instituições de ensino podem formar profissionais mais preparados para os desafios e oportunidades desse campo emergente. Visto que, o fortalecimento desse campo como área de atuação demanda não apenas o reconhecimento de sua complexidade projetual, mas também a incorporação de habilidades específicas nos currículos. A consolidação dessa área exige a incorporação de habilidades específicas nas matrizes de ensino, destacando-se quatro eixos essenciais, conforme mostrado na **Figura 1**.

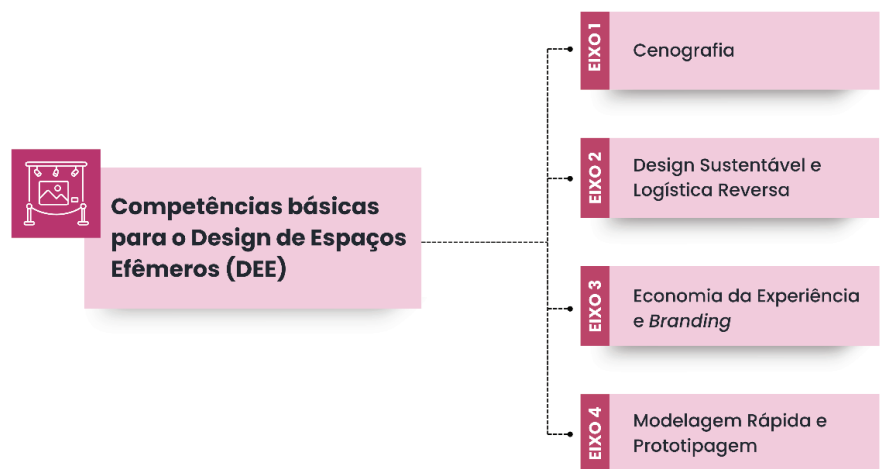


Figura 1 - Competências essenciais para o Design de Espaços Efêmeros. Fonte: elaborado pelos autores.

O primeiro eixo abrange a cenografia, disciplina voltada à construção de narrativas e atmosferas impactantes que estabelecem uma relação direta entre cena e público (Howard, 2019; Mantovani, 2009). O segundo envolve o design sustentável e a logística reversa, que são importantes para lidar com os resíduos gerados pela transitoriedade, por meio do uso de materiais recicláveis, modulares e de baixo impacto ambiental (Nishikawa, 2016). O terceiro alinha-se à economia da experiência e ao *branding*, conceitos que permitem traduzir a identidade de marcas e eventos em vivências memoráveis e integradas ao mercado contemporâneo (Ványolós, 2022; Pine; Gilmore, 2012; Zonis, 2011).

Além disso, destaca-se também o quarto eixo, as técnicas de modelagem rápida e prototipagem, que são indispensáveis para viabilizar a concepção e a execução de projetos em prazos reduzidos, o que exige o domínio de ferramentas digitais e metodologias ágeis (Janković; Stanković, 2019; Celani; Bertho, 2007). Apesar da crescente relevância social e econômica dos EE, um mercado que engloba de grandes feiras a festivais culturais, a maior parte da produção acadêmica sobre o tema ainda se concentra em Arquitetura e Artes Cênicas (Costa, 2015; Paz, 2008). Isso sugere uma lacuna potencial na sistematização e no aprofundamento do tema dentro do ensino formal de Design de Ambientes e Interiores. Diante dessas exigências do mercado, torna-se relevante que a formação profissional seja atualizada para integrar teoria, prática e inovação em projetos transitórios. O mapeamento do ensino de DEE, ao identificar sua inserção, nomenclatura e carga horária nas graduações públicas brasileiras, pode contribuir para consolidar o tema como um eixo formativo coerente e estratégico.

3. Metodologia

O presente estudo foi de natureza aplicada e teve como objetivo analisar os Projetos Pedagógicos e matrizes curriculares de cursos de Design de Ambientes e Interiores em instituições públicas brasileiras buscando analisar suas nomenclaturas, carga horária e enfoques de disciplinas sobre EE. Em relação à abordagem do problema, o estudo foi qualitativo, uma vez que busca compreender a complexidade e riqueza de dados obtidos a partir da análise do objeto de estudo (Guerra *et al.*, 2022). Quanto aos objetivos, a pesquisa enquadra-se como descritiva, por apresentar as características do ensino da temática nos currículos investigados, e explicativa, por examinar o tema em busca de suas implicações para a formação profissional (Severino, 2013). Como procedimento metodológico, adotou-se a pesquisa documental, baseada na coleta e análise de documentos oficiais, como Projetos Pedagógicos de Curso (PPCs) e matrizes curriculares (Fonseca, 2002).

3.1 Seleção do Material para Análise e Critérios de Exclusão

O material de análise foi composto por Projetos Pedagógicos de Curso (PPCs) e matrizes curriculares de cursos de graduação nas modalidades de bacharelado e tecnológico, ofertados exclusivamente por instituições públicas e gratuitas brasileiras. A seleção foi realizada por meio da plataforma e-MEC, sistema oficial do Ministério da Educação (MEC), que reúne dados institucionais e informações sobre o tipo de curso, modalidade (presencial, EAD ou híbrida) e status (em atividade, extinto ou em extinção). A coleta de dados aconteceu em três etapas, conforme ilustrado na Figura 2. Na primeira etapa, foi realizada a busca para identificar cursos de graduação em Design de Ambientes e Interiores no e-MEC. Para garantir que o levantamento abrangesse todo o escopo da pesquisa, foi necessário incluir também cursos com a nomenclatura de Decoração, termo ainda utilizado oficialmente por algumas instituições. Essa ampliação permitiu contemplar variações terminológicas que coexistem no cenário educacional brasileiro.

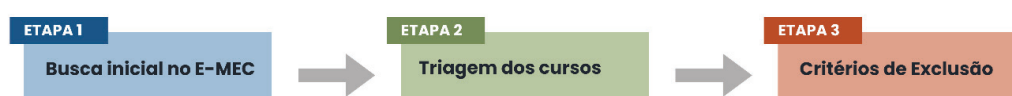


Figura 2 - Etapas da seleção do material para análise. Fonte: elaborado pelos autores.

Na segunda etapa, foi realizada a triagem dos cursos com base em critérios específicos. Primeiramente, foram selecionados apenas cursos de graduação (bacharelado ou tecnológico) ofertados por instituições públicas e com gratuidade. Foram considerados apenas os cursos na modalidade presencial ou híbrida, excluindo-se os cursos à distância (EAD), cuja estrutura curricular apresenta diferenças significativas. Foram incluídos apenas os cursos em atividade, com estrutura curricular voltada ao desenvolvimento de projetos, o que possibilita identificar disciplinas relacionadas ao ensino de EE. A terceira etapa envolveu os critérios de exclusão, em que foram desconsiderados cursos de Design com formação ampla, na qual a habilitação específica ocorre apenas ao final do percurso acadêmico, geralmente de forma flexível e sem aprofundamento temático. Também foram excluídos cursos técnicos e de especialização em Design de Ambientes/Interiores, por não se enquadrarem na categoria de graduação. Cursos inativos ou em processo de extinção foram igualmente descartados, assegurando que a análise contemplasse apenas programas vigentes e reconhecidos pelo MEC.

3.2 Procedimentos de Análise de Conteúdo

Os documentos coletados foram submetidos à Análise de Conteúdo (Bardin, 2016), na qual os dados obtidos foram tratados e analisados de maneira descritiva e comparativa. Segundo Bardin (2016), a Análise de Conteúdo é uma metodologia amplamente utilizada em pesquisas qualitativas, pois permite uma interpretação detalhada e bem fundamentada dos dados coletados. Buscou-se sistematizar as informações de modo a identificar padrões, lacunas e aproximações entre os cursos, conforme orientações de Gil (2019), Bowen (2009) e Minayo (2014). O procedimento teve caráter classificatório, privilegiando a organização de dados objetivos, códigos, nomenclaturas, carga horária e conteúdos programáticos. A pesquisa foi conduzida em duas etapas complementares (**Figura 3**).

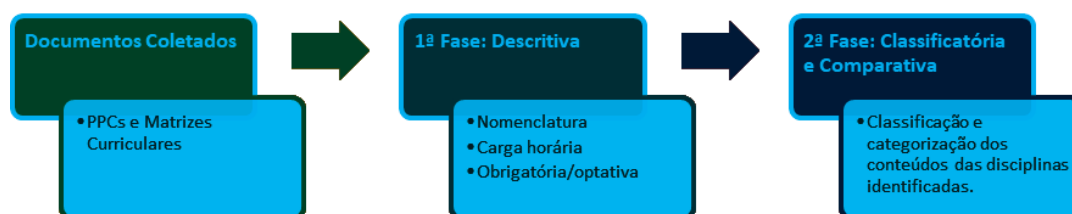


Figura 3 - Análise de Conteúdo Documental. Fonte: elaborado pelos autores.

A primeira etapa consistiu na sistematização de dados objetivos referentes a cada curso analisado, com foco na identificação de elementos estruturais das matrizes curriculares. Foram coletadas informações como a nomenclatura das disciplinas, a carga horária total e distribuída por componente, a modalidade de oferta (obrigatória ou optativa) e o ano de ingresso ou de inclusão da disciplina no currículo. Essa etapa permitiu mapear a presença formal do Design de Espaços Efêmeros (DEE) nos cursos, oferecendo um panorama inicial sobre sua inserção institucional.

Na segunda etapa, foi realizada uma análise classificatória e comparativa dos conteúdos programáticos das disciplinas identificadas. Por meio da leitura e categorização dos textos descritivos, buscou-se verificar o grau de aprofundamento e a abordagem adotada em relação à temática dos EE. Segundo Krippendorff (2013), a Análise de Conteúdo qualitativa sustenta interpretações a partir dos textos analisados, bem como da literatura existente, sobre os temas envolvidos. Para tanto, o pesquisador deve tecer

conclusões por meio da construção de paralelismos, triangulações e elaborações de metáforas que possam ser identificadas. Essa análise permitiu identificar padrões recorrentes, lacunas conceituais e aproximações entre os cursos, contribuindo para compreender como o DEE vem sendo tratado no contexto do ensino superior brasileiro (Gil, 2019).

4. Resultados e Discussão

4.1 Delimitação do Material de Análise e Caracterização dos Cursos

Com o objetivo de identificar e analisar o ensino da temática dos EE, a coleta de dados seguiu o procedimento de busca e triagem nos cursos de graduação em Design de Interiores e Design de Ambientes de instituições públicas e gratuitas. Buscou-se mapear quais estão regulamentados pelo MEC para, então, identificar a oferta de componentes curriculares relacionados ao tema. Após aplicar os critérios de inclusão e exclusão, a busca resultou em um conjunto de 15 cursos listados sob as nomenclaturas Design de Interiores, Design de Ambientes e Decoração. Conforme detalhado no **Quadro 1**. Embora o número total de cursos de Design em instituições públicas brasileira seja grande, a oferta de graduações com foco em Design de Ambientes/Interiores e Decoração é bastante restrita no Brasil. O conjunto de dados levantados resultou em seis cursos de grau Bacharelado e nove de grau Superior de Tecnologia, abrangendo instituições Federais, Estaduais e Municipais.

IES	Sigla	Estado	Código/Curso	Grau
Universidade Federal de Uberlândia	UFU	MG	(102935) Design	Bacharelado
Universidade Federal da Bahia	UFBA	BA	(13320) Design de Interiores	Bacharelado
Universidade Federal de Goiás	UFG	GO	(1178874) Design de Produto	Bacharelado
Universidade Federal de Uberlândia	UFU	MG	(102935) Design	Bacharelado
Universidade Federal do Rio de Janeiro	UFRJ	RJ	(14337) Design de Interiores	Bacharelado
Universidade do Estado de Minas Gerais	UEMG	MG	(84008) Design de Ambientes	Bacharelado
Universidade Estadual do Maranhão	UEMA	MA	(1573309) Design de Interiores	Tecnológico
Universidade Estadual do Maranhão	UEMA	MA	(1611893) Design de Interiores	Tecnológico

Universidade Estadual do Maranhão	UEMA	MA	(1611893) Design de Interiores	Tecnológico
Universidade Municipal de São Caetano do Sul	USCS	SP	(1648923) Design de Interiores	Tecnológico
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais	IFSEMG	MG	(1487131) Design de Interiores	Tecnológico
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Alagoas	IFAL	AL	(57638) Design de Interiores	Tecnológico
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo	IFSP	SP	(1421313) Design de Interiores	Tecnológico
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais	IFMG	MG	(1298973) Design de Interiores	Tecnológico
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba	IFPB	PB	(49960) Design de Interiores	Tecnológico

Quadro 1 - Cursos de Design aprovados pelo MEC. Fonte: elaborado pelos autores.

Na sequência, realizou-se o levantamento dos Projetos Pedagógicos de Curso (PPCs) e das matrizes curriculares. Ao analisar esses documentos, percebeu-se algumas incoerências nos dados obtidos em relação aos critérios de inclusão definidos na metodologia, que implicaram na redução do *corpus* durante a busca no e-MEC. A primeira se refere a gratuidade, apesar de ter sido listado no filtro de cursos gratuitos, o curso de Design de Interiores da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) apresentou informações sobre mensalidades no site da instituição. A não gratuidade levou à sua exclusão. A segunda foi com relação a formação ampla em Design, o curso de Design da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que apareceu nos resultados das buscas, é, na realidade, um curso de formação ampla com habilitação específica em Interiores apenas ao final do curso. Conforme o critério de exclusão estabelecido, cursos com esse perfil foram desconsiderados.

A outra observação importante refere-se ao curso de Design de Interiores da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Nessa instituição, o curso é ofertado em três campi (Bacabal, Codó e Timon). Embora existam diferenças sutis nas matrizes curriculares, a carga horária total é bastante equivalente, refletindo um mesmo projeto pedagógico institucional com adaptações pontuais. Dessa forma foi feito uma análise entre as matrizes curriculares dos três campi e se observou leves variações, como a carga horária e oferta de algumas disciplinas optativas e a distribuição dos conteúdos. O campus de Timon oferece 300 horas de disciplinas optativas, enquanto Codó tem uma

estrutura mais enxuta (180 horas) e também apresenta uma distribuição mais intensa de créditos por período (entre 40 a 60 créditos), enquanto Bacabal e Timon mantêm entre 30 e 40 créditos, sugerindo diferenças do calendário acadêmico. Apesar dessas variações, as três matrizes curriculares possuem carga horária total e organização de componentes obrigatórios muito semelhantes, refletindo um mesmo PPC institucional com adaptações muito sutis. Portanto, para fins de análise do currículo formal, considerou-se apenas uma matriz representativa para o curso de Design de Interiores da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Após o tratamento inicial e dos critérios de inclusão, o *corpus* de análise foi reduzido para oito (8) cursos de graduação em Design de Ambientes/Interiores em instituições públicas brasileiras.

4.2 Identificação e Quantificação da Temática Efêmera

A partir do *corpus* final, procedeu-se à Análise de Conteúdo documental dos PPCs e Matrizes Curriculares, buscando identificar a existência de componentes curriculares relacionados ao tema de EE. A busca concentrou-se em termos-chave como Cenografia, Efêmero, Temporário, Exposição, Cênico e *Visual Merchandising*. Os cursos estão distribuídos nos seguintes estados: Maranhão, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraíba e Bahia, abrangendo as regiões Nordeste e Sudeste do território nacional. O levantamento mostrou que a temática dos EE, embora presente, não está uniformemente distribuída. Dos oito cursos analisados, apenas dois (o IFMG e o IFPB) não apresentaram disciplinas obrigatórias ou optativas com conexão direta ao tema. As seis das oito instituições analisadas (75%) oferecem, no mínimo, um componente curricular que aborda a efemeridade ou um de seus eixos temáticos. O **Quadro 2** detalha os cursos, as disciplinas identificadas, sua natureza no currículo (obrigatória/optativa) e a carga horária correspondente.

IES	Curso	Disciplina	Obrigatória/ optativa	Carga horária
UEMA	DI	Atelier de Projeto: Design Comercial e <i>Visual Merchandising</i>	Obrigatória	60
UFRJ	DI	Estudos de Espaço Cênico I	Optativa	45
		Estudos de Espaço Cênico II	Optativa	45
		Adereço Cênico	Optativa	45
		Iluminação Cênica	Optativa	45
IFMG	DI	-	-	-
IFPB	DI	-	-	-
UFBA	DI	Laboratório IV — Projetos Efêmeros	Obrigatória	105
		Cenografia I	Optativa	60
IFSEMG	DI	Projeto de Interiores III — Design Efêmero	Obrigatória	60
IFSP	DI	Projetos 4	Obrigatória	66,7
UEMG	DA	Design Cênico	Optativa	72
		Prática Projetual — Design do Efêmero	Obrigatória	60

Quadro 2 - Cursos identificados e suas respectivas disciplinas (Foco em Espaços Efêmeros)
Fonte: elaborado pelos autores.

A análise da distribuição das disciplinas dos oito cursos apresentados no **Quadro 2** mostra uma diversidade na abordagem. Apenas uma parte dos PPCs contempla diretamente o tema dos EE em suas matrizes curriculares, variando quanto a obrigatoriedade, a carga horária e a nomenclatura específica das disciplinas que abordam o assunto.

Obrigatoriedade e carga horária: entre as instituições analisadas, apenas a UFBA, o IFSEMG, o IFSP e a UEMG apresentam disciplinas que abordam explicitamente o assunto, ainda que sob diferentes denominações, como Projetos Efêmeros, Design Efêmero, Cenografia ou Design Cênico. A carga horária dessas disciplinas varia entre 60h e 105h, com predomínio de obrigatoriedade nos cursos que de formação tecnológica. Enquanto nos cursos de bacharelado o tema tende a ser como optativa ou vinculada a contextos cênicos. Essa diversidade entre os cursos indica que o tema do DEE ainda aparece de forma isolada e pouco estruturada nas formações analisadas, mostrando diferentes interpretações sobre a importância dessa abordagem dentro do campo do Design de Ambientes/Interiores (Jessé, 2022). Por outro lado, cursos como os da UEMA e UFRJ não apresentam disciplinas diretamente voltadas ao DEE, concentrando-se em abordagens mais amplas de projeto ou cenografia.

Nomenclatura Específica: apenas três disciplinas utilizam exatamente o termo Efêmero em sua nomenclatura: 1) Prática Projetual — Design do Efêmero (UEMG), 2) Projeto de Interiores III — Design Efêmero (IFSEMG) e 3) Laboratório IV — Projetos Efêmeros (UFBA). A presença dessas disciplinas mostra que, embora de forma discreta nas matrizes analisadas, existe uma tendência de inserção do tema como parte do ensino em Design. O fato de estarem presentes tanto em cursos tecnológicos quanto em bacharelados também sugere uma ampliação gradual do olhar sobre o tema, que passa a ser entendido não apenas como extensão da cenografia, mas como uma dimensão própria do Design de Ambientes/Interiores, voltada à experiência, à adaptação e à vivência sensorial dos espaços (Brito; Costa; Gualberto, 2024).

4.3 Análise dos Conteúdos Curriculares

Para aprofundar a análise, procedeu-se à descrição e comparação das ementas das disciplinas identificadas, utilizando as categorias temáticas levantadas no Referencial Teórico (item 2.3 sobre implicações curriculares do Design Efêmero), sugerindo uma lacuna potencial na sistematização e no aprofundamento do tema dentro do currículo formal de Design de Ambientes/Interiores. O **Quadro 3** sintetiza as disciplinas e suas ementas, buscando proporcionar uma visão ampla do conteúdo curricular que abarca a temática dos EE, destacando como as diferentes instituições estruturam e abordam esse assunto em seus cursos. Entre as oito instituições analisadas, apenas seis delas apresentaram na matriz curricular disciplinas relacionadas aos EE. A Análise de Conteúdo programático do **Quadro 3** mostra as características e prioridades de ensino em cada instituição.

IES	Disciplina	Ementa
UEMA	Atelier de Projeto: Design Comercial e <i>Visual Merchandising</i>	Aborda o projeto de espaços comerciais, promoção de vendas e merchandising, considerando aspectos históricos, técnicos e comportamentais do consumo e da economia da experiência.

UFRJ	Estudos de Espaço	Introduz o estudo da arquitetura teatral e das diferentes poéticas da cenografia ocidental, relacionando-as à criação de espaços cênicos e à atuação de principais cenógrafos ao longo da história.
	Cênico I	
	Estudos de Espaço	Aprofunda o estudo das transformações estéticas do século XX, analisando a influência da indústria cultural, da cultura de massa e do desenvolvimento tecnológico sobre a cenografia teatral.
	Cênico II	
	Adereço Cênico	Examina o papel dos objetos na cena teatral e em manifestações culturais, abordando significados, técnicas de confecção e processos criativos aplicados ao adereço cênico.
UFBA	Iluminação Cênica	Introduz fundamentos de iluminação teatral, nomenclatura e uso de equipamentos, elaboração de mapas e roteiros de luz, e criação de propostas conceituais para cenas.
	Laboratório IV - Projetos Efêmeros	Discute metodologias de design aplicadas à concepção de projetos efêmeros, considerando tipologias, normas técnicas e ações experimentais junto à comunidade e agentes públicos.
	Cenografia	Analisa correntes artísticas e técnicas da cenografia, seus elementos constitutivos e a relação entre espaço teatral, palco, plateia e concepções de espetáculo ao longo da história.
IFSEMG	Projeto de Interiores III	Apresenta o conceito, as tipologias e as metodologias de projeto aplicadas ao design efêmero, voltadas à concepção de ambientes e intervenções temporárias.
IFSP	Projetos 4	Trata do planejamento e organização de espaços transitórios e cenográficos (como feiras, stands e eventos), articulando aspectos funcionais, técnicos e estéticos.
UEMG	Design Cênico	Estuda os processos de design aplicados à criação dos elementos visuais e sonoros que compõem a produção de um espetáculo teatral.
	Prática Projetual — Design do Efêmero	Desenvolve projetos práticos de diferentes escalas e complexidades, explorando metodologias e tecnologias específicas aplicadas ao design do efêmero.

Quadro 3 - Cursos e disciplinas na área de Espaços Efêmeros. Fonte: elaborado pelos autores.

Na Universidade Estadual do Maranhão UEMA, a disciplina “Atelier de Projeto, Design Comercial e *Visual Merchandising*” demonstra que existe uma preocupação do curso em alinhar o ensino do Design de Ambientes/ Interiores às demandas contemporâneas do mercado varejista, valorizando competências que conectam experiência do usuário, inovação e resultado comercial. As disciplinas abordam de maneira integrada projetos para espaços comerciais, com enfoque em práticas direcionadas à promoção de vendas e ao *visual merchandising*. Nas ementas, foi possível identificar que as disciplinas contemplam aspectos históricos, técnicos e comportamentais do consumo, articulando com os conceitos da economia da experiência, buscando formar profissionais capazes de criar ambientes que vão além da funcionalidade. Utiliza-se também conhecimentos de estratégias de comunicação visual e estímulo de engajamento sensorial do consumidor.

Na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o conjunto de disciplinas ofertadas demonstram a busca por uma formação consistente e multifacetada no campo da cenografia e dos ambientes cênicos, envolvendo teoria, história e prática criativa. O conjunto de ementas demonstram a preocupação com a formação de profissionais capazes de compreender, contextualizar e inovar nos espaços cênicos. Na disciplina de “Estudos de Espaço Cênico I”, os alunos são introduzidos aos conceitos da arquitetura teatral e às diversas poéticas cenográficas desenvolvidas ao longo da história ocidental, mostrando

uma visão ampla sobre a atuação dos principais cenógrafos. Em “Estudos de Espaço Cênico II”, o aluno aprofunda esse olhar histórico a partir de uma análise crítica sobre as transformações do século XX, particularmente no que tange o diálogo entre cenografia, indústria cultural, cultura de massa e avanços tecnológicos. A disciplina “Adereço Cênico” amplia o repertório dos alunos ao explorar o papel expressivo e simbólico dos objetos cênicos em manifestações culturais variadas, destacando tanto as técnicas de confecção quanto os processos criativos. A disciplina “Iluminação Cênica” expande a compreensão técnica e conceitual ao tratar de fundamentos de iluminação teatral, nomenclatura, mapeamento e elaboração de propostas de luz para cenas.

Na Universidade Federal da Bahia (UFBA), as disciplinas refletem um cuidado com a formação de designers capazes de atuar de forma crítica e criativa em ambientes cênicos e efêmeros, demonstrando o reconhecimento dos EE como campo de atuação da profissão. Na disciplina “Laboratório IV - Projetos Efêmeros”, destaca-se o uso de metodologias específicas de Design para a concepção de projetos temporários, demonstrando a importância das tipologias, normas técnicas e da interação com a comunidade e agentes públicos como parte integrante do processo criativo e de implementação. Essa perspectiva, mostra uma preocupação clara com a adaptação das práticas de Design às particularidades e desafios dos EE, que demandam planejamento cuidadoso e ações experimentais. Outra disciplina “Cenografia”, na mesma instituição, propõe uma análise mais profunda das correntes artísticas e técnicas envolvidas nesse setor. Nela, os elementos constitutivos e a relação dialógica entre espaço teatral, palco, plateia, são explorados além de concepções históricas sobre o espetáculo.

No Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais (IFSEMG), as disciplinas demonstram a preocupação em preparar profissionais capazes de planejar e executar projetos que considerem a transitoriedade e a singularidade dos EE, adaptados às necessidades contemporâneas do mercado e da sociedade. A disciplina “Projeto de Interiores III” apresenta os conceitos, tipologias e metodologias específicas aplicadas ao DEE, com foco na concepção de ambientes e intervenções temporárias. Essa disciplina contribui para a formação de designers versáteis, aptos a desenvolver soluções criativas que dialoguem com o contexto efêmero e sejam capazes de enriquecer a experiência dos usuários em ambientes temporários.

No Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), as disciplinas permitem que os estudantes desenvolvam competências indispensáveis para conceber ambientes temporários que associam a eficiência prática e a qualidade visual, contemplando as complexidades de intervenções efêmeras em contextos diversos. A disciplina “Projetos 4” aborda o planejamento e a organização de espaços transitórios e cenográficos, como feiras, *stands* e eventos, considerando de forma integrada os aspectos funcionais, técnicos e estéticos. Assim, a presença dos referidos conteúdos sugere uma preocupação em preparar profissionais que estejam alinhados às demandas projetuais dos espaços efêmeros.

Na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), as disciplinas ofertadas demonstram uma abordagem sólida e integrada no campo do design cênico e do design efêmero. Suas disciplinas refletem o compromisso da instituição em formar profissionais capazes de combinar teoria, técnica e inovação na criação de espaços cênicos e efêmeros que dialoguem com as necessidades contemporâneas do design e das artes da cena. A disciplina “Design Cênico” enfatiza o estudo dos processos de design aplicados à criação

dos elementos visuais e sonoros que compõem a produção de um espetáculo teatral, evidenciando a importância da interdisciplinaridade entre percepção, estética e função na dimensão do espetáculo. Paralelamente, a disciplina “Prática Projetual - Design do Efêmero” proporciona um ambiente prático para criar desenvolver projetos em várias escalas de complexidades, estimulando o uso de metodologias e tecnologias específicas ao Design de Ambientes temporários.

A partir da análise descritiva das disciplinas identificadas, é possível aferir alguns pontos importantes com relação às disciplinas que apresentam referência direta aos EE. Foco Cênico: o conjunto de disciplinas da UFRJ e as disciplinas Design Cênico da UEMG e Cenografia da UFBA demonstram uma formação consistente e multifacetada no campo da Cenografia. As ementas abordam teoria, história, e aspectos práticos como iluminação e adereço, reforçando a tradicional correlação dos espaços temporários com as Artes Cênicas (Howard, 2019; Mantovani, 2009). Foco Projetual e Mercadológico: as disciplinas de Atelier de Projeto, Design Comercial e *Visual Merchandising* da UEMA se destacam por abordar a Economia da Experiência e o consumo em espaços comerciais, alinhando o ensino do DEE às demandas do mercado varejista e à comunicação visual (Cunha, 2020). Foco Metodológico e Social: a UFBA enfatiza o uso de metodologias específicas de Design para projetos temporários e a interação com a comunidade e agentes públicos, mostrando uma preocupação com a adaptação das práticas de Design aos desafios sociais e logísticos dos EE. O IFSP e o IFSEMG também se concentram em metodologias e aspectos funcionais/técnicos, preparando o profissional para planejar e executar intervenções temporárias (Butler; Hogness; Michaelsen, 2014).

A recorrência temática mostrada no **Gráfico 1** confirma a primazia da Cenografia, que é o tema mais frequente, surgindo em seis ocorrências. Esse resultado sugere que a temática da cenografia, especialmente associada ao espaço teatral, ainda é a tipologia mais popular entre os diversos tipos de EE (Howard, 2019; Mantovani, 2009), confirmando o que é discutido na literatura (Veiga; Andery, 2013). O termo Design Efêmero, por sua vez, aparece em apenas três ementas, indicando que o conceito ainda está em fase de consolidação nos currículos, sendo tratado de forma mais direta apenas em alguns cursos específicos. Temas correlatos, como o *Visual Merchandising* e Espaços Temporários, surgem de maneira pontual.

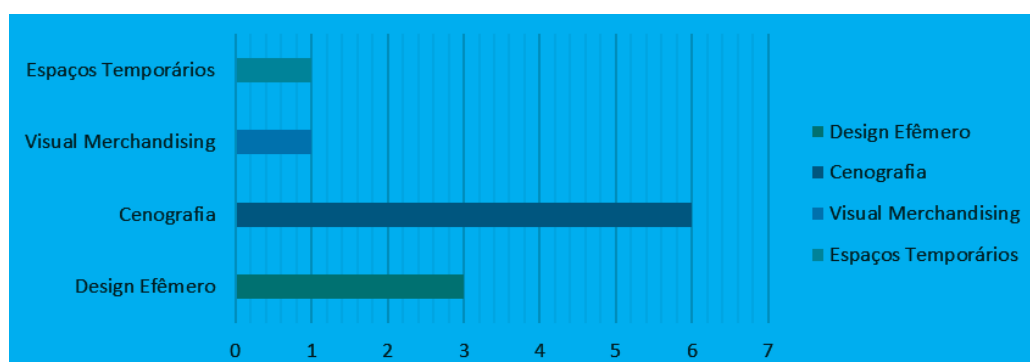


Gráfico 1 - Temas recorrentes encontrados nas ementas. Fonte: elaborado pelos autores.

De maneira geral, os dados apontam uma forte tendência em associar os Espaços Efêmeros (EE) à cenografia, negligenciando outras dimensões importantes para o mercado contemporâneo, como a Logística Reversa e o Design Sustentável. Esse achado mostra a necessidade de ampliar a compreensão desse campo no ensino de Design, incorporando suas dimensões contemporâneas ligadas à experiência, à interação e à temporalidade.

5. Considerações Finais

O presente estudo teve como objetivo identificar e analisar a inserção da temática dos EE nas matrizes curriculares de cursos de graduação em Design de Ambientes e Interiores de instituições públicas brasileiras, buscando compreender a forma como essa abordagem tem sido incorporada à formação profissional. A partir da análise de oito cursos, foi possível mapear a oferta de disciplinas, cargas horárias e os enfoques temáticos predominantes, observando a diversidade de nomenclaturas e a frequência do tema nos Projetos Pedagógicos.

Os resultados da análise curricular demonstraram que o tema do DEE ainda aparece de forma pontual e pouco sistematizada na formação, apesar da existência de disciplinas específicas em instituições como UFBA, IFSEMG, IFSP e UEMG. No entanto, a análise qualitativa das ementas mostrou que, na maioria das matrizes que contemplam o tema, o conteúdo surge associado à cenografia (em 75% dos cursos analisados) ou ao *Visual Merchandising*. Isso indica uma abordagem ainda restrita às práticas cênicas e comerciais e evidencia que o assunto carece de uma estrutura pedagógica contínua e integrada que o consolide como um campo próprio do Design de Ambientes e Interiores.

Essa diversidade e a ausência de uma abordagem sistemática e ampla sobre os EE apresentam implicações diretas para o perfil do egresso. Ao limitar o ensino às tipologias cênicas, a formação pode restringir a capacidade dos profissionais de lidar com os desafios dos espaços transitórios e da economia da experiência no design contemporâneo. Por outro lado, nos cursos que incluem disciplinas específicas, observa-se a valorização de competências ligadas à inovação, à experimentação e à interdisciplinaridade. A presença de disciplinas com enfoques direcionados sobre os EE em algumas instituições indica o potencial do campo para ampliar a compreensão do design como prática temporal e interativa, ainda que essa inserção permaneça restrita em parte dos cursos analisados.

A pesquisa traz contribuições relevantes para a área ao fornecer, primeiramente, um diagnóstico quantitativo e qualitativo da inserção dos EE nos currículos de graduação em Design de Ambientes e Interiores em instituições públicas brasileiras. O estudo identifica padrões de oferta e lacunas estruturais, apontando a necessidade de criar ou reforçar eixos próprios do DEE. Além de propor uma fundamentação empírica para discutir o tema como um eixo formativo autônomo, capaz de articular teoria, prática e inovação em resposta às demandas contemporâneas. Assim, o estudo oferece subsídios empíricos para a estruturação de eixos curriculares e para a formulação de diretrizes pedagógicas que consolidem o DEE como campo conceitual e prático.

Em termos de limitações, a pesquisa concentrou-se na análise de cursos de graduação em instituições públicas brasileiras, o que restringe o panorama a uma parcela específica da oferta nacional. Como desdobramentos futuros, sugere-se ampliar a análise para instituições privadas, identificando ementas que abordem a sustentabilidade e a logística reversa como premissas inerentes ao DEE na contemporaneidade, uma vez que tais conceitos configuram uma discussão urgente e necessária para essa prática projetual no campo do Design. Recomenda-se, ainda, aprofundar o estudo das práticas pedagógicas para investigar como o tema é explorado nas atividades projetuais e nas metodologias de ensino para além dos documentos oficiais, como os PPCs. Sugere-se, também, ampliar o entendimento dos EE no ensino superior, reconhecendo sua importância nos projetos temporários, configurando-se como um campo fértil de inovação, expressão e experimentação. Acredita-se que essas dimensões possam contribuir para formar profissionais capazes de projetar experiências marcantes em um mundo cada vez mais dinâmico e transitório.

Referências

ABREU, Simone Maria Brandão Marques de; PESSÔA, Sâmela Suélen Martins Viana; SALES, Rosemary do Bom Conselho. The meaning of Environment Design: the uniqueness of the human being in a scenario of transformations. **Estudos em Design**, v. 33, n. 1, 2025.

BAHIA, Isabella Pontello. Premissas epistemológicas em (re)construção: novos olhares para o design de ambientes. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 2, p. 24-36, 2026. DOI: 10.35522/eed.v34i2.2408. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/2408>. Acesso em: 8 ago. 2026.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BOWEN, Glenn A. Document Analysis as a Qualitative Research Method. **Qualitative Research Journal**, v. 9, n. 2, 2009, p. 27-40.

BRASIL. Lei nº 13.369, de 12 de dezembro de 2016. Dispõe sobre o exercício da profissão de designer de interiores e ambientes. **Diário Oficial da União: seção 1**, Brasília, DF, ano 153, n. 239, p. 1, 13 dez. 2016. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13369.htm. Acesso em: 29 out. 2025.

BRITO, A. L. R.; COSTA, R. X.; GUALBERTO, J. H. Design de interiores efêmeros: estratégias de humanização em eventos temporários. In: **Encontro Nacional De Ensino De Arquitetura E Urbanismo — ENEAC**, 2024, João Pessoa. Anais [...]. João Pessoa: Instituto Federal da Paraíba, 2024. Disponível em: <https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/eneac2024/826956.pdf>. Acesso em: 29 out. 2025.

BUTLER, Shaunta; HOGNESS, Madga; MICHAELSEN, Guy. **Ephemeral: interventions shaping space**. Seattle: Berger Partnership, 2014.

CARNIDE, S. J. F. **Arquiteturas expositivas efêmeras**. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2012.

CELANI, G.; BERTHO, B. A prototipagem rápida no processo de produção de maquetes de arquitetura. In: **Congresso Internacional De Tecnologia Na Arquitetura**, 2007, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: NUTAU/USP, 2007. Disponível em: <https://www.fec.unicamp.br/~lapac/papers/celani-bertho-2007.pdf>. Acesso em: 30 out. 2025.

COUNCIL FOR INTERIOR DESIGN QUALIFICATION (CIDQ). **About CIDQ**. 2024. Disponível em: <https://www.cidq.org/about-cidq>. Acesso em: 17 fev. 2025.

CUNHA, Alessandra Santos Lima da. **Design, territórios e espaços efêmeros: um olhar semiótico para o processo de significação da exposição “Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga”**. 2020. 227 f. Dissertação (Mestrado em Design) — Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

CUNHA, Alessandra Santos Lima da; ABREU, Simone Maria Brandão Marques de; LANA, Sebastiana Luiza Bragança. Aspectos subjetivos no processo comunicativo do design de espaços efêmeros: uma análise do espetáculo “Cão Sem Plumas”. **Projetica**, Londrina, v. 12, n. 2, p. 215—239, 2021. DOI: 10.5433/2236-2207.2021v12n2p215. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/view/39532>. Acesso em: 4 nov. 2025.

CUNHA, Alessandra Santos Lima da. Design de espaços efêmeros em Belo Horizonte: a contribuição dos docentes da Escola de Design da UEMG. In: BRAGA, Marcos da Costa; MOURA, Monica; LIMA, Maria Lúcia Mendes de (Orgs.). **Histórias do design em Minas Gerais II**. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2022. 498p.

CORREIA JUNIOR, Gilberto Mendes; BRAGA, Luiz; COUTO, Rita Maria de Souza. O Designer como mediador. **Projética**, Londrina, v. 11, n. 3, p. 90-108, Nov. 2020.

CORREA, Glaucinei; COSTA, Luciana. Aprendizagem baseada em design: transformando a educação para o desenvolvimento de competências do futuro. In: **Plural Design 2025**. São Paulo: Blucher, 2025. p. 334-348. DOI: 10.5151/pluraldesig2025-42.

COSTA, Vitor Mesquita Bríngel da. **Efemeridade na arquitetura: a alternância de significado dos espaços públicos do centro paulistano na "Virada Cultural"**. 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Espacios Efímeros. **Arquitectura Viva**, n. 141, p. 3, 2011.

FONSECA, João José Saraiva. **Metodologia da Pesquisa Científica**. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2002.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2019. 173p.

GUERRA, Cecília; BRASIL, Christina César Praça; MARTÍN-CILLEROS, María Victoria; DUHN, Lenora. Pesquisa qualitativa: um olhar sempre voltado à excelência dos estudos. **New Trends in Qualitative Research**, Oliveira de Azeméis, v. 15, p. e773, 2022. DOI: 10.36367/ntqr.15.2022.e773. Disponível em: <https://publi.ludomedia.org/index.php/ntqr/article/view/773>. Acesso em: 27 out. 2025.

HIGGINS, J. **Interior design fundamentals**. New York: Fairchild Books, 2015.

HOWARD, P. **What is Scenography?** 3. ed. London: Routledge, 2019.

INTERNATIONAL INTERIOR DESIGN ASSOCIATION (IIDA). **What is interior design?**. Chicago, 2025. Disponível em: <https://www.iida.org/>. Acesso em: 29 out. 2025.

JANKOVIĆ, Sanja; STANKOVIĆ, Danica. Ephemeral Architecture: A Proposal for Interventions in Public Space, **Facta Universitatis: Visual Arts and Music**, v. 5, n. 2, p. 163—172, 2019. Disponível em: <https://casopisi.junis.ni.ac.rs/index.php/FUVisArtMus/article/view/5253>. Acesso em: 15/10/2025.

JESSÉ, Emanuela Bezerra. **Arquitetura efêmera: uma proposta de intervenção na Ilha de Deus vinculada ao programa Mais Vida nos Morros**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: <https://porto.unicap.br/pergamumweb/vinculos/0000c0/0000c02b.pdf>. Acesso em: 15/10/2025.

KOPEC, Dak. **Environmental Psychology for Design**. Bloomsbury Publishing USA, 2018.

KRONENBURG, R. **Portable architecture: design and technology**. Basel: Birkhäuser, 2008.

KRIPPENDORFF, Klaus. **Content analysis: an introduction to its methodology**. 3rd ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2013.

LAWSON, Bryan. **Como arquitetos e designers pensam**. Tradução: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Oficina de Textos, 2011.

LOSCHIAVO, M. C. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2006.

MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 2009.

MARTINS, Ana Vitoria Faria. **Explorando a interseção entre design gráfico e ambientes efêmeros: criação do espaço temporário e envolvente para o "Carmed Fini"**. 2023. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/39585>. Acesso em: 15/10/2025.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

MORAN, José. Mudando a educação com metodologias ativas. In: SOUZA, Carlos Alberto de; MORALES, Ofelia Elisa Torres (org.). **Convergências midiáticas, educação e cidadania: aproximações jovens**. Coleção Mídias Contemporâneas, v. 2. Ponta Grossa: Foca Foto/PROEX-UEPG, 2015. p. 15-33.

NEUFERT, E. **Arte de projetar em arquitetura**. 18. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

NISHIKAWA, Gabriel Queiroz. **Uso do espaço efêmero aliado ao design para a experiência em benefício de marcas de moda**. 2016. Monografia (Tecnólogo em Design de Moda) - Faculdade de Tecnologia Senai, Curitiba, 2016.

PAZ, D. J. M. Arquitetura efêmera ou transitória. **Arquitextos**, São Paulo, n. 102.06, nov. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/97>. Acesso em: 15/10/2025.

PINE, B. Joseph; GILMORE, James H. **The Experience Economy**. Updated ed. Boston: Harvard Business Review Press, 2012.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2013.

SCÓZ, Eduardo. **Arquitetura efêmera: o repertório do arquiteto revelado em obras temporárias**. 2009. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (FAUUSP), São Paulo, 2009.

VÁNYOLÓS, Endre. The Time of Ephemeral Architecture, **Studies in History & Theory of Architecture**, [S.l.], v. 10, p. 1-15, nov. 2022. Disponível em: <https://sita.uauim.ro/article/10-14-vanyolos-the-time-of-ephemeral-architecture>. Acesso em: 15/10/2025.

VEIGA, A. C. R.; ANDERY, P. R. P. Gestão do processo de design de arquitetura efêmera em museus. **Arquivos Brasileiros de Arquitetura**, v. 2, n. 1, 2013.

ZONIS, S. **Arquitetura no divã: a experiência emocional dos espaços**. São Paulo: Editora Senac, 2011.

TRANS VERSO

03 Visualidades e Protagonismo: uma análise da linguagem visual, estética e simbólica das capas de álbuns do rap feminino brasileiro

recebido em 11/08/2025
aprovado em 11/09/2025

Visualidades e Protagonismo: uma análise da linguagem visual, estética e simbólica das capas de álbuns do rap feminino brasileiro

Izabela Carvalho Silva
izabelac612@gmail.com
Universidade Federal da Paraíba

Myrla Lopes Torres
myrlaltorres@gmail.com
Universidade Federal da Paraíba

RESUMO (PT): Este artigo analisa as capas de 18 álbuns do rap feminino brasileiro lançados entre 2020 e 2024, com o objetivo de identificar elementos recorrentes da linguagem visual e compreender sua contribuição para a construção de narrativas de empoderamento feminino. A pesquisa fundamenta-se em estudos sobre a cultura hip-hop e o movimento do rap feminino, considerando sua representação visual, estética e simbólica. O desenvolvimento metodológico ocorreu a partir da seleção de capas de artistas representativas do período já citado, analisadas com base em categorias visuais como cor, forma, textura, harmonia e simbologia, fundamentadas nos referenciais de Gomes Filho (2008), Teberosky e Coll (2000), Santaella (2002) e Silveira (2018). Os resultados evidenciam a recorrência de estratégias visuais associadas à força, à autonomia, à ancestralidade e ao protagonismo feminino, contribuindo para a construção simbólica da imagem das artistas. Conclui-se que as capas atuam como artefatos visuais capazes de fortalecer a memória coletiva e ampliar a visibilidade do protagonismo feminino no rap brasileiro.

Palavras-chave: *linguagem visual, cultura hip-hop, empoderamento feminino.*

ABSTRACT (ENG): This article analyzes album covers from Brazilian female rap artists released between 2020 and 2024, aiming to identify recurring elements of visual language and understand their contribution to the construction of narratives of female empowerment. The study is grounded in research on hip-hop culture and its visual representations, articulating concepts of aesthetics, symbolism, and female protagonism. Methodologically, representative album covers from the period were selected and analyzed according to visual categories such as color, shape, texture, harmony, and symbolism, based on the theoretical frameworks proposed by Gomes Filho (2008), Teberosky and Coll (2000), Santaella (2002), and Silveira (2018). The results reveal recurring visual strategies associated with strength, autonomy, ancestry, and identity affirmation, contributing to the symbolic construction of the artists' public image. It is concluded that these album covers function as visual artifacts capable of strengthening collective memory and increasing the visibility of female protagonism within Brazilian rap.

Keywords: *visual Language; hip-hop culture; women's empowerment*

1. Introdução

No campo da comunicação, as imagens desempenham um papel fundamental na transmissão de mensagens e na produção de sentidos além da simples representação visual. Ao longo do tempo, a imagem passou a ocupar um papel cada vez mais relevante na construção e na difusão de valores culturais, discursos sociais e formas de representação. Nesse sentido, configura-se como um importante instrumento de expressão simbólica, capaz de evidenciar pertencimentos, experiências coletivas e manifestações culturais, constituindo signos que atuam na produção de significados, como aponta Joly (2007).

Nesse sentido, a mensagem visual pode ser construída com signos icônicos, que dão a impressão de semelhança com a realidade, jogando com a analogia perceptiva e com os códigos de representação herdados pela tradição de representação ocidental, e com os signos plásticos, que correspondem aos componentes da imagem como a cor, as formas, a composição e a textura (Joly, 2007, p. 75).

A relação entre imagem e arte acompanha a história das diferentes formas de expressão cultural, especialmente na música, por meio de elementos como fotografias, videoclipes, figurinos e capas de álbuns. Nesse contexto, o hip-hop destaca-se por integrar diferentes formas de expressão artística, utilizando música, dança e performance como meios de comunicação e manifestação social. Entre as expressões que compõem o universo do hip-hop, o rap se consolidou como uma das mais difundidas, utilizando a palavra, o ritmo e a musicalidade para abordar experiências individuais e coletivas. Além da dimensão sonora, mobiliza elementos visuais que fortalecem sua estética e seus discursos culturais. Segundo Martins (2006), o rap atua como um discurso informativo e reflexivo que expressa experiências e convicções de seus artistas.

Nesse contexto, as capas de álbuns constituem elementos fundamentais para a construção da linguagem visual associada ao rap, atuando como uma extensão da mensagem presente na obra musical. No rap feminino, essas representações assumem especial relevância ao mobilizarem elementos visuais que evidenciam protagonismo, representatividade e resistência. Em um cenário historicamente marcado pela predominância de representações masculinas (Mascarenhas; Oliveira, 2018), a linguagem visual emerge como um importante instrumento para a construção e interpretação dessas narrativas visuais, contribuindo para a consolidação de uma memória visual ligada à presença feminina na cultura hip-hop.

Partindo dessa perspectiva, este trabalho busca compreender de que maneira a linguagem visual presente nas capas de álbuns do rap feminino brasileiro contribui para a construção de narrativas associadas ao empoderamento feminino. Para isso, o estudo tem como objetivo analisar as capas de álbuns lançados entre 2020 e 2024, identificando elementos como cor, forma, textura, linhas e harmonia, equilíbrio e investigando como esses recursos estéticos e simbólicos participam da construção de significados e da representação das mulheres no cenário do rap brasileiro.

2. Fundamentação teórica

2.1 Representações visuais do rap na cultura hip-hop

O hip-hop é compreendido como um movimento cultural que integra diferentes formas de expressão artística, entre elas o rap, manifestação musical baseada na articulação entre ritmo e poesia. Segundo Chang (2005), trata-se de um movimento cultural que ultrapassa os limites da música, envolvendo práticas artísticas, visuais e sociais que contribuem para a construção de formas de expressão e representação. Borges (2008) complementa essa compreensão ao caracterizar o hip-hop como uma construção cultural que, por meio da música, da dança, da poesia e do grafite, fortalece experiências coletivas e formas de pertencimento. Surgido no início da década de 1970, no bairro do Bronx, em Nova York, o movimento foi impulsionado por jovens negros e imigrantes que encontraram na arte um meio de expressão diante das dificuldades sociais vivenciadas nas periferias urbanas (Pimentel, 1997).

Nas festas de rua organizadas no Bronx, periferia de Nova York, os *sound systems* — equipamentos sonoros oriundos principalmente da Jamaica — animavam os eventos e, mais tarde, fundiram-se ao canto falado, dando origem ao estilo musical conhecido como rap (*Rhythm and Poetry*, traduzido como ritmo e poesia) (Borges, 2008, p. 3). Ao longo de sua trajetória, o hip-hop também consolidou elementos visuais característicos, marcados por vestimentas, estilos e recursos gráficos que extrapolaram os limites do movimento e passaram a influenciar diferentes manifestações culturais. Conforme observa Hall (2004), as transformações sociais contemporâneas levam os indivíduos a revisitar e reconstruir suas referências de pertencimento e representação, processo que contribui para a compreensão da força simbólica e representacional da cultura hip-hop.

O rap comunica por meio de todos os elementos visuais apresentados, e as capas dos álbuns reforçam a simbologia que é transmitida pelo artista. Com a globalização do hip-hop, essas capas ganharam protagonismo, tornando-se tão icônicas que expressam a imagem dos artistas e transmitem significados que transcendem a música. Exemplos mostrados na **Figura 1**, como Outkast, Jay-Z, Kanye West e Eminem, marcaram gerações, ajudando a construir um imaginário coletivo no qual os aspectos visuais se tornaram tão importantes quanto a lírica, reforçando a presença e a popularização dos artistas.

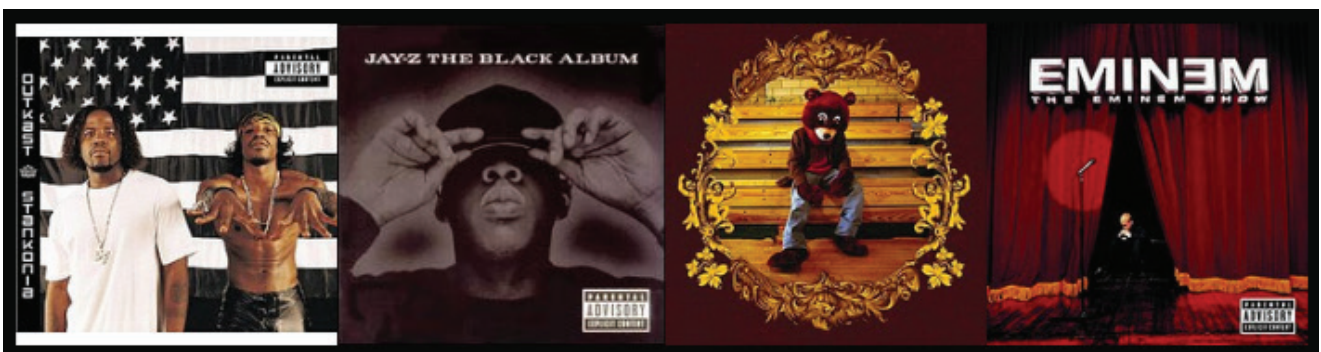


Figura 1: Em ordem, álbuns do Outkast, Jay-Z, Kanye West e Eminem. Fonte: Spotify (2025)¹.

¹ Disponível em: <https://open.spotify.com>. Acesso em: 2 out. 2025.

Na contemporaneidade, a cultura do hip-hop configura-se como um universo simbólico que promove diferentes formas de trocas sociais, contribuindo para a construção de vínculos entre as pessoas que se identificam com a cultura e o gênero musical. Roupas, joias e acessórios funcionam como símbolos visuais que tornam os grupos reconhecíveis e fortalecem o senso

de pertencimento. Segundo Amorim (1997), o rap é valorizado por pessoas que compartilham os princípios do movimento. Para elas, a música não representa apenas uma forma de entretenimento, mas também uma maneira de expressar uma filosofia de vida que fortalece a comunidade e amplia a consciência sobre seus dilemas e desafios. No Brasil, artistas como Racionais MC's, Emicida e O Rappa exemplificam a estética e a dimensão cultural do hip-hop por meio das capas de seus álbuns, como pode ser observado na **Figura 2**. Esses elementos visuais carregam significados simbólicos e culturais, contribuindo para a consolidação do imaginário associado ao hip-hop e reforçando a conexão entre a música e os valores compartilhados pelos grupos que se reconhecem nesse universo.



Figura 2: Em ordem, álbuns dos Racionais, O Rappa e Emicida. Fonte: Spotify (2025)².

2.2 Linguagem visual e protagonismo feminino nas capas de rap

No contexto musical, a performatividade e a representação fazem com que artistas expressem pertencimento a determinados grupos e comunidades, reforçando valores e visões compartilhados. Como salientam Kress e Van Leeuwen (1996), a relação entre imagem e observador pode ser construída de forma a incentivar maior ou menor participação do público na interpretação da mensagem visual. Isso ocorre porque o produtor da imagem utiliza as composições retratadas para transmitir algo ou provocar uma resposta do observador.

Como já mencionado, as capas dos álbuns funcionam como símbolos do movimento, reunindo elementos visuais e expressões que comunicam a proposta do artista e fortalecem a relação com seu público. De maneira semelhante, no rap feminino brasileiro, linhas, formas, cores, texturas, harmonia e equilíbrio refletem valores e características presentes no movimento, contribuindo para a aproximação do público com as mensagens transmitidas. Freire (2018), em sua dissertação de mestrado, analisa como as mulheres inseridas no movimento hip-hop em Salvador, historicamente marcado pela predominância masculina, constroem posicionamentos de gênero e feministas, contestando convenções tradicionais e afirmando sua presença e voz. As escolhas visuais realizadas pelas artistas não apenas comunicam suas propostas artísticas, mas também despertam empatia, reconhecimento e aproximação com narrativas de resistência, protagonismo e experiências compartilhadas. Como destaca Sampaio (2021), em sua dissertação de mestrado intitulada *Sistema feminino: resistências femininas no rap*, o rap produzido por mulheres atua como uma ferramenta de resistência, evidenciando as especificidades do público feminino e sua relação com o gênero musical. No caso das mulheres, especialmente das mulheres racializadas, mesmo em ambientes muitas vezes hostis, a música

2 Disponível em: <https://open.spotify.com>. Acesso em: 2 out. 2025.

possibilita a expressão coletiva de experiências, o fortalecimento de vozes e o compartilhamento de vivências comuns.

Na **Figura 3**, observam-se artistas como Karol Conká, Tássia Reis e Flora Matos, que, por meio de elementos visuais, poses e expressões, elaboram uma comunicação simbólica que transcende a música, criando um espaço em que o público se vê representado e se conecta emocionalmente com os temas e posicionamentos transmitidos, fortalecendo o senso de pertencimento e a aproximação com esse universo cultural.



Figura 3: Em ordem, álbuns da Karol Conká, Tássia Reis e Flora Matos. Fonte: Spotify (2025)².

3. Metodologia

Inicialmente foi realizada uma pesquisa de natureza qualitativa exploratória, desenvolvida a partir da análise de elementos da linguagem visual e das suas relações simbólicas em capas de álbuns do rap feminino brasileiro. O estudo teve como objeto de análise um conjunto de 18 capas de álbuns lançados entre os anos de 2020 e 2024, avaliadas a partir de cinco etapas articuladas: pesquisa bibliográfica; levantamento e seleção do corpus; análise dos artefatos digitais e identificação dos elementos estéticos e simbólicos; aplicação de questionário com usuários; análise e discussão conjunta dos resultados.

Na primeira etapa, realizou-se um levantamento bibliográfico destinado a fundamentar e estabelecer os parâmetros utilizados na análise das capas. Foram levantados referenciais relacionados à linguagem visual, à percepção estética, à semiótica e à dimensão semântica dos artefatos, destacando-se Gomes Filho (2008), Teberosky e Coll (2000), Santaella (2002) e Silveira (2018). Também foram considerados estudos sobre representação feminina e rap, como Freire (2018), Sampaio (2021), Martins (2006) e Mascarenhas e Oliveira (2018), utilizados para contextualizar as associações simbólicas identificadas nas capas.

A análise das cores seguiu um método simplificado baseado em Gomes Filho (2008), observando sua presença nos fundos, nas tipografias e nos elementos principais dos artefatos. As formas foram classificadas em geométricas, orgânicas, simétricas ou assimétricas, considerando os significados transmitidos por cada tipo. As linhas foram analisadas quanto à direção e aos efeitos perceptivos, sendo classificadas em horizontais, verticais ou diagonais. Para a avaliação da harmonia, foram considerados o equilíbrio, a unidade e a clareza na organização dos elementos da composição, conforme

3 Disponível em: <https://open.spotify.com>. Acesso em: 2 out. 2025.

Gomes Filho (2008). A classificação foi realizada de forma comparativa entre as capas, identificando composições harmônicas ou desarmônicas e seus respectivos efeitos perceptivos.

As texturas seguiram a classificação de Teberosky e Coll (2000), sendo categorizadas como regulares, irregulares, simples ou expressivas, permitindo observar seus efeitos estéticos, simbólicos e expressivos. A análise semântica foi realizada a partir da relação entre os elementos formais e representacionais da imagem. Para reduzir a subjetividade, as associações de sentido não foram atribuídas a elementos isolados, considerando-se a combinação entre cor, forma, textura, composição, presença da artista, expressão, pose e acessórios. Associações como força, poder, autoestima, identidade e empoderamento foram registradas quando sustentadas pela recorrência de elementos na composição e pelos referenciais teóricos utilizados.

Santaella (2002) fundamentou a compreensão da relação entre signo, objeto e efeitos produzidos no observador, enquanto Silveira (2018) orientou a análise da dimensão semântica. Joly (2007) e Kress e Van Leeuwen (1996) contribuíram para compreender a imagem como composição capaz de organizar elementos e produzir sentidos na relação com o observador. Nesse sentido, adotou-se o método de análise semântica de Silveira (2018), presente em sua dissertação *Uma abordagem da gramática visual/formal aplicada ao design de artefatos materiais tridimensionais*, considerando aquilo que o artefato indica, a que se refere ou representa.

Para a composição do corpus, foram levantadas capas de álbuns de artistas do rap feminino brasileiro lançados entre 2020 e 2024, coletadas principalmente pela plataforma Spotify e organizadas em um *moodboard* por ano de lançamento. Em seguida, realizou-se um segundo recorte com base no número de ouvintes mensais das artistas na plataforma, consultado em agosto de 2025. Foi estabelecida a faixa de 1 a 4 milhões de ouvintes mensais como critério operacional, com o objetivo de delimitar um grupo de artistas com presença e circulação relevantes na plataforma, resultando na seleção de 18 capas. Esse número corresponde ao momento da consulta, considerando que os ouvintes mensais são um indicador dinâmico e não representam uma característica fixa das artistas.

O corpus final foi constituído pelas capas de *Do Lado de Flora*, de Flora Matos (2020); *Diretoria*, de Tasha e Tracie (2021); *Vício Periférico*, de Ebony (2021); *Flora de Controle*, de Flora Matos (2021); *Juma*, de Mac Júlia (2021); *44*, de MC Luanna (2022); *PELE*, de N.I.N.A (2022); *Terapia*, de Ebony (2023); *Taurus*, de Duquesa (2023); *Malvatrem*, de Slipmami (2023); *Brutas Amam, Choram e Sentem Raiva*, de Ajuliacosta (2023); *PTOGQJM*, de N.I.N.A (2023); *Sexto Sentido*, de MC Luanna (2024); *Taurus Vol. 2*, de Duquesa (2024); *Até aqui, Slip nos ajudou*, de Slipmami (2024); *Púrpura*, de Budah (2024); *Um pouco de mim*, de Lourena (2024); e *Baile da Dona Onça*, de Mac Júlia (2024). Essas capas constituíram o corpus das análises estética, visual e semântica.

Como etapa complementar e exploratória, aplicou-se um questionário no Google Forms para investigar a percepção dos usuários sobre a capa *Topo da Minha Cabeça*, de Tássia Reis, utilizada exclusivamente no teste com usuários. O instrumento abordou o perfil dos participantes, seus hábitos de consumo de hip-hop/rap e sua atenção às capas de álbuns. As respostas foram analisadas por frequência e associações e comparadas aos resultados das 18 capas, permitindo identificar aproximações relacionadas a identidade, autoestima, empoderamento, autoconfiança e protagonismo feminino.

4. Desenvolvimento

A partir dos procedimentos definidos na metodologia, foram analisadas as 18 capas que compõem o corpus da pesquisa, apresentadas na **Figura 6**. A análise considerou as categorias de cor, forma, textura, linha e harmonia, além da dimensão semântica, buscando identificar recorrências nos aspectos formais e nas associações simbólicas presentes nas composições.

As capas foram analisadas individualmente por meio das fichas de análise de artefatos digitais, permitindo organizar os dados de maneira descritiva e comparativa. A partir dos resultados identificados, as informações foram sistematizadas por meio de gráficos e posteriormente discutidas em relação aos referenciais adotados. Essa análise buscou compreender de que maneira os elementos visuais das capas contribuem para a construção de sentidos relacionados à identidade, autoestima, empoderamento, autoconfiança e protagonismo feminino.

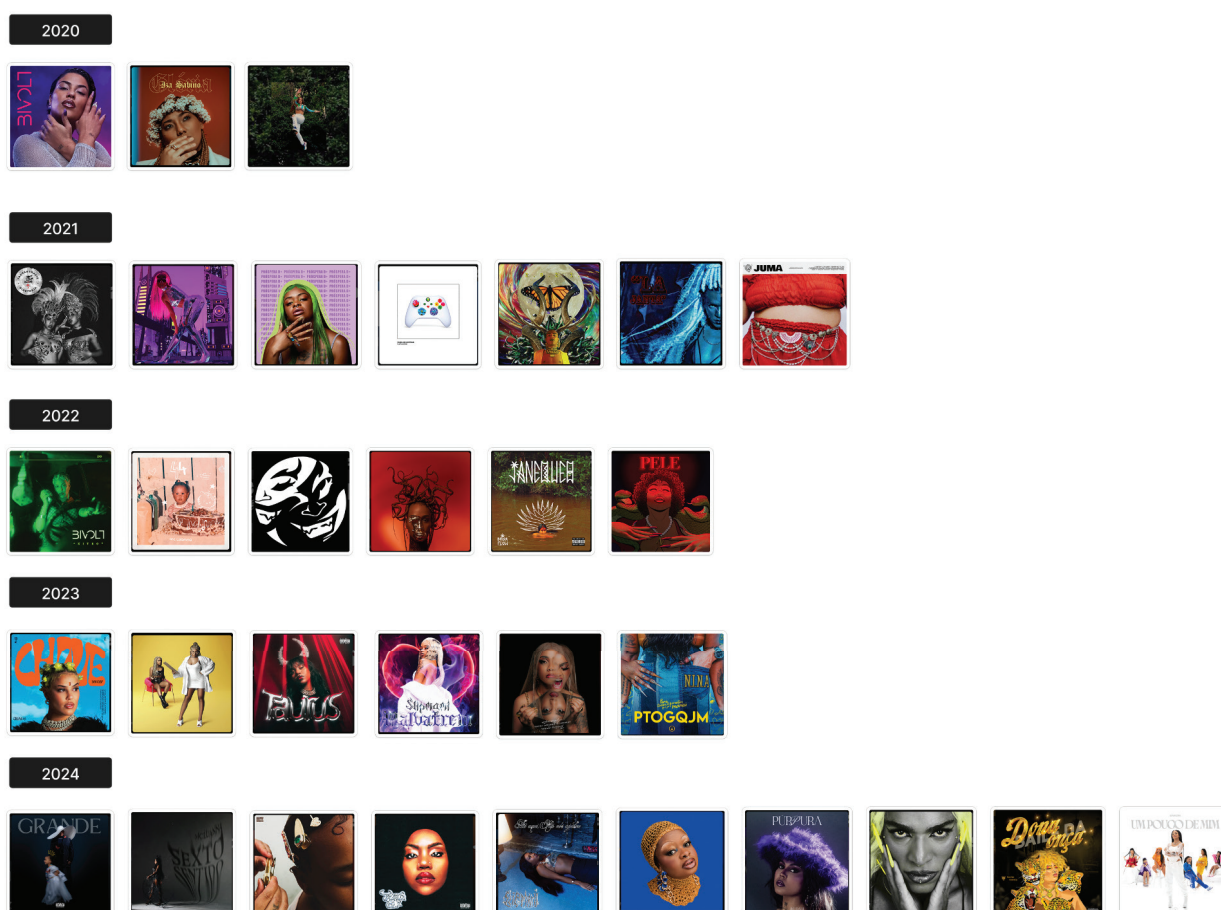


Figura 4: Moodboard com capas separadas por ano. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

O levantamento permitiu identificar características comuns entre as capas e estabelecer um recorte com base no número de ouvintes mensais (**Figura 5**). Foram considerados artistas com 1 a 4 milhões de ouvintes mensais, dados consultados em agosto de 2025, como critério operacional para delimitar um grupo com determinado alcance na plataforma.

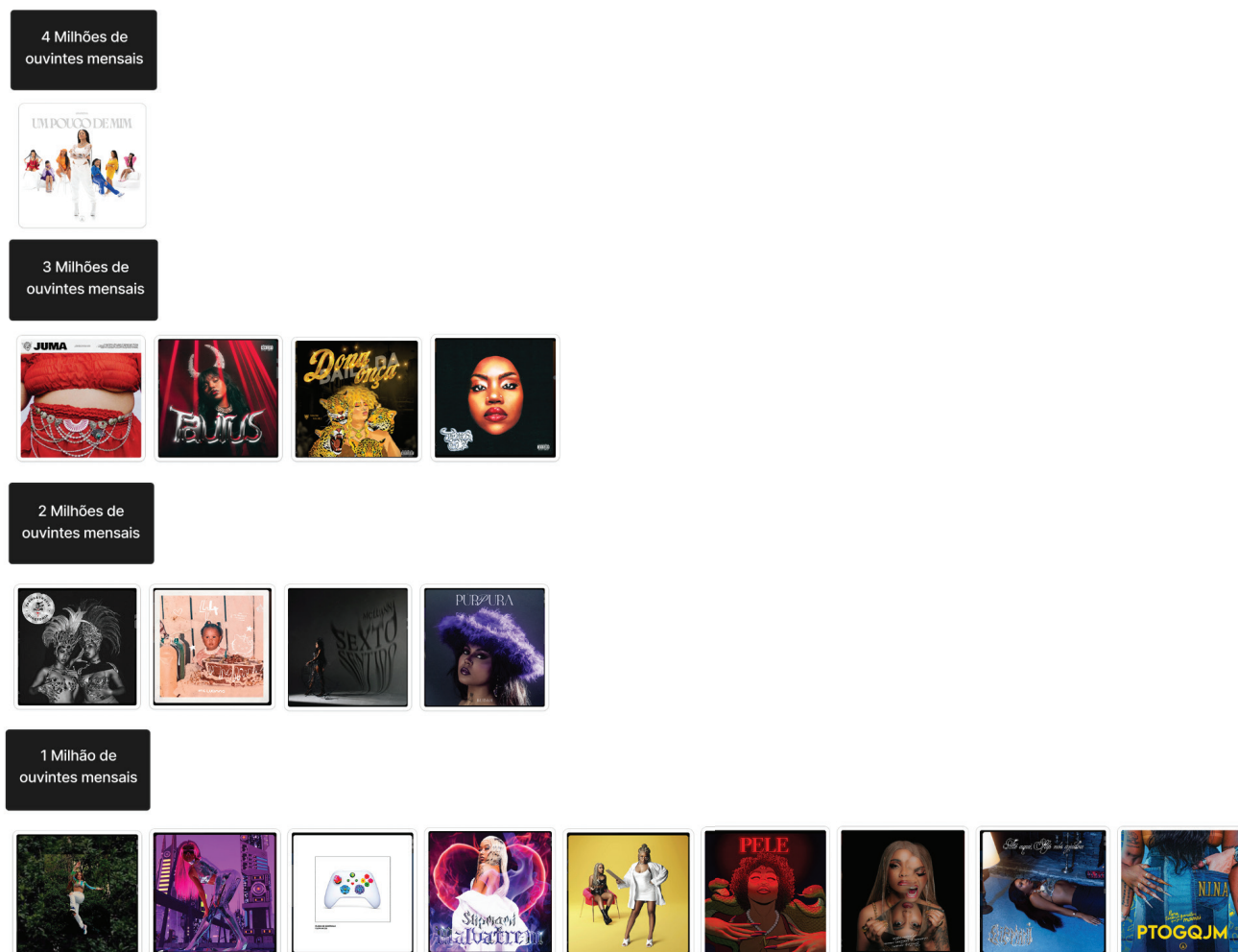


Figura 5: Organização por artistas/ouvintes. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Utilizamos esse critério para garantir mais contexto à nossa análise, resultando na escolha de 18 capas de álbuns (**Figura 6**), que foram posteriormente analisadas por meio de fichas estéticas.

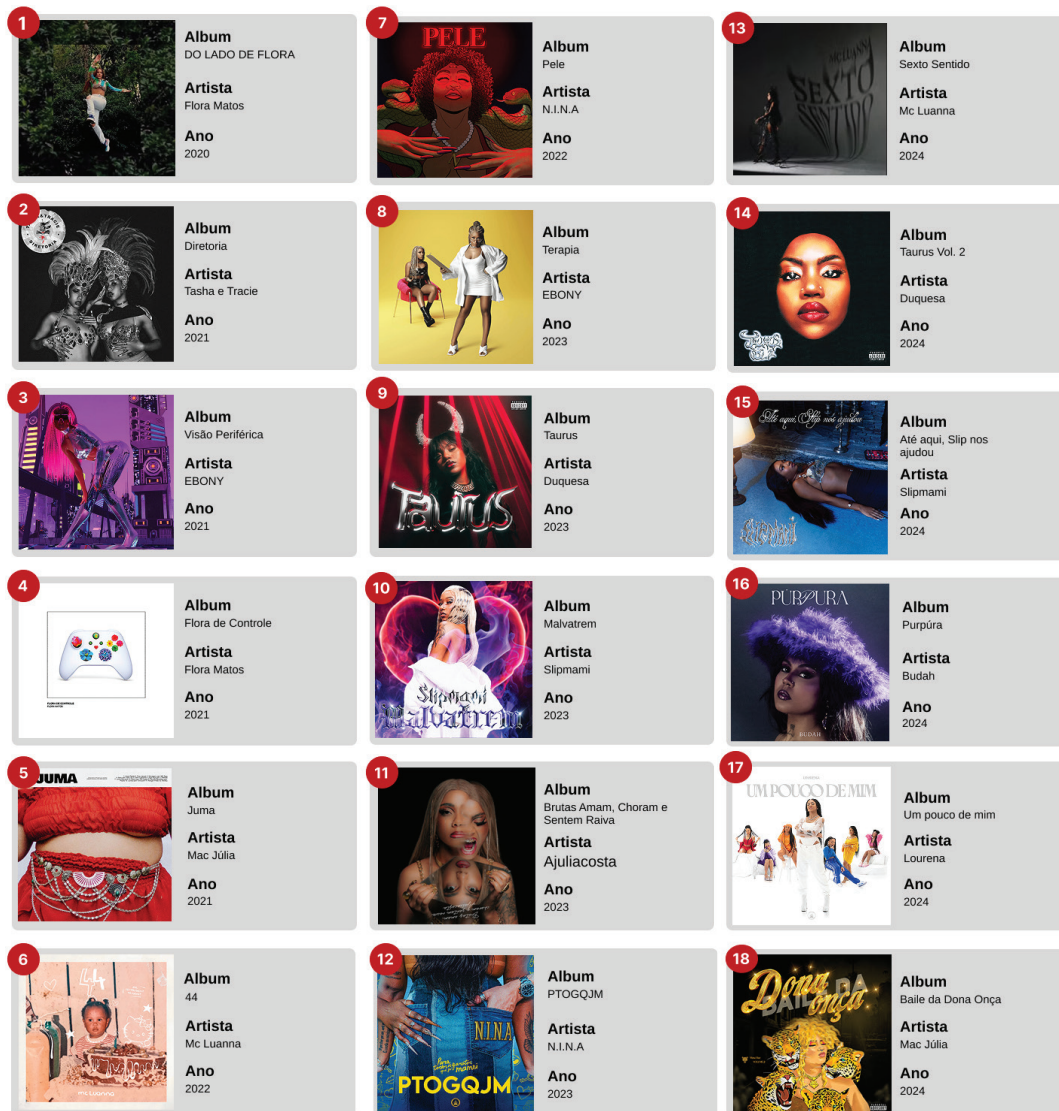


Figura 6: Capas escolhidas para análise. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

4.1 Análise dos artefatos digitais

A pesquisa utilizou fichas de análise de artefatos digitais (**Figura 7**) para explorar as capas e identificar características relacionadas às diretrizes da linguagem visual. A ficha foi estruturada em três seções:

1. Informações gerais do artefato;
2. Análise da linguagem visual; e
3. Análise da dimensão semântica.

FERRAMENTA DE ANÁLISE DOS ARTEFATOS DIGITAIS

1. INFORMAÇÕES GERAIS DO ARTEFATO		2. ANÁLISE DA LINGUAGEM VISUAL	
(A) OBJETIVO			
Analisar capas de álbuns do rap feminino (2020-2024) para compreender como estética e simbologias reforçam o empoderamento no rap nacional.			
	(B) FICHA TÉCNICA		
	Título:		
	Artista:		
	Ano:		
	Gênero:		
	Fonte:		
(C) CARACTERÍSTICAS GERAIS		3. ANÁLISE DA DIMENSÃO SEMÂNTICA	
(D) PERCEPÇÃO GERAL			

Figura 7: Ficha de análise de artefatos digitais. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

O objetivo da análise consiste em identificar como a linguagem visual contribui para o empoderamento feminino no cenário do rap nacional e quais simbologias são transmitidas por meio dessas representações visuais. A ficha técnica contempla informações essenciais, como título, artista, ano de lançamento, gênero e fonte. O mesmo procedimento foi aplicado às 18 capas, permitindo a comparação dos resultados.

Em seguida, foi realizada a avaliação dos atributos visuais e estéticos presentes nesse tipo de artefato (Figura 8), considerando elementos como forma, cor, textura, linhas e harmonia. Por fim, foi analisada a dimensão semântica do objeto.

FERRAMENTA DE ANÁLISE DOS ARTEFATOS DIGITAIS

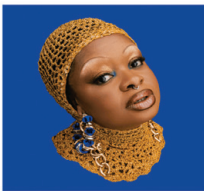
1. INFORMAÇÕES GERAIS DO ARTEFATO		2. ANÁLISE DA LINGUAGEM ESTÉTICA	
(A) OBJETIVO			
Analisar capas de álbuns do rap feminino (2020-2024) para compreender como estética e simbologias reforçam o empoderamento no rap nacional.			
	(B) FICHA TÉCNICA		
	Título:	Topo da minha cabeça	
	Artista:	Tássia Reis	
	Ano:	2024	
	Gênero:	Hip-hop/Rap MPB	
	Fonte:	https://open.spotify.com/intl-pt/album/OkUnqER78fdTcAEPDcPwo0	
(C) CARACTERÍSTICAS GERAIS		3. ANÁLISE DA DIMENSÃO SIMBÓLICA	
O artefato possui um modelo de capa de álbum com dimensões digitais de 1500 X 1500 pixels, sem tipografia, com fundo azul sólido e uma figura centralizada.		O artefato é destinado ao público que consome música do gênero hip-hop/rap. Na capa, o foco principal é a figura da artista, mas o fundo azul intenso se destaca, especialmente em contraste com o amarelo da figura, conferindo fluidez à peça. A composição equilibrada transmite estabilidade e confiança, coerente com o conteúdo do álbum, no qual a artista aborda temas como superação, reconexão consigo mesma, saúde mental e espiritual, simbolizando sua ligação com a ancestralidade e o fortalecimento da autoestima feminina negra.	
(D) PERCEPÇÃO GERAL			
A primeira impressão do artefato é a de uma mulher, mostrada do pescoço para cima, com uma aparência marcante: maquiagem brilhante, manto de crochê cobrindo cabeça e pescoço, e brincos grandes e imponentes, transmitindo força e empoderamento.			

Figura 8: Ficha de análise da capa que foi disponibilizada no Google Forms. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

No exemplo acima (Figura 8), foi utilizada a capa *Topo da Minha Cabeça*, da artista Tássia Reis, lançada em 2024 e categorizada nos gêneros hip-hop/rap e MPB. A composição apresenta fundo azul, figura feminina centralizada, maquiagem marcante, manto de crochê cobrindo a cabeça e o pescoço, e brincos de destaque. Esses elementos foram considerados no teste com usuários para observar as percepções e associações simbólicas produzidas pela composição.

Nas características gerais, observa-se que a capa possui dimensão digital de 1500 x 1500 pixels, sem tipografia, com fundo sólido na cor azul e uma figura centralizada. Na percepção geral, identificamos uma mulher retratada do pescoço para cima, com uma aparência marcante: maquiagem brilhante, manto de crochê cobrindo a cabeça e o pescoço, e brincos grandes e imponentes, transmitindo força e empoderamento.

As fichas de análise seguem o mesmo procedimento apresentado na **Figura 7**, com base nas classificações adaptadas dos autores de referência. Esse processo possibilitou a identificação dos elementos visuais e simbólicos mais recorrentes nas capas de álbuns.

4.2 Análise e discussão dos resultados

A partir deste ponto, são apresentados os dados coletados conforme a metodologia de análise adotada, bem como algumas possíveis correlações. As informações foram obtidas por meio da análise de 18 capas de álbuns, registradas em formulários no Google Forms, que contemplavam a data de lançamento, a ficha de análise, os elementos da linguagem visual, os principais significados transmitidos e a dimensão semântica, com ênfase nos elementos recorrentes. As fichas foram organizadas cronologicamente e identificadas de F1 a F18, de acordo com a ordem das capas selecionadas, permitindo sua identificação nas tabelas.

No que se refere às cores (**Figura 9**), seguindo os critérios de Gomes Filho (2008), a análise das 18 capas revelou um aspecto recorrente: o uso das cores associado a sentidos de poder, intensidade e energia. Esses significados apresentaram-se de forma frequente nas composições, evidenciando como as cores contribuem para a construção dos sentidos transmitidos pelos elementos da linguagem visual.

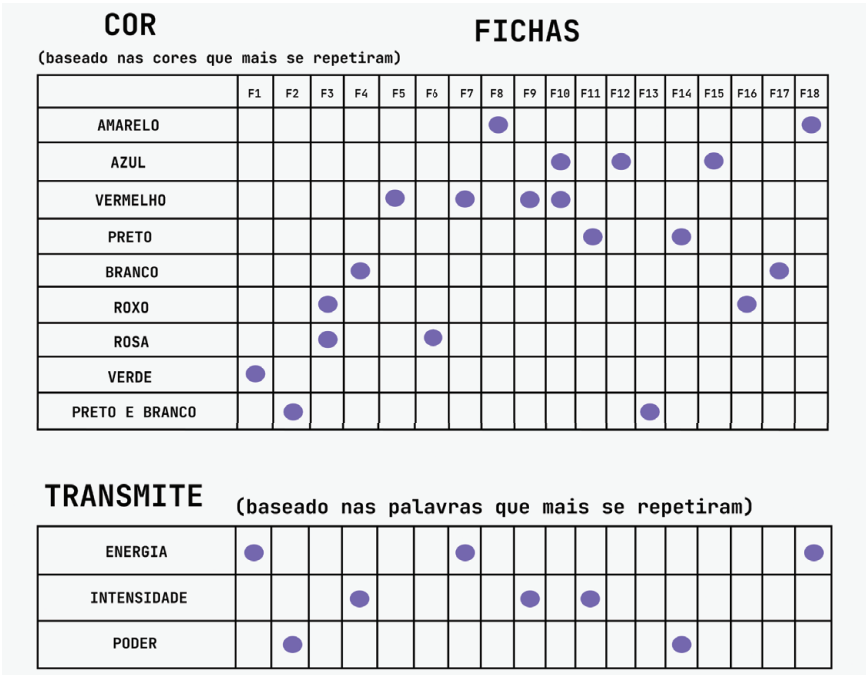


Figura 9: Resultados das análises. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

No que diz respeito às formas (**Figura 10**), de acordo com os critérios de Gomes Filho (2008), observou-se que as formas orgânicas foram predominantes, aparecendo em quase 90% das capas analisadas. Entre os significados

transmitidos, destacam-se a fluidez e o movimento como elementos recorrentes. Já os termos expressividade e confiança apareceram em menor proporção, sendo evidenciados em poucas capas.

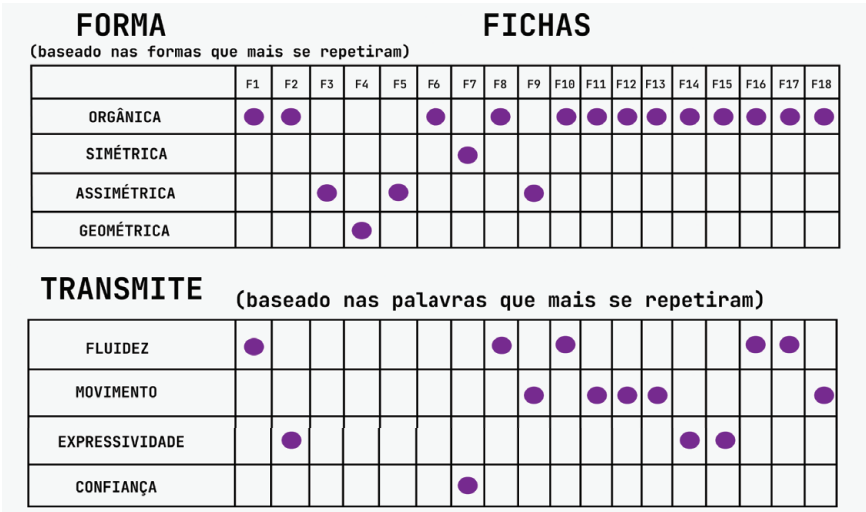


Figura 10: Resultados das análises. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Dentre as capas observadas (Figura 11), seguindo os critérios de Teberosky e Coll (2000), as texturas irregulares foram as mais predominantes, associadas de maneira equilibrada aos sentidos de ordem, intensidade e dinamismo, que se repetiram com a mesma frequência.

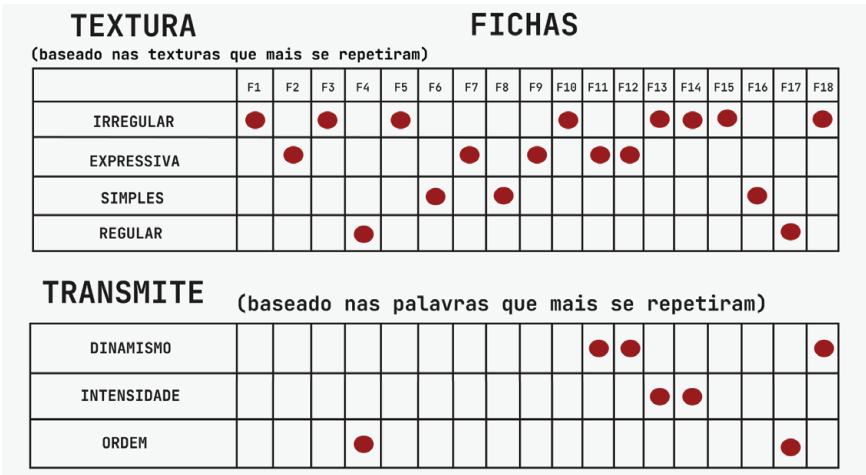


Figura 11: Resultados das análises. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Por conseguinte, no que se refere à harmonia, conforme os critérios de Gomes Filho (2008), como mostrado na Figura 12, dentre as 18 capas analisadas, apenas três não apresentaram harmonia plena. Em relação aos sentidos transmitidos, destacaram-se ordem, unidade e equilíbrio como os mais recorrentes, evidenciando que, em comparação, a maioria das capas compartilha esses elementos em comum.

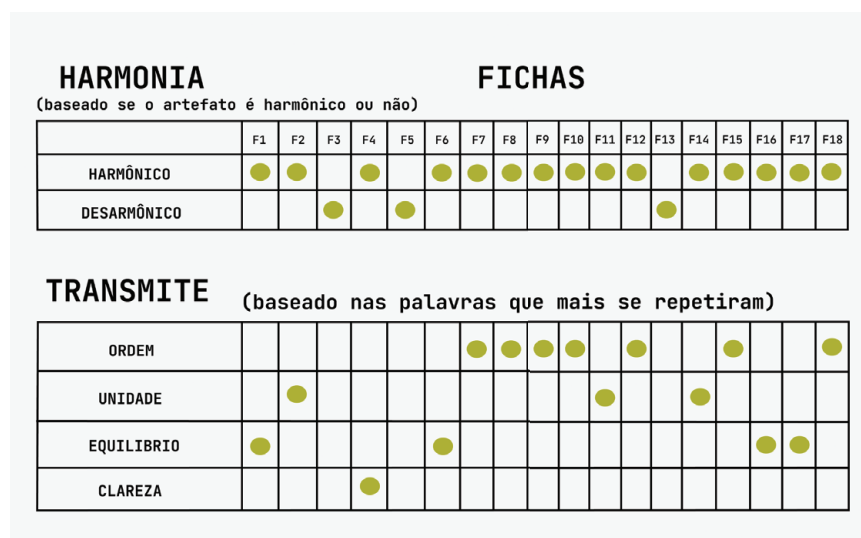


Figura 12: Resultados das análises. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Por fim, a análise da dimensão semântica (**Gráfico 1**) considerou as palavras mais recorrentes observadas na interação entre os elementos visuais e os significados transmitidos. Entre os termos identificados, destacam-se empoderamento, autoestima, autoconfiança e identidade, presentes em quase todas as capas, com frequência próxima de 100%.

Frequência da dimensão semânticas

18 respostas

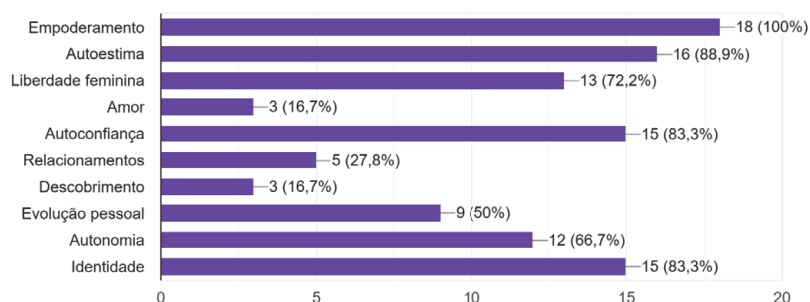


Gráfico 1: Resultado das análises. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

A análise, fundamentada em Gomes Filho (2008), não apresentou gráficos para as linhas devido ao número insuficiente de ocorrências. De modo geral, os resultados indicam que os elementos estéticos participam da construção de narrativas visuais relacionadas ao empoderamento, à autoestima, à identidade e ao protagonismo feminino. Como destacado por Mascarenhas e Oliveira (2018), a representação feminina nas capas possui papel importante na construção da imagem dos artistas. Os resultados encontrados reforçam essa dimensão ao evidenciar a presença da artista, de sua expressão, pose, acessórios e demais escolhas visuais na construção da imagem. Freire (2018) discute a afirmação de posicionamentos femininos no hip-hop, enquanto Sampaio (2021) compreende o rap produzido por mulheres como espaço de resistência. As recorrências encontradas nas capas dialogam com essas perspectivas ao mostrar que a comunicação visual também participa da afirmação de identidade e protagonismo. A contribuição específica deste estudo está em relacionar essas discussões à análise sistemática de elementos formais da linguagem visual em um corpus de 18 capas.

4.3 Identificação da linguagem visual e simbologias transmitidas

A partir dos gráficos e resultados analisados no tópico anterior, foi possível identificar uma linguagem visual recorrente. As cores fortes e contrastantes, especialmente vermelho e amarelo, aparecem associadas a energia, intensidade e presença. As formas orgânicas, predominantes no corpus, foram relacionadas à fluidez, ao movimento e à expressividade, enquanto as texturas irregulares e expressivas contribuíram para uma percepção de dinamismo. A harmonia plena, presente em 15 das 18 capas, reforçou relações de equilíbrio e unidade.

Na dimensão semântica, empoderamento, autoestima, autoconfiança e identidade foram associações recorrentes. Essas interpretações foram construídas a partir da relação entre diferentes elementos da composição e dos referenciais de Gomes Filho (2008), Teberosky e Coll (2000), Santaella (2002) e Silveira (2018). A presença das artistas, suas expressões, poses, vestimentas e acessórios também participam dessa construção, aproximando os resultados das discussões de Freire (2018), Sampaio (2021) e Mascarenhas e Oliveira (2018) sobre representação, resistência e protagonismo feminino. Deste modo, a análise das 18 capas indica que o design no rap feminino brasileiro atua não apenas na organização estética, mas também na construção de identidades e na expressão do protagonismo das artistas.

Assim, a linguagem visual identificada caracteriza-se pela articulação entre intensidade cromática, formas orgânicas, texturas expressivas, composição equilibrada e elementos associados à identidade. Esses aspectos representam ocorrências identificadas no corpus e não uma fórmula fixa para a criação de capas. A partir dos elementos visuais recorrentes identificados, foi elaborado um quadro (**Figura 13**) que sintetiza os componentes considerados essenciais para a composição dessas capas.

ASPECTOS	ELEMENTOS RECORRENTES
CORES	<i>Vermelho e amarelo</i> → associados a energia, intensidade e poder
FORMAS	<i>Orgânicas e aleatórias</i> → associados a fluidez, movimento e expressividade
TEXTURAS	<i>Irregulares e expressivas</i> → associadas a ordem, dinamismo e intensidade
HARMÔNIA	<i>Composição plena</i> → associadas a equilíbrio, unidade e ordem
SEMÂNTICA	Elementos estéticos e simbólicos que reforçam o empoderamento feminino e o protagonismo

Figura 13: Componentes essenciais para capas. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

4.4 Testes com usuários

Com a definição da capa que seria utilizada para o teste com os usuários, foi elaborado um questionário online no Google Forms, com o objetivo de compreender a percepção dos participantes em relação aos elementos visuais das capas de álbuns e o que poderiam presumir sobre o conteúdo a partir dessas imagens. O questionário foi estruturado com perguntas que contemplavam aspectos de perfil e consumo cultural:

- Nome;
- Idade;
- Autodeclaração étnico-racial;
- Consumo de músicas do gênero hip-hop/rap;
- Em caso positivo, se os artistas ouvidos são majoritariamente homens ou mulheres;
- Observação das capas de álbuns dos artistas consumidos;
- Primeiros elementos notados em uma capa de álbum.

Além disso, foi incluída a análise de uma capa selecionada, apresentada por meio da ficha da **Figura 8**. Por meio de um questionário, com o objetivo de identificar a percepção dos participantes sobre elementos visuais como cor, forma, textura, harmonia e linha, bem como sua relação com a simbologia da obra, também foi solicitado que descrevessem o tipo de conteúdo que associavam ao álbum com base apenas na capa.

Foram registradas 24 respostas, sendo a maioria dos participantes concentrada na faixa etária de 24 anos (33,3%). Quanto ao consumo de hip-hop/rap, 70,8% afirmaram escutar o gênero, enquanto 29,2% declararam não o consumir (**Gráfico 2**). Dentre os que consomem o gênero, observou-se que sete participantes escutavam majoritariamente rappers homens, enquanto nove consumiam predominantemente rappers mulheres.

Em relação a musica, você consome musicas do gênero hip-hop/rap?

24 respostas

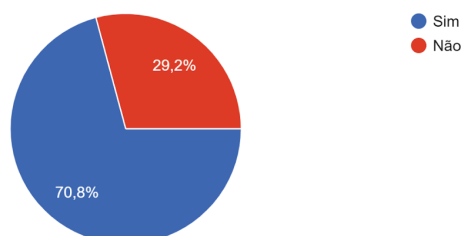


Gráfico 2: Resultado das análises. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Em relação à atenção dada ao aspecto visual, 75% dos participantes declararam reparar nas capas dos álbuns, enquanto 25% afirmaram não prestar atenção a esse elemento (**Gráfico 3**).

Em relação a capas de álbuns, você costuma reparar nas capas dos artistas que consome?

24 respostas

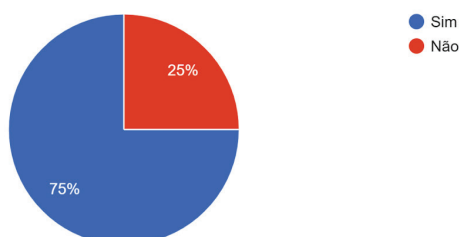


Gráfico 3: Resultado das análises. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

Por fim, os elementos visuais mais identificados foram aqueles previamente elencados nas fichas de análise. A cor foi apontada como o primeiro elemento percebido por 75% dos participantes, seguida da harmonia, reconhecida por 62,5%. Outros aspectos, como forma e textura, também foram citados (**Gráfico 4**).

Quais os primeiros elementos que você repara em uma capa de álbum?

24 respostas

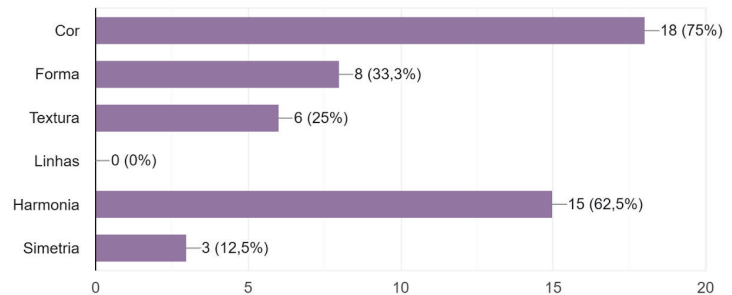


Gráfico 4: Resultado das análises. Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

A análise da percepção visual da capa de álbum selecionada revelou que a cor azul é o elemento mais proeminente, juntamente com o forte contraste (principalmente entre azul e amarelo), as texturas metalizadas e os detalhes de crochê dourado. A figura central da artista, sua expressão e seus acessórios também foram notados. As associações simbólicas giraram em torno de temas como autoconhecimento, ancestralidade, empoderamento feminino e vivências culturais afro-brasileiras.

4.5 Análise e discussão final do teste com usuários

As respostas indicaram que os participantes conseguiram identificar aspectos do conteúdo do álbum a partir da capa de *Topo da Minha Cabeça*, destacando o potencial comunicativo dos elementos visuais. A predominância do azul, os contrastes de amarelo, os detalhes metálicos e o crochê dourado foram associados à presença da artista, à ancestralidade afro-brasileira, à fluidez, ao movimento e ao equilíbrio visual, apresentando aproximações com a análise dos pesquisadores.

Os participantes também associaram a capa a autoconhecimento, identidade, empoderamento feminino, resistência e conexão cultural. Esses resultados dialogam com Joly (2007) e Kress e Van Leeuwen (1996), reforçando que os sentidos são construídos na relação entre os elementos da imagem e a interpretação do observador. Dessa maneira, a capa pode atuar como extensão visual da música e da identidade artística, comunicando valores e narrativas. Por se tratar de um procedimento exploratório, os resultados devem ser interpretados dentro das características específicas do teste realizado.

5. Considerações finais

A análise das capas de álbuns do rap feminino brasileiro entre 2020 e 2024 demonstrou que o design atua como uma importante ferramenta de comunicação visual e simbólica. Elementos da linguagem visual, como cor, forma, linhas, texturas e harmonia, não apenas estruturam a composição, mas também contribuem para a construção de significados relacionados ao empoderamento, à identidade, à autoestima e ao pertencimento.

Entre os elementos visuais, a cor mostrou-se especialmente perceptível, orientando o olhar do observador e sugerindo diferentes contextos, mesmo quando o receptor não possui conhecimento prévio sobre a mensagem ou o conteúdo da obra. A simbologia das capas também ultrapassa os aspectos formais, uma vez que expressões faciais, acessórios e a presença da artista contribuem para a construção das narrativas visuais. Nesse sentido, os resultados dialogam com Mascarenhas e Oliveira (2018), Freire (2018) e Sampaio (2021), ao evidenciarem que a representação visual pode participar de processos de afirmação, resistência e protagonismo feminino no rap. Assim, as capas atuam como veículos de expressão cultural e social, contribuindo para a construção de representações do feminino, enquanto suas associações semânticas são compreendidas como interpretações construídas pela relação entre composição, representação e contexto.

O teste reforçou a importância da percepção visual inicial, embora tenha caráter exploratório devido à amostra de 24 participantes e ao uso de uma única capa. Entre as limitações, destacam-se ainda o corpus de 18 capas, o critério de seleção baseado no número de ouvintes mensais do Spotify e o caráter interpretativo da análise, ainda que fundamentado em critérios teóricos. Dessa forma, os resultados não pretendem representar toda a produção do rap feminino brasileiro, mas contribuir para a compreensão de recorrências visuais. Conclui-se que as capas analisadas atuam para além da identificação dos álbuns, constituindo artefatos capazes de articular estética, identidade, memória e representação no rap feminino brasileiro.

Referências

- AMORIM, Lara Santos. Cenas de uma revolta urbana: movimento hip hop na periferia de Brasília. **Revista Brasileira de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Brasília**, v. 12, n. 35, p. 143-179, 1997.
- BORGES, Adriana Luiza Barboza. **Cultura Hip-Hop**: discursos, imagens e apropriações. 2008. Monografia (Especialização em História da Cultura e da Arte) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- CHANG, Jeff. **Can't Stop Won't Stop**: a history of the hip-hop generation. New York: Picador, 2005.
- COLL, César; TEBEROSKY, Ana. **Aprendendo arte**: conteúdos essenciais para o ensino fundamental. São Paulo: Ática, 2000.
- FREIRE, Rebeca Sobral. **Hip-hop feminista?** Convenções de gênero e feminismos no movimento hip-hop soteropolitano. Salvador: EDUFBA, 2018.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading images**: the grammar of visual design. London: Routledge, 1996.
- MARTINS, Rosana. Rap nacional e as práticas discursivas identitárias. In: MONTARDO, Deise Lucy Oliveira; BRAGA, Reginaldo Gil (org.). **Música e cultura**. n. 3, p. 65-70, 2006. Disponível em: https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/Vol_3_completo.pdf. Acesso em: 6 set. 2025.
- MASCARENHAS, José Pedro Oliveira; OLIVEIRA, Romênia Gomes de. Imagem e mulher: a representação feminina nas capas de rap. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA REDE FEMINISTA NORTE E NORDESTE DE ESTUDOS E PESQUISA SOBRE MULHER E RELAÇÕES DE GÊNERO (REDOR), 20., 2018, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Síntese Eventos, 2018. Disponível em: <https://www.sinteseeventos.com/site/redor/G13/GT13-14-Jose.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2025.
- PIMENTEL, Spensy. **O livro vermelho do hip hop**. 1997. Monografia (Conclusão do curso de graduação em Jornalismo). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1997.
- SAMPAIO, Carolina Ofranti. Sistema feminino: resistências femininas no rap. **Linguagens — Revista de Letras, Artes e Comunicação**, Blumenau, v. 15, n. 2, p. 76-95, 2021. Disponível em: <https://ojsrevista.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/10034>. Acesso em: 21 ago. 2025.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2002.
- SILVEIRA, Nathalie Barros da Mota. **Morfologia do objeto**: uma abordagem da gramática visual/formal aplicada ao design de artefatos materiais tridimensionais. 2018. Dissertação (Mestrado em Design) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

TRANS VERSO

04 Apego e durabilidade emocional no contexto da moda feminina: uma revisão sistemática de literatura

recebido em 02/01/2026
aprovado em 02/02/2026

Apego e durabilidade emocional no contexto da moda feminina: uma revisão sistemática de literatura

Adele Pereira Feitosa

adele.pereira@ufpe.br

Universidade Federal de Pernambuco

Maria Alice Vasconcelos Rocha

maria.vrocha@ufrpe.br

Universidade Federal Rural de Pernambuco

Germannya D’Garcia Araújo Silva

germannya.asilva@ufpe.br

Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO (PT): Este artigo investiga as motivações que sustentam a formação de um laço afetivo entre mulheres e vestimentas, bem como os efeitos do apego sobre a longevidade do ciclo de vida desses produtos. Por meio de uma revisão sistemática, baseada no método PRISMA, foram identificados, em 18 artigos, os atributos que favorecem um vínculo emocional duradouro e a forma como o design de superfícies é abordado nesse contexto. Como resultado, foi possível estabelecer relações entre os achados a partir de quatro dimensões que permeiam o apego ao vestuário: simbólica e identitária; estética e sensorial; cuidado e aquisição; e funcional e prática. Todavia, embora se reconheça a relevância da dimensão estética para o despertar do apego, poucos estudos examinam especificamente o papel das padronagens nesta relação.

Palavras-chave: apego, durabilidade emocional, vestuário, design de superfícies.

ABSTRACT (ENG): This article investigates the motivations underlying the formation of an emotional bond between women and clothing, as well as the effects of attachment on the longevity of these products' life cycles. Through a systematic review based on the PRISMA method, 18 articles were identified that discuss the attributes fostering long-lasting emotional attachment and how surface design is addressed in this context. As a result, it was possible to establish connections among the findings across four dimensions that shape attachment to clothing: symbolic and identity-related; aesthetic and sensory; care and acquisition; and functional and practical. However, although the importance of the aesthetic dimension in eliciting attachment is acknowledged, few studies examine the specific role of pattern design in this relationship.

Keywords: attachment, emotional durability, clothing, surface design.

1. Introdução

Nas últimas décadas, a qualidade técnica dos produtos industrializados tornou-se progressivamente uniforme, abrindo espaço para a valorização de diferenciais competitivos que não se apoiam exclusivamente em aspectos funcionais. Em vez disso, observa-se um notável investimento em estratégias voltadas à elaboração de produtos singulares, capazes de satisfazer necessidades que vão além da mera tangibilidade (Jordan, 2000). Para Lipovetsky e Serroy (2015), desde a segunda metade do século XX, caminhamos para a formação de uma sociedade permeada por uma dimensão estético-emocional, em que o design se torna instrumento para materialização de artefatos que nos tocam ao evocar emoções. Como diria Hartmut Esslinger, agora, “*form follows emotion*”, ou seja, “forma segue a emoção” (Esslinger, 1999).

Quando nos referimos ao vestuário, o laço emocional entre um indivíduo e uma peça de roupa é motivado por uma rede complexa de fatores (Errázuriz e Müller, 2023). Ele pode ser enxergado por meio da experiência com o produto através da dimensão estética (relacionada à aparência), emocional (percebida pela capacidade de evocar emoções) ou de significado (vinculada à atribuição de valores simbólicos) (Desmet e Hekkert, 2007). Entretanto, uma característica reconhecida como predominante em relações de vínculos emocionais profundos, identificada como apego, é a percepção da insubstituibilidade do produto (Mugge, 2007).

O apego ao vestuário vem sendo estudado nos últimos anos associado à ideia de extensão do ciclo de vida das roupas (Valle-Noronha, Niinimäki e Kujala, 2018; Burcikova, 2019; McNeill *et al.*, 2020; Kwon, Choo e Kim, 2020; Errázuriz e Müller, 2023). Os pesquisadores buscam verificar se o engajamento emocional com a roupa pode ser considerado proporcional ao nível de comprometimento e cuidado necessários para que tal item dure. Essas aproximações se mostram relevantes em um cenário onde o consumo excessivo se torna incompatível com a continuidade da vida no planeta (Fashion Revolution, 2025). Porém, a durabilidade do vestuário precisa ser compreendida tanto sob o aspecto físico, relacionado à longevidade material, quanto sob a ótica emocional, englobando valores subjetivos atribuídos à roupa (Chapman, 2005).

Recentemente, essa discussão extrapolou o campo acadêmico e passou a orientar propostas regulatórias no setor têxtil. É o caso da durabilidade emocional, que ganhou destaque recentemente ao ser proposta pelo Conselho da União Europeia como critério de Responsabilidade Estendida de Fabricantes (Benson *In*: Vogue Business, 2024). Em paralelo, a França já ultrapassou a etapa de discussões e a inseriu entre os critérios para cálculo do custo ambiental de produtos têxteis (Lüttin *In*: Carbonfact Blog, 2025). Observa-se, portanto, o crescente interesse em aproximar moda e emoção de questões sustentáveis, porém, devido ao caráter recente do tema, existem muitas lacunas de pesquisa a serem preenchidas.

Ainda que iniciativas regulatórias recentes indiquem uma preocupação com a durabilidade emocional, a realidade da indústria segue intimamente ligada à volatilidade de desejos, que é nutrida por uma dinâmica de lançamentos com intervalos cada vez mais curtos (Sapper *et al.*, 2019). Essa lógica de consumo, eventualmente, resulta em descarte excessivo, fazendo com que essa indústria seja reconhecida como uma das mais poluentes, com resíduos abandonados em lixões têxteis ao redor do planeta (Fashion Revolution, 2023). Esses depósitos de “matérias desprovidas de sentido”, como descrito por Cardoso (2016, p. 157), são reflexo de uma realidade em que produtos se tornam incapazes de agregar valores duradouros. Nessas situações, é

improvável que os consumidores tenham atribuído significados especiais a essas roupas, uma vez que peças capazes de despertar sentimentos positivos e de serem reconhecidas como expressões da autoimagem tendem a ser mais valorizadas e preservadas (Assunção e Jacques, 2021).

Diante desse cenário em que roupas perdem relevância rapidamente, o design de superfícies surge como um recurso capaz de agregar valor às vestimentas (Menezes e Silva, 2023), seja pelo valor estético, simbólico ou emocional. O design de superfícies sempre atuou em estreita relação com o design têxtil e com o vestuário (Silva, 2023), ampliando seu potencial expressivo e transformando as superfícies dos tecidos em interfaces de comunicação de sentidos. As padronagens transmitem mensagens não apenas por meio do “raciocínio lógico e conceitual, mas também por tudo que representa a comunicação das sensações” (Freitas, 2011, p. 13). A partir da manipulação de seus atributos visuais e táteis, a superfície deixa de ser apenas um suporte material ou elemento de proteção e acabamento, passando a operar como uma mediadora informacional (Rüthschilling, 2008).

No que se refere à mediação projetual no design de superfícies, Menezes e Silva (2023, p. 58) indicam que esse processo envolve três aspectos relacionados às abordagens do design de superfícies: “a informação gráfica (representacional, ligada à geometria e à representação gráfica), a informação material (estrutural, ligada aos materiais e procedimentos técnicos do processo de desenvolvimento de produto) e a informação perceptiva (relacional, entre o objeto, o sujeito e o meio)”. Entre as dimensões informacionais discutidas por Menezes e Silva (2023), destaca-se a informação perceptiva, de caráter relacional, que evidencia a capacidade interativa das superfícies por meio de suas propriedades sensoriais, em um contato direto, ou de aspectos subjetivos relacionados a questões culturais e aspirações humanas. Essa dimensão é particularmente relevante para a presente discussão por demonstrar que os sentidos produzidos pelas superfícies extrapolam seus aspectos formais e materiais, envolvendo também processos de percepção, interpretação e atribuição de significado. Tal entendimento oferece subsídios para refletir sobre a maneira como padronagens podem suscitar experiências emocionalmente significativas.

Nesse contexto, a estamparia têxtil assume papel relevante por constituir um dos principais meios pelos quais o design de superfícies materializa e comunica significados no vestuário, traduzindo visualmente o conceito de uma coleção de moda. No nicho de moda autoral, em particular, as padronagens são utilizadas como uma forma de conferir identidade à roupa e à marca, operando como um diferencial estratégico para tornar os produtos únicos, como uma espécie de assinatura visual (Santos, 2020). Algumas características desse nicho, como a conexão íntima com preferências do criador e o fato de não adotarem tendências ditadas pelo mercado, possibilitam a comunicação de narrativas pessoais, subjetivas ou artísticas, favorecendo a identificação dos consumidores com os significados expressos pelas estampas.

Embora o design de superfícies possua um potencial de comunicação significativo, ainda há uma lacuna no entendimento de como ele pode contribuir para a evocação de emoções e, conseqüentemente, para a construção de vínculos afetivos duradouros com o vestuário. Assim, essa revisão de literatura propõe a investigação dos fatores que promovem a formação de um vínculo de apego duradouro entre mulheres e vestuário estampado. Com o direcionamento estabelecido neste recorte de pesquisa, foi estruturado um protocolo de revisão sistemática de literatura segundo as diretrizes do Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses (PRISMA) (Moher *et al.*, 2015), a fim de esclarecer as escolhas metodológicas

adotadas. Essa revisão integra uma pesquisa de doutorado em andamento que aprofunda essa perspectiva ainda pouco explorada.

2. Metodologia

A revisão sistemática iniciou-se com o mapeamento de bases bibliográficas, identificando a Scopus e a Web of Science como principais fontes de busca por indexarem os periódicos mais alinhados ao propósito da pesquisa. A seleção dos descritores adotou um princípio exploratório. Através da leitura de teses, dissertações e artigos, foram definidos seis temas que se relacionam com o problema de pesquisa: vestuário, design de superfícies, apego, bem-estar, longevidade e ciclo de vida. Para cada um dos temas foram identificados os descritores comumente utilizados em publicações na língua inglesa, bem como os operadores booleanos e caracteres especiais para busca de variações de palavras (Quadro 1).

Os grupos temáticos foram combinados em *strings* de busca com a intenção de identificar publicações com diferentes abordagens para responder à pergunta de pesquisa. Foi definido que cada *string* deveria ser composta da seguinte forma: objeto de pesquisa, vestuário com padronagens, e mais dois grupos distribuídos de modo que todas as associações possíveis fossem contempladas. As seis *strings* foram submetidas na modalidade de pesquisa em título, resumo e palavras-chave nas duas bases de dados. A pesquisa limitou-se a publicações nos idiomas português, inglês e espanhol, submetidas às plataformas na última década, isto é, entre 1 de janeiro de 2015 e 6 ou 14 de abril de 2025 (Scopus e Web of Science, respectivamente).

Temas	Descritores
Vestuário	(cloth* OR apparel OR garment OR dress OR outfit)
Design de superfícies	("surface design" OR "pattern design" OR "textile pattern" OR "fashion pattern" OR "textile print" OR "fashion print" OR "fabric design")
Apego	(emotion* OR affect* OR predilection OR preference OR favoritism OR cherish* OR attachment* OR bond OR connection)
Bem-estar	("WellBeing" OR wellness OR "positive emotion" OR satisfaction OR happiness OR pleasure* OR eudaimonia OR hedonism)
Longevidade	(extension OR lengthening OR augmentation OR postpone OR "long lasting" OR durability OR longevity OR retention OR retain OR resist OR enduring OR keep OR maintain*)
Ciclo de vida	(lifetime OR lifespan OR "life span" OR "life time" OR "usage" OR "use time" OR "use period" OR "use cycle" OR "service life")

Quadro 1: Temas e respectivos descritores utilizados na revisão sistemática de literatura. Fonte: elaboração própria (2026).

Após a exclusão de publicações repetidas, foram localizados apenas cinco artigos. Contudo, após a leitura de títulos e resumos, todos os artigos foram descartados por pertencerem a outras áreas de conhecimento, provavelmente listados devido à polissemia de algum descritor. A escassez de literatura específica sobre padronagens no recorte pretendido motivou uma ampliação na revisão. O grupo com descritores de design de superfícies foi excluído das *strings* de busca e o escopo da pesquisa foi ampliado para vestuário de forma geral. Com essa readequação buscou-se identificar fatores mais amplos envolvidos na construção do vínculo afetivo com roupas e verificar, a partir da leitura integral dos artigos, se, e de que forma, o design de superfícies é abordado nesse contexto.

A segunda etapa de busca seguiu os mesmos parâmetros da anterior, mantendo as mesmas bases, datas, idiomas e intervalos de submissão. Os filtros foram complementados através da exclusão de áreas de conhecimento divergentes do problema de pesquisa, para evitar um resultado semelhante ao encontrado na primeira coleta. O Quadro 2 detalha a composição de cada *string*, bem como o número de publicações localizadas em cada base. Após a exclusão de repetições, foram identificadas 780 publicações. No momento seguinte, os títulos e, se necessário, os resumos foram lidos para avaliação segundo os critérios de elegibilidade apresentados no Quadro 3.

String	Combinações de temas	Scopus	Web of Science
1	Vestuário + Ciclo de vida + Apego	16	59
2	Vestuário + Ciclo de vida + Longevidade	100	96
3	Vestuário + Apego + Bem-estar	31	109
4	Vestuário + Apego + Longevidade	45	206
5	Vestuário + Bem-estar + Ciclo de vida	96	40
6	Vestuário + Bem-estar + Longevidade	127	40

Quadro 2: *Strings* de busca utilizadas e os resultados identificados. Fonte: elaboração própria (2026).

Critérios de inclusão	A. Analisar reações afetivas evocadas por roupas femininas, com base em abordagens teórico-metodológicas pertinentes ao contexto da pesquisa;
	B. Investigar as motivações subjacentes às reações afetivas evocadas pelas roupas femininas;
	C. Avaliar a longevidade do ciclo de vida de roupas femininas.
Critérios de exclusão	D. Abordar roupas fora do contexto de moda;
	E. Não estar diretamente relacionados à emoção e à moda no contexto desta pesquisa ou pertencer a outras áreas de conhecimento;
	F. Não atender aos critérios de qualidade (apresentação de objetivo, métodos e resultados de forma clara);
	G. Entrevistas ou publicações de revisão, visto que o foco está em artigos primários;
	H. Pesquisas em andamento ou na versão de artigos curtos, posters ou <i>preprints</i> não disponibilizados na íntegra;
	I. Amostras voltadas para outro público que não o feminino.

Quadro 3: Critérios de elegibilidade utilizados na revisão sistemática de literatura. Fonte: elaboração própria (2026).

A análise dos artigos foi dividida em duas fases: leitura de títulos e resumos e leitura integral (Figura 1). A primeira selecionou 47 artigos, principalmente pela aplicação do critério de exclusão E. As publicações selecionadas apresentaram um perfil heterogêneo em relação aos critérios de elegibilidade: 28 atenderam a todos os critérios de inclusão, enquanto 19 se enquadraram em um ou dois critérios.

Na etapa seguinte, os artigos que cumpriram todos os critérios de inclusão foram lidos na íntegra, com o objetivo de realizar uma triagem mais aprofundada. Após essa fase, 10 publicações foram descartadas por não atenderem plenamente aos critérios de elegibilidade; assim, a amostra final foi composta apenas por 18 artigos (Quadro 4).

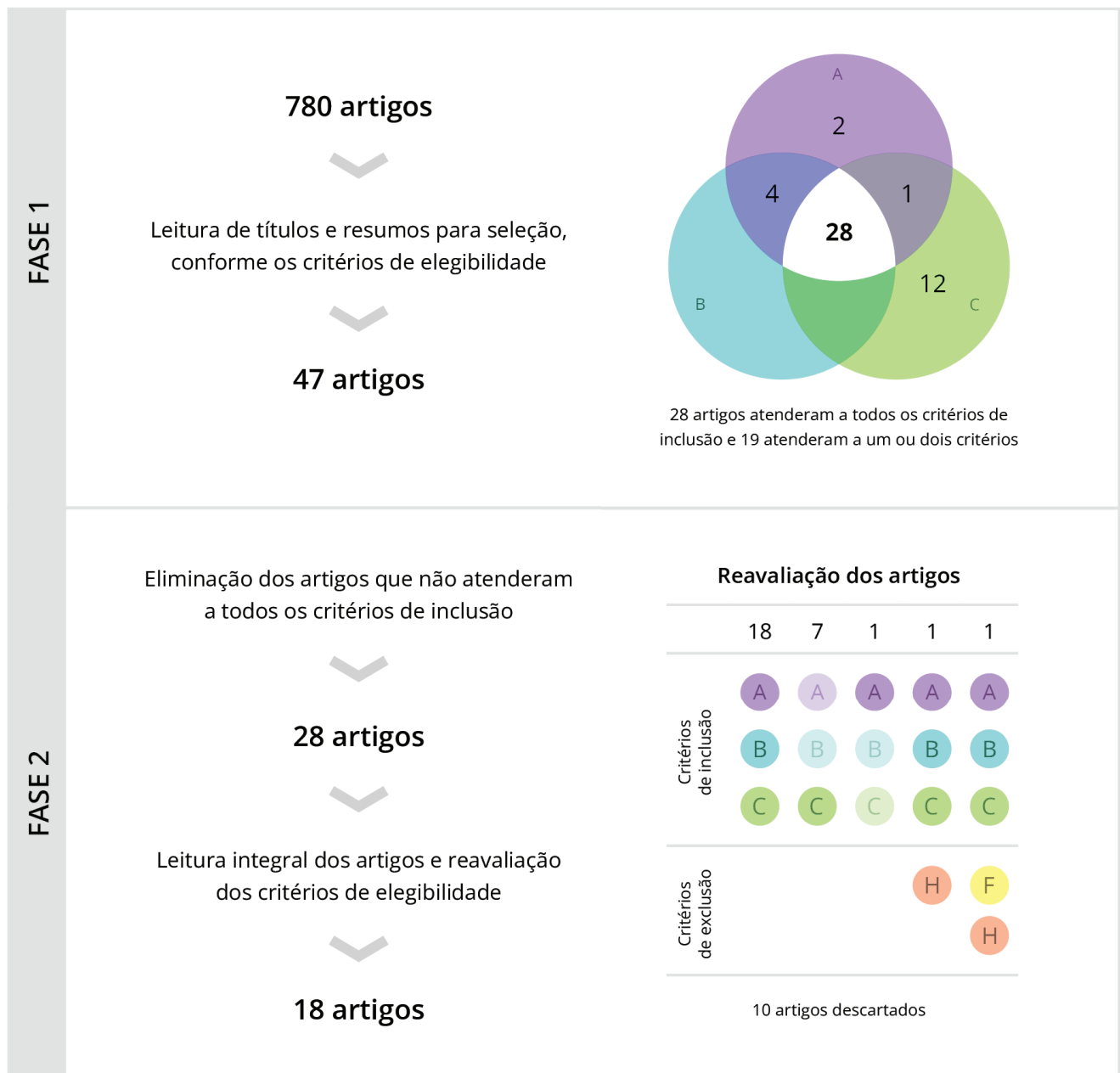


Figura 1: Etapas de análise e seleção dos artigos identificados. Fonte: elaboração própria (2026).

Autoria	Ano	Título	Fonte
Guldager	2016	Irreplaceable luxury garments: creating emotional engagement	Handbook of sustainable luxury textiles and fashion
Fletcher	2017	Exploring demand reduction through design, durability and 'usership' of fashion clothes	Philosophical Transactions of the Royal Society
Valle-Noronha, Niinimäki e Kujala	2018	Notes on wearer worn attachments: learning to wear	Clothing Cultures
McIntyre	2019	Shame, blame, and passion: affects of (un)sustainable wardrobes	Fashion Theory
Burcikova	2019	One dress: shaping fashion futures through utopian thinking	Fashion Practice
Michel <i>et al.</i>	2019	Stories we wear: promoting sustainability practices with the case of Patagonia	Family & Consumer Sciences Research Journal
Ceballos e Min	2020	Product experiences of clothing attachment in baby boomers in the United States	Fashion and textiles
Kwon, Choo e Kim	2020	Why do we feel bored with our clothing and where does it end up?	International Journal of Consumer Studies
McNeill <i>et al.</i>	2020	Fashion sensitive young consumers and fashion garment repair: emotional connections to garments as a sustainability strategy	International Journal of Consumer Studies
Neto e Ferreira	2021	I still love them and wear them-conflict occurrence and management in wearer-clothing relationships	Sustainability
Liu, Baines e Ku	2022	Slow fashion is positively linked to consumers' well-being: evidence from an online questionnaire study in China	Sustainability
Errázuriz e Müller	2023	My cherished garment: rethinking fashion, attachment and durability	Fashion Theory
Neto e Ferreira	2023	Lasting bonds: understanding wearer-clothing relationships through interpersonal love-theory	Fashion Theory
Godoy-Fuster <i>et al.</i>	2024	Heirloom coats and jackets: the importance of affection for the design of emotionally durable garments	The International Journal of Design in Society
Mesiranta <i>et al.</i>	2024	Circular consumption practices as matters of care	Journal of Business Ethics
Richardson, Boardman e Gill	2024	Exploring clothing fit as a motivator for lifetime extension and circular disposal	Resources, Conservation and Recycling
Liu, Dalton	2024	The inauthentic consumer: consequences of self-inauthenticity for possession disposal	Journal of Business Research
Kettunen <i>et al.</i>	2025	Crafting sustainable fashion: dimensions of care in wearer-clothing relationships	Fashion Theory

Quadro 4: Artigos incluídos na revisão sistemática de literatura. Fonte: elaboração própria (2026).

3. Resultados

O panorama metodológico, geográfico e de gênero das pesquisas fornece o contexto necessário para a compreensão dos resultados encontrados (Figura 2). Devido à predominância das mulheres entre as amostras, o gênero adotado para se referir ao público-alvo dos estudos será o feminino.

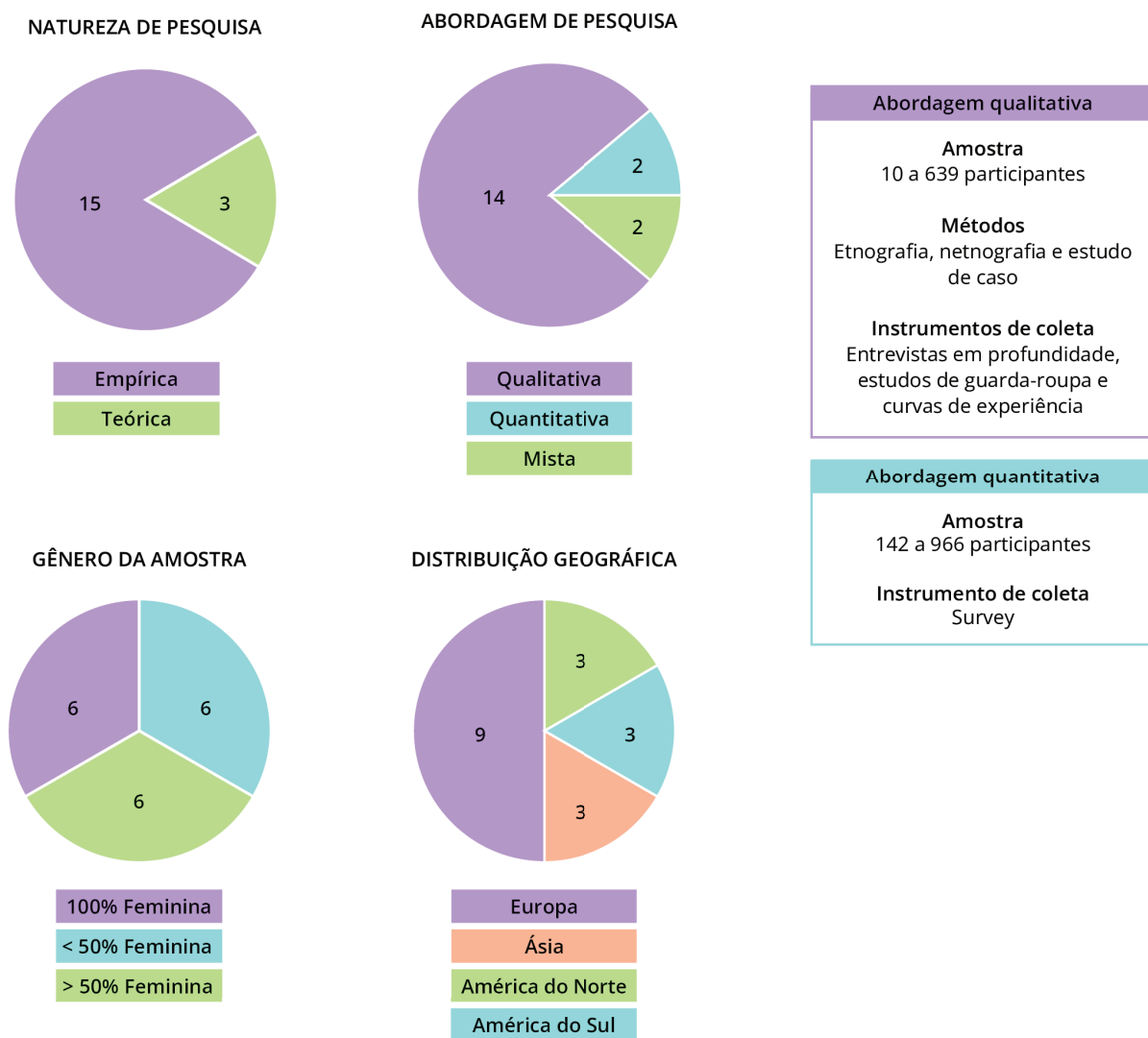


Figura 2: Panorama metodológico, geográfico e de gênero dos artigos selecionados. Fonte: elaboração própria (2026).

A extração dos principais resultados, orientada pela questão de pesquisa, foi seguida da análise temática e categorização das evidências. Essa análise permitiu a identificação de padrões que envolvem o vínculo afetivo entre mulheres e roupas, suas dimensões e motivações. Por fim, o efeito do apego é analisado sob a ótica da longevidade do ciclo de vida das roupas e dos fatores objetivos e subjetivos que a determinam.

3.1. Motivações para uma relação afetiva com vestuário

Os resultados das pesquisas selecionadas indicam que as roupas evocam emoções positivas pelo significado especial que possuem. Entre as motivações mais citadas para essa conexão estão a compreensão de roupas como objetos de memória e o caráter representativo do vestuário, ou seja, sua capacidade de simbolizar histórias pessoais, de familiares, de amigos ou de ocasiões especiais que as pessoas vivenciaram enquanto vestiam a peça (Godoy-Fuster *et al.*, 2024; Errázuriz e Müller, 2023; Burcikova, 2019; Guldager, 2016). Em diversos relatos é recorrente a presença de um indicativo para a presença do apego, a percepção de que as roupas são insubstituíveis e inalienáveis. Godoy-Fuster *et al.* (2024) observam que tal percepção está associada a uma relação idiossincrática em que as pessoas atribuem sentidos únicos, pessoais e intransferíveis às peças. Mesiranta *et al.* (2024) e Ceballos e Min (2020) identificam a noção de insubstituibilidade vinculada à percepção de

um alto valor de posse da vestimenta. Devido a uma experiência significativa com o produto, torna-se improvável a reposição por outro, mesmo idêntico ou semelhante. Ceballos e Min (2020) observaram que o tratamento dado a essas peças é semelhante ao de um familiar e que, portanto, a menção à perda do produto pode provocar sentimentos de angústia e até mesmo luto.

As qualidades afetivas de uma roupa são frequentemente citadas como motivo para sua manutenção, mesmo quando não há utilidade prática (McIntyre, 2019). Isso ocorre pelas lembranças que evocam de fases específicas da vida ou por serem percebidas como portadoras de sentimentos, até mesmo os negativos. Embora manter roupas sem uso possa parecer irracional, descartá-las significaria apagar memórias ou vínculos associados à vestimenta. Sob a perspectiva de Liu, Baines e Ku (2022), esse comportamento se justifica porque o apego manifestado na nostalgia ou nas recordações evocadas pelo vestuário funciona como meio de construção, reforço, negociação e manutenção da identidade, por meio da revisitação de momentos e relações significativas.

De modo semelhante, Guldager (2016) destaca que uma peça de vestuário pode estimular a percepção de autoconfiança e autoestima quando fortalece a individualidade da pessoa que veste, fazendo com que se sinta bem consigo mesma. Nesse contexto, as roupas funcionam como extensões simbólicas do indivíduo, refletindo sua identidade e projetando-a socialmente (Ceballos e Min, 2020), ou ainda reforçando-a ao espelhar sua personalidade e harmonizar-se com seu estilo pessoal e características físicas (Errázuriz e Müller, 2023).

Segundo Ceballos e Min (2020), o vínculo de apego é capaz de despertar uma variedade de emoções positivas, como alegria, amor, orgulho e encantamento. Tais emoções são frequentemente acompanhadas de expressões não verbais intensas, evocadas tanto na observação direta das peças quanto pela recordação delas. Por outro lado, McIntyre (2019) ressalta que o afeto nem sempre assume um caráter positivo. Resultados de seu estudo indicam que roupas podem se tornar objetos de tristeza ao evidenciarem a inadequação ao ideal corporal imposta pela indústria da moda, gerando sentimentos negativos, como exclusão e não pertencimento, especialmente no caso de linhas *plus size*.

Em muitas situações, a roupa pela qual sentimos um profundo apego é também aquela reconhecida como a peça favorita do guarda-roupa. Errázuriz e Müller (2023) observam que esse fenômeno pode ser considerado universal, pois atravessa diferentes grupos e classes sociais, idades ou gêneros. De forma semelhante, Burcikova (2019) identificou entre todas as participantes de seu estudo a escolha de um vestido pelo qual nutriam uma relação especial de favoritismo, marcada sobretudo pela alta frequência de uso.

Além do caráter insubstituível e inalienável das roupas, Godoy-Fuster *et al.* (2024) destacam o tempo, a frequência de uso e o nível de cuidados como fatores que contribuem para a configuração de uma relação de apego. Na visão dos autores, o tempo possibilita o acúmulo de memórias positivas, enquanto os cuidados dedicados às peças englobam desde a atenção ao local e à forma de armazenamento até práticas individualizadas de manutenção. A frequência de uso pode estar associada tanto à preservação do objeto, quando menor, quanto à incorporação cotidiana das memórias evocadas, quando maior. Somado à frequência de uso, Errázuriz e Müller (2023) também adicionam o tempo de aquisição como um fator importante para o apego. Na visão de Burcikova (2019), a familiaridade proporcionada pelo uso prolongado de uma peça é capaz de evocar sensações de prazer e incentivar comportamento de cuidado e lealdade com a roupa. Em consonância com

esses fatores, Ceballos e Min (2020) enxergam que o envolvimento com o produto, bem como os recursos (temporais ou financeiros) investidos em sua aquisição e conservação, são manifestações do apego.

Quando o apego é direcionado ao vestuário, torna-se fundamental que atributos como funcionalidade e estética sejam capazes de proporcionar experiências de uso prazerosas, tanto no nível físico quanto no emocional (Godoy-Fuster *et al.*, 2024). Ao discutir soluções de design que podem favorecer o apego, Richardson, Boardman e Gill (2024) destacam que o ajuste das roupas está diretamente relacionado ao valor atribuído pelo indivíduo. Peças que vestem bem, por exemplo, são reconhecidas pelo uso agradável e pela confiança que despertam, tornando-se essenciais e raras na visão de quem as usa, ao contrário de roupas mal ajustadas. De modo convergente, Liu, Baines e Ku (2022) argumentam que a personalização ou o desenvolvimento sob medida de produtos pode incentivar maior engajamento e, consequentemente, fortalecer o apego, em razão da sensação de pertencimento que essas peças evocam.

A modelagem das vestimentas também é indicada em estudos que ressaltam o conforto físico e psicológico como atributos valorizados pelas participantes, frequentemente relacionados à versatilidade e à facilidade de combinação com peças já presentes no guarda-roupa (Errázuriz e Müller, 2023; Liu, Baines e Ku, 2022; Valle-Noronha, Niinimäki e Kujala, 2018; Burcikova, 2019). Em complemento, Godoy-Fuster *et al.* (2024) assinalam que o desenvolvimento de peças adaptáveis amplia as chances de adequação a diversos corpos, reduzindo o risco de descarte precoce. Os autores acrescentam, ainda, que a durabilidade deve contemplar não apenas a resistência material, mas também a capacidade de atravessar mudanças ideológicas e de pensamento ao longo do tempo. Ao resistirem a essas mudanças, as vestimentas podem despertar sentimentos de moralidade que resultam no desejo de cuidar do produto por entender seu valor ético, ambiental ou social (Guldager, 2016). A mesma autora também destaca que sentimentos de empatia e intimidade são despertados quando os consumidores reconhecem o trabalho humano envolvido na criação da peça.

Em relação à dimensão estética, observaram-se relatos de satisfação alusivos, principalmente, à aparência visual das roupas. Ceballos e Min (2020) destacam elementos como cor, tecido, detalhes e caimento, bem como as propriedades táteis e olfativas. Já Errázuriz e Müller (2023) indicam design, experiência sensorial e valor autobiográfico como as três categorias mais citadas ao ouvirem relatos sobre as roupas favoritas. A categoria mais apontada, design, compreende aspectos como forma, cor, detalhes da roupa ou padronagens que proporcionam uma aparência visual agradável que se destaca positivamente quando comparada com outras peças.

Conforme observado, o apego a um item de vestuário resulta de múltiplas motivações. Em seu estudo, Errázuriz e Müller (2023) identificaram que cada participante apontou, em média, quatro razões para apreciar uma roupa. São motivações pautadas não apenas por percepções sensoriais, mas também cognitivas. Esses fatores possuem natureza dinâmica, sujeita a transformações ao longo do tempo e à evolução da relação com o produto (Guldager, 2016). Devido a essa subjetividade e à individualidade do engajamento emocional, Guldager (2016) e Fletcher (2017) ressaltam a dificuldade de projetar peças que despertem tal vínculo de forma precisa, sendo possível apenas estimular esse comportamento por meio da valorização de determinados atributos.

3.2. Determinantes objetivos e subjetivos para a longevidade do ciclo de vida

Como em qualquer relação, o vínculo entre pessoas e vestuário é dinâmico e sujeito a fluxos de mudanças constantes de ambas as partes. Guldager (2016) enxerga dois caminhos para uma relação em que engajamento emocional e durabilidade operam em conjunto. No primeiro caso, é observado um comportamento passivo do indivíduo, que valoriza apenas o aspecto utilitário da peça, caracterizada aqui como uma roupa cujo valor está apenas no seu aspecto físico. Nesse contexto, a ausência de envolvimento emocional ocasiona o distanciamento do produto, facilitando a substituição ou descarte. Na relação de longo prazo, a função utilitária é ultrapassada na percepção do indivíduo, que se comporta de forma engajada emocionalmente. Nesse caso, a relação possui um significado profundo de conexão emocional, certas vezes percebida como simbiótica. O resultado é um desejo de manter o produto por mais tempo, cuidando e reparando quando necessário.

De modo semelhante, Errázuriz e Müller (2023) descrevem a evolução da relação com o vestuário a partir de três dimensões que se transformam ao longo do tempo. Na primeira, a vestimenta é percebida como objeto cujo valor é definido por suas qualidades intrínsecas. Com o uso, desenvolve-se o apego decorrente da materialidade e dos aspectos sensoriais. Na última dimensão, a roupa passa a ser vista como um dispositivo autobiográfico, representando as experiências vividas. Nesse estágio, a vestimenta adquire autonomia em relação ao uso, podendo ser mantida ou não entre os itens vestidos cotidianamente. O perfil dessa terceira dimensão descrita por Errázuriz e Müller (2023), assim como o segundo sistema proposto por Guldager (2016), aproxima-se das observações de Mesiranta *et al.* (2024) sobre práticas de consumo circular: uma vez estabelecida uma relação sólida com a vestimenta, as participantes do estudo passaram a descrevê-la como uma peça dotada de comportamento ativo em relação ao cuidado. Nessa perspectiva, as roupas foram retratadas como itens que cuidam de seus donos, ao protegê-los e transmitir boas sensações por meio de suas qualidades táteis.

Em alguns estudos, a criação de significado se apresenta como fator relevante na formação do vínculo duradouro com uma roupa. Ceballos e Min (2020) observaram que, na fase inicial da relação de apego, os produtos agradam pelos aspectos estéticos e sensoriais que, eventualmente, criam significados. No entanto, com o passar do tempo, e com a consolidação do apego, os significados se tornam a principal fonte de emoção e conexão com o produto. Embora esse processo possa variar conforme a experiência individual da pessoa que veste, a amostra estudada pelas autoras indica que quanto mais forte é o significado associado ao produto, maior é o nível de apego demonstrado. Neto e Ferreira (2023) complementam ao indicar que a criação de significado pode se estruturar a partir dos valores e símbolos compartilhados pela peça, da confiança depositada no vestuário para alcançar determinados objetivos e dos rituais de conexão sustentados por hábitos de cuidado e uso.

Richardson, Boardman e Gill (2024) verificaram que as ações para aumentar o ciclo de vida estão diretamente relacionadas ao valor atribuído às peças. O valor opera como um motivador para adoção de práticas de cuidado e reparo mais aprimoradas para que o item dure mais. De modo semelhante, Kettunen *et al.* (2025) apontam que o apego parece ser um elemento-chave que fomenta o cuidado com o vestuário, independentemente do desgaste ou da origem material de baixa qualidade que uma roupa possa ter. No contexto de pesquisa dos autores, o movimento contrário também foi observado quando ações de cuidado fortaleceram a relação com o vestuário

e contribuíram para o apego às peças de roupa, especialmente em casos em que tais ações foram bem-sucedidas. O valor atribuído à marca que produz o item de vestuário também pode ser estendido às roupas. Michel *et al.* (2019) destacam o forte apego emocional dos consumidores à marca Patagonia¹, especialmente devido a percepções de durabilidade e sustentabilidade dos produtos, vistos como itens valiosos e que estão emocionalmente ligados às pessoas que os utilizam.

No âmbito das práticas de cuidado, Kettunen *et al.* (2025) identificaram quatro níveis de condutas com implicações distintas para a longevidade das roupas e para a relação indivíduo-produto: cuidado excessivo, equilibrado, inadequado e ausência de cuidado. Entre eles, somente o cuidado equilibrado demonstra efeitos positivos simultaneamente para a durabilidade da peça e para o fortalecimento do apego. Esse padrão caracteriza-se por hábitos consistentes de preservação, desenvolvidos por pessoas que atribuem significado especial às roupas e, conseqüentemente, cultivam com elas um vínculo emocional.

Em certas situações, a longevidade de uma vestimenta nem sempre atingirá um patamar compatível com sua durabilidade física, especialmente quando o tédio surge como fator de descarte. Kwon, Choo e Kim (2020) mostram que roupas percebidas como envelhecidas ou desinteressantes tendem a ser menos mantidas, mas esse efeito é atenuado quando há forte apego emocional, que modera o impacto negativo do tédio sobre a retenção. O apego também atua como mediador nas decisões de descarte entre consumidores sensíveis à moda². McNeill *et al.* (2020) observaram que peças desses consumidores são frequentemente descartadas por motivos de estilo, mesmo quando reparáveis. Contudo, aquelas associadas a forte desejo ou satisfação emocional tendem a ser preservadas e até consertadas, inclusive no caso de itens de origem *fast fashion*.

Apesar dos benefícios advindos de um vínculo emocional positivo, algumas pesquisas demonstram que no mercado de moda, especialmente o feminino, os afetos podem ser mobilizados estrategicamente para influenciar escolhas. McIntyre (2019) observa que várias participantes de seu estudo atribuíram às roupas um papel ativo no processo de compra. Muitas relataram a sensação de que não foram elas que escolheram as roupas, mas sim as roupas que “as fizeram” comprá-las, em razão das emoções que despertavam. A autora explica que essas aquisições estavam ligadas mais a sentimentos, sonhos e possibilidades sugeridos pelas peças do que à sua utilidade prática. Com o passar do tempo, ao perderem o impacto emocional, muitas dessas roupas acabavam não sendo utilizadas.

Para Liu e Dalton (2024), comportamentos de descarte podem estar relacionados a situações de alienação de posse, identificada como uma conexão emocional fraca com os objetos. Nesse contexto, consumidores que se sentem desconectados de si mesmos tendem a reproduzir essa desconexão em relação a seus bens materiais, compreendidos como extensões de si. Como alternativa, experimentos conduzidos pelos autores indicam que intervenções voltadas ao fortalecimento de uma conexão afetiva entre as partes tendem a encorajar a retenção dos produtos. De forma complementar, Valle-Noronha, Niinimäki e Kujala (2018) observam que, além das qualidades físicas da vestimenta, o relacionamento com as roupas está associado às mudanças na personalidade da pessoa que veste, que, por sua vez, influenciam sua percepção sobre a peça e sobre os modos de usá-la.

Em perspectiva contrária, Burcikova (2019) e Fletcher (2017) ressaltam que a existência de um vínculo emocional não assegura, por si só, a longevidade

1 Marca norte-americana especializada em vestuário e equipamentos para atividades ao ar livre, reconhecida pela qualidade dos seus produtos e por seu compromisso com a sustentabilidade.

2 Segundo McNeill *et al.* (2020), a expressão sensibilidade à moda caracteriza superconsumidores, em geral jovens adultos, que compram e descartam roupas por impulso e buscam realização emocional por meio da moda.

de uma roupa, nem a redução do consumo ou do desejo por novas peças. Para Neto e Ferreira (2023), os atributos das roupas podem exercer influência, mas não desempenham papel central na extensão de seu ciclo de vida. Portanto, estratégias de design que se concentram exclusivamente em despertar apego através de características materiais ou estéticas tendem a apresentar eficácia limitada, já que essa relação é mediada por experiências individuais e imprevisíveis (Fletcher, 2017). Em pesquisa relacionada, Neto e Ferreira (2021) apontam que conflitos na relação com roupas são inevitáveis, sendo a disposição da pessoa para lidar com eles crucial para a duração desse vínculo. Em consonância, Fletcher (2017) defende que há um benefício em deslocar o foco da roupa para a pessoa que veste ao se pensar em longevidade de vestuário. Nessa perspectiva, a durabilidade passa a ser vista como um resultado, e não como um objetivo.

4. Discussão dos resultados

A relação de apego entre a pessoa que veste e a vestimenta, bem como seu reflexo na durabilidade, constitui um fenômeno complexo, envolto em múltiplas variáveis que se distribuem de forma relativamente equilibrada em quatro dimensões: simbólica e identitária; estética e sensorial; cuidado e aquisição; e funcional e prática (Figura 3). Entre os atributos que compõem cada dimensão, três se destacam pela frequência de menções: nostalgia, aspecto simbólico e cuidado.

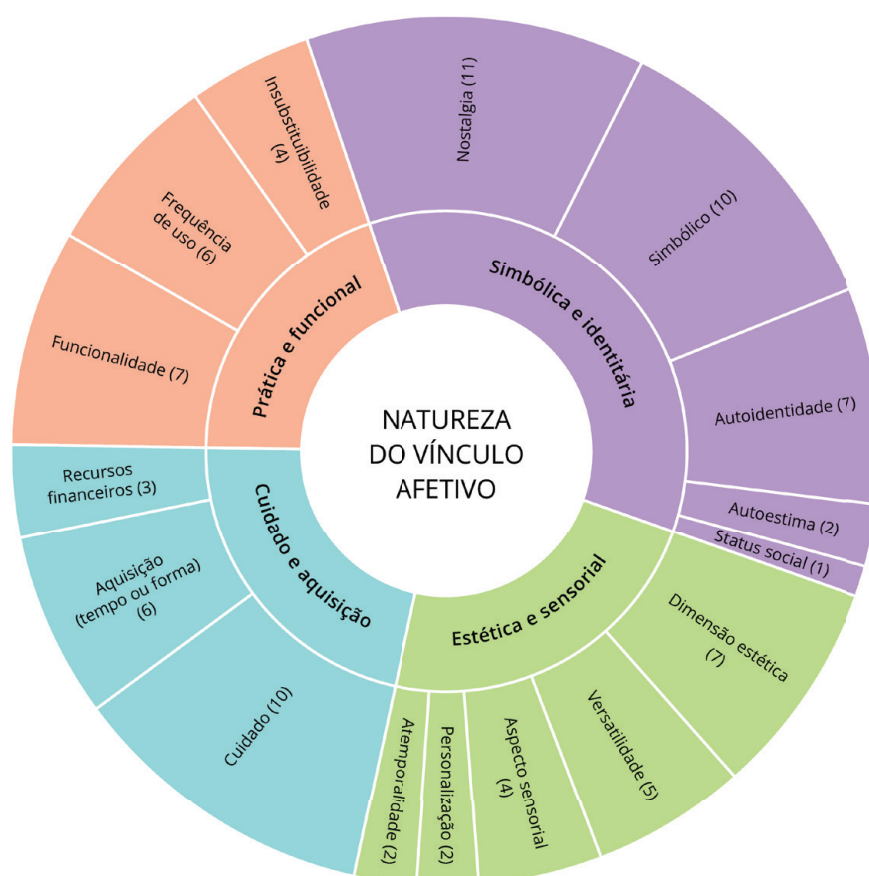


Figura 3: Quatro dimensões da natureza do vínculo afetivo com o vestuário feminino e os atributos que as caracterizam. Fonte: elaboração própria (2026).

O aspecto simbólico esteve presente em 10 dos 11 estudos que também abordaram a nostalgia, evidenciando a proximidade entre esses traços. Embora próximos, os dois atributos operam em esferas distintas. A nostalgia ancora-se na memória individual, reforçando o valor emocional da peça como registro de experiências pessoais; enquanto o aspecto simbólico refere-se não somente à carga de significados individuais, mas também sociais e culturais que a vestimenta transmite, sustentando seu papel na expressão da identidade. Essas dimensões integram a categoria *simbólica e identitária*, que abrange também atributos como autoidentidade, autoestima e status social.

A dimensão *estética e sensorial* refere-se à aparência do vestuário e a fatores associados, como percepção e estilo. Reúnem-se aqui atributos relacionados à estética, aspecto sensorial, atemporalidade, versatilidade e personalização, que derivam de características ligadas à modelagem, ao tecido, aos aviamentos, às cores e às padronagens. Os relatos indicam que os atributos dessa categoria são geralmente os primeiros a atrair a atenção de quem os utiliza e, assim, a iniciar o vínculo afetivo com a peça. Desse modo, é pouco provável que sem a apreciação desses elementos a relação entre indivíduo e vestimenta se mantenha a longo prazo.

Quando comparado aos outros atributos mais citados, o cuidado apresenta um caráter mais prático e tangível, por se manifestar em atitudes concretas do indivíduo. Essas práticas estão diretamente ligadas à longevidade material das peças e, ao mesmo tempo, retroalimentam o aspecto simbólico, ao reforçar o apego que o indivíduo desenvolve em razão da intimidade criada por meio dessa atividade. O cuidado também se conecta às questões de resolução de conflitos, especialmente sobre a materialidade da peça, que em grande parte depende de um comportamento ativo de quem veste para evitar o descarte da roupa. Esse atributo compõe a dimensão *cuidado e aquisição*, que engloba também os atributos aquisição (tempo ou forma) e recursos financeiros.

Na última categoria, *funcional e prática*, estão os atributos funcionalidade, frequência de uso e insubstituibilidade. Esses elementos se relacionam diretamente ao desempenho da peça, sustentado pelas características físicas valorizadas pelo indivíduo que, quando altamente apreciadas, favorecem a constância de utilização. O caráter insubstituível das peças também pode refletir dimensões simbólicas, mas encontra sua principal justificativa para existência na tangibilidade da vestimenta, que dificulta a reposição por outro item semelhante. Por esse vínculo direto com aspectos concretos do vestuário, mostra-se pertinente incluí-lo nesta categoria.

Devido ao caráter exploratório das pesquisas e da riqueza do fenômeno, observa-se a complementaridade dos estudos, visto que ainda se dedicam a entender como se origina e se desenvolve, bem como a identificar o papel dos seus determinantes para o desfecho atual e para a proposição de soluções. No entanto, ao considerarmos o objetivo central desta revisão de literatura, percebe-se a escassez de estudos que discutam a influência do design de superfícies nesse contexto. Entre os artigos que abordam atributos do vestuário, alguns ressaltam a importância do design e da aparência visual, com menções pontuais a padronagens, mas sem aprofundar a análise dessa característica. Dos dezoito artigos examinados, apenas sete fazem referência ao design de superfícies, direta ou indiretamente. No segundo caso, a citação limita-se à descrição de uma roupa com padrões mencionada como favorita pelas entrevistadas. É o caso do vestido Antibes apresentado na Figura 4.



Figura 4: O vestido Antibes compartilhado por seis membros da mesma família. Fonte: Fletcher (2017).

Já nas menções diretas é possível verificar níveis de profundidade na discussão desse aspecto. McIntyre (2019) identifica que qualidades visuais de determinadas estampas, como padrões divertidos e “fofos”, podem intensificar o apelo emocional ao proporcionar efeitos de consolo e melhorar a forma como as entrevistadas se sentem consigo mesmas. Da mesma forma, as padronagens são valorizadas por sua atratividade estética (Burcikova, 2019), como o vestido da Figura 5, e pela riqueza de detalhes que torna a roupa valiosa e colecionável (Ceballos e Min, 2020). Além disso, a versatilidade e a atemporalidade de padronagens como florais e poás foram destacadas como qualidades valorizadas em vestimentas longevas (Neto e Ferreira, 2023).

Apenas dois dos sete estudos identificados se dedicam de forma mais aprofundada a discutir o papel das padronagens na relação afetiva ou na longevidade do vestuário. Liu, Baines e Ku (2022) apontam que padronagens tradicionais e trabalhos artesanais podem influenciar escolhas e percepções de valor. Embora não figurem entre os fatores mais determinantes para a longevidade de uso, mais da metade dos participantes do estudo demonstrou preferência por produtos com essas características. Já Errázuriz e Müller (2023) identificaram que a aparência visual da roupa, incluindo forma, cor, detalhes e padrões, é um fator significativo para distingui-la e contribuir para seu favoritismo. Esse atributo foi o mais mencionado entre os participantes, sobretudo mulheres, indivíduos mais jovens e pertencentes a estratos socioeconômicos mais elevados. Para os autores, o design atravessa todas as dimensões do apego e pode atribuir às roupas o status de peça favorita por razões estéticas, contrariando a ideia de que o apego se baseia apenas em determinantes afetivos. Essa constatação sinaliza caminhos potenciais para o design de superfícies no contexto de apego e longevidade do vestuário, contudo, a escassez de estudos específicos sobre o tema impede conclusões generalizáveis e reforça a necessidade de investigações mais amplas.



Figura 5: Vestido cuja padronagem dupla é visualmente atrativa para quem o veste. Fonte: Burcikova (2019).

5. Considerações finais

O apego ao vestuário é um fenômeno multifacetado, sobretudo permeado por memórias, significados simbólicos, atributos estéticos e funcionais e práticas de engajamento com a roupa, como ações de cuidado. Também observamos que há convergência de estudos em torno da ideia de que tempo de aquisição, frequência de uso, cuidado e personalização fortalecem a relação emocional. Essa série de determinantes contribui para a percepção de valor e para a sensação de que a roupa é insubstituível, tornando-a, portanto, digna de cuidados que favoreçam sua permanência no guarda-roupa pelo maior tempo possível. No entanto, contrapontos ressaltados por alguns autores indicam que o apego não garante automaticamente longevidade ou redução no consumo de roupas.

Quando falamos de vestuário, é notável que emoções positivas e negativas coexistem e flutuam ao longo do tempo e das mudanças que acompanham a relação com as peças. Diante desse quadro emocional complexo, o apego emerge como mediador no descarte, na manutenção e na resolução de conflitos que possam surgir com vestimentas. Ao mesmo tempo, algumas pesquisas demonstram como o mercado de moda mobiliza estrategicamente afetos para estimular consumo, revelando uma dimensão ambígua do apego na contemporaneidade.

As pesquisas também evidenciaram que o design pode atuar como um mediador do apego a roupas. Atributos como modelagem, ajuste, conforto e, especialmente, atributos estéticos são destacados por alguns estudos como elementos centrais para o despertar e, possivelmente, consolidação desse desfecho. Além disso, a personalização e o desenvolvimento sob medida também são estratégias reconhecidas como capazes de gerar maior engajamento emocional. Portanto, durante a fase projetual, torna-se relevante considerar, além de atributos puramente funcionais, as dimensões emocionais e simbólicas provenientes da aparência de uma roupa.

Apesar de reconhecerem a influência da dimensão estética, são poucos os estudos que tratam especificamente do papel do design de superfícies. Há menções a padronagens, mas apenas duas pesquisas exploram mais a fundo seu papel no apego e na longevidade. A investigação sistemática do design de superfícies nesse recorte configura-se como uma abordagem ainda pouco explorada e, portanto, com oportunidade de aprofundamento, particularmente no que se refere à compreensão da dimensão simbólica e emocional das padronagens. Tal abordagem vem sendo explorada com maior profundidade na pesquisa de doutorado associada a esta revisão.

Entre as lacunas observadas, especialmente nos estudos qualitativos, nota-se o predomínio de amostras pequenas, pouco diversas e concentradas em mulheres. Já entre os quantitativos, observa-se a ausência de relações causais e análise de motivações que expliquem o fenômeno. Observa-se também a falta de estudos longitudinais que acompanhem a evolução da relação indivíduo-produto. Logo, torna-se relevante a adoção de métodos mistos para ampliar a validade dos achados e a adoção de instrumentos de pesquisa que contemplem a longevidade desses produtos. Entre as expansões de amostras, surge a oportunidade de estudar diferentes públicos, especialmente como homens se comportam quanto a esse tema. Explorar as implicações éticas do uso do apego no consumo também se torna um recorte de pesquisa promissor, principalmente diante da ambivalência entre prolongamento da vida útil e estímulo à compra.

Em relação à condução da revisão, identificam-se algumas limitações que implicam o resultado alcançado. A adoção de duas bases de pesquisa e redução dos resultados a três idiomas podem ter acarretado menor diversidade de publicações incluídas. A leitura e análise dos artigos foram realizadas por uma única pesquisadora, o que pode ter reduzido a diversidade de interpretações e a identificação de temas ao longo do processo analítico. Embora essas etapas tenham sido supervisionadas e discutidas com duas pesquisadoras coautoras do estudo, a ausência de avaliação independente dos artigos por múltiplas pesquisadoras constitui uma limitação metodológica. Estimulam-se, portanto, novas revisões de literatura que ultrapassem essas limitações e aprofundem o estudo do apego como uma estratégia para prolongar a vida útil das roupas.

Por fim, a revisão sistemática proporcionou perceber a recorrência de estudos que vinculam roupas à emoção nas dimensões *simbólica e identitária, estética e sensorial, cuidado e aquisição e funcional e prática*, o que estimula o aprofundamento da pesquisa e sinaliza percursos futuros para conceituação do afeto vestimentar.

Referências

ASSUNÇÃO, L. F.; JACQUES, J. J. de. Design para sustentabilidade: contribuições do design reflexivo para a longevidade emocional de produtos de moda. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 16, p. 1-19, 2021. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/19401>. Acesso em: 10 mar. 2024.

BENSON, S. Is it possible to regulate our emotional attachment to fashion? **Vogue Business**. Nova York, 18 jun. 2024. Disponível em: <https://www.voguebusiness.com/story/sustainability/is-it-possible-to-regulate-our-emotional-attachment-to-fashion>. Acesso em: 29 abr. 2025.

BURCIKOVA, M. One dress: shaping fashion futures through utopian thinking. **Fashion Practice**, Oxford, v. 11, n. 3, p. 328-345, 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17569370.2019.1662593>. Acesso em: 6 maio 2025.

CARDOSO, R. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu, 2016.

CEBALLOS, L. M.; MIN, S. Product experiences of clothing attachment in baby boomers in the United States. **Fashion and Textiles**, v. 7, n. 12, p. 1-21, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1186/s40691-020-0206-0>. Acesso em: 06 maio. 2025.

CHAPMAN, J. **Emotionally durable design**: objects, experiences and empathy. London: Earthscan, 2005.

DESMET, P.; HEKKERT, P. Framework of product experience. **International Journal of Design**, Taipé, v. 1, n. 1, p. 57-66, 2007. Disponível em: <https://www.ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/66/15>. Acesso em: 6 maio 2025.

ERRÁZURIZ, T.; MÜLLER, E. "My cherished garment": rethinking fashion, attachment and durability. **Fashion Theory**, v. 27, n. 3, p. 327-354, 2023. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1362704X.2022.2100481>. Acesso em: 6 maio 2025.

ESSLINGER, H. Form follows emotion. **Forbes**, Jersey City, 11 dez. 1999. Disponível em: <https://www.forbes.com/asap/1999/1112/237.html>. Acesso em: 10 mar. 2024.

FASHION REVOLUTION. Lixo têxtil: uma nova forma de colonização através da poluição. **CartaCapital**, São Paulo, set. 2023. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/fashion-revolution/lixo-textil-uma-nova-forma-de-colonizacao-atraves-da-poluicao/>. Acesso em: 05 maio 2025.

FASHION REVOLUTION. What fuels fashion? Edição especial do Global Fashion Transparency Index. **Fashion Revolution**, [s.l.], 2025. Disponível em: <https://www.fashionrevolution.org/transparency/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

FLETCHER, K. Exploring demand reduction through design, durability and 'usership' of fashion clothes. **Philosophical Transactions of the Royal Society A**, Londres, v. 375, e20160366, 2017. Disponível em: <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rsta.2016.0366>. Acesso em: 12 set. 2025.

FREITAS, R. O. T. de. **As ações comunicacionais táteis no processo de criação do design de superfície**. São Paulo: Blucher, 2011.

GARDETTI, M. A.; MUTHU, S. S. (Org.). **Handbook of sustainable luxury textiles and fashion**. Singapore: Springer, 2016. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-287-742-0_5. Acesso em: 12 set. 2025.

GODOY-FUSTER, L.; JACOB-DAZAROLA, R.; ERRÁZURIZ-INFANTE, T.; GREENE-FLATEN, R.; MUÑOZ, F. Heirloom coats and jackets: the importance of affection for the design of emotionally durable garments. **The International Journal of Design in Society**, Champaign, v. 19, n. 1, p. 147-164, 2024. Disponível em: https://cgscholar.com/bookstore/works/heirloom-coats-and-jackets?category_id=cgrn&path=cgrn%2F200%2F204. Acesso em: 12 set. 2025.

GULDAGER, S. Irreplaceable luxury garments: creating emotional engagement. *In*: GARDETTI, M. A.; MUTHU, S. S. (Org.). **Handbook of sustainable luxury textiles and fashion**. Singapore: Springer, 2016. p. 73-97. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-287-742-0_5. Acesso em: 12 set. 2025.

JORDAN, P. **Designing pleasurable products**: an introduction to the new human factors. Londres; New York: Taylor & Francis, 2000.

KETTUNEN, H.; POIKOLAINEN, J.; KOUHIA, A.; AUTIO, M. Crafting sustainable fashion: dimensions of care in wearer-clothing relationships. **Fashion Theory**, Londres, v. 29, n. 4, p. 517-542, 2025. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1362704X.2025.2471155>. Acesso em: 12 set. 2025.

KWON, T. A.; CHOO, H. J.; KIM, Y.-K. Why do we feel bored with our clothing and where does it end up? **International Journal of Consumer Studies**, United Kingdom, v. 44, n. 1, p. 1-13, 1 jan. 2020. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/ijcs.12540>. Acesso em: 6 maio 2025.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIU, A.; BAINES, E.; KU, L. Slow fashion is positively linked to consumers' well-being: evidence from an online questionnaire study in China. **Sustainability**, Basel, v. 14, e13990, 2022. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2071-1050/14/21/13990>. Acesso em: 12 set. 2025.

LIU, J. (Joyce); DALTON, A. N. The inauthentic consumer: consequences of self-inauthenticity for possession disposal. **Journal of Business Research**, v. 181, e114741, 2024. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0148296324002455?via%3Dihub>. Acesso em: 12 set. 2025.

LÜTTIN, L. The French Textile Eco-Score: 2025 - Key Updates and What Fashion Brands Need to Know. *In*: **Carbonfact Blog**. Paris, 25 nov. 2025. Disponível em: <https://www.carbonfact.com/blog/policy/french-eco-score>. Acesso em: 12 dez. 2025.

MCINTYRE, M. P. Shame, blame, and passion: affects of (un)sustainable wardrobes. **Fashion Theory**, Londres, v. 25, n. 6, p. 75-99, 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1362704X.2019.1676506>. Acesso em: 12 set. 2025.

MCNEILL, L. S. *et al.* Fashion sensitive young consumers and fashion garment repair: emotional connections to garments as a sustainability strategy. **International Journal of Consumer Studies**, United Kingdom, v. 44, n. 4, p. 361-369, 2020. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/ijcs.12572>. Acesso em: 6 maio 2025.

MENEZES, M. S.; SILVA, M. L. F. Sintaxe do design de superfícies. *In*: MENEZES, M. S.; SILVA, M. L. F. (Org.). **Design de superfícies**: da teoria à prática. 1. ed. Bauru: Canal 6, 2023.

MESIRANTA, N.; MATTILA, M.; KOSKINEN, O. Circular consumption practices as matters of care. **Journal of Business Ethics**, [s.l.], v. 200, p. 13-30, 2024. Disponível em: <https://researchportal.tuni.fi/en/publications/circular-consumption-practices-as-matters-of-care/>. Acesso em: 06 dez. 2025.

MICHEL, G. M.; FEORI, M.; DAMHORST, M. L.; LEE, Y. A.; NIEHM, L. S. Stories we wear: promoting sustainability practices with the case of Patagonia. **Family & Consumer Sciences Research Journal**, Hoboken, v. 48, n. 2, p. 165-180, 2019. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/fcsr.12340>. Acesso em: 12 set. 2025.

MOHER, D.; SHAMSEER, L.; CLARKE, M.; *et al.* Preferred reporting items for systematic review and meta-analysis protocols (PRISMA-P) 2015 statement. **Systematic Reviews**, [s.l.], v. 4, n. 1, p. 1-9, 2015. Disponível em: <http://www.systematicreviewjournal.com/content/4/1/1>. Acesso em: 1 dez. 2024.

MUGGE, R. **Product Attachment**. 2007. Tese (Doutorado em Design Industrial e Engenharia) — TU Delft, Países Baixos, 2007.

NETO, A.; FERREIRA, J. “I still love them and wear them” - Conflict occurrence and management in wearer-clothing relationships. **Sustainability**, Basel, v. 13, n. 23, e13054, 2021. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2071-1050/13/23/13054>. Acesso em: 12 set. 2025.

NETO, A.; FERREIRA, J. Lasting bonds: understanding wearer-clothing relationships through interpersonal love-theory. **Fashion Theory**, v. 27, n. 5, p. 677-707, 2023. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01362704X.2023.2170706>. Acesso em: 12 set. 2025.

RICHARDSON, C.; BOARDMAN, R.; GILL, S. Exploring clothing fit as a motivator for lifetime extension and circular disposal. **Resources, Conservation and Recycling**, v. 204, e107494, 2024. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0921344924000880?via%3Dihub>. Acesso em: 12 set. 2025.

RÜTHSCHILLING, E. A. **Design de superfície**. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

SANTOS, J. P. de A. **Identidade estampada: relações entre o design de superfície e a construção da identidade de marca**. 2020. Dissertação (Mestrado em Design) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

SAPPER, S. L.; PIZZATO, G. Z. de A.; JACQUES, J. J. de; TEIXEIRA, F. G. Uma contribuição do design emocional para o desenvolvimento de produtos com abordagem do slow fashion. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 13., 2019, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo: Blucher, 2019. p. 4664-4676. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/uma-contribuio-do-design-emocional-para-o-desenvolvimento-de-produtos-com-abordagem-do-slow-fashion-30287>. Acesso em: 6 maio 2025.

SILVA, M. L. F. Sobre o design de superfícies. *In*: MENEZES, M. S.; SILVA, M. L. F. (Org.). **Design de superfícies: da teoria à práxis**. 1. ed. Bauru: Canal 6, 2023.

VALLE-NORONHA, J.; NIINIMÄKI, K.; KUJALA, S. Learning to wear: Exploring wearer—worn relationships in experimental and commercial fashion. **Clothing Cultures**, v. 5, n. 2, p. 225-246, 2018. Disponível em: https://intellect-discover.com/content/journals/10.1386/cc.5.2.225_1. Acesso em: 6 maio 2025.

TRANS VERSO

05 Moda em performance: mediação,
diversidade e construção simbólica
na SPFW N56

recebido em 12/02/2026
aprovado em 12/03/2026

Moda em performance: mediação, diversidade e construção simbólica na SPFW N56

Amanda Queiroz Campos

amanda.campos@udesc.br

Universidade do Estado de Santa Catarina

RESUMO (PT): O presente artigo analisa os desfiles da 56ª edição da São Paulo Fashion Week (SPFW N56) como dispositivos culturais e comunicacionais, investigando as estruturas narrativas visuais e performáticas na articulação entre espacialidade, corporalidade e mediação audiovisual. O objetivo é compreender de que modo o evento organiza seus elementos expressivos — cenografia, *casting*, trilha sonora e recursos técnicos — na construção de sentidos e posicionamentos simbólicos. O *corpus* é composto pelos vídeos oficiais dos desfiles, entendidos como mediações constitutivas da experiência estética. A pesquisa tem abordagem interpretativa e qualitativa, aplicando a Teoria Fundamentada nos Dados (*Grounded Theory*) com etapas de codificação aberta, axial e seletiva apoiadas pelo *software* MAXQDA. Os resultados evidenciam predominância de cenografias racionalizadas, centralidade do corpo como operador narrativo, mobilização de referências culturais brasileiras e estratégias de diversidade como recursos simbólicos. No contexto em estudo, o desfile contemporâneo opera como prática performativa e midiática híbrida, na qual espetáculo, mediação e disputas de representação articulam-se na produção de sentidos na moda brasileira.

Palavras-chave: *desfile de moda, moda brasileira, cultura visual, diversidade cultural.*

ABSTRACT (ENG): This article examines the fashion shows of the 56th edition of São Paulo Fashion Week (SPFW N56) as cultural and communicative phenomena. It explores how visual and performative narratives are constructed through the interplay of spatiality, corporeality, and audiovisual mediation. The aim is to understand how the event orchestrates its expressive elements—such as scenography, casting, soundtrack, and technical resources—to create meaning and establish symbolic positioning. The study focuses on the official videos of the shows, viewed as key mediators that shape the aesthetic experience. Utilizing a qualitative and interpretative approach, the research employs Grounded Theory with open, axial, and selective coding procedures, supported by MAXQDA software. The findings reveal a predominance of rationalized scenography, the pivotal role of the body as a narrative component, and the incorporation of Brazilian cultural references and diversity strategies as symbolic resources. In this context, the contemporary fashion show emerges as a hybrid of performative and media practices, where spectacle, mediation, and representation collectively contribute to the production of meaning in Brazilian fashion.

Keywords: *fashion show, brazilian fashion, visual culture, cultural diversity.*

1. Introdução

Os desfiles de moda consolidaram-se como um dos principais dispositivos de comunicação, legitimação simbólica e construção de narrativas do sistema de moda (Entwistle, 2015; Kawamura, 2014). Nas últimas décadas, incorporaram recursos das artes visuais, do teatro, do cinema e das tecnologias digitais, assumindo papel estratégico na construção de identidades, imaginários e posicionamento de marcas. Nesse contexto, o desfile transformou-se em um acontecimento cultural de elevada complexidade estética e comunicacional, no qual criação, performance, cenografia, audiovisual e estratégias mercadológicas convergem na construção de significados.

Nesta pesquisa, o desfile de moda é compreendido como um dispositivo narrativo e performático, cuja produção de sentidos decorre da articulação entre vestimentas, corpos, movimentos, cenografia, iluminação, trilha sonora e recursos audiovisuais. Esses elementos estruturam os discursos dos desfiles e comunicam valores, identidades, posicionamentos e imaginários das marcas.

Apesar da crescente relevância dos desfiles para a moda contemporânea, predominam estudos dedicados às coleções, aos estilistas, às marcas ou às dinâmicas mercadológicas do setor. Menos abundantes são as investigações que examinam o desfile enquanto construção performática a partir da articulação entre seus elementos visuais, espaciais, sonoros e corporais. Essa lacuna torna-se ainda mais evidente no contexto brasileiro, especialmente em relação à São Paulo Fashion Week (SPFW), principal plataforma de difusão da moda nacional.

Diante desse contexto, este artigo tem como objetivo analisar as linguagens visuais e performáticas construídas nos 37 desfiles da edição N56 da São Paulo Fashion Week, investigando como cenografia, trilha sonora, iluminação, *casting*, direção criativa e outros recursos expressivos articulam-se na construção dessas narrativas. A análise integral da temporada permite identificar recorrências, singularidades e estratégias narrativas que caracterizam o principal evento de moda brasileira contemporânea, bem como compreender de que modo as referências culturais brasileiras e estratégias de diversidade corporal operam na construção do posicionamento simbólico das marcas no campo da moda contemporânea.

Ao examinar integralmente os desfiles da SPFW N56, este estudo amplia a compreensão do desfile de moda como linguagem cultural e dispositivo performático, evidenciando as estratégias expressivas mobilizadas na construção das identidades das marcas e dos imaginários da moda contemporânea. Ao sistematizar essas recorrências, a pesquisa contribui para consolidar o desfile como objeto de investigação nos campos da moda, do design e da cultura visual.

O objeto da pesquisa consiste nos vídeos oficiais dos 37 desfiles apresentados na edição N56 da SPFW, entendidos não como registros neutros, mas como mediações que condicionam a experiência estética e interpretativa do espectador. A opção pela análise integral da temporada decorre do propósito de compreender a edição como um sistema narrativo, o que permite identificar recorrências, contrastes e estratégias compartilhadas entre diferentes marcas.

Metodologicamente, a pesquisa adota a Teoria Fundamentada nos Dados (*Grounded Theory*), conforme Corbin e Strauss (2008), em um percurso analítico indutivo que articula observação sistemática dos vídeos oficiais da SPFW N56, codificação e interpretação do material empírico com apoio do

software MAXQDA. Trata-se, portanto, de um estudo qualitativo de natureza interpretativa, sustentado pela triangulação entre observação empírica, análise comparativa e diálogo com autores dos campos da moda, da cultura visual e da performance. As categorias analíticas são compreendidas como dispositivos flexíveis, continuamente tensionados à luz do *corpus* teórico e empírico, orientando a compreensão do desfile como linguagem cultural e narrativa simbólica no contexto da moda brasileira contemporânea.

Diante desse cenário, a pesquisa parte da seguinte questão: como os recursos visuais, sonoros, espaciais e performáticos articulam-se na construção das narrativas dos desfiles da SPFW N56 e quais recorrências caracterizam essa edição do evento?

2. Da alta-costura ao espetáculo global: a emergência das fashion weeks e o SPFW

Embora as criações da alta-costura fossem exibidas às clientes em “desfiles de salão” desde o final do século XIX, com Charles Frederick Worth, a consolidação do desfile como dispositivo institucionalizado de comunicação de moda, concentrado em uma única semana e articulando produtores, compradores e imprensa, ocorreu apenas na segunda metade do século XX. Segundo Vilaseca (2011), a primeira semana de moda teve lugar em Nova Iorque, em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial, sob a denominação *Press Week*. Organizada por Eleanor Lambert, então diretora de imprensa do *New York Dress Institute*, a iniciativa adquiriu notoriedade sobretudo a partir da mediação exercida por revistas como *Vogue* e *Harper's Bazaar* (Vilaseca, 2011; CFDA, 2012). A denominação Fashion Week passou a ser adotada oficialmente apenas em 1993.

A institucionalização das semanas de moda expandiu-se nas décadas seguintes. Nova Iorque permaneceu como sede exclusiva de uma semana de moda até a criação oficial da *Milano Fashion Week*, em 1958 (Vilaseca, 2011; History, 2023). Seguida pela *Paris Fashion Week*, em 1973, e pela *London Fashion Week*, em 1984 (Vilaseca, 2011). A consolidação das chamadas big four estruturou o calendário internacional da moda e reforçou o desfile como plataforma de visibilidade, legitimação e circulação simbólica, aproximando progressivamente a apresentação das coleções da lógica do espetáculo (Debord, 2003).

A partir dos anos 1990, outras cidades passaram a integrar o calendário internacional, ampliando os circuitos de legitimação da moda e valorizando identidades locais. Destacam-se São Paulo (1993/2001), Xangai (2001), Tóquio (2005), Copenhague (2006) e Berlim (2007), cujas semanas de moda contribuíram para descentralizar o sistema internacional e ampliar a diversidade estética e cultural do setor (Vilaseca, 2011; History, 2023).

No Brasil, os primeiros desfiles inspirados no modelo parisiense ocorreram na década de 1940, na Casa Canadá, mantendo-se esse formato até os desfiles organizados no contexto da FENIT — Feira Internacional da Indústria Têxtil —, entre o final dos anos 1950 e o início da década de 1960 (Joffily; Andrade, 2013). A FENIT, realizada pela primeira vez em 1958, configurou-se como a primeira feira de negócios propriamente dita no país (Giacaglia, 2006) e desempenhou papel central na estruturação da indústria e consolidação de uma cultura de moda nacional. Seus desfiles já incorporavam direção artística, cenografia, trilha sonora, coreografia e produção visual elaborada, antecipando características que hoje definem o desfile contemporâneo como prática performática e comunicacional.

A São Paulo Fashion Week (SPFW) teve origem no evento *Phytoervas Brasil*, idealizado em 1993 por Paulo Borges e Cristiana Arcangeli (Joffily; Andrade, 2013). Em 1996, com o apoio do Shopping Morumbi, Borges lançou a *Morumbi Fashion Week*, posicionando o Brasil no calendário internacional da moda por meio da articulação entre indústria, varejo e mídia (Joffily; Andrade, 2013; Andrill, 2022). Em 2001, o evento passou a denominar-se São Paulo Fashion Week e transferiu-se para o Pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera, consolidando-se como principal plataforma de visibilidade e legitimação da moda brasileira.

Desde então, a SPFW passou por transformações que evidenciam a ampliação das funções atribuídas ao desfile. Destacam-se o fim da divisão entre as temporadas outono/inverno e primavera/verão, em 2016 (Romani; Grimberg, 2016); a adoção do modelo *see now, buy now*, em 2017 (*ibid.*); e a implementação de cotas raciais obrigatórias para modelos afrodescendentes, asiáticos e indígenas, em 2020 (Andrill, 2022). Durante a pandemia de Covid-19, as edições de 2020 ocorreram integralmente em formato digital, intensificando a mediação audiovisual do evento. A partir de 2021, consolidou-se o formato híbrido (*phygital*), ampliando as possibilidades de experimentação espacial, narrativa e tecnológica.

Considerada a principal semana de moda da América Latina e uma das maiores do mundo, a SPFW constitui um espaço privilegiado de produção simbólica, no qual se articulam valores, identidades, discursos sobre diversidade e debates socioculturais. Em seus desfiles articulam-se discursos sobre identidade, diversidade, sustentabilidade, memória e pertencimento, evidenciando o papel do evento na construção de imaginários da moda contemporânea. Essa configuração torna a SPFW um objeto privilegiado para investigar como diferentes recursos visuais, performáticos e audiovisuais são mobilizados na construção das narrativas dos desfiles.

3. Corpos, cenários e coleções: a composição do desfile como dispositivo comunicacional

Nas últimas décadas, os desfiles ampliaram suas funções comunicacionais e passaram a operar como dispositivos de produção simbólica, capazes de articular discursos estéticos, políticos e culturais. Nesse contexto, configuram experiências sensíveis e imersivas, nas quais a construção de atmosferas e o engajamento do espectador assumem papel central (Campos, 2024). A potência comunicacional do desfile ultrapassa a apresentação das vestimentas e aproxima-se de uma forma de teatralidade expandida (Duggan, 2002).

Para fins analíticos, esses recursos que compõem o desfile foram organizados em categorias que correspondem às principais dimensões expressivas desse acontecimento. Embora apresentadas separadamente, cenografia, iluminação, sonorização, corpo, coleção, coreografia e espacialidade atuam de forma integrada e constituem um sistema expressivo único. Essa distinção possui finalidade analítica e busca evidenciar a contribuição de cada componente para a produção de sentido.

A **cenografia** tem origem no teatro, mas, ao longo do tempo, expandiu-se para diferentes campos em que a ambientação espacial é determinante para a experiência do espectador. Atualmente, sua presença é recorrente na televisão, no cinema, em espetáculos musicais e nos desfiles de moda; onde o espaço deixa de atuar apenas como suporte funcional e passa a operar como elemento expressivo e discursivo (*Ibid.*). No contexto do desfile, dois

dispositivos estruturam a configuração cenográfica: a boca de cena e a passarela. A boca de cena corresponde ao ponto de entrada dos modelos e concentra a expectativa inicial do público, orientando o olhar no momento da abertura e instaurando a atmosfera da apresentação. A passarela, por sua vez, constitui o espaço de circulação e exibição das roupas, projetado para garantir sua visualização sob diferentes ângulos e organizar o ritmo da apresentação (*Ibid.*). Como observam Skov, Skjold, Moeran *et al.* (2009, p. 8), a *passerelle* funciona como um palco ritualizado que separa “aqueles que olham dos que são olhados”, conferindo centralidade simbólica aos corpos em performance. Sua localização e formato (quadrada, circular, dupla, em T, etc.) podem variar, condicionando a dinâmica da apresentação (Vilaseca, 2011; Batista, 2016).

Em conjunto, esses dispositivos estruturam a visibilidade do desfile e delimitam o campo de enunciação da coleção. A cenografia, nesse sentido, atua como suporte expressivo e sensorial da apresentação, contribuindo para a construção de sua identidade conceitual. Conforme aponta Semprini (in Garcia; Miranda, 2005, p. 79), os cenários funcionam como “mundos possíveis”, nos quais o consumidor-espectador projeta valores, afetos e expectativas, ativando processos de identificação, pertencimento e desejo.

Entretanto, a dimensão simbólica da cenografia é condicionada por aspectos específicos da produção, como a curta duração do espetáculo e, sobretudo, o tempo reduzido destinado à montagem dos cenários. Em eventos de grande porte, como a SPFW, essas restrições são particularmente evidentes, podendo limitar o processo de montagem a apenas algumas horas, o que exige soluções espaciais sintéticas e estrategicamente planejadas (Dias, 2009). Essa condição reforça o caráter efêmero e intensamente planejado do espaço cênico no sistema da moda.

A presente pesquisa concentrou-se na análise das imagens da sala de desfile, considerando a perspectiva mediada pela câmera, uma vez que os desfiles foram examinados a partir de registros audiovisuais digitais. Tal escolha metodológica reconhece que, na cultura contemporânea, a experiência do desfile é predominantemente acessada por meio de interfaces técnicas e de dispositivos de mediação. Conforme argumenta Manovich (2001), os meios digitais reconfiguram a realidade segundo lógicas próprias, relacionadas à visualidade da interface, ao enquadramento, à edição e à circulação das imagens.

Dessa forma, a análise privilegiou o cenário montado e o formato da passarela tal como se apresentam na imagem audiovisual, desconsiderando espaços como *backstage* e camarins que, embora integrem o espaço físico do desfile, permanecem invisíveis para o espectador. Esses ambientes operam como infraestruturas de suporte e de organização do evento, enquanto o espetáculo propriamente dito torna-se acessível por meio da boca de cena, espaço privilegiado de visibilidade, encenação e produção de sentidos.

A **iluminação**, embora também possa ser considerada parte da cenografia, será analisada separadamente devido à sua especificidade técnica e ao seu papel na modulação da experiência perceptiva. De acordo com Cruz e Silva (2021, p.8), a iluminação divide-se entre geral e de efeito, sendo esta última essencial para a valorização das peças na passarela. A temperatura de cor, por sua vez, cria atmosferas mais quentes (amareladas) ou frias (azuladas), contribuindo significativamente para o clima da apresentação. A intermitência e a ausência de luz também atuam como recursos expressivos, produzindo suspensões e tensões visuais. Garcia e Miranda (2005, p.87) descrevem a “emoção insuportável de ansiedade” do espectador no início de um desfile,

que “só é rompida com a força dos holofotes que se acendem simultaneamente (...) anunciando o clímax, a entrada dos modelos na passarela”.

A **sonorização** abarca todas as sonoridades da sala de desfile, desde ruídos como o caminhar dos manequins na passarela até, especialmente, a trilha sonora. Esta desempenha papel fundamental na construção da experiência do desfile, reforçando o conceito da coleção, conferindo ritmo à movimentação dos modelos e influenciando diretamente a percepção do público. A trilha sonora atua como intensificadora sensorial e organizadora temporal do espetáculo, pautando o desfile e estruturando a percepção por meio da manipulação sonora (Gruber e Rech, 2011; Garcia e Miranda, 2005). As trilhas podem ser executadas ao vivo ou por meio de mixagens elaboradas por DJs, reunindo diferentes referências musicais (Gruber e Rech, 2011, p.12).

A aparência e a atitude dos **modelos** constituem outro componente expressivo central, pois corporificam as criações na passarela. Nesse sentido, assumem função análoga à dos atores, atuando como personagens que encarnam o discurso da coleção (Amorim, 2007). Garcia e Miranda (2005, p.79), com base nas reflexões de Pross (1971), propõem compreender a moda “como processo comunicativo que se acopla ao corpo para produzir significado”. Para as pesquisadoras, o corpo configura-se como mídia fundamental para transmissão dos valores entre o observador e o observado, atuando como elo, uma vez que é nele que se produzem e se comunicam sentidos (Duggan, 2002).

Se tradicionalmente os desfiles privilegiavam corpos alinhados aos padrões de beleza hegemônicos, observa-se o crescimento da presença de “contramodelos” (Couto, 2004), refletindo maior diversidade de corpos e identidades, especialmente nos desfiles conceituais. O **casting não convencional**, portanto, consiste na opção por levar pessoas comuns à passarela, problematizando a legitimidade dos corpos eleitos como “modelos” para a sociedade (Campos, 2024). Em alguns casos, celebridades ou personalidades públicas também integram os desfiles, atuando como estratégia de atração midiática. A atitude dos modelos é igualmente relevante. Gestos, posturas e deslocamentos, sobretudo nos momentos de abertura e encerramento, compõem um sistema expressivo que comunica signos ao público (Kowzan *apud* Gruber; Rech, 2011).

A **produção de beleza** — composta por cabelo, maquiagem e acessórios — constitui outro componente expressivo relevante. A maquiagem, conforme Pavis (*apud* Gruber e Rech, 2011), funciona como máscara, um cenário inscrito à pele, capaz de atribuir significados adicionais à aparência dos modelos e de ampliar a dimensão simbólica da coleção. Penteados, máscaras e outros adereços também são utilizados para reforçar a proposta temática do desfile, pois contribuem para a coerência estética e conceitual do espetáculo.

Os adereços são compreendidos como elementos da ação e da cena representada, situando-se em uma zona intermediária entre o cenário e o figurino, cuja função consiste em auxiliar na construção da atmosfera (Batista, 2016, p.30). Caracterizados por sua portabilidade e facilidade de manipulação, mantêm relações diretas com o intérprete e são utilizados para diferentes fins comunicacionais (Girard, 1980 *apud* Batista, 2016). Quando transpostos para o contexto do desfile de moda, passam a atuar como dispositivos de significação que expandem o sentido das roupas ao articular corpo, coleção e atmosfera cênica em um sistema expressivo coerente (Batista, 2016).

A **coleção** pode ser compreendida como um conjunto de produtos que compartilham elementos de ordem conceitual, funcional, morfológica e técnica (Fiorini, 2008, p.18). Assim, os *looks* de uma mesma coleção apresentam traços

comunicativos recorrentes, que se repetem e se transformam ao longo da sequência apresentada na passarela. Essas recorrências manifestam-se em aspectos como formas, texturas, cores, estampas e detalhes e, quando bem articuladas no desenvolvimento do projeto, resultam em uma coleção equilibrada e coerente (Seivewright, 2012). A análise da coleção, portanto, concentrou-se na observação desses aspectos, com o intuito de verificar como os demais componentes do desfile reforçam, ampliam ou tensionam o conceito proposto.

Parte-se do entendimento de que o desfile contemporâneo tende a estruturar-se a partir de um conceito ou de uma proposta narrativa unificadora, organizada por um fio condutor com princípio, meio e fim, no qual cada detalhe é articulado para produzir unidade estética e discursiva (Everett e Swanson, 1993 *apud* Batista, 2016, p. 23). A análise buscou ultrapassar a descrição dos aspectos formais do vestuário para observar os sentidos construídos em configurações visuais e culturais mais amplas. Desse modo, o objeto é compreendido em contextos específicos de identidade, experiência e discurso, avaliando, em cada coleção, as relações de coerência e de tensão entre o conceito e sua materialização.

A performance é compreendida a partir da organização coreográfica, entendida como a estrutura que orienta a apresentação na passarela. Nos desfiles de moda, a organização dos movimentos norteia o ritmo da apresentação e garante a percepção adequada de cada *look*. Como observa Batista (2016, p. 27), a coreografia do desfile deve ser cuidadosamente planejada e pode desenvolver-se de formas distintas conforme as intenções comunicativas da marca, envolvendo escolhas estratégicas relacionadas ao efeito desejado no público (*Ibid.*, p. 28).

No desfile clássico, a coreografia organiza-se de modo funcional e linear, operando como suporte para a apresentação ordenada da coleção. A coreografia tende ao minimalismo, estruturando entradas e saídas regulares para maximizar a legibilidade das roupas. A progressão dos *looks* segue uma lógica previsível, culminando em um *finale* que sintetiza o conceito da coleção. Nessa configuração, a apresentação assume caráter predominantemente comercial, atuando como instância de mediação entre criação e consumo (Vilaseca, 2011).

Em contraste, desfiles performáticos e conceituais tensionam essa lógica, operando como dispositivos simbólicos que reconfiguram a experiência do espectador. Inversões na ordem de entrada, *casting* não convencionais, locações atípicas ou a ocultação parcial dos corpos alteram a progressão da apresentação e seu desfecho. Ao subverter a linearidade do desfile, essas estratégias deslocam o foco da apresentação de produtos para a construção de sentidos, produzindo estranhamento, crítica e reflexão estética (El Heni, 2022). Em alguns casos, o *finale* assume caráter performativo autônomo, capaz de condensar discursos críticos e afetivos, como nos desfiles de Alexander McQueen, que articulam moda, performance e instalação (Campos, 2024).

A disposição do público na sala de desfile, conhecida como *seating*, também constitui um componente relevante. Esse dispositivo envolve desde a elaboração da lista de convidados até a distribuição hierarquizada dos assentos, especialmente na primeira fileira (*front row*), associada ao prestígio e ao capital simbólico (Vilaseca, 2011, p. 152). Conforme Garcia e Miranda (2005), o convite define o ponto de observação da performance e sanciona a posição do espectador no sistema da moda. Entretanto, a presente análise baseou-se nos vídeos dos desfiles disponibilizados no site da SPFW, os quais privilegiam o enquadramento da passarela. Como observa El Heni (2022,

p. 5), o público tende a ser invisibilizado nesses registros, permanecendo na penumbra enquanto a iluminação “destaca a passarela, a coleção nos corpos dos modelos e, por vezes, o cenário.” Diante dessa limitação, o *seating* foi desconsiderado como categoria analítica.

Após a categorização dos dados nos indicadores mencionados, realizou-se uma síntese interpretativa, com destaque para padrões recorrentes, variações e tendências emergentes. A abordagem adotada foi predominantemente qualitativa, sustentada pela análise interpretativa e pela triangulação dos dados, com o objetivo de delinear um panorama das tendências observadas na produção dos desfiles da SPFW N56.

4. Procedimentos metodológicos

A pesquisa adota a Teoria Fundamentada nos Dados (*Grounded Theory*), conforme sistematizada por Corbin e Strauss (2008), como orientação metodológica geral, caracterizando-se como um estudo qualitativo de natureza interpretativa. A escolha dessa abordagem corresponde ao caráter exploratório da investigação, cujo objetivo consiste em compreender como determinados sentidos visuais e performáticos emergem do conjunto analisado.

O *corpus* empírico foi constituído pelos vídeos oficiais dos 37 desfiles da edição N56 da SPFW, disponíveis em plataformas digitais. A análise integral da temporada foi definida como estratégia metodológica para compreender esta edição como um sistema narrativo. Desse modo, o recorte amplo possibilitou identificar pontos de convergência, diferenciações e estratégias comuns entre diferentes criadores, permitindo observar como aspectos relacionados à visualidade, à espacialidade, à tecnologia e à corporeidade se articulam na construção de imaginários da moda brasileira contemporânea.

Os vídeos dos desfiles foram compreendidos como documentos audiovisuais e não neutros, uma vez que envolvem escolhas de enquadramento, edição, iluminação, trilha sonora e construção performática que interferem na experiência estética e interpretativa do espectador. O *corpus* empírico foi complementado por dados secundários provenientes do site oficial do evento, do canal da SPFW no YouTube e da cobertura midiática de veículos legitimados no campo da moda, como *Vogue* e *Elle*, além de informações disponibilizadas nos sites das próprias marcas ou criadores.

Para o registro e organização do material, utilizou-se o *software* MAXQDA, no qual cada desfile foi estruturado como uma unidade documental contendo dados descritivos e anotações analíticas. A sistematização do *corpus* permitiu realizar uma leitura comparativa entre os diferentes desfiles, considerando elementos formais e discursivos presentes nas apresentações.

A análise foi conduzida por meio das etapas clássicas da *Grounded Theory*: codificação aberta, axial e seletiva. Na codificação aberta, foram identificados trechos relevantes, aos quais se atribuíram códigos relacionados à visualidade, espacialidade, performance corporal e recursos tecnológicos dos desfiles, definidos em diálogo com o referencial teórico e pelos dados emergentes do *corpus*.

Na codificação axial, os códigos iniciais foram reorganizados em categorias analíticas mais amplas, estabelecidas a partir de relações de afinidade, contraste e complementaridade. Nessa etapa foram articuladas dimensões como cenografia, iluminação, sonoplastia, coreografia, atitudes corporais, produção visual dos corpos e conceitos das coleções. Por fim, a codificação

seletiva permitiu integrar essas categorias em eixos interpretativos centrais orientados à questão de pesquisa.

Ao todo, foram aplicados 751 códigos, posteriormente reorganizados com apoio das ferramentas do MAXQDA para leitura comparativa e identificação de padrões emergentes. A análise integral dos desfiles teve como objetivo compreender a SPFW N56 como uma plataforma coletiva de produção de narrativas visuais e performáticas. Embora um *corpus* ampliado limite parcialmente a profundidade de análises centradas em casos particulares, essa escolha permitiu apreender movimentos compartilhados, tensões e singularidades da edição, revelando padrões estéticos, estratégias comunicacionais e modos recorrentes de construção da visualidade na moda brasileira contemporânea.

5. Resultados

Nas últimas décadas, os desfiles têm ampliado suas ambições expressivas, deixando de operar exclusivamente como dispositivos de exposição de produtos para se configurarem como experiências comunicacionais complexas. Cada vez mais, esses eventos buscam desafiar convenções, apresentar narrativas conceituais e provocar envolvimento sensível, explorando dimensões emocionais, simbólicas e performativas da moda (Joffily; Andrade, 2013). A passarela, nesse contexto, consolida-se como um espaço privilegiado de articulação entre visualidade, narrativa e experiência, no qual a moda se apresenta como linguagem. É a partir dessa compreensão ampliada de desfile que se insere a análise da 56ª edição da SPFW, recorte empírico desta pesquisa.

A SPFW N56 ocorreu na cidade de São Paulo entre os dias 8 e 12 de novembro de 2023, reunindo desfiles distribuídos em diferentes localidades. Entre os espaços utilizados, destacaram-se o Komplexo Tempo, no bairro da Mooca, e o Shopping Iguatemi, ambos recorrentes desde edições anteriores do evento. A escolha desses locais reforça a relação histórica do SPFW com a indústria e o varejo da moda nacional: o Komplexo Tempo remete à tradição industrial da Mooca, berço da indústria têxtil brasileira, enquanto o Shopping Iguatemi, primeiro shopping center do país, simboliza o consumo de moda de luxo no Brasil.

Além dessas sedes, duas localidades externas integraram a programação: o Teatro Oficina, no bairro da Bela Vista, que marcou o retorno da estilista Helô Rocha ao SPFW após seis anos, e o Pro Magno Centro de Eventos, no bairro Jardim das Laranjeiras, onde ocorreu o desfile de estreia de Mateus Cardoso, em parceria com o Focus Fashion Summit, promovido pela Focus Têxtil.

Desde a edição N54, o evento ampliou o acesso do público geral por meio da comercialização de ingressos, encerrando a exclusividade anteriormente restrita a convidados das marcas e à imprensa especializada. Os ingressos, com valores entre R\$ 40 e R\$ 400, oferecem diferentes níveis de acesso, que variam da circulação nos espaços do evento à ocupação de assentos na sala de desfile. Apesar dessa abertura, permanece a destinação de lugares estratégicos a convidados especiais e à imprensa, que continua a realizar credenciamento para cobertura e acesso a áreas restritas, como o *backstage*.

Em relação à edição anterior (SPFW N55, maio de 2023), que apresentou 31 coleções presenciais, a SPFW N56 registrou crescimento, totalizando 37 desfiles. A programação evidenciou tanto ausências relevantes — como Fernanda Yamamoto, Igor Dadona, Isaac Silva, Maurício Duarte, Meninos

Rei, Ponto Firme e Silvério — quanto a entrada de novas marcas e criadores. Destacam-se as estreias de Artemisi, HIST (How I See Things), João Maraschin, Mateus Cardoso e Sau Swim, além da primeira participação presencial de Foz e Heloisa Faria, que anteriormente haviam apresentado *fashion films* em edições virtuais do evento (Assunção, 2023).

Intitulada *Origens*, a edição N56 encerrou o ciclo do Festival SPFW + Origens, iniciado em 2021. A proposta curatorial buscou promover uma ressignificação da moda brasileira a partir da valorização das raízes estéticas, dos saberes locais e das identidades regionais. Os estilistas foram incentivados a explorar as origens culturais dos territórios onde suas marcas se constituíram, enfatizando noções de pertencimento, coletividade e diversidade cultural. Segundo Paulo Borges, fundador do evento, o SPFW reafirma, com essa edição, seu compromisso com a inovação, a inclusão, a sustentabilidade e o desenvolvimento socioeconômico, por meio de ações empreendedoras e da vanguarda criativa (SPFW, 2023).

5.1 Padronização cenográfica e variações da passarela no SPFW N56

Como apresentado anteriormente, os desfiles ocorreram em três tipos de locações: a sala do Shopping Iguatemi, a sala no Komplexo Tempo e os espaços externos, entre eles o Teatro Oficina, o Pro Magno Centro de Eventos e a loja Dpot. Nos dois espaços oficiais do evento, a cenografia apresentou soluções padronizadas e racionalizadas, evidenciando os condicionantes produtivos apontados por Dias (2009). No shopping Iguatemi, o piso era composto por linóleo ou madeira clara, enquanto no Komplexo Tempo predominava carpete preto. Em ambos os casos, o fundo de cena era constituído por telões de LED que, além de atenderem às necessidades técnicas do evento, assumiam a principal função cenográfica, construindo atmosferas visuais específicas para cada marca.

Essa padronização cenográfica reforça a ideia de que, em eventos de grande porte, a cenografia tende a assumir soluções sintéticas e estrategicamente planejadas para atender às demandas logísticas do calendário de desfiles. Mais do que representar um empobrecimento visual, essa racionalização desloca a função da cenografia: ela passa a operar como suporte para a construção da narrativa da coleção. Nesse contexto, passarela e fundo de cena configuram-se como os principais dispositivos de enunciação, delimitando o campo de visibilidade do espetáculo e concentrando as operações narrativas da apresentação.

Poucas marcas que desfilaram nas salas oficiais incorporaram elementos cênicos adicionais. Entre elas, destacam-se: Forca Studio, com uma escultura em forma de chama; a AZ Marias, com oferendas dispostas nas laterais da passarela; Patrícia Vieira, com um disco suspenso; Foz, com varais de juta e elementos de argila; Boldstrap, com uma passarela “rabiscada” e uma escada integrada ao cenário; e Sou de Algodão, cuja proposta cenográfica articulou pés de algodão, *patchwork* de jeans e um pedestal para apresentação musical. A marca Depedro, por sua vez, trouxe duas artesãs confeccionando crochê ao vivo no centro da passarela, transformando o espaço de circulação em um dispositivo performativo e reforçando o fazer manual como parte constitutiva da coleção.

Essas intervenções pontuais evidenciam que a redução dos elementos cenográficos não implica uma diminuição da sua importância, mas uma redefinição da sua função. A cenografia deixa de buscar o impacto espetacular por meio da monumentalidade espacial e passa a operar como um

dispositivo simbólico e discursivo, aproximando-se da noção de “mundos possíveis” proposta por Semprini (in Garcia; Miranda, 2005), nos quais o espectador projeta valores e expectativas. Ao introduzir objetos, materiais ou *performers* no espaço da apresentação, essas marcas tensionam o caráter ritualizado do desfile descrito por Skov, Skjold, Moeran *et al.* (2009) e reconfiguram as relações entre espaço, olhar e performance.

Nos desfiles realizados em locações externas, a cenografia foi frequentemente incorporada pela própria arquitetura dos espaços, que operaram como cenários preexistentes. A Handred explorou a estrutura da loja Dpot — incluindo piso, escadaria e portas — como parte integrante da composição espacial. Mateus Cardoso adotou uma solução de cenografia mínima, na qual a passarela era delimitada pela disposição das cadeiras e pelo desenho da iluminação. O cenário mais elaborado entre os externos foi o de Helô Rocha, realizado na coxia do Teatro Oficina, onde a estrutura metálica de andaimes ocupada pelo público integrou-se à cena, enquanto uma cortina branca adornada com objetos têxteis dispostos funcionava simultaneamente como elemento cenográfico e boca de cena. Esses casos evidenciam um alargamento da noção de cenografia ao incorporar a espacialidade existente como componente ativo da narrativa das coleções.

No que se refere à passarela, esta edição do evento não utilizou estruturas elevadas: todos os desfiles ocorreram no mesmo nível dos espectadores posicionados nas primeiras fileiras. Essa configuração reduz a separação física entre público e modelos, atenuando a dimensão hierárquica tradicionalmente associada à passarela. Ainda assim, conforme observado por Skov, Skjold, Moeran *et al.* (2009), o dispositivo mantém sua função simbólica de distinguir aqueles que observam daqueles que são observados, agora mediada por estratégias de enquadramento, iluminação e circulação.

Nos registros audiovisuais analisados, predominou o formato longitudinal em sentido único, característico da passarela em “I”. Entretanto, foram identificadas variações espaciais, como percursos quadrados, trajetos em “W” e deslocamentos que extrapolaram a área convencional da sala principal, especialmente nos desfiles realizados no Teatro Oficina e na Dpot. Essas variações confirmam as observações de Vilaseca (2011) e Batista (2016) sobre a flexibilidade morfológica da passarela, cujo desenho interfere na dinâmica da apresentação e na experiência visual do espectador.

Considerando que a análise se baseia na perspectiva mediada pela câmera, a passarela assume também a função de interface visual, conforme argumenta Manovich (2001). Ela constitui um eixo de enquadramento e organização das imagens, orientando o olhar do espectador digital e estruturando o ritmo narrativo da apresentação. Nesse sentido, cenografia e passarela operam conjuntamente como dispositivos narrativos que organizam a experiência visual do espectador e estruturam a construção de sentidos das coleções. Mesmo quando marcadas por uma materialidade reduzida, a cenografia não perde sua relevância; ao contrário, sua função é redefinida, passando a articular corpo, imagem, iluminação e arquitetura em uma mesma composição narrativa.

5.1.1 O telão como dispositivo narrativo

O principal elemento de cenário responsável por diferenciar os desfiles realizados nas locações padronizadas do evento foi o conteúdo exibido nos telões de LED. No que se refere à configuração espacial, os painéis do Shopping Iguatemi estavam organizados em formato de portal, com uma abertura central — também composta por LED — que funcionava como

boca de cena para a entrada e saída dos modelos. No Komplexo Tempo, por sua vez, os telões eram distribuídos em três painéis independentes, sendo os vãos entre eles utilizados como passagens de circulação. Em ambos os casos, o dispositivo audiovisual assumia posição central na construção da ambiência visual, substituindo grande parte das funções tradicionalmente atribuídas à cenografia construída.

Algumas marcas optaram por não utilizar os telões, realizando seus desfiles com o fundo preto dos portais apagados. No entanto, a maioria explorou o recurso audiovisual como elemento expressivo, projetando imagens e animações que funcionavam como pano de fundo narrativo. Assim como os adereços de cabeça e a produção de manequim, os telões constituíram um dos principais suportes de comunicação temática das coleções, operando como superfícies de significação que ampliavam o campo discursivo das coleções e articulavam visualmente os diferentes elementos do desfile.

Observou-se uma articulação recorrente entre telões, sonoplastia e iluminação, evidenciando uma sincronização precisa entre imagem, som e performance. Frequentemente, o vídeo iniciava antes da entrada dos modelos, com as luzes da sala apagadas, instaurando a atmosfera conceitual da apresentação. Em alguns desfiles, a ausência de iluminação frontal fazia com que as silhuetas dos modelos se recortassem sobre as imagens projetadas, integrando corpo e telão numa mesma composição visual.

Certos telões assumiram caráter mais documental. Destaca-se o desfile de Renata Buzzo, cuja coleção foi antecedida por um *fashion film* conceitual de maior duração, dirigido pela própria estilista, reforçando que o audiovisual deixa de exercer uma função meramente ilustrativa e passa a integrar a dimensão narrativa da coleção.

Também foram identificadas estratégias recorrentes na construção visual dos conteúdos projetados. Predominaram tons azulados nos telões, frequentemente em contraste com coleções que exploravam paletas mais solares, alaranjadas e terrosas. Também se notou a recorrência de efeitos visuais como *glitch*, ruídos gráficos e interferências sonoras, evocando estéticas associadas a tecnologias analógicas e imaginários retrofuturistas. Em um dos casos, foi empregada a técnica de *stop motion*. Poucas marcas optaram por exibir logotipos nos telões, o que sugere uma preferência por construções imagéticas mais atmosféricas do que promocionais.

O uso mais expressivo dos painéis ocorreu no desfile da marca Hist, descrito pelo próprio SPFW como um “show de tecnologia” que surpreendeu o público. A apresentação contou com 18 câmeras e uma grua de grande porte, responsáveis por captar imagens de diferentes ângulos da sala, transmitidas em tempo real nos multitelas. O vídeo teve início com uma narrativa de caráter documental, acompanhando uma personagem desde o despertar até sua chegada ao camarim e, posteriormente, à sala de desfile. Em seguida, a imagem se fragmentava em múltiplas perspectivas simultâneas, provenientes das diferentes câmeras distribuídas pelo espaço. Nesse caso, o desfile passa a incorporar o telão como parte da própria encenação, produzindo uma experiência simultaneamente presencial e mediada.

Nesse contexto, os telões deixam de operar como simples fundo cenográfico para constituírem um dos principais dispositivos narrativos do desfile. Mais do que suportes de projeção, passam a estruturar regimes de visibilidade, organizar o ritmo da apresentação e produzir relações entre corpo, imagem e espaço. Nos termos propostos por Manovich (2001), funcionam como interfaces de mediação que reorganizam a experiência do espectador

segundo lógicas próprias da cultura digital, como a simultaneidade de pontos de vista, a fragmentação da imagem e a integração entre captação e exibição em tempo real. Assim, o telão expande a passarela, converte o desfile em uma experiência híbrida, na qual presença física e imagem mediada tornam-se indissociáveis.

5.2 Luz, ritmo e tensão visual na passarela

A iluminação constitui um dos principais elementos na produção dos desfiles, pois, além de articular-se aos telões de LED e à sonoplastia, coordena a dinâmica narrativa e modula a experiência perceptiva do espectador. Como indicam Cruz e Silva (2021), a iluminação de efeito valoriza as peças, orienta o olhar e demarca a passarela, definindo o percurso dos modelos. Nesse sentido, recursos como acendimento, apagamento e intermitência luminosa foram amplamente empregados como ferramentas de direção artística e construção de tensão visual.

De modo geral, os desfiles iniciavam com o ambiente completamente escurecido, precedidos por uma breve introdução musical ou pela exibição de conteúdos audiovisuais nos telões. Esse momento de suspensão, descrito por Garcia e Miranda (2005) como gerador de expectativa e ansiedade no público, era rompido pelo acendimento pontual dos refletores sobre o primeiro modelo, inicialmente posicionado diante do fundo de cena. Na sequência, a iluminação da passarela era acionada progressivamente, acompanhando o deslocamento do manequim e instaurando o ritmo da apresentação.

Ao final do desfile, observa-se o movimento inverso: a iluminação era gradualmente reduzida após a saída do último modelo, conduzindo o espaço ao breu completo; por vezes interrompido apenas pela luminosidade dos telões. O retorno da iluminação plena sinalizava o *finale*, com a entrada coletiva dos modelos e o encerramento do desfile.

Predominou a iluminação branca, com discreta tonalidade amarelada, configurando uma estética sóbria e funcional voltada à legibilidade das coleções. Entretanto, as variações de intensidade e intermitência luminosa demonstram que sua função extrapola a simples visibilidade das roupas. Em articulação com o audiovisual e a sonoplastia, a luz participa da construção da atmosfera e da organização temporal do desfile, ao direcionar a atenção do espectador, configura-se como um elemento ativo da narrativa de cada desfile.

5.3 Sonorização como eixo rítmico e intensificador sensorial do desfile

A sonorização, assim como a iluminação, desempenhou papel fundamental na construção dramática dos desfiles, funcionando como organizadora temporal e intensificadora sensorial da experiência na passarela. Conforme apontam Gruber e Rech (2011) e Garcia e Miranda (2005), a trilha sonora estrutura o ritmo do espetáculo e orienta a percepção do público, atuando como elemento de coesão entre conceito, movimento e atmosfera narrativa.

De modo recorrente, a trilha sonora iniciava antes da entrada dos modelos, instaurando uma ambiência que antecedia a experiência visual. Em vários casos, composições marcadas por ruídos, repetições ou crescendo evoluíam gradualmente até alcançar um ápice sonoro que, articulado ao acendimento das luzes, marcava o início efetivo da apresentação. Essa sincronização evidencia a função da sonoridade como dispositivo de transição e clímax, conforme descrito por Garcia e Miranda (2005).

Os recursos sonoros introdutórios empregados incluíram alarmes, tique-ques de relógio, declamações, falas e sequências percussivas. As trilhas sonoras dialogavam diretamente com o conceito das coleções: sons eletrônicos e *techno* associaram-se a propostas urbanas e vanguardistas; ritmos percussivos evocaram narrativas de brasilidade; e composições instrumentais acompanharam coleções de estética elegante ou minimalista.

Observou-se forte presença de referências à música pop internacional e, sobretudo, à música popular brasileira, com a incorporação de gêneros como *funk*, sertanejo, *rock*, axé, brega e *trap*, por vezes combinados em mixagens híbridas. Destacaram-se os desfiles de Heloísa Faria, Depedro, Korshi 01 e Sou de Algodão, que incorporaram apresentações musicais ao vivo, ampliando a dimensão performativa da trilha sonora e intensificando a integração ao acontecimento cênico.

A sonorização atuou como um dispositivo narrativo capaz de organizar a temporalidade da apresentação, modular a intensidade dramática e potencializar a construção de sentidos. Em articulação com a iluminação, os recursos audiovisuais e a performance dos modelos, a trilha sonora contribuiu para transformar o desfile em uma experiência multissensorial, na qual ritmo, imagem e movimento constituem dimensões indissociáveis da narrativa da coleção.

5.4 Do padrão ao plural: diversidade corporal e enunciação simbólica nos desfiles

Os desfiles analisados apresentaram um *casting* notavelmente diverso, tanto em termos de aparência quanto de atitude, evidenciando o corpo como principal vetor de enunciação das coleções. A maioria das coleções foi mista, com *looks* masculinos e femininos distribuídos de forma intercambiável, incluindo o uso de peças tradicionalmente associadas ao vestuário feminino em corpos masculinos ou transgênero. Essas escolhas reforçam a compreensão do modelo como personagem que corporifica o discurso da coleção (Amorim, 2007), acionando o corpo como mídia de produção de sentidos, conforme discutem García e Miranda (2005) e Duggan (2002). Nesse contexto, as estratégias de *styling* e *casting* dialogam com debates contemporâneos sobre a fluidez de gênero e a ampliação das formas de representação.

Observou-se também um padrão recorrente na escolha de modelos negros para a abertura e/ou o encerramento dos desfiles, além de uma presença racialmente diversa em grande parte das coleções. Em alguns casos, os modelos negros constituíam a maioria do *casting*, indicando um deslocamento em relação aos padrões de beleza historicamente hegemônicos nas passarelas e nas revistas de moda (Novelli, 2015). Também foram identificados corpos que desafiam esses referenciais normativos, corpos dissidentes, como modelos *plus size*, de baixa estatura e idosos — homens e mulheres com cabelos e pelos grisalhos — bem como a presença de contramodelos, em consonância com as discussões de Couto (2004) e Campos (2024) sobre o *casting* não convencional como artifício de representação crítica.

A presença de celebridades e personalidades públicas foi identificada em alguns desfiles, geralmente ocupando posições estratégicas de abertura ou encerramento, o que reforça sua função como dispositivo de visibilidade midiática e de amplificação simbólica das coleções. Por outro lado, a inclusão de pessoas com deficiência permaneceu bastante limitada: apenas o desfile da marca The Paradise contou com a participação de uma modelo cadeirante, o que evidencia que, embora o *casting* revele avanços significativos em termos de diversidade racial, etária e de gênero, a representatividade de

pessoas com deficiência ainda constitui um desafio para a moda brasileira contemporânea.

5.5 A produção de beleza como extensão conceitual do figurino

A produção dos manequins revelou atenção especial ao detalhamento visual, reforçando os conceitos das coleções por meio de cabelos, maquiagens e acessórios. Esses elementos extrapolam a função de complementar o vestuário e integram a identidade visual e a narrativa de cada marca. Destacaram-se os acessórios em proporções exageradas, com uso recorrente de bolsas, brincos e argolas de grandes dimensões — estas últimas usadas inclusive por modelos masculinos, por vezes em apenas uma das orelhas.

Óculos escuros foram amplamente empregados, predominando dois estilos: modelos redondos pequenos ou formatos angulares futuristas, com lentes estendidas até as têmporas. Colares compostos por correntes metálicas espessas, especialmente prateados, foram mais frequentes em marcas urbanas de *streetwear*. Predominam calçados de base plana, com ausência quase total de saltos. Meias $\frac{3}{4}$ aparentes, finas ou grossas, e luvas que cobriam os antebraços até os metacarpos, deixando os dedos expostos, configuraram-se como elementos recorrentes em grande parte dos desfiles.

No que se refere à maquiagem, o vermelho foi a cor de maior destaque, aplicado nos lábios, nas sombras e nos blushes. Tons de azul também foram empregados de forma intensa sobre as pálpebras. Em contraste, diversas coleções optaram por maquiagens discretas, privilegiando uma aparência natural. Os cabelos variaram entre penteados de acabamento limpo — como repartidos ao meio, rabos de cavalo e coques baixos — e soluções volumosas ou escultóricas, incluindo penteados afro, tranças e estruturas que extrapolavam o contorno da cabeça.



Figura 1: Entrada final no desfile de Helô Rocha. Fonte: captura de tela de SPFW/Helô Rocha.

Os acessórios de cabeça desempenharam papel particularmente relevante na construção narrativa dos desfiles. Helô Rocha, Dendzezeiro e Walério Araújo recorreram a adereços cênicos que ampliavam o universo simbólico de suas coleções, enquanto outras marcas optaram por chapéus de palha para evocar repertório associado à cultura regional. As máscaras de cabeça de boi ou búfalo, empregadas por AZ Marias e Helô Rocha (Figura 1), sintetizaram visualmente os conceitos apresentados e conferiram maior intensidade simbólica ao *finale*.

A produção de beleza integrou a construção das narrativas dos desfiles ao articular cabelos, maquiagem e acessórios aos conceitos das coleções. Esses elementos ampliaram a expressividade do vestuário, contribuíram para a coerência visual das apresentações e reforçaram a identidade das marcas por meio da composição dos corpos em cena.

5.6 Unidade estética e tensão conceitual nas coleções analisadas

O critério referente aos *looks* desfilados foi o que recebeu maior número de segmentos codificados, totalizando 150 trechos. Esse volume evidencia o protagonismo do vestuário como núcleo de materialização conceitual, confirmando a compreensão da coleção como um conjunto de produtos articulados por recorrências formais, cromáticas, materiais e técnicas (Fiorini, 2008; Seivewright, 2012). A análise permitiu identificar padrões visuais e morfológicos que se reiteram ao longo das sequências de *looks* e configuram a unidade estética das coleções.

No campo cromático, o branco destacou-se como a tonalidade predominante, seguido de vermelho, preto, laranja e azul médio. Também foram recorrentes cores como verde-lima (inclusive em tonalidades néon), vinho, amarelo vivo e mostarda. Essa paleta evidencia a coexistência entre bases neutras e acentos cromáticos intensos, produzindo contrastes e hierarquias visuais nas coleções.

Quanto aos materiais, verificou-se preferência por tecidos fluidos, inclusive em peças tradicionalmente estruturadas, como as de alfaiataria, reinterpretadas em blazers e calças de comprimentos alongados. Também houve uso expressivo de couro, organza, malhas tipo segunda pele e jeans, além de tecidos de aspecto brilhoso ou metálico, empregados tanto em propostas festivas quanto em composições de estética mais urbana. As texturas desempenharam papel central na expressividade dos *looks*, com destaque para superfícies de aparência artesanal, obtidas por meio de técnicas como renda, crochê, franjas e macramê, que, em alguns casos, evocavam redes de pesca e outras referências territoriais.

No que se refere às proporções, observou-se uma polarização entre extremos: vestidos e calças de comprimentos acentuadamente longos contrastavam com saias curtas e shorts masculinos bastante reduzidos. As estampas também foram amplamente utilizadas, predominando padrões contínuos que funcionavam como suporte visual para os temas e narrativas desenvolvidas nas coleções.

Em termos conceituais, a maior parte das coleções alinhou-se à temática geral do evento, orientada à valorização das múltiplas identidades culturais que constituem a moda brasileira contemporânea. Os conceitos orbitavam predominantemente as identidades pessoais e territoriais dos estilistas, mobilizando simbologias regionais, referências afetivas e memórias culturais. Em alguns casos, essas narrativas incorporaram também perspectivas políticas e raciais, como nos desfiles de AZ Marias (Figura 2), Helô Rocha, Dendzeiro, Santa Resistência, entre outros, nos quais o vestuário operou como signo de resistência simbólica, ressignificando elementos historicamente estigmatizados como formas de afirmação identitária e pertencimento coletivo (Martins, Batista e Rocha, 2025).



Figura 2: oferendas a Exu como cenário para o desfile de AZ Marias. Fonte: captura de tela de SPFW/ AZ Marias.

Observou-se ainda a presença de referências nostálgicas, especialmente às décadas de 1970, 1980 e 2000, manifestadas não apenas nos *looks*, mas também na trilha sonora, nos acessórios de *styling* e nos conteúdos audiovisuais. Esses elementos reforçaram a coesão simbólica das coleções, contribuindo para a articulação das diferentes camadas narrativas do desfile.

De forma geral, as marcas mobilizaram estratégias de reforço de significação, articulando formas, estampas, materiais, cenografia, performance e trilha sonora em sistemas coerentes de expressão conceitual. Essa integração de camadas visuais e sensoriais aproxima o desfile de um enredo estruturado por um fio condutor, com princípio, desenvolvimento e desfecho, conforme a concepção de espetáculo unificado discutida por Everett e Swanson (1993 *apud* Batista, 2016). As coleções, nesse contexto, não se limitaram à apresentação sequencial de produtos, mas constituíram narrativas visuais integradas, nas quais os diferentes elementos do desfile operaram como dispositivos de ampliação e consolidação do conceito.

5.7 Coreografia e encenação performática como dispositivo comunicacional

A organização coreográfica dos desfiles analisados oscilou entre estruturas funcionalmente alinhadas ao modelo clássico de passarela e variações pontuais de caráter performático, o que revela escolhas estratégicas orientadas pelas intenções comunicativas das marcas. De modo recorrente, a abertura do desfile foi atribuída a modelos negros ou a celebridades integrantes do *casting*, enquanto o encerramento, quando havia mais de uma figura pública, também era marcado pela presença de uma celebridade, estabelecendo uma hierarquização simbólica das entradas e saídas. Em alguns casos, a abertura foi realizada pela própria cantora que executou a trilha sonora ao vivo ou por modelos que executavam performances dançadas, o que conferia, desde o início, uma dimensão cênica ao desfile.

Os percursos coreográficos mais frequentes seguiram uma lógica relativamente previsível: os modelos ingressavam pelo eixo central do cenário (entre os telões), avançavam até a extremidade da passarela e retornavam por vias laterais, circulando por áreas próximas ao público. Essa organização favoreceu a legibilidade dos *looks* e a percepção sequencial da coleção, em consonância com a função mediadora da coreografia no desfile clássico. Ainda assim, foram identificadas variações pontuais, como desfiles em que três modelos desfilaram simultaneamente, rompendo a lógica de entrada individual. Em um desses casos, os modelos vestiam peças com frases de impacto, intensificando o caráter discursivo e performativo da apresentação.

O encerramento dos desfiles, em geral, ocorreu com o retorno dos modelos em fila à passarela, após o reacendimento gradual das luzes, sinalizando o término. As saídas apresentaram duas configurações principais: (a) os modelos deixavam o espaço no sentido oposto ao da entrada; ou (b) permaneciam em cena, em formação estática, até que todos retornassem conjuntamente ao *backstage*. As composições finais variaram entre disposições laterais com vão central e escalonamentos em degraus, reforçando o efeito de fechamento visual e simbólico.

A entrada do estilista constituiu um ritual recorrente de encerramento, ocorrendo logo após a fila final de *looks* ou com a passarela já vazia. Em geral, o criador surgia sozinho ou acompanhado por integrantes da equipe de estilo e produção, posicionava-se próximo ao telão, acenava ao público ou percorria integralmente a passarela. Tal gesto reafirma a autoria da coleção e sela o desfecho da encenação construída ao longo do desfile.

Um caso singular foi observado no desfile da marca Korshi 01, cuja proposta performática exigiu uma coreografia específica, baseada na troca de roupas em plena passarela. Essa estratégia tensionou a lógica linear e funcional do desfile, deslocando o foco da apresentação sequencial dos *looks* para a própria ação performática. O gesto de vestir e despir passou a integrar a construção conceitual da coleção e ampliou sua dimensão processual, o que apresenta a passarela como um espaço de produção de sentidos.

A organização coreográfica constituiu um recurso comunicacional capaz de orientar o percurso do olhar, estabelecer hierarquias de atenção e reforçar os conceitos das coleções. A disposição dos corpos no espaço, seus deslocamentos e gestos orientaram a experiência do espectador e articularam performance, vestuário e encenação em um sistema expressivo coerente com a proposta conceitual de cada marca.

6. Considerações finais

Como apontam Joffily e Andrade (2013, p. 39), o desfile de moda constitui um espetáculo destinado a surpreender, transgredir e transformar, mobilizando recursos sensoriais para capturar a atenção do público. As autoras já sinalizavam, contudo, a emergência de uma tendência oposta, marcada por cenografias mais limpas e minimalistas, aspecto observado nas análises da presente pesquisa. Na edição N56 da SPFW, a adoção recorrente de salas padronizadas, com poucos elementos cenográficos e uso predominante de painéis de LED como fundo visual, configurou um ambiente de apresentação relativamente sóbrio, em contraste com a expectativa de espetacularização do espaço cênico.

Nesse contexto de redução material da cenografia, o corpo do modelo assume centralidade como principal vetor de enunciação das coleções. Conforme discutem Garcia e Miranda (2005), a partir de Pross, a moda pode ser compreendida como um processo comunicativo indissociável do corpo, entendido como meio de produção e transmissão de sentidos — perspectiva também enfatizada por Duggan (2002). Tal entendimento articula-se à noção de modelo como personagem proposta por Amorim (2007), uma vez que os corpos em performance corporificam os discursos conceituais das coleções, deslocando o eixo expressivo do cenário para a presença física e simbólica dos intérpretes.

A dimensão transgressora do espetáculo, portanto, não se concentrou prioritariamente na cenografia, mas na construção conceitual das coleções

e na articulação integrada de seus elementos expressivos: *casting*, trilha sonora, produção de beleza, audiovisuais e performance. Esse deslocamento corrobora a compreensão de Everett e Swanson (1993 *apud* Batista, 2016) de que o desfile contemporâneo se organiza a partir de uma narrativa unificadora. Os dados analisados evidenciam estratégias de coerência conceitual nas quais os diferentes componentes do espetáculo atuam como camadas complementares na construção simbólica, em consonância com a noção de coleção como conjunto comunicativo (Fiorini, 2008; Seivewright, 2012).

A curadoria do evento propôs uma revisão crítica das noções de padrão e de verdade, reconhecendo a cultura brasileira como força dinâmica de transformação social. Esse direcionamento foi materializado tanto em homenagens a figuras da música e da literatura nacionais, como Belchior e Catulo, quanto em performances carregadas de símbolos religiosos e culturais, como as oferendas em tributo a Exu ou o uso de cabeças de boi em determinados desfiles. Nesses casos, a moda opera como linguagem simbólica capaz de mobilizar memórias, identidades e disputas de representação, aproximando-se das perspectivas de resistência cultural apontadas por Martins, Batista e Rocha (2025) e da compreensão do desfile como prática performativa (El Heni, 2022).

A presença recorrente de referências às religiões de matriz africana pode ser compreendida à luz das reflexões de Conduru (2007), para quem essas práticas produzem sistemas visuais integrados, nos quais corpo, indumentária, objetos simbólicos e performance articulam-se de modo indissociável. Ao escaparem das classificações tradicionais da arte ocidental e ao tensionarem os limites entre arte, religião e vida cotidiana, essas estéticas instauram modos próprios de visualidade e de construção de sentido, profundamente ligados à memória, à ancestralidade e à resistência histórica. Quando incorporadas aos desfiles, tais referências não operam como ornamento exótico, mas como afirmação simbólica e política, desafiando parâmetros eurocentrados de valor estético e reposicionando a moda como campo de disputa cultural.

Esse reposicionamento também se manifesta nas estratégias de representação corporal observadas no *casting*. Identificou-se uma ampla diversidade de corpos, abrangendo diferentes biotipos, idades, gêneros e tonalidades de pele, com destaque para a recorrente abertura dos desfiles por modelos negros. No campo do gênero, observaram-se coleções mistas e a subversão de estereótipos normativos, além da presença de modelos *plus size*, idosos e, ainda que pontualmente, pessoas com deficiência. Tais escolhas dialogam com a noção de “contramodelos” proposta por Couto (2004) e com as discussões de Campos (2024) sobre o *casting* não convencional como estratégia crítica de representação.

A sistematização dos elementos expressivos, conduzida por meio de uma abordagem qualitativa orientada pela *Grounded Theory*, permitiu identificar, a partir dos dados emergentes, três eixos interpretativos centrais para compreender a produção dos desfiles de moda no Brasil: (1) racionalização cenográfica, (2) centralidade performática do corpo e (3) diversidade cultural como operador narrativo. Observou-se a predominância de cenografias minimalistas articuladas a narrativas conceituais que enfatizam a diversidade cultural e corporal como principal recurso simbólico. Tal configuração aproxima o desfile contemporâneo de um dispositivo midiático e narrativo híbrido, no qual corpo, imagem e ambiente operam como camadas de uma mesma interface sensorial. Essa lógica converge com a noção de mediação digital proposta por Manovich (2001), segundo a qual as experiências culturais contemporâneas se organizam como composições multimodais, estruturadas por fluxos de imagens, sons e interações.

Por fim, esta pesquisa delimita-se à análise da edição N56 da SPFW e às marcas inseridas nesse circuito institucionalizado da moda brasileira. Apesar desse recorte, o estudo contribui, no plano teórico, para o fortalecimento de um campo de investigação ainda em consolidação e, no plano analítico, para a compreensão do desfile como espaço de expressão cultural, negociação de sentidos e construção de identidades no contexto da moda brasileira contemporânea.

Referências

AMORIM, Valéria F. **Desfile de moda: um espetáculo cênico**. 2007. 84 p. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Curso de Moda, Florianópolis, 2007.

ANDRILL, Thiago. SPFW: a história da maior semana de moda brasileira. **Revista Marie Claire**, 2022. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/moda/noticia/2022/11/spfw-a-historia-da-maior-semana-de-moda-brasileira.ghhtml>. Acesso em: 22 de jan. 2024.

ASSUNÇÃO, Lusas. São Paulo Fashion Week: conheça os estreantes da 56ª edição do evento. **Vogue**, 2023. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2023/11/sao-paulo-fashion-week-conheca-os-estreantes-da-55a-edicao-do-evento.ghhtml>. Acesso em: 22 de jan. 2024.

BATISTA, Eduardo Manuel Pereira. **O ritual do olhar e ser olhado: os desfiles de moda como espetáculo performativo**. 2016. Dissertação de Mestrado. ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa (Portugal). Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/12695/1/O%20RITUAL%20DO%20OLHAR%20E%20SER%20OLHADO%20EDUARDO%20PEREIRA%20BATISTA.pdf>. Acesso em 9 fev. 2026.

CAMPOS, Amanda Queiroz. Qualquer coisa que se sinta: incômodo e emoção no desfile Mudshow de Balenciaga. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 17, n. 41, p. 231-282, 2024. DOI: 10.5965/1982615x17412024231. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/24193>. Acesso em: 10 fev. 2026.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CORBIN, Juliet; STRAUSS, Anselm. **Basics of qualitative research: techniques and procedures for developing Grounded Theory**. 3. ed. London: Sage, 2008.

COUNCIL OF FASHION DESIGNERS OF AMERICA. CFDA, 2012. **History**. Disponível em: <http://cfda.com/about/history>. Acesso em: 23 jan. 2024.

COUTO, Edvaldo Souza. Corpos interditados: notas sobre anatomias depreciadas. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia T. Lisboa [orgs.]. **Corpos e subjetividades em exercício interdisciplinar**. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2004. pp. 133-148. Disponível em: Google Books

CRUZ E SILVA, Viviane de Souza. Processo de design aplicado para criação e montagem de desfile de moda. **A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas**, v.1, n.01, p. 1-18, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/19932>.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. eBooksBrasil, 2003. 1 e-book. Disponível em: www.ebooksbrasil.org. Acesso em: 20 jul. 2026.

DIAS, Regina Maria Alves. **A cenografia nos desfiles de moda**. Dissertação (Mestrado em Design) — Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.

DUGGAN, Ginger Gregg. Moda e performance. In: DUGGAN, Ginger Gregg (ed.). **Fashion Theory: A Revista da Moda, Corpo e Cultura** n.2. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.

EL HENI, Rim. The daring in contemporary fashion. **International Journal of Latest Research in Humanities and Social Science** (IJLRHSS). v.5, n.1, 2022. pp. 05-10. Disponível em: <http://www.ijlrhss.com/paper/volume-5-issue-1/2-HSS-1222.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2023.

ENTWISTLE, Joanne. **The Fashioned Body: Fashion, Dress and Social Theory**. 2. ed. Cambridge: Polity, 2015.

FIORINI, Veronica. Design de moda: abordagens conceituais e metodológicas. pp. 95-114. In: PIRES, Dorotéia B. (org.). **Design de moda: olhares diversos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

GARCIA, Carol; MIRANDA, Ana Paula de. **Moda é comunicação: experiências, memórias, vínculos**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

GIACAGLIA, Maria Cecília. **Eventos: como criar, estruturar e captar recursos**. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

GRUBER, Crislaine; RECH, Sandra Regina. Intersecções entre moda e espetáculo: um estudo acerca do desfile de moda. **ModaPalavra e-periódico**, n. 7, p. 108-126, 2011.

HISTORY of Fashion Week. **Glam Observer**, 2023. Disponível em: <https://glamobserver.com/history-of-fashion-week/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

JOFFILY, Ruth; ANDRADE, Maria de. **Produção de Moda**. 1ª reimp. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

KAWAMURA, Yuniya. **Fashion-ology: an introduction to fashion studies**. 1st reprint. London/New York: Bloomsbury, 2014.

MANOVICH, Lev. **A linguagem das novas mídias**. São Paulo: Paulus, 2001.

MARTINS, Marcelo Machado; BATISTA, Isaac Matheus Santos; ROCHA, Maria Alice Vasconcelos. (2025). Racismo e a vergonha pelo vestuário que manifesta negritude. **Revista Transverso**, 1(18). <https://doi.org/10.36704/transverso.v1i18.10360>

NOVELLI, Daniela. O corpo [branco] feminino no discurso de moda em Vogue. **dObra[s] — revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 8, n. 17, p. 55-62, 2015. DOI: 10.26563/dobras.v8i17.10. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/10>. Acesso em: 9 fev. 2026.

ROMANI, Giovana; GRIMBERG, Jorge. Desfiles da SPFW têm início com mudanças. **Estadão**, 2016. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/moda-e-beleza/desfiles-da-spfw-tem-inicio-com-mudancas/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

SEIVEWRIGHT, Simon. **Research and Design for Fashion**. London: Bloomsbury, 2012.

SKOV, Lise; SKJOLD, Else; MOERAN, Brian *et al.* **The fashion show as an art form**. Frederiksberg: Department of Intercultural Communication and Management, Copenhagen Business School, 2009. Disponível em: <https://research.cbs.dk/en/publications/the-fashion-show-as-an-art-form/>. Acesso em: 10 fev. 2026.

SPFW: Confira a programação e novidades da 56ª edição. **Guia JeansWear**, 2023. Disponível em: <https://guiajeanswear.com.br/noticias/spfw-confira-a-programacao-e-novidades-da-56-edicao/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

VILASECA, Estel. **Como fazer um desfile de moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

TRANS VERSO

06 Design e Usabilidade de Próteses Mamárias Externas: revisão bibliográfica sistemática

recebido em 08/04/2026
aprovado em 08/05/2026

Design e Usabilidade de Próteses Mamárias Externas: revisão bibliográfica sistemática

Livia Maria de Tilio

livia.tilio@unesp.br

UNESP/FAAC

Galdenoro Botura Junior

galdenoro.botura@unesp.br

UNESP/FAAC

Luis Carlos Paschoarella

luis.paschoarelli@unesp.br

UNESP/FAAC

RESUMO (PT): Próteses mamárias externas desempenham papel relevante na reabilitação de mulheres submetidas à mastectomia, contribuindo para a reconstrução da imagem corporal e para a sensação de normalidade. Entretanto, limitações relacionadas ao design podem comprometer sua usabilidade e a experiência das usuárias. Este estudo objetivou realizar uma Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) para compreender a percepção de mulheres mastectomizadas acerca do design dessas próteses e a influência de suas características na usabilidade do artefato. A revisão seguiu as diretrizes PRISMA e incluiu oito estudos que abordaram design, usabilidade, fatores físicos, dimensões psicossociais e contextuais da experiência de uso. Os resultados evidenciaram que naturalidade, ajuste ao corpo, estabilidade, conforto e integração corporal foram centrais, enquanto limitações de forma, peso, mobilidade, deslocamento e adaptação comprometeram o uso cotidiano. Conclui-se que a usabilidade constitui fenômeno multidimensional, resultante da interação entre corpo, dispositivo e contexto, demandando abordagens de design centradas na usuária.

Palavras-chave: *próteses mamárias externas, usabilidade, experiência de uso, mastectomia.*

ABSTRACT (ENG): *External breast prostheses play an important role in the rehabilitation of women who have undergone mastectomy, contributing to body image restoration and a sense of normality. However, design-related limitations may compromise their usability and users' overall experience. This study aimed to conduct a Systematic Literature Review (SLR) to investigate the perceptions of women with mastectomy regarding the design of external breast prostheses and the influence of their characteristics on device usability. The review followed the PRISMA guidelines and included eight studies addressing design, usability, physical factors, and the psychosocial and contextual dimensions of the user experience. The findings showed that natural appearance, body fit, stability, comfort, and embodiment were key attributes, whereas limitations related to shape, weight, mobility, displacement, and adaptation negatively affected everyday use. The results indicate that usability is a multidimensional phenomenon arising from the interaction between the user, the device, and the context of use, highlighting the need for user-centered design approaches in the development of external breast prostheses.*

Keywords: *external breast prostheses, usability, user experience, mastectomy.*

1. Introdução

O câncer de mama configura-se como um importante problema de saúde pública, com elevada incidência em nível mundial e frequentemente requer intervenções cirúrgicas como a mastectomia, que podem resultar em alterações significativas na imagem corporal, na autoestima e na qualidade de vida das mulheres. Nesse contexto, o uso de próteses mamárias externas tem sido amplamente adotado como uma alternativa para a reabilitação estética e funcional, contribuindo para a reconstrução da imagem corporal e para a sensação de normalidade das usuárias (Jetha; Gul; Lalani, 2017; Wiedemann; Schnepf, 2017).

Apesar de sua relevância, próteses mamárias externas ainda apresentam limitações relacionadas ao conforto, ao ajuste anatômico, à estabilidade durante o uso e à naturalidade da aparência, o que pode impactar negativamente a experiência das usuárias. Estudos indicam que atributos como peso, adaptação ao corpo e desempenho no uso cotidiano influenciam diretamente a percepção e a experiência de uso desses dispositivos (Hojan, 2020; Ng *et al.*, 2023). Além disso, limitações nesses aspectos têm sido associadas a insatisfações específicas e a dificuldades no uso prolongado (Burnes-Rudecino *et al.*, 2025). Nesse sentido, o design das próteses assume papel central, uma vez que suas características influenciam diretamente a forma como o dispositivo é percebido e utilizado.

Essa centralidade contrasta, no entanto, com o fato de a literatura abordar de forma fragmentada os diferentes aspectos envolvidos na usabilidade de próteses mamárias externas. Enquanto alguns estudos se concentram em parâmetros físicos e biomecânicos, como peso e distribuição de carga (McGhee; Mikilewicz; Steele, 2020), outros priorizam dimensões perceptivas e psicossociais relacionadas à imagem corporal e à experiência de uso (Jetha; Gul; Lalani, 2017; Wiedemann; Schnepf, 2017). Essa abordagem dissociada limita a compreensão integrada da usabilidade, que envolve a articulação entre fatores objetivos, subjetivos e contextuais. Além disso, verifica-se a predominância de investigações centradas em modelos convencionais de próteses, com exploração ainda limitada do papel do design e de estratégias de personalização na experiência das usuárias (Ng *et al.*, 2023).

Diante desse cenário, torna-se relevante sistematizar e analisar criticamente as evidências disponíveis, de modo a compreender de forma mais abrangente como o design desses dispositivos é percebido pelas usuárias e como essas características se relacionam com a usabilidade. Nesse sentido, este estudo teve como objetivo geral realizar uma Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) com o propósito de compreender como mulheres mastectomizadas usuárias de próteses mamárias externas percebem o design desses dispositivos e de que modo essas características se relacionam com sua usabilidade. Para tanto, foram definidos os seguintes objetivos específicos: (i) identificar como mulheres mastectomizadas percebem as características de design das próteses mamárias externas, considerando atributos como forma, naturalidade e integração ao corpo; (ii) analisar a influência das características de design, incluindo tipo de prótese, ajuste e personalização, sobre a usabilidade desses dispositivos; (iii) investigar os fatores físicos associados à usabilidade das próteses, como peso, distribuição de carga, estabilidade e características térmicas; (iv) caracterizar a experiência de uso e os níveis de satisfação das usuárias em relação a diferentes configurações de design; (v) examinar as dimensões psicossociais relacionadas ao uso das próteses, incluindo autoestima, imagem corporal e adaptação pós-mastectomia; e (vi) identificar fatores contextuais que influenciam a percepção do design e a usabilidade das próteses, como custo, acesso à informação e condições de uso.

2. Materiais e Métodos

Este estudo foi desenvolvido por meio de uma Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS), estruturada com base nas diretrizes do *Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses* (PRISMA) (Page et al., 2021). A adoção desse protocolo visou garantir transparência, rastreabilidade e rigor metodológico ao processo de identificação, seleção e análise dos estudos incluídos.

A RBS foi conduzida em etapas sequenciais e complementares, contemplando: definição da estratégia de busca; estabelecimento dos critérios de elegibilidade; seleção dos estudos; extração e organização dos dados; e avaliação da qualidade e risco de viés.

A busca bibliográfica foi conduzida nos dias 18 e 19 de março de 2026, por meio do Portal de Periódicos CAPES, com acesso realizado via VPN (*Virtual Private Network*) da Universidade Estadual Paulista (UNESP), o que possibilitou a utilização integral dos recursos disponíveis na plataforma.

2.1 Estratégias de busca

A formulação da questão de pesquisa foi orientada pelo modelo *Population, Intervention, Comparison, Outcome* (PICO), amplamente utilizado em revisões sistemáticas por sua capacidade de estruturar investigações baseadas em evidências (Santos; Pimenta; Nobre, 2007). Neste contexto, buscou-se responder à seguinte questão: como mulheres mastectomizadas usuárias de próteses mamárias externas percebem os diferentes designs desses dispositivos e de que forma tais características influenciam sua usabilidade?

Inicialmente, foram definidos descritores para cada componente do modelo PICO, a saber: *population* ("woman" OR "users" OR "mastectomy"), *intervention* ("perception" OR "interaction"), *comparison* ("external breast prosthesis" OR "breast prosthesis" OR "breast form") e *outcome* ("usability"). Esses descritores foram utilizados como ponto de partida para a construção da estratégia de busca.

As buscas foram realizadas em bases de dados relevantes para as áreas da saúde, design e tecnologia assistiva, incluindo Scopus (título, resumo e palavras-chave); PubMed; SciELO e Web of Science (tópico e título).

A partir dos descritores iniciais, foram conduzidas buscas exploratórias nas bases selecionadas. Durante essa etapa, verificou-se baixa sensibilidade da estratégia inicial, sendo necessário seu refinamento para ampliar a recuperação dos estudos.

Para isso, foram incluídos sinônimos frequentemente utilizados na literatura, como *breast prostheses*, *breast form* e *external breast form*, bem como termos relacionados à experiência de uso, como *ease of use*, *wearability*, *satisfaction* e *experience*. Além disso, foram incluídos descritores relacionados ao contexto clínico, como *mastectomy*, *breast cancer* e *postmastectomy*.

Todos os descritores foram definidos em língua inglesa e combinados por operadores booleanos. O intuito foi ampliar a sensibilidade da busca e garantir maior abrangência na recuperação dos estudos, visto que publicações em diferentes idiomas frequentemente apresentam títulos, resumos e palavras-chave em inglês.

A estratégia final de busca incluiu termos relacionados ao dispositivo investigado, ao contexto clínico e aos aspectos de percepção e usabilidade, conforme segue: ("external breast prosthesis" OR "breast prosthesis" OR "breast

prostheses" OR "breast form" OR "external breast form") AND ("mastectomy" OR "breast cancer" OR "postmastectomy") AND ("usability" OR "ease of use" OR "wearability" OR "satisfaction" OR "experience").

2.2 Critérios de elegibilidade

Os critérios de inclusão e exclusão foram definidos previamente, com o objetivo de garantir a seleção de estudos alinhados à questão de pesquisa e à consistência metodológica da revisão.

Critérios de inclusão:

- **Escopo:** pesquisas que investiguem a percepção de usuárias e/ou aspectos de usabilidade associados ao design de próteses mamárias externas utilizadas por mulheres submetidas à mastectomia;
- **Tipo de referência:** artigos originais de periódicos;
- **Idioma:** artigos publicados em inglês, português ou espanhol;
- **Período:** estudos publicados entre 2015 e 2025, incluindo artigos disponibilizados online (*ahead of print*) ou posteriormente indexados nas bases de dados.

Critérios de exclusão:

- **Escopo:** pesquisas que não abordem próteses mamárias externas; ou que tratem exclusivamente de reconstrução mamária cirúrgica ou implantes mamários; ou que não investiguem percepção de usuárias ou aspectos de usabilidade relacionados ao design desses dispositivos;
- **Tipo de referência:** artigos de revisão, artigos de anais de congresso, trabalhos de conclusão de curso, teses, dissertações, livros e capítulos de livros.

2.3 Seleção dos artigos

Os artigos identificados nas bases de dados foram exportados para o software Zotero, em formatos compatíveis (RIS e TXT), organizados em pastas de acordo com a base de origem. Inicialmente, foi realizada identificação e remoção de artigos duplicados.

Após essa etapa, a seleção dos estudos foi conduzida de acordo com as diretrizes do fluxograma PRISMA, em etapas sequenciais: (i) leitura dos títulos e palavras-chave; (ii) leitura dos resumos; e (iii) leitura dos textos completos, com aplicação dos critérios de elegibilidade previamente definidos.

Todo o processo de triagem e avaliação dos estudos foi realizado por uma das autoras desta revisão. Embora a condução por um único revisor represente uma limitação metodológica, uma vez que pode aumentar o potencial de viés de seleção, foram adotados critérios previamente definidos e um procedimento sistematizado de análise, com o objetivo de garantir maior consistência e rigor na seleção dos estudos.

2.4 Extração e análise dos dados

Concluídas as etapas anteriores, foi realizada a extração dos dados dos artigos selecionados, contemplando as seguintes informações: país e ano

de publicação; autores; título original do artigo; periódico de publicação; número de citações, de acordo com o Google Scholar e a Scopus; e fator de impacto conforme o Journal Citation Reports (JCR). Os dados foram coletados em 19 de março de 2026.

Além das informações descritivas, foram extraídos dados relacionados aos objetivos, variáveis investigadas e principais resultados, com o intuito de subsidiar a análise comparativa e a síntese temática dos achados.

2.5 Avaliação da qualidade e risco de viés

A qualidade metodológica dos estudos incluídos foi avaliada com base em instrumentos do Joanna Briggs Institute (*JBI Critical Appraisal Tools*) (JBI, 2024), selecionados de acordo com o delineamento de cada estudo. Foram utilizados checklists específicos para estudos qualitativos, ensaios clínicos randomizados, estudos quase-experimentais e estudos observacionais transversais.

A avaliação considerou critérios como clareza dos objetivos, adequação da amostra, rigor da coleta e análise dos dados e consistência dos resultados. Para cada estudo, foi atribuída uma pontuação com base no número de critérios atendidos em relação ao total de itens aplicáveis do checklist correspondente, considerando apenas os itens aplicáveis a cada delineamento.

Os resultados dessa avaliação foram sintetizados de forma descritiva, incluindo o número de critérios atendidos, o tipo de checklist aplicado e a interpretação do risco de viés, considerando a natureza das limitações identificadas.

Para o estudo de métodos mistos, a avaliação foi conduzida de forma descritiva, considerando separadamente os componentes quantitativos e qualitativos, bem como a integração entre eles.

3. Resultados

3.1 Identificação e seleção dos estudos

As buscas realizadas nas bases de dados resultaram em 88 registros no total, distribuídos entre Web of Science (n=32), PubMed (n=28), Scopus (n=25) e SciELO (n=3). Os registros identificados nas bases de dados foram importados para o gerenciador de referências Zotero, no qual foi realizada a identificação e remoção automática de duplicados. Após essa etapa, 27 registros duplicados foram excluídos, restando 61 registros para a etapa de triagem.

Inicialmente, foi realizada a triagem por título, etapa na qual 30 registros foram excluídos por não atenderem ao escopo da revisão, principalmente por abordarem reconstrução mamária cirúrgica, implantes mamários ou temas não relacionados às próteses mamárias externas.

Na sequência, foi realizada a leitura dos resumos dos 31 registros restantes, dos quais 13 foram excluídos por não atenderem aos critérios de elegibilidade definidos. Assim, 18 artigos foram selecionados para leitura do texto completo.

Após a leitura integral, 10 estudos foram excluídos pelos seguintes motivos: (i) indisponibilidade do texto completo (n=2); (ii) ausência de usuárias reais (n=2), incluindo estudos com manequim térmico ou participantes masculinos; (iii) estudos técnicos sem avaliação da percepção das usuárias (n=2), como análises de centro de gravidade ou desenvolvimento de protótipos; (iv) população inadequada (n=1), composta por profissionais de saúde; e (v)

estudos fora do escopo de uso real (n=3), incluindo pesquisas focadas em reconstrução cirúrgica, relato de caso isolado ou estudos exclusivamente psicossociais sem relação com o design das próteses.

Ao final do processo de seleção, 8 estudos foram considerados elegíveis e incluídos na revisão. O fluxo completo de identificação, triagem, elegibilidade e inclusão dos estudos está apresentado no fluxograma PRISMA (Figura 1).

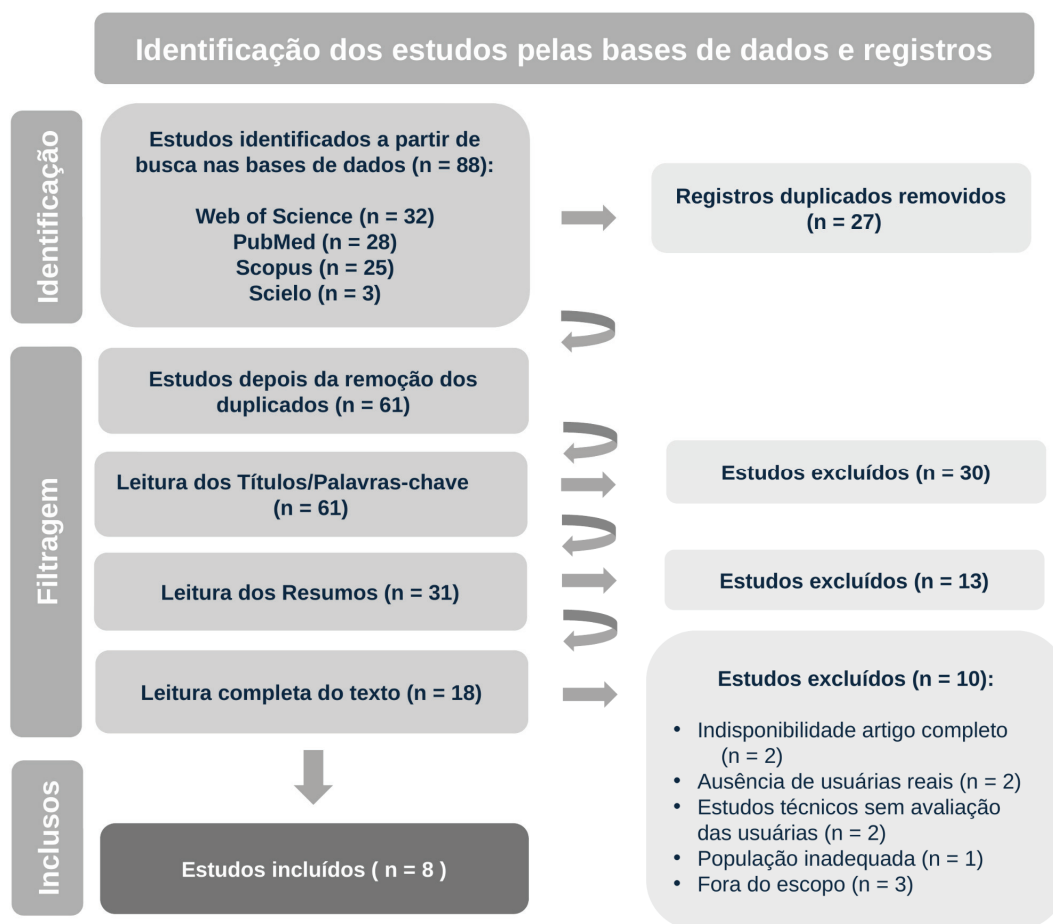


Figura 1: Fluxograma do PRISMA. Fonte: elaborado pelos autores.

3.2 Caracterização dos estudos incluídos

Os estudos selecionados estão apresentados no Quadro 1, organizados segundo país e ano de publicação, autores, título, periódico, número de citações e fator de impacto.

País/Ano	Autores	Título	Periódico	Citações
Paquistão/2017	Jetha, Zohra Asif; Gul, Raisa B.; Lalani, Sharifa	Women Experiences of Using External Breast Prosthesis after Mastectomy	Asia-Pacific Journal of Oncology Nursing	Google Scholar: 69 Scopus: não disponível Impacto JCR: 2.8
Alemanha/2017	Wiedemann, Regina; Schnepf, Wilfried	External breast prostheses in post-mastectomy care in Germany – women's experiences: a qualitative study	Central European Journal of Nursing and Midwifery	Google Scholar: 14 Scopus: 2 Impacto JCR: não indexado
Polônia/2020	Hojan, Katarzyna	Does the weight of an external breast prosthesis play an important role for women who undergone mastectomy?	Reports of Practical Oncology and Radiotherapy	Google Scholar: 12 Scopus: 5 Impacto JCR: 2.0
Austrália/2020	McGhee, Deirdre E.; Mikilewicz, Katelyn L.; Steele, Julie R.	Effect of external breast prosthesis mass on bra strap loading and discomfort in women with a unilateral mastectomy	Clinical Biomechanics	Google Scholar: 25 Scopus: 16 Impacto JCR: 1.4
China/2020	Qiu, Jiajia <i>et al.</i>	Physical and psychological effects of different temperature-controlled breast prostheses on patients with breast cancer during rehabilitation: a randomized controlled study (CONSORT)	Medicine	Google Scholar: 10 Scopus: 4 Impacto JCR: 1.4
Singapura/2023	Ng, Ruey Pyng <i>et al.</i>	Conventional standard-sized bra with prosthesis or patient's bra with customized hand-knitted external prosthesis after mastectomy: Mixed-methods evaluation of patients' preferences	Breast Disease	Google Scholar: 3 Scopus: 3 Impacto JCR: não indexado
México/2025	Burnes-Rudecino, Susana <i>et al.</i>	Satisfaction in external breast prostheses: a case study in Zacatecas, Mexico	Gaceta Mexicana de Oncología	Google Scholar: 0 Scopus: não disponível Impacto JCR: não indexado
Índia/2025	Kaur, Maninderdeep <i>et al.</i>	Issues related to grooming among postmastectomy patients: An Indian perspective	Journal of Education and Health Promotion	Google Scholar: 0 Scopus: 0 Impacto JCR: 1.3

Quadro 1: Artigos incluídos na revisão. Fonte: elaborado pelos autores.

Os artigos foram publicados entre 2017 e 2025, em diferentes países, incluindo Paquistão, Alemanha, Polônia, Austrália, China, Singapura, México e Índia, evidenciando a abrangência geográfica da produção científica sobre o tema.

Em relação às métricas de citação, observou-se variação entre os estudos, com registros no Google Scholar que variaram de 0 a 69 citações, refletindo diferenças na disseminação e no tempo de publicação dos artigos. De

modo geral, estudos mais antigos apresentaram maior número de citações, enquanto publicações mais recentes ainda apresentam baixa ou nenhuma citação acumulada.

A indexação na base Scopus foi variável entre os estudos, e nem todos os periódicos estavam indexados no Journal Citation Reports (JCR), indicando heterogeneidade quanto à visibilidade e à inserção dos periódicos em bases internacionais.

3.3 Qualidade metodológica

Os estudos incluídos nessa revisão apresentaram diversidade metodológica e abrangeram diferentes contextos geográficos e abordagens analíticas, refletindo a complexidade da percepção de uso de próteses mamárias externas. A caracterização dos estudos permitiu identificar variações quanto ao delineamento, amostra, variáveis investigadas e principais achados, os quais foram sistematizados de forma comparativa no Quadro 2. Essa organização possibilitou uma visão integrada das evidências disponíveis, constituindo a base para a análise temática apresentada nas seções subsequentes.

Autores (Ano)/ Desenho do Estudo	Amostra	Variáveis	Resultados Chave	Resumo da Avaliação de Qualidade (JBI)
Jetha; Gul; Lalani (2017)/Qualitativo exploratório	N = 15	Experiência de uso; percepção corporal; desafios; adaptação.	Uso associado à melhora da imagem corporal, com desafios de adaptação e manejo.	8/10 (JBI Qualitative Checklist): coerência metodológica e análise consistente, com limitação na reflexividade e base teórica. Risco de viés baixo.
Wiedemann; Schnepf (2017)/Qualitativo	N = 20	Experiência de uso; adaptação; imagem corporal; ajuste da prótese	Modelo em duas fases (da crise à busca por normalidade), com prótese associada à restauração da imagem corporal e limitações por falta de informação.	9/10 (JBI Qualitative Checklist): coerência metodológica e análise consistente, com limitação na reflexividade. Risco de viés baixo.
Hojan (2020)/Transversal analítico	N = 125	Satisfação; peso; funcionalidade diária	Peso relevante subjetivamente, sem associação com desempenho funcional	7/8 (JBI Analytical Cross-Sectional Checklist): amostra adequada e análise consistente, com ausência de controle de fatores de confusão. Risco de viés moderado.
McGhee; Mikilewicz; Steele (2020)/Quase-experimental	N = 17	Pressão na alça; desconforto; pressão percebida; massa da prótese	Redução da massa associada à redução da pressão na alça, sem redução do desconforto percebido	8/9 (JBI Quasi-Experimental Checklist): delineamento experimental controlado, com medidas objetivas e análise estatística adequada, apresentando limitação no tamanho amostral. Risco de viés baixo.
Qiu <i>et al.</i> (2020)/Ensaio clínico randomizado	N = 30	Qualidade de vida; imagem corporal; conforto; percepção da prótese	Preferência por prótese adesiva, sem diferenças em qualidade de vida e imagem corporal	10/10 (JBI RCT Checklist – itens aplicáveis): randomização adequada, delineamento crossover e uso de medidas validadas; itens de cegamento considerados não aplicáveis devido à natureza da intervenção. Risco de viés baixo.
Ng <i>et al.</i> (2023)/Métodos mistos (prospectivo)	N = 148 (subamostra qualitativa N = 17)	Conforto; imagem corporal; satisfação; suor; deslocamento	Prótese personalizada associada a menor suor, maior conforto e menor deslocamento	Alta qualidade metodológica (métodos mistos); integração consistente entre dados quantitativos e qualitativos, com amostra robusta, delineamento prospectivo e saturação temática. Risco de viés baixo.

Burnes-Rudecino <i>et al.</i> (2025)/Transversal analítico (2 estudos)	N = 44 (16 em 2024; 28 em 2025)	Satisfação; forma; conforto; peso; mobilidade	Satisfação geral com insatisfações em forma, conforto, peso e mobilidade	5/8 (JBI Analytical Cross-Sectional Checklist): amostra adequada e análise predominantemente descritiva, com ausência de controle de fatores de confusão. Risco de viés moderado.
Kaur <i>et al.</i> (2025)/Transversal analítico	N = 191	Uso de prótese; vestuário; conforto; práticas de uso	Baixo uso de próteses, com desconforto frequente e adaptação por alternativas	7/8 (JBI Analytical Cross-Sectional Checklist): amostra robusta e análise estatística adequada, com ausência de controle de fatores de confusão. Risco de viés moderado.

Quadro 2: Características e avaliação da qualidade dos estudos incluídos. Fonte: elaborado pelos autores.

Observou-se predominância de estudos com baixo risco de viés entre delineamentos qualitativos, quase-experimentais e ensaios clínicos randomizados, caracterizados por maior rigor metodológico e consistência analítica. O estudo de métodos mistos, embora não classificado quanto ao risco de viés, apresentou elevada qualidade metodológica, com integração consistente entre dados quantitativos e qualitativos. Em contrapartida, os estudos transversais evidenciaram limitações relacionadas à ausência de estratégias para controle de fatores de confusão, sendo classificados como de risco de viés moderado.

3.4 Síntese temática dos achados

Os achados dos estudos incluídos foram organizados em eixos temáticos, definidos a partir de uma análise indutiva, buscando sintetizar as evidências de forma alinhada à questão de pesquisa. Esses eixos contemplam a percepção das usuárias acerca das características de design das próteses mamárias externas e sua influência na usabilidade desses dispositivos.

3.4.1 Percepção das usuárias sobre o design das próteses

A percepção das usuárias sobre o design das próteses envolve atributos como forma, naturalidade, aparência e integração ao corpo (Jetha; Gul; Lalani, 2017; Wiedemann; Schnepp, 2017; Qiu *et al.*, 2020; Burnes-Rudecino *et al.*, 2025).

Essa percepção articula-se diretamente à aparência e à sensação proporcionadas pela prótese, associando-se à restauração da simetria corporal e à redução de sentimentos de incompletude e exposição social (Jetha; Gul; Lalani, 2017). A avaliação do design relaciona-se à avaliação da adequação estética do dispositivo ao corpo, especialmente no que se refere à sua capacidade de reproduzir uma aparência considerada natural (Wiedemann; Schnepp, 2017; Qiu *et al.*, 2020).

Atributos como forma, tamanho e naturalidade figuram entre os principais critérios de aceitação do dispositivo, com relatos de insatisfação mais frequentes em próteses padronizadas (Burnes-Rudecino *et al.*, 2025). Ainda que tais atributos sejam atendidos, persistem percepções de artificialidade ou estranhamento relacionadas à aparência da prótese, indicando que a avaliação do design não se limita à presença de características desejáveis, mas envolve também tensões e limitações percebidas pelas usuárias (Jetha; Gul; Lalani, 2017).

A percepção de integração da prótese ao corpo constitui outro elemento relevante nessa avaliação, com próteses adesivas sendo percebidas como mais próximas da experiência corporal natural em comparação aos modelos convencionais (Qiu *et al.*, 2020). Essa integração relaciona-se à forma como o design do dispositivo favorece sua continuidade visual e sensorial com o corpo, contribuindo para avaliações mais positivas de naturalidade (Qiu *et al.*, 2020; Wiedemann; Schnepf, 2017).

3.4.2 Influência do design na usabilidade das próteses

Características de design, como tipo de prótese, ajuste ao corpo e personalização, influenciam a usabilidade desses dispositivos, especialmente no que se refere ao desempenho durante o uso (Hojan, 2020; Qiu *et al.*, 2020; Ng *et al.*, 2023).

Diferentes tipos de próteses associam-se a padrões distintos de uso. Próteses adesivas tendem a apresentar maior integração ao corpo e maior estabilidade durante o uso (Qiu *et al.*, 2020). Próteses personalizadas, por sua vez, relacionam-se a melhor adaptação anatômica, menor deslocamento e maior conforto percebido, enquanto modelos convencionais estão associados à necessidade de ajustes e limitações durante atividades diárias (Ng *et al.*, 2023).

Características como o tipo de fixação e o grau de adaptação ao corpo estão diretamente relacionadas ao desempenho funcional do dispositivo, influenciando o comportamento durante o uso cotidiano (Qiu *et al.*, 2020; Ng *et al.*, 2023).

3.4.3 Fatores físicos associados à usabilidade das próteses

Fatores físicos relacionados ao design, como peso, distribuição de carga, estabilidade e características térmicas, influenciam a usabilidade das próteses, especialmente no que se refere às condições físicas de uso do dispositivo (Hojan, 2020; McGhee; Mikilewicz; Steele, 2020; Ng *et al.*, 2023).

O peso da prótese é um dos principais fatores associados ao desconforto e à limitação de atividades, especialmente em uso prolongado (Hojan, 2020). No entanto, alterações em parâmetros objetivos, como a carga da prótese, nem sempre se associam a mudanças proporcionais na percepção de desconforto. Observa-se, assim, uma dissociação entre medidas físicas objetivas e percepção subjetiva das usuárias, uma vez que a redução da massa da prótese diminui a pressão na interface alça do sutiã-ombro, sem impactar de forma equivalente a percepção subjetiva de desconforto (McGhee; Mikilewicz; Steele, 2020).

Outros fatores físicos, como deslocamento do dispositivo, sudorese e sensação térmica, são descritos como fatores que interferem nas condições físicas de uso, especialmente em modelos convencionais (Ng *et al.*, 2023).

3.4.4 Experiência de uso e satisfação das usuárias

A experiência de uso e os níveis de satisfação das usuárias estão associados a diferentes configurações de design das próteses (Hojan, 2020; Ng *et al.*, 2023; Burnes-Rudecino *et al.*, 2025). De modo geral, observam-se elevados níveis de satisfação global com o uso das próteses, coexistindo, entretanto, com insatisfações relacionadas a atributos de design como forma, naturalidade, mobilidade, conforto e peso (Burnes-Rudecino *et al.*, 2025).

Entre esses atributos, o conforto apresenta-se como uma dimensão central na avaliação da experiência de uso, sendo consistentemente associado

à adaptação do dispositivo ao corpo e à sua estabilidade durante o uso (Hojan, 2020; Ng *et al.*, 2023). Neste contexto, diferenças no conforto percebido acompanham variações no desempenho entre os diferentes tipos de prótese.

Além disso, variações na experiência de uso foram identificadas entre os diferentes tipos de próteses, com modelos personalizados associando-se a avaliações mais favoráveis, especialmente no que se refere ao conforto e à adaptação ao corpo (Ng *et al.*, 2023).

3.4.5 Dimensões psicossociais relacionadas ao uso

O uso de próteses envolve dimensões psicossociais relevantes, incluindo autoestima, feminilidade e adaptação à mastectomia (Jetha; Gul; Lalani, 2017; Wiedemann; Schnepf, 2017; Qiu *et al.*, 2020).

Os achados indicam que o uso da prótese está associado, sob a percepção das usuárias, à reconstrução da autoimagem e à retomada das interações sociais, contribuindo para a redução de sentimentos de vergonha e insegurança (Jetha; Gul; Lalani, 2017).

Além disso, a experiência de uso foi descrita como parte de um processo gradual de adaptação, no qual a prótese contribui para a busca por normalidade após a mastectomia (Wiedemann; Schnepf, 2017).

3.4.6 Fatores contextuais que influenciam a usabilidade

Fatores contextuais influenciam a percepção do design e a usabilidade das próteses, incluindo aspectos relacionados ao acesso, à informação e às condições de uso (Jetha; Gul; Lalani, 2017; Wiedemann; Schnepf, 2017; Kaur *et al.*, 2025).

O custo das próteses é apontado como uma barreira relevante ao acesso e à substituição do dispositivo (Jetha; Gul; Lalani, 2017). A limitação de informações sobre tipos de próteses e suas formas de uso associa-se a dificuldades na escolha e adaptação ao dispositivo (Wiedemann; Schnepf, 2017).

Aspectos relacionados ao vestuário, ao desconforto e à baixa adesão ao uso também apresentam-se como fatores que influenciam a experiência das usuárias (Kaur *et al.*, 2025).

Em síntese, o Quadro 3, apresentado a seguir, reúne os principais achados organizados por eixos temáticos. Observa-se que alguns estudos apresentam caráter transversal, contribuindo para diferentes dimensões da usabilidade, como aspectos físicos, perceptivos e psicossociais, como observado em Jetha, Gul e Lalani (2017), Qiu *et al.* (2020) e Ng *et al.* (2023). Em contrapartida, outros estudos concentram-se em aspectos mais delimitados, especialmente na análise de fatores físicos (McGhee; Mikilewicz; Steele, 2020) ou contextuais (Kaur *et al.*, 2025).

Eixo temático	Síntese dos achados	Evidências (estudos)
1. Percepção do design	- Aparência, naturalidade e integração ao corpo influenciam a percepção, sendo associadas à redução de sentimentos de incompletude; - Insatisfações relatadas mais frequentes em modelos padronizados	Jetha; Gul; Lalani, 2017; Wiedemann; Schnepf, 2017; Qiu <i>et al.</i> , 2020; Burnes-Rudecino <i>et al.</i> , 2025
2. Design e usabilidade	- Tipo de prótese influencia a adaptação, estabilidade e conforto; - Modelos personalizados e adesivos apresentam melhor desempenho durante o uso	Hojan, 2020; Qiu <i>et al.</i> , 2020; Ng <i>et al.</i> , 2023;
3. Fatores físicos	- Peso e carga influenciam desconforto, mas não de forma linear; - Fatores térmicos e deslocamento impactam experiência	Hojan, 2020; McGhee; Mikilewicz; Steele, 2020; Ng <i>et al.</i> , 2023
4. Experiência e satisfação	Alta satisfação global coexistindo com insatisfações específicas relacionadas ao design (forma, naturalidade, conforto, mobilidade e estabilidade)	Hojan, 2020; Ng <i>et al.</i> , 2023; Burnes-Rudecino <i>et al.</i> , 2025
5. Dimensões psicossociais	Uso associado à reconstrução da autoimagem e adaptação social	Jetha; Gul; Lalani, 2017; Wiedemann; Schnepf, 2017; Qiu <i>et al.</i> , 2020
6. Fatores contextuais	Custo, informação e vestuário influenciam uso e adaptação	Jetha; Gul; Lalani, 2017; Wiedemann; Schnepf, 2017; Kaur <i>et al.</i> , 2025

Quadro 3: Síntese temática. Fonte: elaborado pelos autores.

4. Discussão

A percepção do design das próteses mostrou-se fortemente associada à reconstrução da imagem corporal e à busca por uma sensação de normalidade após a mastectomia. Nesse contexto, a prótese ultrapassa a dimensão de artefato puramente funcional, assumindo um papel simbólico na mediação entre corpo e identidade percebida. Estudos qualitativos indicam que a valorização de atributos como naturalidade, simetria e integração ao corpo está relacionada à redução de sentimentos de incompletude e exposição social (Jetha; Gul; Lalani, 2017; Wiedemann; Schnepf, 2017), enquanto limitações nesses atributos tendem a comprometer a experiência de uso especialmente nos modelos padronizados (Burnes-Rudecino *et al.*, 2025). Esses achados indicam que a aceitação da prótese tende a estar atrelada não apenas à sua utilidade prática, mas prioritariamente à sua capacidade de sustentar uma experiência corporal percebida como integrada, em consonância com perspectivas do design que compreendem os artefatos como mediadores

de experiência e de construção de significado na interação com o usuário (Norman, 2004; Krippendorff, 2006).

As características de design influenciam diretamente a usabilidade, especialmente quanto ao ajuste ao corpo, à estabilidade e ao desempenho em atividades diárias. Próteses adesivas são percebidas como mais integradas ao corpo (Qiu *et al.*, 2020), enquanto modelos personalizados apresentam melhor adaptação e menor deslocamento (Ng *et al.*, 2023). Em contraste, próteses convencionais estão mais associadas à instabilidade e à necessidade de ajustes frequentes, comprometendo sua usabilidade no cotidiano (Ng *et al.*, 2023). Esses achados reforçam que a usabilidade depende da integração entre corpo e dispositivo, em consonância com os princípios da ergonomia, que enfatizam a compatibilidade entre produto e usuário (Iida; Guimarães, 2016).

A relação entre fatores físicos e percepção de usabilidade revela que parâmetros objetivos nem sempre se traduzem diretamente na experiência subjetiva. Embora o peso seja associado ao desconforto (Hojan, 2020), sua redução nem sempre resulta em maior conforto percebido (McGhee; Mikilewicz; Steele, 2020). Isso indica que a usabilidade não se limita a indicadores biomecânicos, devendo incorporar dimensões perceptivas e contextuais, em consonância com abordagens da experiência do usuário (Jordan, 2000; Hassenzahl, 2010).

Outro achado relevante refere-se à coexistência de altos níveis de satisfação global com insatisfações específicas relacionadas a atributos de design. Estudos indicam que, embora as usuárias frequentemente relatem satisfação geral com o uso da prótese, persistem críticas consistentes a aspectos como forma, naturalidade, mobilidade, conforto e peso (Burnes-Rudecino *et al.*, 2025).

Esse padrão sugere que medidas globais podem mascarar limitações pontuais e que a experiência de uso envolve processos de adaptação, nos quais a funcionalidade geral é valorizada mesmo diante de restrições específicas. Tal interpretação encontra respaldo na literatura de tecnologia assistiva, que indica que avaliações globais nem sempre predizem o uso continuado dos dispositivos (Phillips; Zhao, 1993; Scherer, 2002).

Além dos aspectos funcionais, a usabilidade envolve dimensões psicossociais relevantes, associadas à reconstrução da autoestima e à retomada das interações sociais (Jetha; Gul; Lalani, 2017), sendo descrita como parte de um processo de busca por normalidade (Wiedemann; Schnepf, 2017). Nessa perspectiva, a usabilidade incorpora dimensões relacionadas à identidade e ao bem-estar emocional, em consonância com a literatura que compreende a imagem corporal como um construto multidimensional no contexto do câncer de mama (Fingeret *et al.*, 2014; Mofrad; Fernandez; Latifnejad Roudsari, 2021).

Por fim, fatores contextuais influenciam tanto a percepção quanto a usabilidade das próteses. Estudos indicam que barreiras econômicas e a falta de orientação adequada dificultam o acesso e a adaptação ao dispositivo (Jetha; Gul; Lalani, 2017; Wiedemann; Schnepf, 2017), enquanto aspectos relacionados ao vestuário e ao desconforto no uso também interferem na experiência das usuárias (Kaur *et al.*, 2025).

A partir dos achados discutidos, evidenciam-se lacunas relevantes na literatura, especialmente quanto à compreensão integrada da usabilidade de próteses mamárias externas. Os estudos analisados abordam de forma fragmentada aspectos biomecânicos, como peso, distribuição de carga e estabilidade, e dimensões perceptivas e psicossociais da experiência de uso. Os resultados desta revisão reforçam que a usabilidade emerge da

articulação entre essas dimensões, evidenciando uma limitação importante nos modelos de avaliação atualmente adotados.

Embora os estudos incluídos contemplem diferentes contextos geográficos, não foram identificados estudos conduzidos com usuárias brasileiras, evidenciando uma lacuna importante na produção científica nacional sobre o tema. Essa ausência limita a compreensão das especificidades culturais, socioeconômicas e assistenciais que podem influenciar a percepção do design e a usabilidade das próteses mamárias externas no Brasil, reduzindo a disponibilidade de evidências para subsidiar o desenvolvimento e a avaliação de soluções voltadas à realidade nacional.

Verifica-se também a predominância de investigações baseadas em dispositivos convencionais, com limitada exploração de soluções baseadas em personalização e tecnologias digitais. Considerando que os estudos analisados apontam de forma consistente para a importância do ajuste ao corpo, da integração e da estabilidade como fatores centrais na experiência de uso, a ausência de investigações mais aprofundadas sobre o impacto do design personalizado representa uma lacuna significativa no campo.

Adicionalmente, a ausência de instrumentos de avaliação que integrem dimensões físicas, perceptivas e contextuais, aliada ao uso recorrente de medidas globais de satisfação, limita a compreensão das nuances da experiência de uso. Ademais, variáveis individuais, como características antropométricas, índice de massa corporal, nível de atividade, tempo desde a mastectomia e contextos de uso, ainda são pouco exploradas de forma sistemática e articulada aos aspectos de design.

Diante dessas lacunas identificadas, pesquisas futuras podem se beneficiar de abordagens interdisciplinares que integrem métodos experimentais, análises biomecânicas e investigações centradas na experiência da usuária. Nesse sentido, o desenvolvimento e a avaliação de próteses mamárias externas baseadas em design centrado na usuária e em estratégias de personalização configuram caminhos promissores para o avanço do campo, especialmente quando orientados por modelos que considerem a usabilidade como uma experiência multidimensional e situada.

5. Conclusão

Esta revisão evidenciou a relevância das próteses mamárias externas no contexto da reabilitação e da tecnologia assistiva, destacando a necessidade de compreender como o design desses dispositivos influencia sua usabilidade e a experiência das usuárias.

Em relação ao objetivo geral desta RBS, que consistiu em compreender como mulheres mastectomizadas usuárias de próteses mamárias externas percebem o design desses dispositivos e de que modo essas características se relacionam com sua usabilidade, considera-se que este foi alcançado, uma vez que a análise dos estudos selecionados permitiu compreender que a usabilidade das próteses mamárias externas não se limita a aspectos funcionais, sendo influenciada por um conjunto de fatores que incluem dimensões físicas, perceptivas, psicossociais e contextuais. Atributos como naturalidade, ajuste ao corpo, estabilidade e conforto mostram-se centrais na experiência de uso, enquanto limitações nesses aspectos podem comprometer a percepção das usuárias, mesmo diante de avaliações globais positivas. Observou-se ainda que fatores objetivos, como peso e distribuição

de carga, não se traduzem de forma linear na experiência subjetiva, indicando a complexidade envolvida na interação entre usuário e dispositivo.

A adoção do protocolo PRISMA contribuiu para a condução sistemática da revisão, favorecendo a organização, transparência e rastreabilidade das etapas de seleção dos estudos. Embora o número de artigos incluídos seja relativamente reduzido, os resultados permitiram delinear um panorama consistente sobre a temática, evidenciando avanços e limitações no campo. Destaca-se, nesse contexto, a predominância de estudos centrados em modelos convencionais de próteses, bem como a limitada exploração de soluções baseadas em personalização e tecnologias digitais.

A partir dos achados, foram identificadas lacunas importantes na literatura, especialmente no que se refere à ausência de abordagens integradas de avaliação da usabilidade, que considerem simultaneamente as dimensões físicas, perceptivas e contextuais da experiência de uso. Destaca-se também a necessidade de aprofundamento em investigações que explorem o impacto do design personalizado, bem como a influência de variáveis individuais e situacionais na percepção das usuárias.

Por fim, conclui-se que a principal contribuição deste estudo reside na sistematização e integração dos fatores que influenciam a usabilidade de próteses mamárias externas, oferecendo subsídios teóricos para o desenvolvimento de soluções mais alinhadas às necessidades das usuárias. Como perspectivas futuras, destaca-se a importância de estudos que adotem abordagens interdisciplinares e centradas na usuária, bem como o avanço no desenvolvimento de próteses personalizadas por meio de tecnologias digitais. Evidencia-se ainda a necessidade de ampliar as investigações no cenário brasileiro, de modo a compreender como as especificidades culturais, socioeconômicas e assistenciais influenciam a percepção das usuárias e a experiência de uso das próteses mamárias externas. Espera-se que esta pesquisa contribua para orientar novos estudos na área e fomentar o desenvolvimento de tecnologias assistivas mais eficazes, sensíveis e contextualizadas.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processos nº 307215/2022-9 e 308121/2022-8, e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), com o Código de Financiamento 001.

Referências

- BURNES-RUDECINO, S. *et al.* Satisfaction in external breast prostheses: a case study in Zacatecas, Mexico. **Gaceta Mexicana de Oncología**, v. 24, n. 2, p. 76—85, 2025. DOI: <https://doi.org/10.24875/j.gamo.25000081>.
- FINGERET, M. C. *et al.* Body image screening for cancer patients undergoing reconstructive surgery. **Psycho-Oncology**, v. 23, n. 8, p. 898—905, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1002/pon.3507>.
- HASSENZAHL, M. **Experience design**: technology for all the right reasons. Synthesis Lectures on Human-Centered Informatics, San Rafael: Morgan & Claypool Publishers, v. 3, n. 1, p. 1—95, 2010.
- HOJAN, K. Does the weight of an external breast prosthesis play an important role for women who undergone mastectomy? **Reports of Practical Oncology and Radiotherapy**, v. 25, n. 4, p. 574—578, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.rpor.2020.04.015>.
- IIDA, I.; GUIMARÃES, L. B. M. **Ergonomia**: projeto e produção. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2016.
- JETHA, Z. A.; GUL, R. B.; LALANI, S. Women experiences of using external breast prosthesis after mastectomy. **Asia-Pacific Journal of Oncology Nursing**, v. 4, n. 3, p. 250—258, 2017. DOI: https://doi.org/10.4103/apjon.apjon_25_17.
- JOANNA BRIGGS INSTITUTE (JBI). **Critical Appraisal Tools**. 2024. Disponível em: <https://jbi.global/critical-appraisal-tools>. Acesso em: 24 mar. 2026.
- JORDAN, P. W. **Designing pleasurable products**: an introduction to the new human factors. London: Taylor & Francis, 2000.
- KAUR, M. *et al.* Issues related to grooming among postmastectomy patients: an Indian perspective. **Journal of Education and Health Promotion**, v. 14, n. 1, 2025. DOI: https://doi.org/10.4103/jehp.jehp_582_24.
- KRIPPENDORFF, K. **The semantic turn**: a new foundation for design. Boca Raton: CRC Press, 2006.
- MCGHEE, D. E.; MIKILEWICZ, K. L.; STEELE, J. R. Effect of external breast prosthesis mass on bra strap loading and discomfort in women with a unilateral mastectomy. **Clinical Biomechanics**, v. 73, p. 86—91, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.clinbiomech.2019.12.027>.
- MOFRAD, S. A.; FERNANDEZ, R.; LATIFNEJAD ROUDSARI, R. The impact of mastectomy on Iranian women sexuality and body image: a systematic review of qualitative studies. **Supportive Care in Cancer**, v. 29, n. 10, p. 5571—5580, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00520-021-06153-5>.
- NG, R. P. *et al.* Conventional standard-sized bra with prosthesis or patient's bra with customized hand-knitted external prosthesis after mastectomy: Mixed-methods evaluation of patients' preferences. **Breast Disease**, v. 42, n. 1, p. 375—382, 2023. DOI: <https://doi.org/10.3233/BD-230040>.
- NORMAN, D. A. **Emotional design**: why we love (or hate) everyday things. New York: Basic Books, 2004.

PAGE, M. J. *et al.* The PRISMA 2020 statement: an updated guideline for reporting systematic reviews. **BMJ**, London, v. 372, n. 71, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1136/bmj.n71>.

PHILLIPS, B.; ZHAO, H. Predictors of assistive technology abandonment. **Assistive Technology**, Philadelphia, v. 5, n. 1, p. 36—45, 1993.

QIU, J. *et al.* Physical and psychological effects of different temperature-controlled breast prostheses on patients with breast cancer during rehabilitation: a randomized controlled study (CONSORT). **Medicine**, v. 99, n. 13, e19616, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1097/MD.00000000000019616>.

SANTOS, C. M. C.; PIMENTA, C. A. M.; NOBRE, M. R. C. A estratégia PICO para a construção da pergunta de pesquisa e busca de evidências. **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, v. 15, p. 508—511, 2007.

SCHERER, M. J. **Assistive technology**: matching device and consumer for successful rehabilitation. Washington, DC: American Psychological Association, 2002.

WIEDEMANN, R.; SCHNEPP, W. External breast prostheses in post-mastectomy care in Germany — women's experiences: a qualitative study. **Central European Journal of Nursing and Midwifery**, v. 8, n. 3, p. 658—666, 2017. DOI: <https://doi.org/10.15452/CEJNM.2017.08.0016>.

TRANS VERSO

07 A UFRGS como organismo social e a (contra) cultura permanente gaúcha: uma análise representológica dos seus símbolos oficiais a partir de dois conjuntos de efervescências

recebido em 11/09/2025
aprovado em 11/10/2025

A UFRGS como organismo social e a (contra) cultura permanente gaúcha: uma análise represontológica dos seus símbolos oficiais a partir de dois conjuntos de efervescências

Dayane Stephanie Maia Costa

dayane.maiacosta@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ricardo Cortez Lopes

rshicardo@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Renat Nureyev Mendes

renatnureyev@gmail.com

Universidade Federal de Minas Gerais

Yury Vieira Tupynambá de Medeiros
e Lélis Mendes

yurytupynamba.adv@hotmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO (PT): Este artigo apresenta uma análise das convergências entre imagem e texto, fundamentada em uma sociologia da moral de matriz durkheimiana. Trata-se de uma apreciação das imagens oficiais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (o brasão e a marca promocional), examinadas por meio de instrumentos obtidos a partir de pesquisa documental. O objetivo consiste em cruzar os dados oriundos da análise documental com as representações visuais, a fim de compreender como os valores institucionais são socialmente comunicados por meio das imagens — e, ao mesmo tempo, como esses valores se transformam, sendo tais mudanças evidenciadas pelas próprias imagens. A metodologia adotada envolveu a construção de um corpus textual composto por documentos produzidos pela universidade, seguido da elaboração de categorias analíticas destinadas à leitura das imagens selecionadas. Os resultados indicam uma reorientação institucional, em que a UFRGS deixa de se apresentar primordialmente como uma universidade voltada à liderança e passa a se afirmar como uma instituição comprometida com a sociedade do conhecimento.

Palavras-chave: UFRGS, brasão, marca promocional, represontologia, contracultura.

ABSTRACT (ENG): This article presents an analysis of the convergences between image and text, grounded in a Durkheimian sociology of morality. It consists of an examination of the official visual symbols of the Federal University of Rio Grande do Sul—specifically, the coat of arms and the promotional brand—conducted through instruments derived from documentary research. The aim is to cross-reference the data obtained from documentary analysis with the corresponding visual representations, in order to understand how the institution's internal values are socially communicated through images, while also observing how these values evolve, with such transformations being made visible by the images themselves. The methodology involved the construction of a textual corpus composed of documents produced by the university, followed by the development of analytical categories designed to guide the interpretation of the selected images. The results point to an institutional reorientation, in which UFRGS shifts from presenting itself primarily as a university focused on leadership to affirming its identity as an institution committed to the knowledge society.

Keywords: UFRGS, coat of arms, promotional brand, represontology, counterculture.

1. Introdução

As instituições não podem ser apenas funcionais em relação aos seus próprios fins; para assegurar sua continuidade, necessitam de outros elementos que lhes garantam reconhecimento por parte de membros externos, os quais são, em última instância, aqueles que efetivamente sustentam sua relevância social. Em outras palavras, elas dependem de uma comunicação simbólica e social capaz de condensar, em uma imagem ou enunciado, seus valores centrais, de modo a possibilitar a aproximação (ou o distanciamento) desses públicos externos, que integram a dinâmica responsável por sua perpetuação no tempo e no espaço.

Para esse fim, são desenvolvidas diversas modalidades de comunicação social. Entre elas, destacam-se o logotipo e/ou a logomarca (Schlemper, 2004), que cumprem justamente essa função simbólica. Essas modalidades imagéticas podem ser analisadas a partir do instrumental teórico das ciências da comunicação. A proposta deste estudo, contudo, é realizar uma apreciação não estética, mas ideacional, isto é, voltada à identificação do ideário institucional por meio da Represontologia (Lopes, 2024), disciplina que busca compreender as representações subjacentes aos valores expressos.

Esses valores são construídos por meio de processos de efervescência coletiva e expressos nas imagens (tanto na marca promocional quanto no brasão) com o propósito de comunicar e eternizar a instituição. Nosso objetivo é analisar essas imagens à luz desses processos, identificados a partir de uma revisão bibliográfica que possibilita o contraponto crítico e o reconhecimento das mensagens representacionais nelas contidas. As imagens, portanto, funcionam como linguagens, e as palavras, por sua vez, “significam imagens mentais impressas na mente em função da nossa experiência com objetos. Uma palavra é a imagem de uma ideia e a ideia é a imagem de uma coisa, como numa cadeia de representações” (Novaes, 2008, p. 459). Essa cadeia representacional torna possível conectar a imagem à palavra e, em nosso caso, à própria representação, que articula significados por meio do armazenamento de fatos, permitindo afirmar que uma representação substitui algo representado (Lopes, 2024). Assim, a imagem institucional busca estabilizar a narrativa de formação da instituição, definindo como ela se constituiu, como deve permanecer e como deseja ser percebida pelos públicos externos.

Após esse preâmbulo, podemos delimitar o problema de pesquisa nos seguintes termos: quais representações sobre a instituição UFRGS emergem da análise de seu brasão oficial e de sua marca promocional? Um dos propósitos centrais deste estudo é correlacionar a construção da imagem institucional com a pesquisa em representação, de modo a identificar processos de efervescência simbólica presentes em sua formação — articulando, assim, dados históricos e elementos da comunicação social. Outro objetivo relevante é problematizar a própria UFRGS enquanto objeto de estudo, uma vez que essa abordagem ainda é pouco explorada e carece de investigações empíricas mais sistemáticas. Por fim, buscamos refletir sobre os valores institucionais comunicados por meio das imagens, compreendendo como tais valores atuam na produção de adesão simbólica e na consolidação de vínculos identitários entre a instituição e os indivíduos.

2. Conceitos de brasão e marca promocional

Antes de procedermos com a leitura representológica, precisamos realizar uma breve revisão de um dos conceitos clássicos relacionados às imagens. Neste caso, questionamo-nos: o que vem a ser um brasão?

A heráldica é a ciência dos brasões, emblemas usados na Idade Média nos escudos para identificar os combatentes no campo de batalha, já que eles não vestiam uniformes e [...] todos queriam identificar amigos e inimigos o mais rapidamente possível e sem erro. [...] Para poder obter este resultado seguro, a heráldica usa uma linguagem precisa, capaz de descrever sem ambiguidade os brasões mais complexos. A partir de um texto descritivo, sem ajuda de ilustrações, deve ser possível identificar o portador do brasão, ou de compor um brasão novo que não repita nenhum dos que já existem e são registrados em livros especializados, os armoriais. Portanto, a composição dos escudos e dos textos que os descrevem obedecem a regras definidas com precisão e que se aplicam, praticamente inalteradas, até hoje (Théry, 2013, p. 7).

Com efeito, o brasão constitui uma modalidade comunicativa ancestral, anterior à História Moderna, cuja função é vincular um indivíduo a um grupo e um grupo a uma linhagem, servindo como símbolo de pertencimento e legitimidade histórica. Por sua vez, a marca promocional emerge no contexto da ciência moderna do marketing, situando-se na intersecção entre o marketing institucional e o marketing promocional, ao combinar identidade visual e estratégia de comunicação voltada à adesão simbólica.

Mas, afinal, o que entendemos por promoção?

Como las promociones son un capítulo de gran importancia dentro del mix de comunicación, no debemos olvidar que al fin y al cabo es una herramienta del marketing que utiliza cualquier medio, cualquier soporte, creando sinergias entre ellos, pues la promoción no es más que otra manera de comunicar, con un incentivo para forzar la demanda (Lloreda, 2000, p. 11).

A marca, por sua vez, pode ser compreendida como a união entre um nome e um símbolo (Kotler, 2000). Ambas as dimensões resultam de uma deliberação intencional por parte dos profissionais de marketing, responsáveis por elaborar tanto o nome quanto o símbolo com o objetivo de orientar o público-alvo em direção à adesão ou à compra. Como observa Kotler (2000, p. 110), “cada nível de produto (linha de produto, marca) deve desenvolver um plano de marketing para atingir suas metas. O plano de marketing é um dos produtos mais importantes do processo de marketing”. Veremos, mais adiante, que esse mesmo processo também ocorre no nível social, ainda que de forma não intencional, como uma das etapas da efervescência coletiva que participa da formação simbólica das representações.

Quando uma empresa elabora uma marca promocional, sua finalidade comunicativa é clara: posicionar-se no mercado de forma identificável para o seu público-alvo. Nesse processo, são delimitados os valores centrais que servirão de base para a construção da imagem institucional. No caso da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entretanto, dois fatores complexificam essa dinâmica: (1) não há uma preocupação direta com a definição explícita de valores, já que a ênfase institucional recai sobre a produção de pesquisas, e não sobre a sobrevivência material, garantida pelo financiamento público; (2) os gestores nem sempre são escolhidos com base em critérios gerenciais, o que introduz outras racionalidades e disputas simbólicas no interior da instituição. Diante desse cenário, efervescências coletivas ocorrem no interior da universidade, independentes da lógica mercadológica, configurando um

campo fértil para uma leitura represontológica. Assim, propomos compreender esses valores não sob a ótica instrumental do marketing, mas sim a partir de uma análise representacional mais profunda, capaz de revelar as estruturas simbólicas e morais que sustentam a imagem institucional para além do discurso publicitário.

Ressaltamos que a análise de imagens não constitui propriamente uma novidade no campo das ciências sociais. Um dos exemplos mais emblemáticos é a leitura que Michel Foucault (2018) realiza do quadro *As Meninas*, de Velázquez, em que a obra pictórica é tomada como dispositivo de pensamento e de poder. Podemos mencionar ainda o ramo consolidado da antropologia visual, bem como as orientações metodológicas presentes em Bauer e Gaskell (2017), que oferecem importantes contribuições para o tratamento analítico de materiais visuais. O que propomos neste estudo, entretanto, é realizar uma análise de caráter sócio-histórico, ancorada em conceitos teóricos e em revisão bibliográfica, de modo a articular as dimensões representacionais das imagens institucionais à dinâmica histórica e simbólica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Partindo dessa premissa inicial, estudamos duas formas de efervescência: a efervescência interna da instituição e aquela relativa ao público que ela declara como seu alvo, isto é, o estado federativo do Rio Grande do Sul. Após apresentarmos as dinâmicas dessas efervescências e analisarmos os conjuntos de ideias que delas emergem, avançamos para a leitura das imagens propriamente ditas, buscando compreender como tais representações visuais condensam e projetam os valores institucionais identificados no processo anterior.

3. Represontologia e efervescência

Na Represontologia, a representação pode ser estudada sob duas dimensões principais: sua composição interna, isto é, os elementos que estruturam seu funcionamento, e seu comportamento, que diz respeito à forma como interage com outras representações ou com elementos não representacionais (Lopes, 2024; 2025).

Neste estudo, optamos pela primeira dimensão, a composicional, uma vez que alguns autores já investigam a questão por meio de modelos teóricos voltados à estrutura interna da representação. Entre esses modelos, adotamos o modelo estático, que considera a representação como uma entidade que recebe estímulos externos sem sofrer alterações em sua constituição essencial. Em outras palavras, buscamos compreender como a representação reage a estímulos externos em relação ao seu núcleo associativo — aquele que estabelece a equivalência entre o referente (aquilo que é representado e que, em última instância, é inalcançável por uma única representação) e o conteúdo representacional (Representação → Referente).

Ao receber um estímulo, a representação aciona sua região de julgamento moral, que constitui sua instância avaliativa. Essa região julga se o fato percebido confirma ou contradiz o núcleo da representação. Caso o estímulo corrobore o núcleo, é assimilado ao sistema; caso o contrarie, pode ser neutralizado e transferido ao repositório de representações, espaço destinado às representações documentadas, mas não creditadas.

Entretanto, quando o estímulo é excessivamente dissonante, ele não pode ser neutralizado, o que provoca a ruptura do conectivo representacional. Nesse ponto, ocorre o trânsito do núcleo associativo, que passa a vincular-se

a outra representação já arquivada e relacionada ao mesmo referente, reorganizando o conjunto de conexões simbólicas e, assim, produzindo uma reconfiguração do sentido representacional (Lopes, 2024).

Para Durkheim (1890), a convivência entre indivíduos constitui um terreno fértil para o surgimento de ideias coletivamente compartilhadas entre os interaguintes. Dentre essas ideias, algumas adquirem caráter sagrado, isto é, desvinculam-se de sua origem humana e passam a ser investidas de uma força simbólica inquestionável.

Expresso dessa forma, o processo pode parecer linear e isento de tensões, mas, na realidade, envolve uma ruptura inicial: é necessário que ocorra uma quebra primária — um momento de desestabilização das estruturas prévias — para que o processo de efervescência se desencadeie e, a partir dele, novas representações coletivas se consolidem.

Sob o ponto de vista sociológico, é necessário investigar a fundo para compreender por que as coisas se tornam sagradas, supondo-se não ser esta uma característica inerente. Para apresentar breve e simplificada uma argumentação que é de veras complicada, o processo envolvido aqui pode ser considerado uma consagração, o resultado final de um processo dinamogênico, desencadeado pela efervescência coletiva, a dimensão empírica mais crucial da vida humana — conforme nossa interpretação da teoria durkheimiana. Dinamogenia é um processo de intensificação da energia experimentada pelos indivíduos, naquelas circunstâncias excepcionais em que pensam e agem juntos, provocando um estado efusivo, que libera sentimentos e emoções intensos, um senso de pertencimento a uma realidade maior, uma força mais poderosa do que a de cada um, fazendo aquela circunstância parecer verdadeiramente excepcional (Rosati; Weiss, 2015, p. 122).

Os instantes excepcionais emergem justamente porque o saber compartilhado até então já não é mais suficiente para explicar as novas situações que se impõem à coletividade (Durkheim, 1890). Essa ruptura de sentido provoca uma aproximação entre os indivíduos, que passam a buscar conjuntamente novas formas de compreensão e de ordenamento simbólico para restabelecer a coesão social abalada.

Uma primeira coisa a se ter em consideração quando vamos analisar a teoria moral durkheimiana é que, para o autor, a moral é um fenômeno que tem uma origem social. Portanto, inclusive os 'ideais', que são o coração de todo princípio moral, são produções coletivas. Ora, para o autor, toda reunião de grupo, assembleias, etc. é um momento dinamogênico, que contribui para reavivar a percepção dessa realidade *sui generis*. Mas há momentos em que essa força atinge uma intensidade excepcional [...], justamente porque a interação entre as consciências é mais frequente e mais ativa [...]. os períodos históricos de transição são um desses momentos mais característicos, em que existe um abalo no mundo tal como ele é. Por isso, inclusive, que os momentos de crise são particularmente férteis. É essa grande concentração energética que permite criar o novo (Weiss, 2013, p. 397).

No caso da presente pesquisa, identificamos dois momentos de efervescência: as da própria instituição e as do seu público-alvo, isto é, o contexto da educação nacional. Há, entre ambas, uma interpenetração constante, na medida em que as transformações sociais e simbólicas da educação reverberam na universidade, e as mudanças institucionais, por sua vez, influenciam o campo educacional mais amplo. Podemos observar o resultado dessas efervescências institucionais especialmente no código jurídico, uma vez que o direito cumpre a função de estabilizar significados — cristalizando, em

normas e princípios, as representações coletivas que emergem de momentos de intensa agitação moral e social.

Art. 11 - O Conselho Universitário é integrado: [...] VI - por um representante dos antigos alunos da Universidade e por representantes da comunidade do Estado do Rio Grande do Sul, sendo 1 (um) das entidades empresariais, 1 (um) das entidades de trabalhadores, 1 (um) das entidades culturais e 1 (um) do setor de ciência e tecnologia, escolhidos de acordo com o disposto no Regimento Geral da Universidade (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995, s/p).

Podemos mencionar também outros mecanismos por meio dos quais a UFRGS procura manter contato com a sociedade. A política de cotas é um exemplo emblemático desse esforço; outro seria a dimensão da extensão universitária, um dos pilares do tradicional tripé ensino-pesquisa-extensão, além das diversas exposições, atividades culturais e do próprio museu da instituição. Esses mecanismos são fundamentais para que a universidade não se restrinja à esfera puramente epistemológica, permitindo-lhe ampliar sua inserção social e reafirmar o compromisso público que orienta sua missão institucional.

4. Metodologia do estudo

Esta é uma pesquisa qualitativa ancorada na perspectiva representológica, que toma os símbolos oficiais como mídias. Se a representologia é a ciência que se dedica ao estudo da composição e do comportamento das representações (Lopes, 2024), com base em evidências materiais, então o método representológico visa detectar fenômenos empíricos (neste caso, as mídias), uma vez que a representação não se manifesta de forma direta à percepção humana. A partir desses fenômenos, buscamos derivar as representações que os orientaram ou, inversamente, aquelas que deles se originaram, reconstruindo, assim, os nexos simbólicos que estruturam a comunicação institucional.

Metodologicamente, optamos por investigar a composição das representações externas — isto é, aquelas já expressas e não mentais —, examinando seus elementos internos por meio da análise de conteúdo, conforme as etapas propostas por Bardin (1977): leitura flutuante, pré-análise, análise e inferência. Inicialmente, selecionamos os símbolos que remetem à UFRGS de forma não verbal e que se encontram amplamente presentes em documentos institucionais e na comunicação visual, o que nos levou a concentrar o foco no brasão e na marca promocional da universidade.

Após essa seleção, procedemos à apreciação das imagens, identificando e registrando representações preliminares; em seguida, realizamos uma revisão da história da UFRGS, com o intuito de coletar fatos e acontecimentos que pudessem estar simbolicamente inscritos nas imagens. Dessa forma, buscamos reconstruir os processos de efervescência — conceito incorporado da sociologia durkheimiana — que sustentam as formas de representação institucional.

Após esse primeiro contato, mediado pelo estudo do referente, procedemos à apreciação direta das imagens, examinando-as em sua própria materialidade, a fim de identificar as representações delas resultantes. Optamos por decompor seus elementos constitutivos e verificar sua correspondência com elementos factuais ou morais, buscando rastrear os processos de efervescência que possam ter contribuído para sua consolidação simbólica.

Com base no material empírico encontrado, elaboramos inferências acerca da composição das representações, as quais, como veremos, configuram uma região de julgamento moral orientada pela norma da ruptura social. Por fim, refletimos sobre o referente, isto é, a própria UFRGS enquanto entidade representada.

5. Efervescências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS): a tentativa de “gerar” um organismo

O ensino superior se consolidou de forma bastante tardia no Brasil, sobretudo quando comparado às colônias espanholas do mesmo período e continente (Mendes; Mendes, 2019).

No caso do Rio Grande do Sul, os primeiros ímpetus pela criação de um sistema próprio de ensino superior surgiram durante o governo de Júlio de Castilhos. Até então, as elites locais costumavam estudar na Europa, de onde retornavam posteriormente às terras brasileiras, trazendo consigo a formação e os referenciais intelectuais estrangeiros que marcariam as primeiras gerações de pensadores e gestores regionais.

A história da universidade revela um percurso marcado por diversas efervescências próprias, momentos em que ideias, valores e disputas simbólicas se intensificaram, impulsionando transformações institucionais e culturais que moldaram sua identidade ao longo do tempo.

A UFRGS teve sua origem a partir da criação da Escola de Farmácia e Química na cidade de Porto Alegre no ano de 1895. Com o surgimento de novas escolas, como as de Engenharia, Medicina e Direito, estas se agregaram com o nome de Universidade de Porto Alegre (UPA) (Narvaz, 2009). Foi no ano de 1947 que a UPA recebeu a denominação de Universidade do Rio Grande do Sul e, a partir de 1950, através da Lei n. 1254 (Brasil, 1950), passa a ser uma instituição de ensino superior de nível federal (Cavedon, 2000), passando a se chamar Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Medeiros, 2018, p. 15).

A primeira efervescência esteve vinculada à área da saúde, com a criação da Escola de Farmácia e Química, que alcançou seu ápice em 1895. Dessa iniciativa inicial surgiram — ou coexistiram paralelamente — outras deliberações, responsáveis pela fundação de novas escolas, como as de Engenharia, Medicina e Direito, cujas orientações variavam entre a adesão e a resistência ao governo castilhista (Monteiro, 2011).

Uma nova efervescência gerou, então, a ideia de constituir uma universidade, viabilizada pela união das instituições já consolidadas, embora a vinculação jurídica inicial tenha ocorrido por meio do município de Porto Alegre. Posteriormente, uma nova deliberação promoveu a transição de âmbito institucional, e, em 1947, a universidade passou de municipal a estadual. Com a criação da rede federal de ensino superior no Brasil, a estrutura previamente edificada por essas efervescências sofreu uma nova transformação, convertendo-se em instituição federal — movimento que consolidou sua posição no sistema educacional brasileiro.

Antes de apresentarmos os dados em sua totalidade, podemos antecipar que a universidade se projeta como um organismo voltado ao acolhimento do aluno — o que, em termos durkheimianos, equivale à formação de uma moral profissional, isto é, à atribuição de papéis e responsabilidades

específicas ao corpo administrativo, aos docentes, aos veteranos, aos centros acadêmicos e aos próprios mecanismos de ingresso. A pista para interpretar essa configuração institucional como a construção de um organismo que se pretende vivo foi oferecida por Lewgoy (2001), ao identificar a presença de uma herança positivista na estrutura e no ethos da universidade.

Haveria um contexto mais reflexivo do que tradicional por conta desta herança positivista, e o que caracterizaria a UFRGS seria a tendência de nela prevalecerem ideologias que levam a concepções do secularismo no espaço público como um valor-em-si que cria um ambiente favorável a esse tipo de pensamento (Lewgoy, 2001, p. 115). Oro (2004, p. 66) afirma que outras pesquisas também constaram uma '[...] certa herança positivista que perdura nos cursos da UFRGS' (Lopes, 2015, p. 113).

Mas afinal, o que entendemos pelo construto teórico de “organismo”?

[a metáfora] teve origem na preocupação de assemelhar a sociedade humana ao organismo biológico. É a transposição do significado biológico da palavra função para o campo da Sociologia. Para Florestan Fernandes (1920-1995), utiliza-se, então, o termo função tanto para designar um sistema de movimentos vitais, abstração feita de suas consequências — funções de nutrição, funções de relação e funções de reprodução —, quanto para exprimir a relação de correspondência que existe entre as funções indicadas e a conservação do indivíduo ou da espécie e a preservação ou crescimento do organismo (Petry, 2015, p. 157).

É interessante observar que o próprio Auguste Comte discorre — no Volume II da Política Positiva, no capítulo dedicado à estrutura social, em que aborda o conceito de “Estado” — sobre a sociedade como um organismo, ainda que reconheça explicitamente tratar-se de uma metáfora: a compreensão científica da sociedade deve tomar a família, e não o indivíduo isoladamente, como sua unidade fundamental, uma vez que ela constitui a célula básica a partir da qual se estrutura o organismo social (Comte, 1978). Em outras palavras, a noção de organismo funciona como um recurso lógico para compreender a sociedade, embora apresente limitações inerentes ao seu caráter metafórico. Essa compreensão é sistematizada por Lacerda (2010, p. 187), conforme indicado no Quadro 1:

BIOLOGIA	SOCIOLOGIA
Célula	Família
Tecido (Sistema)	Classe (União de tecidos, isto é, de classes)
Órgão → impossibilidade de existir sozinho (Aparelho)	Cidade (<i>citê</i>) → possibilidade de existir sozinha (União de órgãos, isto é, de cidades)

Quadro 1 — A metáfora da sociedade como um organismo. Fonte: Lacerda (2010, p. 187).

Assim, o organismo-universidade apresenta funções que garantem sua vitalidade, culminando na moral profissional, a qual atua no sentido de formar — ao menos em termos ideais — um aluno plenamente identificado com os valores institucionais e preparado para exercer liderança na sociedade gaúcha. Contudo, esse processo, embora aparente ser racional, possui um substrato ritualístico em seus meios e fins, necessário para que a nutrição simbólica de fato ocorra, resultando no funcionamento saudável do organismo.

6. Efervescências do Estado: a contracultura permanente?

A UFRGS, ainda que adote políticas de internacionalização e conte com a presença de estudantes e docentes oriundos de diferentes estados, conserva, conforme indica o material analisado, traços característicos da cultura gaúcha, especialmente no que se refere ao funcionamento do campo de pesquisa. Uma revisão histórica do Rio Grande do Sul revelou diversos momentos em que determinados traços culturais se reproduziram (muitos deles anteriores ao positivismo), notadamente quando surgiam proposições de sistemas de governo inteiros destinados a substituir outros considerados ultrapassados.

Nesse contexto, identificamos a existência de um conjunto de representações sociais duradouras no imaginário rio-grandense, as quais atribuem significados recorrentes aos acontecimentos históricos e institucionais. Tais significações, por sua vez, são continuamente produzidas e renovadas por meio de processos de efervescência coletiva.

O primeiro conjunto de efervescências refere-se às duas colonizações às quais o Rio Grande do Sul esteve submetido: uma espanhola e outra portuguesa. Esse duplo processo ocorreu em decorrência de tratados políticos, como o Tratado de Tordesilhas e a questão da Colônia do Sacramento (Oliven, 1989). Diante desse contexto, é possível afirmar que a província do Rio Grande do Sul constitui um caso singular na história colonial, por ter sido influenciada simultaneamente por duas metrópoles legítimas — Portugal e Espanha, ambas monarquias europeias.

Assim, podemos identificar a atuação de duas lógicas culturais e administrativas distintas operando sobre o mesmo território e sua população, iniciando-se com a dominação portuguesa, que impôs um modelo de organização e de representação próprio, mas em constante tensão com a herança hispânica.

Essa primazia acentuada da vida rural concorda bem com o espírito da dominação portuguesa, que renunciou a trazer normas imperativas e absolutas, que cedeu todas as vezes em que as conveniências imediatas aconselharam a ceder, que cuidou menos em construir, planejar ou plantar alicerces, do que em feitorizar uma riqueza fácil e quase ao alcance da mão (Holanda; Eulálio; Ribeiro, 1995, p. 95).

Holanda, Eulálio e Ribeiro (1995) descrevem essa maleabilidade característica da colonização portuguesa, que possibilitou a expansão do império lusitano por meio de estratégias de adaptação local, como a concessão de licenças de exploração e os casamentos entre nobres portugueses e membros das elites regionais. Essas práticas contribuíram para a formação de um império mestiço, sustentado pela integração simbólica e social entre a metrópole e as colônias. Entretanto, o Rio Grande do Sul vivenciou também uma colonização de matriz espanhola, cuja influência deixou marcas culturais e políticas igualmente profundas, coexistindo — e por vezes competindo — com a tradição lusitana.

Em nosso próprio continente a colonização espanhola caracterizou-se largamente pelo que faltou à portuguesa: por uma aplicação insistente em assegurar o predomínio militar, econômico e político da metrópole sobre as terras conquistadas, mediante a criação de grandes núcleos de povoação estáveis e bem ordenados. Um zelo minucioso e previdente dirigiu a fundação das cidades espanholas na América. Se, no primeiro momento,

ficou ampla liberdade ao esforço individual, a fim de que, por façanhas memoráveis, tratasse de incorporar novas glórias e novas terras à Coroa de Castela, logo depois, porém, a mão forte do Estado fez sentir seu peso, impondo uma disciplina entre os novos e velhos habitantes dos países americanos, apaziguando suas rivalidades e dissensões e canalizando a rude energia dos colonos para maior proveito da metrópole. Concluída a povoação e terminada a construção dos edifícios, 'não antes' — recomendando expressamente as *Ordenanzas de descubrimiento nuevo y población*, de 1563 —, é que governadores e povoadores, com muita diligência e sagrada dedicação, devem tratar de trazer, pacificamente, ao grêmio da Santa Igreja e à obediência das autoridades civis, todos os naturais da terra (Holanda; Eulálio, 1995, p. 95).

A colonização espanhola caracterizou-se por ser mais centralizada, ordenada e autoritária do que a portuguesa. Na hibridização com a maleabilidade lusitana, provavelmente emergiu um autoritarismo flexível, isto é, crítico em relação às estruturas já consolidadas, mas ainda pautado por uma lógica hierárquica e disciplinadora.

Somadas a essas influências as heranças indígenas e africanas, bem como as constantes ondas migratórias, o Rio Grande do Sul conformou, desde seus primórdios, um caldeirão de vivências culturais, no qual o enfrentamento da diversidade se deu de forma crítica e combativa. É nesse contexto que se forja o que alguns autores denominam de “ímpeto guerreiro” — uma representação simbólica que, embora não se sustente plenamente sob uma análise historiográfica rigorosa, possui força explicativa e apelo emocional suficientes para superar a narrativa técnica e histórica no imaginário coletivo.

Essa leitura do ímpeto guerreiro como traço formador da identidade gaúcha é interpretada por Oliven (1989) da seguinte maneira:

O Rio Grande do Sul é geralmente considerado como ocupando uma posição singular em relação ao Brasil. Isto se deveria às suas características geográficas, à sua posição estratégica, à forma de seu povoamento, à sua economia, e ao modo pelo qual se insere na história nacional. Apesar do Estado ter uma grande diferenciação interna (do ponto de vista geográfico, étnico, econômico e de sua colonização), ele é frequentemente contraposto como um todo ao resto do País, com o qual manteria uma relação especial, a ponto de ser às vezes chamado jocosamente por outros brasileiros de ‘este país vizinho e amigo do Sul’ (Oliven, 1989, p. 1).

Após uma série de levantamentos históricos, conclui o antropólogo:

O que se depreende deste conjunto de elementos é um clima de adversidades que os gaúchos são constantemente obrigados a enfrentar. A necessidade de garantir fronteiras, dominar a natureza, rebelar-se contra os desmandos do governo central, além dos conflitos internos do próprio estado, ajudariam a explicar o caráter um tanto fogoso que já teria se incorporado ao inconsciente coletivo gaúcho (Oliven, 1989, p. 1).

Essa “fogosidade”, por outro lado, também ajuda a explicar a notável diversidade de ideias e posicionamentos presentes no estado — todos, contudo, defendidos com intensidade e convicção. Trata-se de uma paixão pelo debate e pela afirmação de perspectivas, que revela tanto o vigor crítico quanto o caráter combativo do espírito gaúcho, forjado historicamente na tensão entre diferentes tradições culturais e projetos de sociedade.

Não se pode esquecer que o Rio Grande do Sul, além do Positivismo, foi cenário de maçons, anarquistas, comunistas, espíritas e livres-pensadores, abrigando também uma forte tradição política, cívica e oposicionista, que sempre permeou a universidade. Deste modo, trata-se ir além de uma leitura fechada e vislumbrar nos resultados da pesquisa as incidências de um ideário da modernidade, consubstancial à ideia de universidade pública, não apenas como locus de atualização de uma determinada tradução democrático-cívica [...], mas também como categoria emblemática e sobredeterminada de identidades que ali encontraram um ambiente cultural favorável, entre as quais o secularismo e o espiritismo, além do consagrado espaço de contestação ‘à esquerda’, que parecia caracterizá-la anteriormente (Lewgoy, 2001, p. 116).

No caso, Lewgoy (2001) estudava especificamente a UFRGS, e, a partir de suas observações, classificamos as representações sociais hegemônicas da instituição como portadoras de uma “agressividade reflexiva” — uma postura que ultrapassa os limites da reflexividade crítica tradicional e, por essa razão, tende a privilegiar o conteúdo técnico em detrimento do bem-estar individual, já que o saber técnico está em permanente disputa simbólica e institucional.

O autor identifica esse traço como característico de um pensamento de orientação esquerdista (Lewgoy, 2001); contudo, entendemos que o cerne não reside na ideologia política em si, mas na contestação contínua. Se, em determinado momento, a esquerda se institucionaliza, é o pensamento de direita que assume o papel de força crítica — e vice-versa. Assim, mais do que um alinhamento político, o que se manifesta é uma vocação contestatória permanente, expressão de um valor essencial da modernidade primeira, quando esta buscava equilibrar tradição e transformação.

Talvez este apego à modernidade decorra da identificação simbólica que o estado busca preservar com a cultura europeia, como se vê em um trecho suprimido do Hino Rio-Grandense: “Entre nós, reviva Atenas, para assombro dos tiranos. Sejamos gregos na glória e na virtude, romanos.”

A referência direta à tradição greco-romana evidencia um desejo de filiação civilizatória, no qual a herança europeia é elevada a modelo de excelência moral e intelectual. Assim, a invocação de Atenas e Roma não é fortuita: ela reforça o imaginário de racionalidade, honra e heroísmo, servindo como fundamento simbólico da autoimagem gaúcha — e, por extensão, da própria UFRGS, enquanto instituição que pretende herdar e perpetuar esse ideal de grandeza clássica.

O século XIX foi o período de surgimento e desenvolvimento das artes no Estado e em Porto Alegre. Como uma consequência da chegada dos imigrantes europeus no Rio Grande do Sul, os referenciais da antiguidade clássica eram uma diretriz proveniente da orientação europeia, que atuou no Brasil e na capital gaúcha como uma moda na época, amplamente aceita pelos gostos da elite. Disseminada nas escolas, figurando nas revistas, na literatura, e como musa das artes, a tradição clássica foi o modelo de ensino das academias, norteadas pelas grandes obras da Grécia e de Roma, e pela manutenção deste mesmo referencial clássico ao longo da história da arte [...]. Na medida em que a cidade se desenvolvia, os clássicos passaram a nortear os assuntos culturais da época (Carvalho, 2009, p. 68).

Esta faceta é muito problematizada por estudos sobre a cultura afro, como mostra o trecho abaixo:

Este trabalho pretende levantar a discussão sobre a presença do negro na mídia brasileira, precisamente, no estado do Rio Grande do Sul, onde devido a uma forte imigração europeia, a trajetória dos afrodescendentes foi colocada em segundo plano pelas elites locais, num fenômeno de invisibilidade. Essa questão se reflete também nos meios de comunicação de massa, como a televisão, não sendo algo exclusivo do sul do país, mas presente nas emissoras de televisão no geral, tanto nas telenovelas quanto nos telejornais (Grijó, 2012, p. 53).

As contestações ao projeto moderno costumam ser examinadas a partir de seu conteúdo — por exemplo, quando a contracultura é estudada como um construto histórico bem delimitado, situado dentro de um determinado recorte cronológico. No entanto, isolar a variável temporal é apenas parte da questão e, em certo sentido, pode ocultar o problema mais relevante: compreender como uma efervescência se mantém viva, reproduz-se socialmente e continua sendo aderida por novos grupos ao longo do tempo. Em outras palavras, mais do que identificar quando uma efervescência surgiu, importa compreender por que e de que modo ela permanece atuante, renovando-se em diferentes contextos históricos e sociais.

Esse é justamente o caso da contracultura. De movimento social e artístico das décadas de 1960 e 1970, pretendemos utilizá-la como chave interpretativa para compreender parte das inquietações persistentes na cultura rio-grandense. Nossa hipótese é que as efervescências contraculturais continuam presentes de duas formas: a) vinculadas aos indivíduos que ainda as reivindicam de modo explícito; e b) manifestas em atitudes de contestação difusa ao *status quo*, mesmo quando não se configuram como sistemas ideológicos coerentes.

Desse modo, entendemos que tais ideais encontraram terreno fértil nos contextos democráticos, os quais garantem um espaço público de deliberação, mas que, com o tempo, transcenderam a simples função crítica, passando a constituir um ethos duradouro de resistência e de reinvenção social.

A crítica ao estabelecido consolida-se, assim, como uma regra impessoal e culturalmente incorporada. Nesse contexto, o conteúdo específico do que é contestado torna-se secundário: o que realmente importa é a própria atitude crítica diante do estabelecido, pois é ela que confere legitimidade às ideias e as torna socialmente válidas, independentemente de sua orientação ou fundamento.

Uma cultura minoritária caracterizada por um conjunto de valores, normas e padrões de comportamento que contradizem diretamente os da sociedade dominante. De acordo com o *Oxford English Dictionary*, a palavra *counterculture* foi acrescentada à língua inglesa no final dos anos 60 e início dos anos 70, referindo-se aos valores e comportamento da mais jovem geração norte-americana dos anos 60, que se revoltava contra as instituições culturais dominantes de seus pais, na maior parte, afluentes [...]. Embora a palavra tivesse entrado para a língua a fim de identificar esse conflito de gerações em particular na América do Norte, a ideia é tão antiga quanto a história judaica cristã do Ocidente; a própria cristandade foi uma contracultura na Jerusalém judaica e mais tarde na Roma pagã (Outhwaite, 1996, p. 134).

Ou seja, essa lógica da contestação cultural pode, de fato, ter se institucionalizado e se manifestado de forma mais coesa e reconhecível na América do Norte durante as décadas de 1960 e 1970; contudo, isso não implica que efervescências contestatórias não possam emergir em outros contextos culturais.

Com base nas evidências apresentadas, buscamos demonstrar que a sociedade gaúcha dispõe de condições sociais que lhe permitem sustentar simultaneamente um organicismo persistente e uma contracultura permanente, ambos defendidos com intensidade “fogosa”. Os dados analisados confirmam e reforçam essa interpretação, revelando a coexistência dinâmica entre ordem e contestação como traço constitutivo de sua cultura.

7. Análise das imagens: o organismo e a contracultura permanente

Nesta seção, analisaremos os dois símbolos institucionais à luz das efervescências identificadas, de modo que as imagens adquiram densidade simbólica e se conectem mais vivamente ao contexto histórico e social de sua produção. Iniciaremos pela análise do brasão, para, em seguida, prosseguirmos com a leitura da marca promocional, articulando ambos os casos em torno dos valores e representações que expressam.

Os brasões constituem modalidades comunicativas estruturadas segundo padrões simbólicos, justamente para tornar visíveis as comunidades de pertencimento e seus valores compartilhados. Por essa razão, o primeiro nível de interpretação se dá pela intencionalidade heráldica, isto é, pelas regras e convenções que orientam sua composição (Peres, s/d). Já o segundo nível diz respeito ao não intencional — às efervescências sociais e culturais que se manifestam indiretamente na imagem e que revelam o que se busca fixar ou eternizar por meio da arte.

Para iniciarmos a análise, apresentamos a manifestação empírica do objeto de estudo, conforme Figura 1:



Figura 1 – Brasão de 1951. Fonte: adaptado de Cauduro e Fonseca (1997).

Essa imagem foi concebida segundo os preceitos da heráldica, respeitando suas normas de composição e significação, e encontra-se oficialmente descrita em documento institucional. Tal descrição pode ser apreciada no seguinte trecho:

Em escudo normando, dividido em dois campos: No campo superior, em azul celeste, um livro aberto, ostentando em cada folha uma letra grega: Alfa e Ômega. No campo inferior, raiado horizontalmente, o território do Estado do Rio Grande do Sul, em verde. Na parte superior e exterior do escudo, aparece uma tocha com as labaredas acesas, em amarelo, vermelho e branco (Cauduro; Fonseca, 1997, p. 3).

As referências simbólicas são numerosas, e examinaremos cada uma delas em seu devido momento. Começamos pelo alfa e ômega, que correspondem, respectivamente, à primeira e à última letras do alfabeto grego, podendo indicar o desejo de representar o conhecimento como totalidade, com início e fim dentro de um mesmo sistema simbólico. Tal escolha não surpreende, pois os intelectuais modernos costumam demonstrar grande deferência aos pensadores da Antiguidade (Coutinho, 1999). Além disso, os próprios positivistas identificavam nos clássicos uma forma privilegiada de expressar seus ideais estéticos e filosóficos (Carvalho, 2009).

Já em relação ao escudo normando, podemos desenvolver algumas considerações específicas:

Passando pelos escudos vikings e anglo saxões que adotaram o formato circular e mais tarde, no final de suas invasões, o formato de gota. Este formato era usado principalmente pelo povo normando, e por causa de seu sucesso militar em vários locais da Europa, este formato acabará se tornando o mais popular entre a cavalaria e os soldados entre os séculos XI e XII (Gladiatoria, s/d, s/p).

A UFRGS parece, portanto, reivindicar simbolicamente as invasões bárbaras, representadas pelo uso do escudo normando, uma forma tradicionalmente reconhecida pela heráldica como de caráter artístico e simbólico (Peres, s/d). Tal escolha pode sugerir um contraponto crítico ao legado clássico, isto é, à herança grega, cuja cultura, no contexto contemporâneo, estaria deslocada de sua matriz original. Entretanto, trata-se de uma atitude mais defensiva do que ofensiva, pois a atividade-fim da instituição — o ensino, a pesquisa e a extensão — irradia benefícios coletivos de modo quase automático, configurando uma ação civilizadora voltada ao bem comum.

A sociedade, por sua vez, parece estar simbolizada pelo mapa do território gaúcho, representado na cor verde, a qual, segundo a heráldica, “é a das virtudes, da esperança e das qualidades mundanas: a honra, a cortesia, a abundância, a amizade, o campo e a posse, bem como o serviço e o respeito devidos ao Príncipe” (Peres, s/d). O uso de listras ao fundo do mapa, conhecidas como fachada (Peres, s/d), reforça o foco inicial no estado, enquanto a chama — possivelmente inspirada na tradição renascentista de luz como saber — projeta-se para fora do escudo, simbolizando a expansão do conhecimento para além dos limites regionais.

A tocha que se projeta acima do escudo normando parece remeter, de forma evidente, à tradição simbólica grega, sendo que, na heráldica, ela representa a intrepidez (Peres, s/d). É plausível supor que tal elemento faça alusão ao mito de Prometeu, o titã que, ao roubar o fogo dos deuses para entregá-lo aos homens, teria concedido à humanidade a luz do conhecimento e da razão, mas também a responsabilidade e o fardo do saber.

Nos poemas *Os trabalhos e os dias* e *Teogonia* (séc. VIII-VII a.C., prov.), Hesíodo apresenta Prometeu como aquele Deus que roubou o fogo a Zeus para reentregá-lo à humanidade sofredora. Este Deus Titânico, 'Prometeu de curvo-tramar' que enfrenta Zeus, 'Deus dos homens e dos Deuses', para o bem da humanidade é, na poesia de Hesíodo, o herói mitológico que é o protetor da humanidade. Em razão de seu amor à humanidade, enganou Zeus que, por isso, o castiga cruelmente junto com seus protegidos. Segundo a *Teogonia* de Hesíodo, Zeus castigou duramente Prometeu por este pretender beneficiar a humanidade em detrimento dos deuses. Mandou prendê-lo com correntes inquebrantáveis ao meio de uma coluna (Candido, s/d, p. 2).

Ou seja, a interação entre a universidade e a sociedade gaúcha funciona como o combustível que mantém acesa a chama do saber, garantindo que ela permaneça viva e efetiva ao longo do tempo. É interessante observar que a tocha é um elemento recorrente em diversos brasões de universidades federais, simbolizando o conhecimento e a iluminação intelectual; no entanto, a lógica do combustível — isto é, da reciprocidade dinâmica entre instituição e sociedade — parece ser uma peculiaridade do brasão da UFRGS.

Essa interação entre os elementos visuais, que sugere movimento e continuidade, poderia ser perfeitamente representada em um GIF (*Graphics Interchange Format* — formato de intercâmbio de gráficos), em que a chama se manteria viva graças à retroalimentação simbólica entre o saber produzido e o contexto social que o sustenta.

Se observarmos o brasão sob a perspectiva do movimento, percebemos que ele transmite de maneira bastante clara a ideia de um organismo vivo. A universidade aparece, nesse contexto, como um corpo que abastece a humanidade com conhecimento, irradiando saber a partir do estado do Rio Grande do Sul, seu ponto de origem simbólico e territorial.

Em continuidade à análise, passamos agora à marca promocional da instituição, utilizada para fins de divulgação e identidade visual, conforme apresentada na Figura 2.



Figura 2 – Marca Promocional. Fonte: adaptado de Cauduro e Fonseca (1997).

Assim como ocorre com o brasão, a marca promocional não se apresenta de forma isolada, mas é acompanhada por um texto explicativo que complementa e orienta sua interpretação simbólica.

A seguir, transcrevemos o referido texto, que serve de base para a análise representológica subsequente:

Essa nova marca enfatiza a função da UFRGS como importante agente de mudanças sociais e culturais na comunidade gaúcha, principalmente nesse fim de século e início de novo milênio. A Marca Promocional sintetiza a idéia de uma UFRGS viva, dinâmica e participante, irradiando a luz e o calor do conhecimento para a comunidade, através das chamas apaixonadas do ensino, pesquisa e extensão que seus corpos docentes, discentes e técnico administrativos sustentam e alimentam em conjunto, com esforço e dedicação (Cauduro; Fonseca, 1997, p. 13).

Podemos destacar, nessa marca, a presença de três triplicidades significativas: i) viva / dinâmica / participante; ii) ensino / pesquisa / extensão; iii) docentes / discentes / técnico-administrativos. Enquanto no brasão o propósito era o de alimentar a chama do saber, na marca promocional essa chama já se encontra fundida às próprias estruturas da universidade, simbolizando uma instituição em constante movimento e integração.

É igualmente relevante sublinhar a expressão “agente de mudanças sociais e culturais na comunidade gaúcha” (Cauduro; Fonseca, 1997, p. 13), que revela uma intenção explícita de intervenção transformadora: a UFRGS se apresenta como uma entidade abnegada, que busca atuar sobre o meio em que está inserida, especialmente no contexto da sociedade do conhecimento, marcada pela transição entre o fim de um século e o início de um novo milênio.

Aqui, a sociedade já não ocupa o mesmo papel que exercia no brasão. A ausência de sua representação direta sugere que a universidade deixou de ser o combustível que mantém o fogo aceso para se tornar a própria fonte de calor responsável por provocar a transformação. A pira, agora simplificada em um recipiente com três pontos, parece simbolizar a própria comunidade acadêmica (docentes, discentes e técnicos) que mantém o fogo em atividade.

A aplicação do tom azul às figuras reforça uma nova dimensão simbólica. Como observa Silveira (2015, p. 21), “percebe-se a utilização do azul na construção da sensação de distância”, o que, nesse contexto, cria um efeito de profundidade e racionalidade, aproximando a imagem de uma estética tecnológica e contemporânea. Nessa composição, a noção de organismo dá lugar à de uma sociedade do conhecimento: a combustão (metáfora do saber) é agora controlada e gerada pela própria universidade, que canaliza e orienta o calor transformador em direção à sociedade gaúcha.

Assim, o foco da imagem desloca-se para o nome da instituição, destacado em azul, enquanto a chama, racionalmente segmentada, atua como o principal atrator visual. A ausência de movimento no entorno, com a pira já estilizada e o fogo delimitado, traduz um ideal de estabilidade e domínio técnico (Costa, Luchini e Mendes, 2024).

Dessa forma, as duas imagens refletem o tensionamento entre o organismo e a contracultura. O brasão foi concebido em um momento histórico em que o ideal de organismo buscava se afirmar sobre a contracultura, representando a ordem, a racionalidade e a consolidação das leis — valores que sustentam a estrutura institucional e o princípio da continuidade. Por outro lado, a marca promocional expressa uma inflexão contracultural, ao valorizar a fluidez, a inovação e a lógica da sociedade da informação. Nesse segundo caso, a universidade não mais se apresenta como guardião da tradição, mas como agente de transformação e ruptura, inserida em um cenário de constante reinvenção simbólica e tecnológica.

8. Considerações Finais

Este texto apresenta uma análise imagética fundamentada em categorias represontológicas, tomando como objeto as imagens oficiais e publicizadas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) — o brasão institucional e a marca promocional —, interpretadas à luz do conceito de efervescência. Por meio de uma revisão bibliográfica, identificamos dois conjuntos principais de efervescências: de um lado, a (contra)cultura gaúcha, marcada por sua tradição contestatória e crítica; de outro, a efervescência institucional da própria universidade, que busca afirmar-se como um organismo social vivo, dotado de funções, valores e significados que sustentam sua identidade e legitimidade no espaço público.

Nesse sentido, as imagens revelam o conflito simbólico entre o organismo e a contracultura. O brasão foi concebido em um momento em que o ideal de organismo buscava afirmar-se sobre a contracultura, representando a ordem, a estabilidade e a normatividade institucional — a tentativa de consolidar leis, valores e hierarquias internas que asseguram a continuidade da universidade. Por sua vez, a marca promocional expressa uma inflexão contracultural, alinhada aos princípios da sociedade da informação e da inovação. Nela, a universidade já não se apresenta como estrutura orgânica e autorregulada, mas como agente de mudança, que atua sobre o meio e o transforma, simbolizando a fluidez, a criatividade e o espírito crítico da era digital.

Assim, ambas as imagens não apenas se contrapõem, mas dialogam na tensão entre tradição e renovação, entre a instituição que busca conservar-se como organismo e aquela que se reinventa como força inovadora na contemporaneidade.

Para concluir este artigo, podemos propor algumas reflexões finais.

(1) Em primeiro lugar, o brasão parece cumprir a função de inscrever a instituição na esfera da alta cultura, projetando uma continuidade histórica que exige do observador um acúmulo prévio de saber simbólico e histórico para ser plenamente decifrada. Podemos, então, questionar: as marcas de divulgação seriam uma adaptação contemporânea dessa estratégia comunicativa, que dispensa o arcabouço histórico e aposta no design e na identificação imediata, evocando valores compartilhados pelo público do presente? Aparentemente, sim. Enquanto o brasão comunica densidade simbólica e tradição, a marca promocional privilegia a estética e a instantaneidade da recepção, adequando-se à lógica da sociedade da informação.

(2) A segunda reflexão diz respeito ao grau de pureza que a instituição consegue manter em sua relação com o público. O caso analisado sugere que a UFRGS, embora originalmente desejasse-se como um organismo autossuficiente, foi progressivamente se reconfigurando para preservar sua relevância em contextos socioculturais distintos daqueles de sua fundação. Desse modo, o foco institucional deslocou-se da busca pela normatividade e estabilidade (as leis) para a valorização da crítica e da inovação tecnológica. Assim, nem a instituição se impõe integralmente sobre a sociedade, nem a sociedade a remodela por completo: ambas se constroem mutuamente, em um processo dinâmico de trocas simbólicas e representacionais.

Referências

ALMEIDA, Cleide Rita Silvério de; MOTTA, Fernando Claudio Prestes. **O brasão e o logotipo**: um estudo das novas universidades na cidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes Limitada, 2017.

CANDIDO, Celso. **Os Mitos de Hermes e Prometeu**. Sem Data. Disponível em: <http://www.caosmose.net/candido/unisinos/textos/hermeseprometeu.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2018.

CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke de. **A antiguidade clássica na representação do feminino**: pranteadoras do Cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890-1930). Dissertação (Mestrado em História da Arte), Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CAUDURO, Flávia; FONSECA, Joaquim da. **Manual de Normalização**. 1997. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/arquivos/manual-de-normalizacao>. Acesso em: 11 jul. 2018.

CAVEDON, Neusa Rolita. **Administração de toga**: desvendando a cultura organizacional da UFRGS e da Unisinos. Tese (Doutorado em Administração), Programa de Pós-Graduação em Administração, Escola de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

COMTE, Auguste. **Curso de filosofia positiva; Discurso sobre o espírito positivo; Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; Catecismo positivista**. Seleção de textos de José Arthur Giannotti. Traduções de José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

COSTA, Dayane Stephanie Maia; LUCHINI, Nádila Albuquerque; MENDES, Renat Nureyev. Do pensamento à ciência: uma resenha do livro "Repræsontologia: fundamentos da ciência das representações". **Colirium**: Revista de Estudos Representacionais e Repræsontologia, Porto Alegre, v. 1, n. 1, 2024.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci**: um estudo sobre o seu pensamento político. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DURKHEIM, Émile. Les principes de 1789 et la sociologie. **Revue Internationale de l'enseignement**, v. 9, p. 450-456, 1890.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Leya, 2018.

GLADIATORIA, Ars. **Espada e escudo**. Sem Data. Disponível em: <https://ars-gladiatoria.wordpress.com/treino/espada-e-escudo/>. Acesso em: 11 jul. 2018.

GRIJÓ, Wesley Pereira. Que negro é esse na cultura da mídia? uma análise a partir do contexto gaúcho. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, Goiânia, v. 4, n. 8, p. 52-67, out. 2012.

HOLANDA, S. B.; EULÁLIO, A.; RIBEIRO, L. G. **Raízes do Brasil**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995.

KOTLER, Philip. **Administração de marketing**. São Paulo: Prentice Hall, 2000.

LACERDA, Gustavo Biscaia de. **O momento comtiano**: república e política no pensamento de Augusto Comte. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Florianópolis, SC, 2010.

LEWGOY, Bernardo. Secularismo e Espiritismo nas Ciências Sociais: discutindo os resultados da UFRGS. **Debates do NER**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 103-116, 2001.

LOPES, Ricardo Cortez. O grupo artificial em um ambiente desfavorável (ou não favorável): etnografia de um grupo de discussão de religião em uma universidade com forte tradição laicista. **Debates do NER**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 99-126, 2015.

LOPES, Ricardo Cortez. Represontologia e Estudos Representacionais: semelhanças e diferenças. **Colirium**: Revista de Estudos Representacionais e Represontologia, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 1-12, 2025.

LOPES, Ricardo Cortez. **Repraesontologia**: fundamentos da ciência das representações. São Paulo: UICLAP, 2024.

LLOREDA, Enrique Zorita. **Marketing promocional**. São Paulo: Esic Editorial, 2000.

MEDEIROS, Thais. **A produção científica sobre estudos de gênero no repositório digital da UFRGS**: um estudo bibliométrico. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e comunicação, Curso de Biblioteconomia, Porto Alegre, 2018.

MENDES, Yury Vieira Tupynambá de Medeiros e Lélis; MENDES, Renat Nureyev. Do Bacharelismo ao Doutorado: trajetória e perspectivas do Ensino Jurídico no Brasil. **Revista Parajás**, Montes Claros, v. 2, n. 1, 2019.

MONTEIRO, Lorena Madruga. **A estratégia dos católicos na conquista da sociologia na UFRGS (1940-1970)**. Tese (Doutorado em Ciência Política), Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

NARVAZ, Martha Giudice. **A (in)visibilidade do gênero na psicologia acadêmica**: onde os discursos fazem(se) política. Tese (Doutorado em Psicologia), Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 455-475, 2008.

OLIVEN, Ruben George. O Rio Grande do Sul e o Brasil: uma relação controversa. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Brasília, v. 3, n. 9, p. 5-14, 1989.

ORO, Ari Pedro. Os universitários brasileiros e a religião. In: _____. **Representações sociais e humanismo latino no Brasil atual**: religião, política, família e trabalho. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

OUTHWAITE, William. **Dicionário do pensamento social do Século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

PERES, Abel Alejandro López. **Manual de Heráldica**. Scribd. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/100448661/Manual-de-Heraldica>. Acesso em: 28 ago. 2018.

PETRY, Almiro. O estrutural-funcionalismo. *In*: MEIRELLES, Mauro; MOCELIN, Daniel Gustavo; RAIZER, Leandro (Org.). **Organização social e movimentos sociais**. Porto Alegre, Cirkula, 2015.

ROSATI, Massimo; WEISS, Raquel Andrade. Tradição e autenticidade em um mundo pós-convencional: uma leitura durkheimiana. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 17, n. 39, 2015.

SCHLEMPER, Paula Felipe. **A contribuição do design gráfico, como materializador da identidade de marca, no aumento do valor de marca agregado ao produto**. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção), Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Florianópolis, 2004.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.

THÉRY, Hervé. Heráldica e Geografia. **Mercator**, Fortaleza, v. 12, n. 29, p. 7-22, set./dez. 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Estatuto e Regimento Geral**. Porto Alegre: Conselho Universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

WEISS, Raquel Andrade. Do mundano ao sagrado: o papel da efervescência na teoria moral durkheimiana. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 19, n. 40, p. 395-421, 2013.

TRANS VERSO

08 A pesquisa de conservação têxtil na UEMG- Passos: soluções *low-cost* para a conservação preventiva de coleções de calçados em museus universitários

recebido em 29/05/2026
aprovado em 29/06/2026

A pesquisa de conservação têxtil na UEMG-Passos: soluções *low-cost* para a conservação preventiva de coleções de calçados em museus universitários

Glenda Maíra Silva Melo

glenda.melo@uemg.br

Universidade do Estado de Minas Gerais

RESUMO (PT): O patrimônio têxtil exige cuidados específicos para sua preservação, mas a escassez de insumos adequados em museus universitários dificulta essa salvaguarda. Em busca de soluções de baixo custo para a conservação da coleção de calçados do Centro de Memória Social e História Natural (CMSHN) da UEMG-Passos, realizou-se um estudo teórico-prático com o objetivo de identificar procedimentos e materiais apropriados à conservação preventiva do acervo. A investigação envolveu levantamento bibliográfico e videográfico, capacitação técnica em instituições nacionais e internacionais, além de uma visita técnica ao Setor de Têxteis do Museu Paulista da USP. Os dados obtidos permitiram classificar os materiais em categorias de uso permanente, temporário e inadequado, estabelecendo parâmetros para a seleção de insumos com baixo custo e características físico-químicas adequadas à construção de suportes e embalagens para o acondicionamento dos calçados do CMSHN.

Palavras-chave: *calçados, conservação preventiva, materiais de conservação, museus universitários, UEMG-Passos.*

ABSTRACT (ENG): *Textile heritage requires specific care for its preservation, but the scarcity of suitable supplies in university museums hinders this safeguard. In search of low-cost solutions for the conservation of the footwear collection at the Center for Social Memory and Natural History (CMSHN) of UEMG-Passos, a theoretical-practical study was conducted to identify appropriate procedures and materials for the preventive conservation of the collection. The investigation involved a literature and videographic review, technical training in national and international institutions, and a technical visit to the Textiles Sector of the Museu Paulista from USP. The data obtained allowed for the classification of materials into categories of permanent, temporary, and unsuitable use, establishing parameters for selecting supplies with low-cost and physical-chemical characteristics for building supports and packaging for the storage of the CMSHN footwear collection.*

Keywords: *conservation materials, footwear, preventive conservation, university museums, UEMG-Passos.*

1. Introdução

Por trás do consumo de roupas, calçados e acessórios reside uma teia de significações que perpassa não só as questões relativas à cadeia produtiva da indústria do vestuário, mas também os modos de ser e agir impostos pela vida social. Quando esses artefatos passaram a ter sua importância cultural reconhecida e, a partir disso, a serem incorporados às coleções museais, a adequada preservação dos acervos têxteis tornou-se necessária para garantir que as gerações futuras pudessem vir a conhecer, investigar e interpretar o valor histórico, social e cultural presente nos artefatos que possuem alguma forma de tecido em sua composição.

No Reino Unido, os museus nacionais institucionalizaram a preservação de artigos têxteis após o *Victoria & Albert Museum* iniciar a coleta de artefatos têxteis em 1852. Os parâmetros iniciais de coleta estabelecidos pelo museu privilegiaram os tecidos planos até a década de 1960 e, só depois desse período, a coleta de vestuário de moda — que já existia — passou a ter maior ênfase (Miller, 2006 *apud* Paula, 2006).

No Brasil, um longo caminho teve de ser trilhado para que políticas de legitimação dos têxteis em museus adquirissem efetividade (Neira; Viana, 2010). Mesmo assim, ainda existem muitas instituições brasileiras que não dispõem de profissionais especializados para realizar a preservação desses acervos, nem de condições financeiras para a aquisição de materiais específicos de conservação. Esse contexto é perpetuado em nosso país, segundo Silveira (2006), graças à escassez de cursos de formação, ao limitado número de profissionais especializados, a pouca literatura disponível em língua portuguesa, o baixo fomento para a profissionalização no exterior, ao alto custo dos materiais e equipamentos. Soma-se a isso o fato de que a preservação a longo prazo dos artefatos têxteis depende de um conhecimento profundo acerca das propriedades físico-químicas dos materiais utilizados em sua confecção (fibras, fios, tecidos, corantes e acabamentos) e dos materiais empregados na estabilização e no acondicionamento das peças, como suportes, enchimentos e embalagens (Ball; French; Heiberger, 2005).

Os materiais considerados adequados à construção de recipientes de armazenagem e embalagem devem possuir qualidade de conservação, além de oferecer uma barreira de proteção contra os danos ambientais e o apoio necessário para que a estrutura física desses artefatos não seja comprometida durante o manuseio e o transporte (Trupin, 2006). É fundamental considerar também a estabilidade química do material a ser utilizado para evitar a acidez dos objetos têxteis e, conseqüentemente, seu enfraquecimento, descoloração e ruptura (Brito, 2010; Moraga; Monasterio, 2000). Plásticos, fitas adesivas, madeira e papéis de baixa qualidade (como jornal e cartões ácidos) são exemplos de materiais que causam acidez, ressecamento, amarelamento, oxidação, enfraquecimento e ruptura dos tecidos (Moraga; Grüzmacher, 2002). Também se encaixam nessa descrição os papéis de seda usados no acondicionamento, que se tornam ácidos e quebradiços à medida que envelhecem e que, por isso, costumam ser trocados pelos museus a cada 5 ou 10 anos (Ball; French; Heiberger, 2005).

Outro fator que se deve considerar é a resistência dos materiais contra os agentes de deterioração (Brito, 2010). A baixa umidade, por exemplo, pode provocar o ressecamento das fibras, resultando em perda de elasticidade e resistência, enquanto o excesso de umidade pode levar ao inchaço da estrutura têxtil, descoloração e migração de corantes, pois os níveis de temperatura do ambiente e umidade influem diretamente na capacidade de absorção de água das fibras e, conseqüentemente, dos tecidos. Para evitar os danos

associados à umidade e à temperatura, é necessário utilizar caixas feitas com materiais porosos para o armazenamento, pois a porosidade impede que ocorra a condensação de umidade em seu interior. É igualmente importante garantir a ventilação nas reservas técnicas e salas de exposições (Rey, 2013).

A falta de inspeção adequada, higienização periódica e condições apropriadas de armazenamento do acervo têxtil do Centro de Memória Social e História Natural da Unidade Acadêmica de Passos da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-Passos) contribuiu para que fungos e cupins se instalassem sobre os calçados da coleção. O acervo — constituído por roupas, calçados e acessórios de integrantes da Família Maia, responsável pelo desenvolvimento econômico da região do Sul de Minas durante a segunda metade do século XIX — foi acondicionado provisoriamente em sacolas de supermercado e caixas de papelão de carga, devido à inexistência de um conservador têxtil no quadro de funcionários da instituição e à escassez de recursos para a compra de materiais de acondicionamento específicos. Dentre os materiais mais afetados, estavam 3 pares de sapatos femininos (figura 1).



Figura 1: Calçado com salto de madeira perfurado por cupins. Fonte: Autora (2026).

A biodeterioração do acervo levou à proposição de um projeto de iniciação científica com o apoio do Programa Interno de Incentivo à Pesquisa e à Extensão (Proinpe) e do Programa Institucional de Apoio à Pesquisa (PAPQ) para capacitar os alunos do curso de Design de Moda a realizarem a conservação preventiva das peças, começando pelos calçados não afetados. No entanto, para que o projeto pudesse ser elaborado e colocado em prática foi necessário realizar uma pesquisa de cunho teórico-prático para identificar práticas conservativas adequadas e materiais estáveis e de baixo custo, a fim de serem usados na conservação preventiva do acervo.

2. Materiais e Métodos

Visando encontrar soluções de acondicionamento de baixo custo para o acondicionamento da coleção de calçados, realizou-se uma pesquisa de cunho teórico-prático e abordagem qualitativa dividida em 4 etapas.

Durante a etapa de “Capacitação teórica”, foi realizada uma ampla pesquisa de cunho bibliográfico e videográfico nas plataformas *Google Academic*® e

YouTube® sobre procedimentos e materiais adequados à conservação do patrimônio têxtil. Para a pesquisa, utilizou-se como termos de busca as palavras “conservação”, “armazenamento”, “acervo” e “têxtil”, em 3 idiomas: português, espanhol e inglês.

Já na etapa de “Capacitação técnica”, foram realizados cursos de conservação preventiva de têxteis na Academia Luso-Italiana (Portugal), na *Asociación de Conservadores y Restauradores del Principado de Asturias* (Espanha), na *Equipo de Conservación de Textiles* (Argentina), no SESC Pompeia (Brasil) e no Instituto de Conservação e Restauro Pachamama (Brasil/Chile), além de visita técnica ao Setor de Têxteis do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Durante a etapa de “Levantamento de insumos empregados na construção de suportes, enchimentos de peças e caixas de conservação de coleções têxteis”, elaborou-se uma listagem dos itens classificados como adequados ou de uso temporário pela literatura e pelas instituições consultadas. Essas informações fundamentaram a identificação e a aquisição de insumos de baixo custo com desempenho físico-químico equivalente, no comércio local.

Na etapa de “Prototipagem de embalagens com materiais de acondicionamento”, os materiais adquiridos foram usados para a construção de embalagens, suportes e enchimentos. As técnicas produtivas empregadas na prototipagem seguiram os parâmetros de conservação preventiva adotados pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo, pela *Minnesota Historical Society*, pelo *Fitzwilliam Museum*, pelo *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa* e pelo *Comité Nacional de Conservación Textil* (Chile).

3. Resultados e Discussões

O levantamento bibliográfico resultou na identificação de 14 trabalhos, distribuídos em: 1 apostila de curso, 4 artigos, 2 capítulos de livro, 2 guias, 4 livros e 1 monografia (quadro 1):

Autor(es)	Título	Tipo
Alvarenga (2014)	<i>Balanço histórico da produção científica sobre conservação e restauração de têxteis no Brasil</i>	Monografia
Ball e Manitta (2005)	<i>Têxteis planos</i>	Capítulo
French, Heiberger e Ball (2005)	<i>Conservação de coleções de vestuário</i>	Capítulo
Gomes (2010)	<i>Conservação de têxteis</i>	Artigo
Moraga e Monasterio (2000)	<i>Análisis de materiales para ser usados en conservación de textiles</i>	Artigo
Moraga e Grüzmacher (2002)*	<i>Manual de conservación preventiva de textiles</i>	Livro
Neira e Viana (2010)	<i>Princípios gerais de conservação têxtil.</i>	Artigo
Paula (2006) *	<i>Tecidos em sua conservação no Brasil: Museus e coleções</i>	Livro
Quérée e Fone (2009)	<i>Caring for textiles and clothing</i>	Guia

Rey (2013)	<i>Conservación Preventiva en colecciones textiles</i>	Apostila
Robinson e Pardoe (2000)	<i>An illustrated guide to the care of costume and textile collections.</i>	Guia
Tímár-Balázs e Eastop (1998)	<i>Chemical Principles of Textile Conservation</i>	Livro
Viana (2015)	<i>Uma coleção de trajes de cena: Como lidar com ela?</i>	Artigo
Viciosa (2018)	<i>Conservación y restauración de textiles</i>	Livro

Quadro 1: Referências identificadas durante o levantamento bibliográfico. *Obras incluídas no levantamento que foram cedidas pela conservadora do Setor de Têxteis do Museu Paulista da USP. Fonte: elaborado pela autora (2026).

Já a pesquisa videográfica identificou 9 vídeos de instituições museológicas (quadro 2), produzidos entre os anos de 2009 e 2016 e disponíveis na plataforma de YouTube® sem necessidade assinatura.

Autores	Título	Tipo
<i>Fitzwilliam Museum (2015)</i>	<i>Textile Conservation</i>	<i>Podcast</i>
<i>Minnesota Historical Society (2009a)</i>	<i>Materials You Need - (Part 1 of 6) Conservation and Preservation of Heirloom Textiles</i>	<i>Podcast</i>
<i>Minnesota Historical Society (2009b)</i>	<i>How to Make a Padded Hanger - (Part 2 of 6) Conservation and Preservation of Heirloom Textiles</i>	<i>Podcast</i>
<i>Minnesota Historical Society (2009c)</i>	<i>Storing Costumes in Boxes - (Part 3 of 6) Conservation and Preservation of Heirloom Textiles</i>	<i>Podcast</i>
<i>Minnesota Historical Society (2009d)</i>	<i>Storage of Flat Textiles in Boxes - (Part 4 of 6) Conservation and Preservation of Heirloom Textiles</i>	<i>Podcast</i>
<i>Minnesota Historical Society (2009e)</i>	<i>Storage of Quilts and Coverlets - (Part 5 of 6) Conservation and Preservation of Heirloom Textiles</i>	<i>Podcast</i>
<i>Minnesota Historical Society (2009f)</i>	<i>Rolling Textiles on a Tube - (Part 6 of 6) Conservation and Preservation of Heirloom Textiles</i>	<i>Podcast</i>
<i>National Museum of Australia (2013a)</i>	<i>Door to store: Caring for your collection of hats and shoes</i>	Conferência
<i>National Museum of Australia (2013b)</i>	<i>Door to store: Caring for you collection of paper and textiles</i>	Conferência

Quadro 2: Referências identificadas durante o levantamento videográfico. Fonte: elaborado pela autora (2026).

Dentre as produções identificadas durante o levantamento, destacam-se as contribuições de Gomes (2010), Moraga e Monasterio (2000), Robinson e Pardoe (2000) e do Laboratório de Conservação da *Minnesota Historical Society* (2009a, 2009b, 2009c, 2009d, 2009f), as quais serão detalhadas a seguir.

Visando atender profissionais que trabalham com coleções de indumentária e têxteis em museus, mas que não possuem formação especializada em conservação têxtil, Robinson e Pardoe (2000) elaboraram um guia de cuidados fundamentado nos princípios da conservação preventiva. Dentre esses princípios, destaca-se a implementação de medidas que visam a segurança física do acervo. Uma das formas de garantir a segurança física de indumentárias é a elaboração de suportes para mitigar o risco de rompimento por ação do próprio peso da peça. Os materiais usados na construção de

suportes, no entanto, devem ser quimicamente inertes ou formalmente testados e aprovados por cientistas da conservação para uso museológico para garantir que seu uso não acelerará o processo de envelhecimento da peça. A fim de orientar a seleção de materiais adequados, as autoras estabeleceram uma relação de materiais para serem usados em exposições e reservas técnicas (quadro 3).

Designação do Insumo	Utilização
Papel de seda livre de ácido e sem tampão alcalino, em folhas e em rolos.	Uso geral para embalagem e intercalamento onde haverá contato direto e prolongado com têxteis.
Tecido de algodão não alvejado e não tinto (morim), em várias larguras e gramaturas.	Proteção e suporte geral (deve ser lavado em água fervente antes de ser usado em contato direto com têxteis).
Espuma de polietileno (Ethafoam®, Plastazote®) encontrado em diversas espessuras e densidades (é encontrado nos fornecedores especializados nas cores cinza e branco).	Suportes de montagem, especialmente os modelados.
Fita de algodão trançada em várias larguras feita de algodão não alvejado.	A fita não alvejada deve ser usada para etiquetagem, identificação e outros usos em que haja contato direto com objetos têxteis.
Manta de poliéster (utilize os tipos termocolantes ou consolidados por fiação, e não os tipos consolidados por resina ou adesivo).	Acolchoamento de uso geral.
Manta de poliolefina consolidada por fiação (Tyvek®).	Proteção e suporte geral e etiquetas de amarração (deve ser usado com a superfície lisa voltada para fora ao embalar).
Filme de poliéster transparente (Melinex® ou Mylar®) em várias espessuras e formatos (rolo, folha, envelope e bolsa selada a quente).	Proteção e suporte, elevação e confecção de tubos leves para armazenamento
Tubo de malha cirúrgica leve de algodão (Tubegauz®) em vários tamanhos.	Cobertura de rolos, cabides e manequins; confecção de braços de exibição para manequins.
Placas de papelão livre de ácido de qualidade de conservação e de museu, em várias espessuras.	Suporte geral, emolduramento, montagem de exposições, construção de suportes tridimensionais (3D).
Papelão ondulado livre de ácido (Perma® / Dur board®).	Confecção de caixas, bandejas, formas de suporte e pranchas.
Chapa alveolar de polietileno (Correx®).	Confecção de bandejas, pranchas e caixas para transporte e armazenamento temporário.
Fecho de contato de gancho e argola (Velcro®).	Montagem para exibição (deve ser costurado primeiro a um tecido ou fita, que deverá ser costurado à mão no têxtil).
Filme barreira laminado (Moistop®, Seet® e Marvelseal®).	Cobertura de materiais que não têm qualidade de conservação, como madeira nova e aglomerado.
Folha de alumínio.	Como filme barreira.
Cabides de madeira tipo espinha e meia-lua.	Pendurar vestuário em reserva técnica. Confecção de suportes simples de exibição para vestuário.
Papel de seda livre de ácido tamponado (com reserva alcalina), vendido como “papel de seda livre de ácido”.	Deve ser usado apenas como material de embalagem de curto prazo para transporte e onde a absorção de acidez for necessária. (Obs.: Este não é o mesmo produto que o papel tamponado de fornecedores de conservação).

Quadro 3: Insumos com qualidades conservativas. Fonte: adaptado de Robinson e Pardoe (2000).

As autoras ressaltam, no entanto, que para garantir a qualidade dos insumos no trabalho de conservação, é sempre necessário verificar as especificações de cada produto. A expressão “livre de ácido” (*acid free*), por exemplo, é comumente utilizada, mas isso nem sempre significa que o produto seja de qualidade arquivística ou de conservação. O termo é empregado para designar o papel de seda sem acidez não tamponado (sem adição de carbonato de cálcio), que é naturalmente neutro (Robinson; Pardoe, 2000), mas

que se torna ácido à medida que absorve a acidez do ambiente ou do acervo (Ball; French; Heiberger, 2005). Já o papel de seda sem acidez tamponado é quimicamente neutro e possui uma reserva alcalina (Robinson; Pardoe, 2000) que não apenas previne a acidificação, mas também neutraliza os ácidos que migram do ambiente externo ou de objetos adjacentes (Ball; French; Heiberger, 2005).

O uso de tecidos para a confecção de suportes e embalagens também demanda cuidados específicos. Os tecidos de algodão cru e não tingidos devem ser pré-lavados e fervidos antes do contato direto com o acervo, a fim de remover gomas e acabamentos de fabricação. O mesmo procedimento, no entanto, não produz o mesmo resultado em tecidos recém-adquiridos ou tingidos: os tecidos novos podem exigir duas ou mais lavagens para a remoção completa da goma, enquanto os tecidos tingidos devem ser previamente testados quanto à solidez da cor antes de seu uso em exposições (Robinson; Pardoe, 2000). Somando-se a isso o fato de que muitos objetos são constituídos por diferentes materiais (chifre, concha, couro, metais, papel, penas, osso, vidro, tintas, etc.) e que reações de cada material aos agentes de degradação não são coincidentes — o que origina comportamentos e patologias distintos, torna-se imperativo empregar apenas insumos inertes e de elevada estabilidade química, priorizando aqueles desenvolvidos especificamente com especificações de conservação (quadro 4) (Gomes, 2010).

Designação do Insumo	Característica	Utilização
Cartão Canson®/ Framex® (<i>Gama Acid Free</i>)	Material livre de acidez.	Confecção de <i>paspartuts</i> para conservação, acervo e exposição de obras de arte. Desenvolvimento de caixas especiais para acondicionamento e salvaguarda de acervos.
Tecido de algodão cru 100%	Constituído exclusivamente de fibras de algodão que não passaram por nenhum processo químico de alveamento, tingimento ou estampagem após a tecelagem.	Confecção de cortina para controle e proteção contra a radiação lumínica. Cobertura de tecido para proteção de peças (nesse caso, o tecido deve ser previamente lavado com água, sem detergente, para remoção da goma).
Tecido de lençol.	Constituído exclusivamente de fibras de algodão.	Cobertura de tecido para proteção de peças (nesse caso, o tecido deve ser previamente lavado com água, sem detergente, para remoção da goma).
Papel seda <i>acid free</i> .	Material livre de acidez	Indicado para o acondicionamento e a embalagem de segurança de obras de arte. Utilizado no preenchimento volumétrico de acervos têxteis em exposição ou reserva técnica.
Papel vegetal Renova®	Gama <i>acid free</i> (papel neutro)	Destinado ao acondicionamento de obras de arte, com aplicação específica para acervos sobre papel em reserva.
Filme de poliéster (polietileno de tereftalato), filme de Melinex® ou Mylar®	Neutro, quimicamente estável e durável. Isento de aditivos e plastificantes. Atua como barreira isolante contra gases, vapores e condução elétrica.	Recomendado para a proteção preventiva e salvaguarda de peças em reserva técnica.
Poliestireno expandido ou placa de esferovite	Possui menor resistência física e química em comparação à espuma de polietileno.	Destinado à confecção de caixas de proteção e ao acondicionamento de peças em reserva técnica.
Polietileno de baixa densidade, espuma PE-LD 45 ou Plastazote®	É inerte e quimicamente estável, com alta resistência aos raios ultravioletas, aos reagentes químicos e à umidade, além de eficaz absorção de impactos.	Recomendado para a embalagem e salvaguarda de objetos frágeis, bem como para o desenvolvimento de caixas e elementos de suporte estrutural.

Designação do Insumo	Característica	Utilização
Polietileno de média densidade (PEMD), espuma de Polietileno (PE), espuma Etha-foam 220® (nas cores branca ou preta).	Leve, flexível e durável. É um excelente amortecedor de vibrações e impactos. É resistente à água.	Indicada para soluções de embalagem, transporte seguro, confecção de suportes expositivos e acondicionamento em reserva técnica.
Tyvek® (tecido de fibra polietileno)	Material híbrido que combina as melhores propriedades do papel, da tela e do filme isolante.	Material destinado à embalagem e ao armazenamento de longo prazo de obras de arte.

Quadro 4: Materiais com qualidades conservativas. Fonte: adaptado de Gomes (2010).

É preferível utilizar envoltórios permeáveis e reservar plásticos impermeáveis de polietileno exclusivamente para situações de emergência que envolvam risco de contato com água. Para a guarda do acervo, o mobiliário pode ser de metal ou madeira, evitando-se compensados e madeiras maciças com alto teor de tanino. Revestimentos como tintas e vernizes também devem ser avaliados com rigor, pois podem emitir substâncias nocivas às peças. Já o uso de tecidos naturais, como o algodão cru — o mais empregado na conservação —, demanda a eliminação prévia de impurezas oriundas do processo fabril. A lavagem do tecido antes do seu uso é, portanto, indispensável; contudo, também é possível optar por alternativas sintéticas não tecidas, como o Tyvek® e o Melinex®, que oferecem vantagens como facilidade de manuseio, resistência e flexibilidade (Gomes, 2010).

O Laboratório de Conservação da *Minnesota Historical Society* (2009a, 2009c) salienta que a migração de acidez das fibras têxteis pode ser evitada utilizando-se papéis de pH neutro com reserva alcalina (carbonato de cálcio) na confecção de caixas de conservação, forração de embalagens e separação de peças acondicionadas em um mesmo recipiente. Esse material também pode ser amassado e utilizado para preencher o interior das peças, eliminando dobras e vincos — prática que previne o enfraquecimento e a quebra das fibras durante o manuseio.

O uso de papéis livres de ácido, de papéis à base de fibras de algodão e linho, de caixas de papelão tamponado e de plásticos quimicamente estáveis (como poliéster, polipropileno e polietileno) é adequado ao trabalho de conservação. Os papéis de pH neutro não tamponados, no entanto, precisam ser substituídos à medida que absorvem a acidez dos têxteis. Já a utilização de papelão comum, papéis ácidos de polpa de madeira, seda não tratada, papéis coloridos e plásticos instáveis deve ser evitada para prevenir a descoloração das peças e impedir a acidificação das fibras têxteis e a migração de pigmentos entre os materiais (Minnesota Historical Society, 2009a).

A escassez de insumos com as especificações exigidas em países em desenvolvimento e o alto custo das importações forçam os profissionais responsáveis pela conservação dos acervos têxteis a buscar soluções no mercado local.

A fim de avaliar a qualidade dos materiais de uso corrente no Chile, Moraga e Monasterio (2000) realizaram uma série de testes laboratoriais no *Departamento Textil del Museo Histórico Nacional* visando identificar quais materiais de uso corrente no país provocavam a deterioração das coleções têxteis.

Na etapa inicial da investigação, as autoras recorreram à pesquisa bibliográfica para identificar os tipos de deterioração mais frequentes em artefatos têxteis — como descoloração, oxidação, aparecimento de manchas, ressecamento, fragilização e diminuição do grau de polimerização das fibras. O levantamento também permitiu mapear quais insumos provocam tais danos.

Por exemplo, a madeira e o papel com alta acidez causam ressecamento e amarelecimento dos têxteis. Polímeros como o PVC (policloreto de vinila), presente em algumas embalagens de plástico-bolha, liberam gases clorados que danificam os tecidos permanentemente, enquanto os poliuretanos, ao se degradarem, provocam manchas. Ácidos orgânicos ou o sulfeto de hidrogênio (H₂S), presentes em certos materiais, alteram e degradam as tintas, além de comprometerem os tecidos de origem celulósica (Moraga; Monasterio, 2000, p. 47, tradução da autora).

O levantamento bibliográfico também foi utilizado para o estudo, a seleção e a elaboração de protocolos de análise química para a identificação de insumos nocivos. Para isso, foram empregados os seguintes métodos: teste de Beilstein, usado para evidenciar a presença de cloro (Cl) no material; teste de Biureto, usado para identificar a presença de proteínas; teste de amido, que detecta se o material contém amido; teste de lignina, o qual identifica a presença desta substância em papéis e tecidos; medição do Potencial Hidrogeniônico (pH) para determinar o nível de acidez ou alcalinidade dos materiais; teste de Oddy para verificar se há corrosão de metal à medida que este envelhece junto ao artefato têxtil.

A fim de viabilizar as análises laboratoriais, os insumos testados foram divididos segundo sua estrutura química, física e tipológica; o que resultou em 7 categorias: polímeros, tecidos, papéis e cartões, madeiras, fitas adesivas, adesivos e vernizes. A avaliação química permitiu categorizar os insumos em uso permanente, temporário ou inadequado, segundo o nível de segurança oferecido e tempo de contato com os têxteis.

Os materiais considerados de uso permanente foram aqueles que mantiveram estabilidade química e ausência de reagentes voláteis nocivos em simulações de envelhecimento de longo prazo (quadro 5).

Grupo	Nome genérico	Componente principal	Usos
Polímeros	Algodão sintético	Poliéster	Enchimento para manequins e armazenamento.
	Enchimento para <i>soft</i> (brinquedos de pano e pelúcias)		
	Ethafoam® transparente	Poliétileno	Embalagens, estabilizadores de armazenamento e formas para exposição.
	Espuma de polietileno		
	Lâmina de Foampack®		
	Mylar®	Poliétileno tereftalato	Isolante para recipientes, armazenamento e/ou exposição.
	Melinex®		
	Poliéster (O10)		
	Napa sem acabamento (é importante que não tenha a goma que aplicam para mantê-la prensada)	Poliéster	Enchimento para manequins, embalagem e armazenamento.
	Tyvek®	Poliétileno	Isolante para recipientes armazenamento e embalagem, também usado como cobertura para armazenamento.

Grupo	Nome genérico	Componente principal	Usos
Tecidos	Cambráia.	Algodão	Restauração de tecidos. Cobertura para armazenamento e embalagem.
	Moletom (tecido de algodão flanelado/com felpa)	Algodão	Tecido cuja superfície aveludada é antiderapante, o que ajuda a sustentar os tecidos planos em exposição.
	Popeline.	Algodão	Forro de tapeçarias, cabides, bastidores e tubos. Cobertura para armazenamento de trajes e tecidos.
	Polygal®.	Algodão e poliéster	Forro de tapeçarias de bastidores e de bases de vitrines para exposição.
	Tecido tubular	Algodão	Forro de manequins e formas para exposição de trajes.
	Atadura para cobrir gesso		
Papéis e cartões	Papel Hammermill Bond®	Celulose	Separar objetos, envoltório, armazenamento e embalagem.
	Cartão Crescent®	Celulose	Caixas ou recipientes/contêineres, transporte de tecidos, armazenamento.
	Foam-Core®	Celulose	Transporte, embalagem, exposição, armazenamento.
Adesivos	Pegafix Henkel®	Acetato de polivinila (PVA)	Adesivo para cartão e madeira.
	Cola branca (cola fria)		Para embalagem, armazenamento (caixas, pastas, recipientes/contêineres). Aderir tecidos a bastidores.
	UHU® stick (em bastão)	Sem informação	Adesivo para usar em recipientes/contêineres, caixas, etc.
	UHU® para poliestireno	Sem informação	Adesivo para usar em caixas, recipientes/contêineres, etc.
Verniz	Verniz marítimo (marino)	Resinas sintéticas alquídicas	Selante para madeiras.

Quadro 5: Insumos de uso permanente. Fonte: adaptado de Moraga e Monasterio (2000).

Já os insumos classificados como de uso temporário (quadro 6) são os que se tornam instáveis quando as condições ambientais não são adequadamente controladas e, por isso, oferecem risco de aceleração do processo de degradação dos artefatos têxteis. Devido à instabilidade desses insumos, Moraga e Monasterio (2000) recomendam a sua substituição, preferencialmente, a cada 6 meses.

Grupo	Nome genérico	Componente principal	Usos
Polímeros	Polionda branco	Polipropileno	Transporte de objetos. Recipientes, bandejas, embalagem e armazenamento.
	Velcro	Poliamida	Montagem e exposição de tapeçarias (sistema de suspensão).
Tecidos	Algodão cru (purgado/desengomado)	Algodão	Cobertura para armazenamento e embalagem.
	Meia-calça elástica branca	Spandex	Forro de manequins e formas para exposição.
	Veludo sintético	Poliamida	Forro para vitrines e suportes para exposição.
	Fita de algodão	Algodão	Embalagem, suporte para pendurar trajes (suspensórios e alças).
Papéis e cartões	Papelão micro-ondulado plastificado Cartograf®	Celulose e polietileno	Recipientes, transporte de objetos, bandejas, embalagem.
Madeiras	Fita de bordo com adesivo para melamina	Resina sintética	Selar as bordas das chapas de aglomerado e/ou melamina.
	Melamina completamente selada.	Resina sintética	Mobiliário.
Adesivos	Fita dupla-face 3M - N° 465	Adesivo acrílico	Embalagem, recipientes e armazenamento.
	Fita dupla-face TESA N° 5767	Adesivo acrílico	Embalagem, recipientes e armazenamento.
	Fita Scotch Magictape® 3M - N° 810	Suporte de acetate e adesivo acrílico	Embalagem, recipientes e armazenamento.
	Fita de alumínio 3M - N° 425	Lâmina de alumínio e adesivo acrílico	Selante para isolamento em armazenamento e embalagem (gavetas, bandejas, caixas).

Quadro 6: Insumos de uso temporário. Fonte: adaptado de Moraga e Monasterio (2000).

Foram categorizados como inadequados, pelas autoras, os insumos reprovados nos ensaios químicos por apresentarem degradação química irreversível, desencadeada desde a sua produção e intensificada sob condições ambientais desfavoráveis. São eles: tubo Ethafoam® cinza; isopor; Velcro® (lado aveludado); lâ; tule tinto; papelão corrugado de caixas Homecenter®; papel volantín (pipa), molde e manteiga; caixas comuns de papelão; papelão micro-ondulado Cartograf®; cholguán (chapa de fibra de madeira Eucatex®); Durolac®; madeira de balsa; fita dupla-face (*doble contacto*) 3M — n° 665; Agorex 60 Henkel® (cola de contato); verniz poliuretano.

Tyvek®, napa, Mylar®, assim como os tecidos de algodão (cambraia e popeline) devidamente purgados e desengomados podem, contudo, ser eventualmente utilizados como uma barreira física quimicamente neutra para impedir o contato direto dos artefatos têxteis com materiais danosos. É fundamental ressaltar que o material selecionado para o isolamento deve ser substituído periodicamente (ao menos uma vez ao ano), uma vez que, ao se contaminar pela acidez, ele perde a capacidade de retenção e estabilidade ao longo do tempo (Moraga; Monasterio, 2000).

Outro ponto crítico é o uso de fitas de bordo comerciais: quando pré-adesivadas, costumam conter adesivos à base de borrachas sintéticas ou solventes de alta volatilidade e quando desprovidas de adesivo, mas aplicadas com colas de contato industriais ou termofundíveis (*hot melt*), emanam solventes e gases orgânicos nocivos ao longo do tempo. Por essas razões, é preferível que as fixações em estruturas de conservação sejam realizadas por acoplamento

mecânico ou com o emprego de adesivos sintéticos quimicamente estáveis (como emulsões puras de PVA de qualidade arquivística). Recomenda-se que adesivos, selantes e fitas adesivas sejam restritos à montagem de mobiliários e recipientes de acondicionamento, sendo terminantemente vedado o seu contato direto com os artefatos têxteis. Já os tecidos de algodão comerciais que contêm acabamentos superficiais e engomagem industrial podem induzir processos de degradação química ou microbiológica nos tecidos das coleções. Já certos materiais exigem atenção especial ao microclima: fibras de lã, por exemplo, exalam gases sulfurados capazes de corroer metais, razão pela qual se deve evitar o seu acondicionamento conjunto em invólucros ou vitrines fechadas (Moraga; Monasterio, 2000).

Moraga e Monasterio (2000) salientam, ainda, que devido às contínuas modificações nas formulações industriais, os testes de caracterização devem ser efetuados sistematicamente a cada novo lote adquirido, atestando a inocuidade dos insumos antes de sua introdução no acervo.

Apesar da relevância, os dados obtidos na pesquisa bibliográfica e videográfica não foram suficientes para oferecer todas as respostas necessárias ao acondicionamento de acervos de calçados da UEMG-Passos, pois a falta de recursos financeiros inviabilizou a aquisição de insumos com qualidade conservação, sendo necessário recorrer ao Setor de Conservação Preventiva de Têxteis do Museu Paulista da Universidade de São Paulo na busca por alternativas viáveis.

O referido setor — que adota diretrizes de conservação preventiva internacionalmente reconhecidas — seleciona os materiais para suportes e embalagens com base em sua estabilidade química, garantindo a ausência de riscos de degradação às peças. Entre as alternativas sugeridas pelo setor perante a escassez de insumos tradicionais de conservação, destacam-se polímeros como a espuma de polietileno expandido (PEE), além de materiais complementares de suporte como a manta acrílica (poliéster), o tecido não tecido (TNT) de polipropileno branco, a malha cirúrgica tubular de algodão e o papel de seda de pH neutro. Para mitigar deformações estruturais na coleção de calçados, o Setor utiliza blocos de espuma de Ethafoam® para estabilização interna dos saltos dos sapatos nas caixas de conservação. Complementarmente, aplica-se a malha cirúrgica preenchida com manta acrílica para a confecção de «chouriços» e almofadas de estofamento interno, atuando como barreira física flexível para manter a volumetria original do calçado (Melo, 2019). Procedimentos análogos de estabilização para acervos de calçados são validados e aplicados pelo *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa* (Quêrêe; Fone, 2009) e o *National Museum of Australia* (2013).

Ao todo, foram identificados, durante a visita técnica, 14 tipos de insumos empregados na construção de suportes, enchimentos e embalagens pelo Setor de Têxteis: agulhas de costura manual; cadarço de algodão; caixa de resina acrílica; espuma de polietileno expandido (PEE); fibra de silicone; linha de costura de algodão mercerizado; malha cirúrgica tubular de algodão; manta acrílica (poliéster); papel de pH neutro com reserva alcalina; papel *tissue* de pH neutro; pranchas de polipropileno alveolar; película de poliéster com revestimento metalizado; película de poliéster sem revestimento (Mylar®); tecido de algodão; tecido de linho; tecido de poliéster (figura 2) (Melo, 2019).

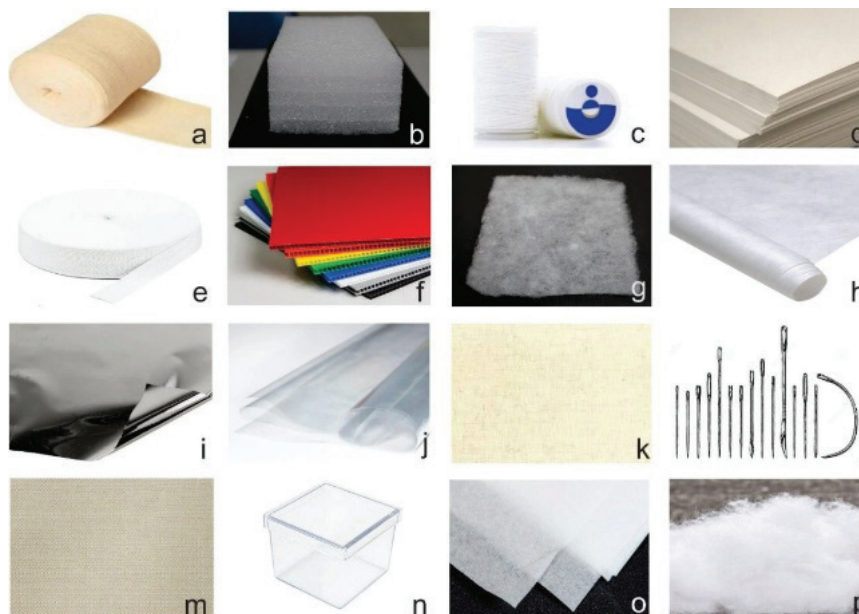


Figura 2: Materiais usados na confecção de estabilizadores, enchimentos e embalagens: a) Malha ortopédica cirúrgica tubular de algodão; b) Espuma de polietileno; c) Linha de costura 100% algodão mercerizado; d) Papel de ph neutro com reserva alcalina; e) Cadarço de algodão; f) Pranchas de polipropileno; g) Manta acrílica; h) Tecido de poliéster; i) Película de poliéster com revestimento de alumínio; j) Película de poliéster sem revestimento; k) Tecido de algodão; l) Agulhas de costura manual; m) Tecido de linho; n) Caixa de resina acrílica; o) Papel tissue de ph neutro; p) Fibra de silicone. Fonte: elaborado pela autora (2026).

Diante da inviabilidade de aquisição de caixas de papelão com qualidade de conservação, o Setor de Têxteis sugeriu que o armazenamento dos calçados do CMSHN fosse realizado utilizando-se caixas de sapato de papel triplex - menos danosas que as caixas duplex - até que o Centro pudesse adquirir material adequado. Para impedir o contato direto dos materiais com o papel triplex, o Setor aconselhou que as caixas fossem forradas com folhas de papel de seda neutro, TNT ou espuma de Ethafoam® como forma de criar uma barreira de isolamento entre os calçados e o papel, evitando-se, assim, a transferência de acidez entre ambos (Melo, 2019).

De posse dos dados obtidos durante a pesquisa bibliográfica, a pesquisa videográfica e a investigação *in loco*, iniciou-se a análise dos materiais mais utilizados na conservação têxtil. Dentro do contexto analisado, a fibra de algodão correspondeu a matéria-prima mais indicada: aconselha-se a utilização de tecidos e linhas com a composição 100% algodão para a construção de capas a serem utilizadas sobre estantes, peças de roupa e cabides. Já os cadarços com a mesma composição são recomendados para o fechamento de caixas e a fixação de objetos (Rey, 2013; Melo, 2019; Minnesota Historical Society, 2009a; Viana, 2015). A malha tubular ortopédica 100% algodão também é indicada para o revestimento de enchimentos inseridos no interior de calçados, bolsas, chapéus e vestuários, “preenchendo o objeto trabalhado, evitando vinco e, conseqüentemente, podendo evitar a quebra das fibras” (Meireles, 2006, p. 190).

O uso da fibra de algodão, no entanto, demanda alguns cuidados: desaconselha-se o uso de materiais de algodão que tenham passado por algum processo de alvejamento. O ideal é que os materiais à base de algodão sejam utilizados no estado cru para evitar o acúmulo de umidade nas fibras e a transferência dessa umidade para os artefatos têxteis. Todos os materiais de algodão, no entanto, devem ser previamente lavados com sabão neutro para remover substâncias indesejadas, tais como a goma e sujidades adquiridas durante o processo de fabricação, que podem atrair insetos e propiciar o desenvolvimento de microrganismos (Ball; French; Heiberger, 2005; Rey, 2013).

Já a transferência de acidez através do contato dos artefatos têxteis com mobiliário e insumos de conservação pode ser evitada utilizando-se papéis de pH neutro com adição de carbonato de cálcio como uma barreira entre ambos. A presença do carbonato de cálcio neutraliza a acidez das fibras têxteis, impedindo que ocorra a acidificação decorrente do ambiente durante o período de armazenagem. O material pode ser utilizado para a confecção de caixas de conservação, forragem de embalagens e separação de peças dispostas juntas em um mesmo recipiente. Outra possibilidade de utilização do material é amassá-lo e colocá-lo no interior das peças para eliminar dobras e vincos. A prática evita que o tecido permaneça dobrado durante longo tempo e se parta durante o manuseio (Minnesota Historical Society, 2009c).

O Laboratório de Conservação Têxtil da *Minnesota Historical Society* (2009a) considera como adequados à conservação de têxteis papéis livres de acidez (*acid free*), materiais com pH entre 7 e 8.5, papéis à base de fibras de algodão e linho, caixas de papel tamponadas e plásticos de poliéster, polipropileno e polietileno. O laboratório também desaconselha o uso de papelão comum (para que não ocorra a descoloração das peças), de papel à base de polpa de madeira ou seda (para evitar a acidificação do ambiente), de papéis coloridos (para que não ocorra transferência de cor) e de demais tipos de plásticos. Os papéis de pH neutro precisam ser trocados à medida que o material absorve a acidez dos têxteis, pois eles são fabricados a partir de uma pasta de polpa de madeira ou material reciclado que não são naturalmente neutros e, por isso, passam por um processo químico de neutralização de pH que pode sofrer reversão com o passar dos anos.

O TNT (tecido não tecido), não gomado, também é indicado para ser utilizado em camadas ou para acomodar objetos (Meireles, 2006). Devido à grande variedade de fibras disponíveis no mercado, aconselha-se, no entanto, que o TNT utilizado seja produzido com fibras quimicamente estáveis para que não ocorram reações indesejáveis durante o período de armazenamento. As fibras de polipropileno, por exemplo, são altamente resistentes aos ácidos e às bases fortes, ou seja, não reagem nem se dissolvem facilmente quando postas em contato com objetos ácidos ou alcalinos. Essas fibras também são hidrofóbicas (repelem a água), não apodrecem e não mofam, o que lhes permite manter suas propriedades mecânicas mesmo em ambientes muito úmidos (Tímár-Balázs; Eastop, 1998).

Placas de polipropileno alveolar — comercializadas no Brasil com a denominação de placas de Polionda® — também são indicadas para a construção de bandejas e caixas de acondicionamento. Já para forrar superfícies de contato (fundos de caixas, gavetas ou prateleiras), recomenda-se a utilização de espuma de Ethafoam®, por ser um material de polietileno que apresenta inércia química, leveza e resistência a choques e vibrações durante o transporte e a armazenagem de artefatos frágeis (Gomes, 2010; National Museum of Australia, 2013a). Devido à estabilidade quimicamente, o material também é adequado ao armazenamento de artefatos que possuem em sua composição substâncias proteicas (fibras de origem animal, peles e penas) - ácidas por natureza (National Museum of Australia, 2013a). O material é comumente utilizado pelo Setor de Têxteis do Museu Paulista para forrar superfícies de contato e evitando trepidações dos artefatos durante o período de armazenagem (Melo, 2019).

O politereftalato de etileno — mais conhecido como poliéster — é outro material que, devido às suas propriedades físico-químicas, apresenta ampla versatilidade de uso no campo da conservação: A fibra de poliéster é resistente à tração, não mofa, não absorve umidade, possui alta resiliência,

não sofre oxidação e não propaga o fogo (Tímár-Balázsy; Eastop, 1998). Esse tipo de fibra está presente nas mantas acrílicas usadas como enchimento de peças (Trupin, 2006) e nos tecidos não tecidos (TNT) utilizados para forrar embalagens, confeccionar capas protetoras e separar roupas e acessórios de vestuário armazenados em um mesmo recipiente (Viana, 2015). O poliéster também corresponde à matéria-prima de películas fílmicas comercializadas como Melinex® ou Mylar®, empregadas como barreiras de proteção para peças (Gomes, 2010).

Já o acrílico é indicado para a produção de caixas de conservação, pois apresenta versatilidade de forma e acabamento, transparência, resistência a intempéries, isolamento térmico e resistência quanto a possíveis estilhaçamentos (Melo, 2019).

Após a análise dos insumos amplamente utilizados na conservação de acervos têxteis, iniciou-se a procura por produtos de baixo custo com características químicas idênticas ou similares aos materiais de uso permanente e temporário, identificados na pesquisa. A pesquisa, no comércio local, resultou na aquisição dos seguintes itens: pastas de escritório de Polionda® na cor amarela, caixas arquivísticas (também conhecidas como arquivo morto) da mesma cor e do mesmo material, tecido TNT de polipropileno, malha tubular ortopédica com composição 100% algodão; cadarço branco 100% algodão, manta acrílica 100% poliéster, pluma 100% poliéster, flutuadores (de natação) coloridos de espuma de polietileno expandido, pegadores de balão de acrílico transparente e linha mercerizada de 100% algodão, agulha de costura manual, vazador de couro e etiqueta para joias de papel triplex.

Para a seleção do referido material, levou-se em consideração a disponibilidade no mercado local e os fatores econômicos, funcionais, emergenciais e de segurança:

- A malha tubular ortopédica 100% algodão, a manta acrílica 100% poliéster e a pluma 100% poliéster foram classificadas como insumos de uso permanente, por atenderem a todas as especificações relativas à composição química das fibras presentes nos materiais.
- Os produtos de Polionda® também foram classificados como de uso permanente, embora não tenham sido encontradas opções nas cores branca e cinza — tais como as comercializadas por fornecedores especializados, segundo Robinson e Pardoe (2000). A cor amarela foi escolhida por ser a única disponível na quantidade necessária.
- A aquisição das caixas arquivísticas e pastas pré-fabricadas mostrou-se financeiramente mais vantajosa do que a compra de chapas de Polionda® para confecção própria de caixas e bandejas de conservação.
- As caixas arquivísticas prontas oferecem maior segurança e facilidade de montagem, pois suas partes se articulam por meio de encaixes do próprio material, dispensando o uso de adesivos (o que previne a atração de pragas biológicas). Além disso, os orifícios laterais permitem a circulação de ar, evitando o acúmulo de umidade e de vapores que aceleram a deterioração do acervo.
- Os flutuadores e o TNT foram classificados como materiais de uso temporário, uma vez que a manipulação constante causava esfarelamento e degradação física, exigindo substituição periódica.

- A aquisição das caixas arquivísticas e pastas mostrou-se muito mais vantajosa financeiramente do que a compra de placas de Polionda® no tamanho necessário para a confecção de caixas e bandejas de conservação.
- As caixas arquivísticas são mais seguras e fáceis de montar, visto que as partes da caixa se conectam por meio de encaixes do próprio material sem necessidade de cola (o que evita a atração de insetos). Também há presença de furos nas laterais das caixas, que permitem a circulação do ar e evitam o acúmulo de umidade e de vapores capazes de acelerar o processo de deterioração dos calçados.
- Os flutuadores e o TNT foram classificados como materiais de uso temporário, porque sua manipulação constante levava ao esfarelamento, sendo necessário trocá-los de tempos em tempos.
- A agulha de costura manual, o vazador de couro e a linha mercerizada de algodão foram adquiridos para a confecção de enchimento e fixação de etiquetas, por esse motivo foram classificados como materiais auxiliares.
- A linha de algodão mercerizada foi escolhida em razão de sua composição e do tratamento de mercerização a que foi submetida, o qual confere maior resistência ao material, segundo Kuasne (2008).
- O cadarço branco de algodão e a etiqueta em papel triplex foram adquiridos como medida emergencial, porque não foram encontrados cadarços em algodão cru e etiquetas em papel de pH neutro no comércio local. A substituição desses materiais foi prevista para ocorrer assim que fossem encontrados insumos com as características conservacionistas adequadas.

As caixas arquivísticas de Polionda® foram usadas para o armazenamento dos calçados. As dimensões das caixas (35 cm x 13 cm x 25 cm) facilitaram o seu acondicionamento em estantes na posição horizontal, para armazenar sandálias e sapatos e, na posição vertical, para armazenar *ankle boots* (figura 3).



Figura 3: Caixas arquivísticas adaptadas para o armazenamento de calçados. Fonte: elaborado pela autora (2026).

Para o transporte seguro do acervo, foram projetadas bandejas com alças de carregamento e estabilizadores. As bandejas foram produzidas com material recortado de pastas de elástico de Polionda®. Furos foram produzidos na superfície do material com um vazador para que os cadarços de algodão fossem fixados na parte inferior da bandeja com 2 nós, para formar as alças. Já os estabilizadores foram moldados com espuma dos flutuadores de natação, adaptados conforme o tipo de salto de cada calçado (figura 4).



Figura 4: Par de calçados femininos estabilizado sobre bandeja produzida com material recortado de pastas de Polionda®. Fonte: elaborado pela autora (2026).

Para preservar a integridade física e a forma dos sapatos sociais durante o período de armazenamento, foram confeccionados enchimentos com manta acrílica e malha tubular ortopédica de algodão. Para o fechamento do enchimento e posterior fixação de etiquetas, foram produzidos pontos luva com a agulha de costura manual e a linha mercerizada.



Figura 5: Enchimento confeccionado para manter o formato original dos calçados. Fonte: elaborado pela autora, 2026.

No caso das sandálias, foi necessário confeccionar estabilizadores com espuma de flutuador e revesti-los com malha tubular de algodão para estabilizar o formato das tiras que fazem o abotoamento da sandália na região do tornozelo e impedir o contato direto da peça com o flutuador. Em alguns modelos, também foi necessária a utilização de espaçadores produzidos com pedaços das hastes de um pegador de balão, a fim de preservar a distância entre a região dos dedos, do calcanhar e do tornozelo (figura 6).



Figura 6: Utilização de espaçadores para manter o formato original da sandália de amarração no tornozelo. Fonte: elaborado pela autora (2026).

Os resultados obtidos demonstram que, perante a escassez de recursos financeiros para a aquisição de insumos de qualidade de conservação, a adequação de materiais se faz necessária. Todavia, a busca por soluções alternativas não deve basear-se exclusivamente no empirismo, pois o emprego de insumos sem fundamentação pode acarretar na alteração das características físicas dos objetos têxteis (perda de elasticidade, diminuição de resistência, ocorrência de ataque biológico e surgimento de rasgos, manchas e oxidação). Nesse sentido, o levantamento das características físico-químicas dos materiais considerados ideais e a aplicação dessas informações na identificação de insumos de baixo custo, com características iguais ou semelhantes, permitiram realizar a estabilização física e o armazenamento adequado da coleção de calçados históricos do CSMHN da UEMG-Passos.

4. Considerações finais

A presente pesquisa originou-se da necessidade de preservação dos calçados do Centro de Memória Social e História Natural da UEMG-Passos, após a constatação de ataques biológicos (fungos e cupins) decorrentes do acondicionamento provisório do acervo em sacolas plásticas e caixas de papelão comercial. Diante da escassez de recursos orçamentários para a aquisição de materiais apropriados à preservação das peças, iniciou-se a implantação de um projeto de iniciação científica que realizasse a conservação preventiva do acervo. Esse estudo demandou a realização de um levantamento bibliográfico e videográfico sistemático para mapear as principais práticas adotadas na conservação têxtil, identificar as matérias-primas adequadas e eleger os critérios físico-químicos necessários para a aquisição de insumos alternativos.

Entre as propriedades identificadas nos materiais amplamente utilizados na conservação têxtil, destacam-se: a estabilidade química dos materiais usados na conservação dos artefatos para evitar reações de oxidação e amarelamento, a manutenção de uma faixa de pH neutro ou ligeiramente alcalino (entre 7,0 e 8,5) para deter a acidificação, a capacidade de barreira contra flutuações microclimáticas de umidade e temperatura e o suporte gravitacional contínuo para atenuar rasgos, deformações permanentes e vincos. Por outro lado, a revisão da literatura contraindicou formalmente o emprego de plásticos comuns, fitas adesivas, papelão comercial e papéis coloridos, bem como daqueles derivados de polpa de madeira ou seda. A restrição

justifica-se pelo elevado risco de acidificação do acervo e transferência de substâncias químicas que podem causar alterações cromáticas irreversíveis.

Já a produção videográfica consultada recomenda o emprego de papéis tamponados com reserva alcalina, tecidos de linho ou algodão cru desengomados (previamente lavados com detergente neutro para a completa eliminação de gomas, ceras e insumos de tecelagem que atraem insetos), além de suportes estabilizadores e de enchimento à base de poliéster e polietileno expandido (Ethafoam®).

A identificação dos materiais adequados à conservação de têxteis foi essencial para que se pudessem eleger insumos com composição físico-química idêntica ou equivalente e, a partir disso, construir protótipos adequados à manutenção das características físicas dos calçados. A partir dessas informações, foram selecionados, com base em critérios de custo, disponibilidade no comércio local, funcionalidade e segurança, os seguintes materiais: cadarço branco (100% algodão), flutuadores de natação coloridos em espuma de polietileno expandido, linha mercerizada (100% algodão), malha tubular ortopédica (100% algodão), manta acrílica (100% poliéster), pegadores de balão em acrílico transparente, pluma (100% poliéster) e TNT de polipropileno. Esses itens foram, em seguida, classificados como de uso permanente (malha tubular ortopédica, manta acrílica, pluma e produtos de Polionda®), de uso temporário (TNT e flutuadores), de uso auxiliar (linha mercerizada, vazador e agulha) e de uso inadequado/emergencial (cadarço branco e etiqueta de identificação).

Após a aquisição do referido material, o problema de estabilização tridimensional dos cabedais foi solucionado com a confecção de enchimentos moldados a partir de malha tubular ortopédica de algodão cru preenchida com manta acrílica e pluma de poliéster, mantendo o formato original dos sapatos e impedindo o colapso estrutural das fibras. Já o suporte físico e a absorção de impactos mecânicos para saltos e solados foram viabilizados pela adaptação geométrica de flutuadores de natação (espuma de polietileno expandido). O manuseio seguro foi garantido pelo desenho de bandejas internas removíveis, confeccionadas a partir do recorte de pastas escolares de Polionda® e estruturadas com alças de cadarço 100% algodão, minimizando o contato direto do pesquisador com o objeto histórico durante os processos de inspeção. Por fim, a guarda física e a otimização do espaço nas estantes da reserva técnica foram equacionadas com o uso de caixas arquivísticas de arquivo morto em Polionda®, cujas aberturas laterais nativas garantiram a ventilação interna, impedindo a condensação de umidade.

A substituição de insumos de alto custo por alternativas acessíveis — a exemplo de caixas arquivísticas adaptadas e espuma de polietileno de flutuadores — reduz custos e democratiza as práticas de conservação preventiva de acervos têxteis, oferecendo um modelo replicável para a salvaguarda do patrimônio do vestuário em museus universitários. Em suma, os resultados obtidos demonstraram que a escassez de recursos não impede a conservação preventiva de acervos têxteis, mas revelaram que a busca por soluções viáveis não deve se basear apenas em empirismo, pois o uso de insumos inadequados pode resultar na fragilidade das fibras têxteis, rasgos, perdas de tecido, manchas, acúmulo de umidade, oxidação de metais, alterações cromáticas e ataques biológicos ocasionados por insetos e microrganismos.

Referências

ALVARENGA, Nathália Varela. **Balanço Histórico da Produção Científica sobre Conservação e Restauração de Têxteis no Brasil**. 2014. 49f. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2014.

BALL, Stephen; FRENCH, Ann; HEIBERGERRe, Barbara. Conservação de coleções de vestuário. In: MEUSEMS, LIBRARIES e ARCHIVES COUNCIL (org). **Museologia: Roteiros práticos**. V.9 [Conservação de coleções]. São Paulo: EDUSP; Vitae, 2005. Cap.5, p.63-74.

BALL, Sara; MANITTA, Sonia. Têxteis Planos. In: MLAC (Museums, Libraries and Archives Council). **Museologia: Roteiros práticos** - Conservação de Coleções. São Paulo: EDUSP; Vitae, 2005, p.123-22.

BRITO, Fernanda. **Confecção de embalagens para acondicionamento de documentos**. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2010.

GOMES, Maria Fernando. Conservação de têxteis. **Oppidum**, 2010, v. 5., n. 4, 2010. Disponível em: https://www.cm-lousada.pt/cmlousada/uploads/document/file/409/228_original.pdf Acesso: 02 set. 2022.

VICIOSA, Iruñe Miguel. Conservación y restauración de textiles. Madri: Síntesis, 2018.

KUASNE, Ângela. Fibras têxteis. **Curso têxtil em Malharia e Confecção** — 2º Módulo. Centro Federal de Educação Tecnológica de Santa Catarina, Araranguá, 2008.

MEIRELES, H. M. P. de A. Materiais de baixo custo adotados no acondicionamento de acervos têxteis. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo (org.). **Tecidos em sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 189-191.

MELO, Glenda Máira Silva. **Relatório de Estágio/Treinamento no Setor de Têxteis do Serviço de Conservação do Museu da USP**. Passos: UEMG, 2019. 34 f. Relatório de Visita Técnica.

MILLER, Lesley. Extramuros/intramuros: universidades, museus e história do têxtil. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo (org.). **Tecidos em sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 24-31.

MINNESOTA HISTORICAL SOCIETY. **Materials You Need - (Part 1 of 6): Conservation and Preservation of Heirloom Textiles**. [S. l.: s. n.], 2009a. 1 vídeo (9 min e 37 s). Publicado pelo canal Minnesota Historical Society.

MINNESOTA HISTORICAL SOCIETY. **How to Make a Padded Hanger - (Part 2 of 6): Conservation and Preservation of Heirloom Textiles**. [S. l.: s. n.], 2009b. 1 vídeo (11 min e 37 s). Publicado pelo canal Minnesota Historical Society.

MINNESOTA HISTORICAL SOCIETY. **Storing Costumes in Boxes - (Part 3 of 6): Conservation and Preservation of Heirloom Textiles**. [S. l.: s. n.], 2009c. 1 vídeo (12 min e 19 s). Publicado pelo canal Minnesota Historical Society.

MINNESOTA HISTORICAL SOCIETY. **Storage of Flat Textiles in Boxes - (Part 4 of 6): Conservation and Preservation of Heirloom Textiles**. [S. l.: s. n.], 2009d. 1 vídeo (6 min e 24 s). Publicado pelo canal Minnesota Historical Society.

MINNESOTA HISTORICAL SOCIETY. **Storage of Quilts and Coverlets - (Part 5 of 6):** Conservation and Preservation of Heirloom Textiles. [S. l.: s. n.], 2009e. 1 vídeo (8 min e 09 s). Publicado pelo canal Minnesota Historical Society.

MINNESOTA HISTORICAL SOCIETY. **Rolling Textiles on a Tube - (Part 6 of 6):** Conservation and Preservation of Heirloom Textiles. [S. l.: s. n.], 2009f. 1 vídeo (11 min e 57 s). Publicado pelo canal Minnesota Historical Society.

MORAGA, Fanny Espinoza; GRÜZMACHER, María Luisa García. **Manual de Conservación Preventiva de Textiles.** Santiago: Comité Nacional de Conservación Textil; Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Fundación Andes, 2002.

MORAGA, Fanny Espinoza; MONASTERIO, Carolina Araya. Análisis de materiales para ser usados en conservación de textiles. **Conserva:** Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración, Santiago, v. 4, p. 49-53, 2000.

NATIONAL MUSEUM OF AUSTRALIA. **Door to store:** caring for your collection of hats and shoes. [S. l.: s. n.], 21 abr. 2013a. 1 vídeo (30 min e 31 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ca8_bwW7kvQ. Acesso em: 14 jun. 2021.

NATIONAL MUSEUM OF AUSTRALIA. **Door to store:** caring for you collection of paper and textiles. [S. l.: s. n.], 31 maio 2013b. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w1OCjCon85A>. Acesso em: 12 mar. 2026.

NEIRA, Luz García; VIANA, Fausto. Princípios gerais de conservação têxtil. **Revista CPC**, São Paulo, n. 10, p. 206-233, maio/out. 2010.

PAULA, Teresa Cristina Toledo (org.). **Tecidos em sua conservação no Brasil:** museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

QUÉRÉE, Jennifer; FONE, Rachael. **Caring for textiles and clothing.** 2. ed. Wellington: National Services Te Paerangi; Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, 2009. (He Rauemi Resource Guide, n. 24).

REY, María López. Conservación Preventiva en colecciones textiles. In: **CICLO CONFERENCIAS: PATRIMONIO Y CONSERVACIÓN PREVENTIVA.** Anais [...]. Asturias: ARA (Asociación Profesional de Conservadores y Restauradores del Principado de Asturias), 2013. p. 1-57.

ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. **An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections.** [S. l.]: Scottish Museums Council, 2000.

SILVEIRA, Luciana 'da. Reflexões sobre a prática de conservação/restauração de têxteis no Brasil. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo (org.). **Tecidos em sua conservação no Brasil:** museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 65-66.

TÍMÁR-BALÁZSY, Agnes; EASTOP, Dinah. **Chemical Principles of Textile Conservation.** Routledge, 1998.

TRUPIN, Deborah Lee. Armazenagem de têxteis: planejamento, mobiliário e materiais. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo (org.). **Tecidos em sua conservação no Brasil:** museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 24-31.

VIANA, Fausto. Uma coleção de trajes de cena: como lidar com ela? In: SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS TEATRAIS, 1., 2015, São Paulo. **Anais [...].** São Paulo: USP-PRCEU: TUSP: LIM-CAC, 2015. v. 1, p. 19-28.

TRANS VERSO

09 Ilegibilidade como linguagem visual: recorrências formais em logotipos de heavy metal

recebido em 17/05/2026
aprovado em 17/06/2026

Ilegibilidade como linguagem visual: recorrências formais em logotipos de heavy metal

Larissa Garcia Johansen

larissa.johansen@unesp.br

UNESP

Gustavo Lassala Silva

gustavo.lassala@unesp.br

UNESP

RESUMO (PT): Este estudo identifica características formais recorrentes em logotipos ilegíveis de bandas de heavy metal e discute como essas recorrências podem indicar a consolidação de uma linguagem visual de identificação subcultural. A pesquisa combina revisão bibliográfica e análise visual de 20 logotipos produzidos entre 1985 e 2021, selecionados na Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. Foram examinados sete atributos formais, destacando-se as arestas pontiagudas, presentes em 19 exemplares, o enraizamento, identificado em 14, e o alongamento das extremidades, observado em 11 casos. Os resultados indicam que a ilegibilidade não corresponde à repetição de uma fórmula única, mas à consolidação de um repertório visual compartilhado, formado por combinações variadas de atributos recorrentes e capaz de articular reconhecimento e diferenciação na subcultura.

Palavras-chave: logotipo, ilegibilidade, heavy metal, dissenso, linguagem visual.

ABSTRACT (ENG): This study identifies recurring formal characteristics in illegible heavy metal band logos and discusses how these recurrences may indicate the consolidation of a visual language of subcultural identification. The research combines a literature review with the visual analysis of 20 logos produced between 1985 and 2021, selected from Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. Seven formal attributes were examined, especially pointed edges, present in 19 examples, rooting, identified in 14, and extension of extremities, observed in 11 cases. The results indicate that illegibility does not correspond to the repetition of a single formula, but to the consolidation of a shared visual repertoire, formed by varied combinations of recurring attributes and capable of articulating recognition and differentiation within the subculture.

Keywords: logotype, illegibility, heavy metal, dissensus, visual language.

1. Introdução

O campo de estudos sobre design e cultura visual no heavy metal tem se consolidado por meio de investigações que abordam os logotipos de bandas e artistas não apenas como elementos gráficos, mas como formas de comunicação simbólica que carregam significados culturais, históricos e identitários, agindo de forma interdisciplinar ao articular design, comunicação, musicologia e sociologia em um campo vernacular, assim como descrito nos trabalhos de Rijken *et al.* (2021), Alexandre (2017) e Palacios (2024) que convergem ao demonstrar, por diferentes vias, como a ilegibilidade presente nesses logotipos opera como signo de distinção, reforçando a autenticidade das bandas e a reconhecibilidade de suas marcas por meio de um sistema semiótico próprio.

Embora estudos anteriores tenham identificado características tipográficas, comunicacionais e culturais dos logotipos de heavy metal, ainda são pouco discutidas as recorrências formais associadas à consolidação da ilegibilidade como linguagem visual compartilhada. Permanece necessário compreender como diferentes soluções gráficas, produzidas em períodos e contextos distintos, passam a constituir um repertório reconhecível, capaz de articular diferenciação estética e pertencimento subcultural.

Diante desse contexto, formula-se a seguinte questão de pesquisa: quais características formais se repetem em logotipos ilegíveis de bandas de heavy metal e de que modo essas recorrências podem indicar a consolidação de uma linguagem visual de identificação subcultural?

Neste estudo, o termo cristalização é utilizado para designar o processo pelo qual determinadas soluções visuais, inicialmente percebidas como desvios em relação às convenções dominantes, passam a ser reiteradas, reconhecidas e incorporadas a um repertório compartilhado. No contexto dos logotipos de heavy metal, essa cristalização não implica uniformidade formal, mas a consolidação da ilegibilidade como uma convenção interna capaz de produzir reconhecimento e pertencimento dentro da subcultura.

O objetivo deste estudo é identificar e analisar características formais recorrentes em logotipos ilegíveis de bandas de heavy metal produzidos em diferentes períodos, discutindo de que modo essas recorrências podem indicar a consolidação da ilegibilidade como linguagem visual de identificação subcultural. Como objetivos específicos, busca-se delimitar os conceitos de logotipo, letreiramento e legibilidade; sistematizar atributos formais observáveis nos exemplares selecionados; verificar sua incidência no corpus; e discutir as recorrências identificadas à luz dos conceitos de consenso e dissenso.

A contribuição do estudo está na sistematização de um conjunto de características formais presentes nesses logotipos e na articulação entre sua recorrência visual, a construção de pertencimento subcultural e os conceitos de consenso e dissenso. Em vez de compreender a ilegibilidade apenas como falha comunicacional, a pesquisa a examina como recurso de diferenciação e reconhecimento interno. Para fundamentar essa discussão, a seção seguinte apresenta os conceitos de logotipo, letreiramento, legibilidade e linguagem visual que orientam a análise.

2. Logotipo, letreiramento e legibilidade

Lupton (2010) compreende o logotipo como uma representação visual do nome de uma organização, elaborada de modo a torná-lo reconhecível e distinto. Sua configuração pode utilizar caracteres provenientes de fontes existentes, modificações desses caracteres ou letras desenhadas especificamente para determinada identidade. Strunck (2007) observa que os logotipos podem ser construídos com letras preexistentes ou personalizadas e podem, ou não, estar associados a um símbolo. Neste estudo, portanto, o logotipo é compreendido como a configuração visual do nome de uma banda, independentemente do processo empregado na obtenção das letras.

A avaliação de um logotipo depende de sua função, de seu contexto de circulação e do público ao qual se dirige. Critérios convencionais do design de identidades visuais frequentemente valorizam clareza, equilíbrio, reconhecimento e adequação entre forma e conteúdo. Strunck (2007), por exemplo, menciona problemas como excesso de elementos, desequilíbrio visual, espaçamentos inadequados e dificuldades de leitura. Essas características, entretanto, não constituem falhas universais. Em determinados contextos culturais, recursos que dificultam o reconhecimento das letras podem adquirir funções expressivas e identitárias distintas da comunicação imediata com um público amplo.

Para tratar dessas configurações com maior precisão, é necessário delimitar alguns termos do campo da tipografia. Farias (2004) define tipografia, em sentido amplo, como o conjunto de práticas e processos envolvidos na criação e na utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos e paraortográficos para fins de reprodução. Essa definição abrange tanto o design de tipos, voltado à criação de conjuntos sistemáticos de caracteres, quanto o design com tipos, relacionado à utilização desses conjuntos em composições visuais.

No âmbito do design com tipos, Farias (2004) distingue a tipografia, enquanto processo mecânico ou automatizado de obtenção de caracteres regulares e repetíveis, da caligrafia e do letreiramento. A caligrafia corresponde à produção manual de letras únicas por meio de traçados contínuos, enquanto o letreiramento se refere à obtenção de letras únicas a partir do desenho. A autora também define fonte como um conjunto de caracteres em determinado estilo e, em sentido mais estrito, como um conjunto implementado com desenhos, métricas e espaçamentos próprios. Desse modo, tipografia, fonte, caligrafia e letreiramento designam aspectos e processos distintos, embora possam se relacionar em uma mesma composição gráfica.

No caso dos logotipos de heavy metal, nem sempre é possível determinar o processo técnico utilizado em sua criação apenas pela observação das formas finais. Muitos exemplares, contudo, apresentam letras construídas ou intensamente modificadas para uma composição específica, aproximando-se do que Farias (2004) define como letreiramento. Essas alterações incluem alongamentos, sobreposições, ramificações, distorções e inserções de elementos gráficos que dificultam o reconhecimento imediato dos caracteres. Por essa razão, neste artigo, utiliza-se preferencialmente o termo letreiramento para designar as configurações particulares dos nomes das bandas, reservando-se tipografia para referências mais amplas ao campo de estudo e às práticas relacionadas à linguagem escrita.

Também é necessário diferenciar legibilidade e leiturabilidade. Tracy (1986) considera a legibilidade uma característica relacionada à possibilidade de distinguir e reconhecer letras e caracteres, enquanto a leiturabilidade diz

respeito à facilidade e ao conforto proporcionados pela leitura contínua de uma composição textual. Embora relacionadas, essas propriedades não são equivalentes: uma letra pode ser identificável isoladamente, mas sua organização em palavras e textos pode dificultar a continuidade da leitura.

Como os objetos examinados neste estudo são logotipos compostos predominantemente por nomes de bandas, e não por blocos extensos de texto, a análise concentra-se principalmente na legibilidade, entendida como possibilidade de reconhecimento dos caracteres e da configuração verbal. A leiturabilidade possui menor centralidade neste caso, pois envolve condições de leitura contínua mais diretamente relacionadas a palavras, linhas e textos organizados em sequência.

A ilegibilidade, portanto, não é compreendida apenas como ausência de clareza ou deficiência técnica. Nos logotipos de heavy metal, a dificuldade de reconhecimento dos caracteres pode funcionar como recurso expressivo, deslocando a prioridade da identificação textual imediata para a percepção da configuração gráfica como um todo. Conforme Willen e Strals (2009), a interpretação das letras depende de sua função, do suporte, dos meios de reprodução, do público e do contexto cultural em que circulam. Assim, formas de baixa legibilidade podem adquirir significados específicos quando compartilhadas e reconhecidas por integrantes de uma subcultura.

Essa perspectiva não significa que todo logotipo de baixa legibilidade seja necessariamente bem resolvido, nem que a ilegibilidade produza automaticamente reconhecimento ou pertencimento. Sua função depende do contexto de circulação, da recorrência das soluções formais e da familiaridade do público com os códigos empregados. A seção seguinte situa essas escolhas visuais no processo histórico de formação e fragmentação do heavy metal, relacionando-as à construção de identidades subculturais e aos conceitos de consenso e dissenso.

3. Heavy metal, identidade visual e dissenso

Weinstein (2000, p. 5) observa que o heavy metal não possui uma definição única, constituindo-se pela articulação de diferentes elementos culturais. Surgido entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970, sobretudo no Reino Unido e nos Estados Unidos, o gênero passou por processos sucessivos de expansão e fragmentação, dando origem a diferentes subgêneros, cenas e comunidades. Cada uma dessas formações desenvolveu códigos sonoros, comportamentais e visuais próprios, por meio dos quais seus participantes constroem identificação e pertencimento.

Nesse contexto, a baixa legibilidade dos logotipos não deve ser compreendida apenas segundo critérios gerais de clareza ou eficiência comunicacional. Como discutido na seção anterior, a função de uma configuração gráfica depende de seu público, de seu contexto de circulação e dos códigos que mobiliza. Nos logotipos associados ao metal extremo, a dificuldade de reconhecimento dos caracteres pode funcionar como recurso de diferenciação, favorecendo o reconhecimento por públicos

familiarizados com esse repertório visual. A ilegibilidade passa, assim, a operar como uma convenção interna da subcultura, ao mesmo tempo que mantém distância em relação aos parâmetros de comunicação dirigidos a um público amplo.

Weinstein (2000) descreve o desenvolvimento do heavy metal por meio de processos de formação, cristalização e fragmentação. Após a consolidação inicial de seus códigos musicais e culturais, o gênero não permaneceu limitado à reprodução de uma forma única, mas se desdobrou em subgêneros e microgêneros como *black metal*, *death metal*, *thrash metal*, *speed metal*, *nu metal* e *grindcore*. Essa fragmentação produziu novas combinações sonoras e visuais, permitindo que diferentes grupos construíssem identidades próprias sem abandonar completamente referências compartilhadas pelo heavy metal.

O que todas as novas bandas compartilhavam era uma sensibilidade geral para o heavy metal, juntamente com uma jovialidade e uma forte ênfase em elementos visuais. Embora muitas das novas bandas dessem continuidade à tradição estabelecida do heavy metal, algumas tendiam a criar nichos especializados dentro do gênero. (Weinstein, 2000, p. 44, tradução nossa)¹

A compreensão do heavy metal como subcultura permite observar que sua organização não se restringe à apreciação musical. Ela envolve práticas, comportamentos, formas de circulação e códigos visuais compartilhados pelos participantes. A fragmentação em subgêneros não elimina a existência de referências comuns, mas produz diferentes formas de apropriação desses códigos. Nesse processo, elementos gráficos como logotipos, capas, cartazes, fanzines e vestimentas participam da construção de identidades coletivas e da diferenciação entre os diversos grupos que compõem a cena.

A consolidação dos logotipos como elementos de identificação das bandas ocorreu paralelamente à expansão e à fragmentação do gênero. Alexandre (2017) observa que, entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, esses elementos passaram a circular de maneira mais ampla em discos, materiais promocionais e outros suportes vinculados às bandas. Com o surgimento de novos subgêneros, a experimentação não se limitou à sonoridade, alcançando também logotipos, capas, cartazes, fanzines e vestimentas. Desse modo, as soluções gráficas passaram a participar tanto da identificação de cada banda quanto de sua vinculação a determinados repertórios culturais e musicais.

Estudos anteriores já identificaram a existência de padrões visuais associados a diferentes subgêneros do heavy metal. Alexandre (2017) demonstra que os logotipos mobilizam características recorrentes capazes de participar da identificação de estilos e cenas específicas. Rijken *et al.* (2021), por meio do estudo *Illegible Semantics: Exploring the Design Space of Metal Logos* e da ferramenta MetalVis, sistematizam atributos formais presentes em logotipos de diferentes subgêneros, evidenciando que esses elementos funcionam como códigos visuais reconhecíveis.

Esses estudos indicam que a ilegibilidade não ocorre de forma isolada, mas integra um repertório visual mais amplo, composto por escolhas formais que variam entre os subgêneros. Enquanto alguns estilos preservam maior reconhecimento dos caracteres, outros ampliam distorções, ramificações, sobreposições e densidade gráfica. Essa diversidade contribui para diferenciar os nichos internos do heavy metal, ao mesmo tempo que mantém referências compartilhadas capazes de situar os logotipos dentro de uma mesma cultura visual.

1 “What all the new bands did share was a general heavy metal sensibility, along with youthfulness and a strong emphasis on visual elements. While many of the new bands continued the established heavy metal tradition, some tended to create specialized niches within the genre.”

Esses estudos indicam que a ilegibilidade não ocorre de forma isolada, mas integra um repertório visual mais amplo, composto por escolhas formais que variam entre os subgêneros. Enquanto alguns estilos preservam maior reconhecimento dos caracteres, outros ampliam distorções, ramificações, sobreposições e densidade gráfica. Essa diversidade contribui para diferenciar os nichos internos do heavy metal, ao mesmo tempo que mantém referências compartilhadas capazes de situar os logotipos dentro de uma mesma cultura visual.



Figura 1: Logotipos em vários estilos representativos de um subconjunto de subgêneros de metal. Fonte: *Illegible Semantics: Exploring the Design Space of Metal Logos*.

Num contexto musical, a década de 70 é marcada pelo nascimento do chamado *proto-metal*, um gênero musical ainda muito próximo ao rock n' roll e ao blues, cuja estética ainda não possuía uma padronização clara, utilizando elementos gráficos que ainda demonstram a influência dos anos 60 e dos movimentos de contracultura da época. Ao se aproximar da década de 80, possivelmente por um reflexo do amadurecimento da identidade sonora e da cena cultural que se expandia com o surgimento de novas bandas e obras circulando nas subculturas, acentua-se um movimento de diferenciação e autenticidade visual, trazendo à tona dezenas de discos e fitas contendo novos designs, logotipos e identidades visuais, profissionais e amadoras. Além disso, traz certa evidência às diferenças estéticas presentes em cada subgênero, nas quais diferentes logotipos passam a apresentar características gráficas distintas para se comunicarem com seus públicos, posicionando-se em diferentes locais dentro do mapa dos subgêneros e microgêneros ao fazer uso de artifícios definidos pela revista *Wired* como “tipografia que serpenteia como galhos, escorre como sangue e se agarra como teias de aranha” (Stinson, 2015, tradução nossa)².

² “typography that swirls like branches, drips like blood, and clings like spider webs.”

[...] os logos no metal são frequentemente tão específicos em suas características que podem indicar a um observador entendido qual o subgênero pertencente. Nesse sentido, eles carregam mais informação do que apenas o conteúdo linguístico. É quase um código visual. (Rampton, 2018, tradução nossa)³.

A fim de ilustrar a ilegibilidade enquanto fator estético em logotipos de metal, analisam-se dois logotipos relevantes para a consolidação estética do gênero: os das bandas *Mayhem* (1984) e *Darkthrone* (1987) (**Figura 2**), apresentados a seguir. Embora não tenha sido o primeiro caso de logotipo de metal com baixa legibilidade, o logotipo de *Mayhem* pode ser descrito como um dos mais reconhecidos até então, apresentando um equilíbrio entre ilegibilidade, estilização, utilização de símbolos e simetria, fazendo com que sua falta de legibilidade seja superada por seu apelo visual, se tornando um logotipo facilmente reconhecível, assim como o logotipo de *Darkthrone*, apresentado em *Cromlech*, quarta demo da banda norueguesa lançada em 1989, que reúne em si as principais características abordadas neste estudo, não deixando dúvidas do porquê o cenário do heavy metal o considera como sendo uma das primeiras marcas ilegíveis deste gênero. Sua construção é complexa e a utilização de um letreiramento em que o logotipo e símbolo do pentagrama invertido se perdem quase totalmente no meio das “ranhuras” orgânicas que se assemelham a raios, galhos ou raízes de uma árvore com um equilíbrio dinâmico que também toma uma versão mais orgânica, dando um efeito quase visceral à marca.



Figura 2: Logotipo da banda *Mayhem* (esquerda) e logotipo da banda *Darkthrone* (direita).
Fonte: adaptado pelos autores de Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives, 2025.

3 “[...] logos in metal are often specific enough in their characteristics that they can tell the educated reader what subgenre is involved. In that sense they carry more information than merely the linguistic content. It’s almost a visual code.”

Mesmo anos após a consolidação estética de bandas como *Mayhem* e *Darkthrone*, torna-se notável o peso da influência que essas bandas tiveram no cenário do heavy metal como um todo, se popularizando em diferentes níveis em cada um dos subgêneros provenientes do metal de 1980, porém ocupando espaços diversos até os dias atuais, assim como visto no pôster produzido para divulgar o festival *Bay Area Deathfest 2* (Figura 3), que se popularizou especialmente em fóruns sobre design e sobre música. De acordo com o portal *Metal Centre*, o evento aconteceu nos dias 10 e 11 de julho de 2015 em Oakland, Estados Unidos e reuniu bandas dos gêneros *death metal*, *deathcore* e *grind* ao longo dos dois dias de evento. O fator contribuinte para a repercussão da imagem promocional em fóruns foi, possivelmente, a similaridade entre as 31 bandas presentes na imagem, gerando repercussões negativas após causar confusão entre indivíduos fora do público-alvo.

Ampliando essa análise para além dos usos convencionais dos logotipos analisados, observa-se o registro humorístico que aborda a falta da legibilidade de forma satírica: Em uma imagem humorística da internet (**Figura 3**), ao assemelhar um logotipo de banda de heavy metal a um CAPTCHA (Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart ou teste de Turing público completamente automatizado para diferenciação entre computadores e humanos), o tom humorístico da piada surge ao perceber que o teste, cuja finalidade era a de ser relativamente simples para um ser humano torna praticamente impossível. A repetição também possui um papel crucial na estrutura do meme, visto que os CAPTCHAS, embora diferentes, são muitas vezes parecidos e padronizados, tais quais os logotipos citados anteriormente. Essa associação humorística pode ser interpretada como um forte indicativo da acentuação desta característica como um fator comum de identificação, trazendo a atenção não apenas às suas aparências disruptivas, mas também à quantidade de demais logotipos que também fazem o uso dessas características.



Figura 3: Cartaz do festival Bay Area Deathfest 2 (esquerda) e imagem humorística Heavy Metal Captchas (direita). Fonte: adaptado pelos autores de Metal Centre, 2015; Pinterest, s.d.

A recorrência dessas características produz um repertório reconhecível dentro da subcultura, mas também estabelece uma tensão com convenções externas que privilegiam a leitura imediata e a transparência comunicacional. Para discutir essa passagem entre ruptura e convenção, o estudo recorre aos conceitos de partilha do sensível, consenso e dissenso desenvolvidos por Jacques Rancière. Em *A partilha do sensível: estética e política*, Rancière (2005) compreende o sensível como um sistema de divisões que determina o que pode ser visto, dito, reconhecido e compartilhado em determinado contexto social.

Denomino a partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (Rancière, 2005, p. 15).

Outro conceito relevante é o de regime estético das artes, entendido por Rancière (2005) como uma forma de organização do sensível que redefine o que pode ser reconhecido como arte, suas práticas e seus modos de percepção. Nesse sentido, um regime estético não corresponde apenas a um estilo visual, mas a uma determinada configuração do que se torna visível, legítimo e compartilhável.

Aplicado ao objeto deste estudo, esse conceito permite compreender que os logotipos de heavy metal não operam apenas por suas formas isoladas, mas também pelos critérios que regulam seu reconhecimento dentro e fora da subcultura. Enquanto parâmetros convencionais de comunicação visual tendem a privilegiar identificação imediata e clareza, determinados segmentos do metal valorizam configurações de baixa legibilidade como parte de um repertório visual reconhecível. A tensão não está, portanto, apenas entre legibilidade e ilegibilidade, mas entre diferentes modos de organizar e atribuir valor às formas gráficas.

Em *Dissenso: sobre política e estética*, Rancière (2010) distingue consenso e dissenso como formas distintas de organização do sensível. O consenso não se limita ao acordo entre indivíduos, mas corresponde à naturalização de uma determinada ordem, na qual lugares, funções e possibilidades de reconhecimento parecem previamente definidos. O dissenso, por sua vez, interrompe essa organização ao tornar visíveis formas, sujeitos ou relações que não encontravam lugar na configuração anterior.

No contexto desta pesquisa, a ilegibilidade pode ser interpretada inicialmente como um gesto de dissenso em relação às convenções gráficas que associam o logotipo à identificação imediata do nome. Ao se repetir e se tornar reconhecível dentro da subcultura, porém, essa mesma solução passa a integrar um consenso interno. Essa passagem da ruptura à convenção constitui o ponto central da análise desenvolvida no artigo.

Os conceitos de consenso e dissenso permitem, assim, compreender a ilegibilidade como um recurso cuja função se transforma ao longo de sua circulação. Inicialmente associada à ruptura com convenções externas de legibilidade, ela pode se consolidar como linguagem visual compartilhada no interior da subcultura. Isso não significa que toda forma ilegível continue produzindo dissenso, mas que ela preserva a referência a uma ruptura anterior, mesmo quando passa a operar como convenção interna.

A partir desse referencial, a análise procura identificar quais características formais se repetem nos logotipos selecionados e em que medida essa recorrência pode indicar a consolidação de um repertório visual compartilhado.

4. Procedimentos metodológicos e corpus de análise

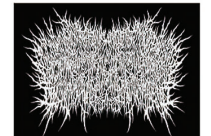
Esta pesquisa possui abordagem qualitativa, caráter exploratório e procedimento documental, combinando revisão bibliográfica e análise visual de logotipos de bandas de heavy metal. A unidade de análise corresponde à configuração gráfica do nome da banda, observada isoladamente de capas, cartazes e demais elementos de identidade visual, de modo a concentrar a investigação nas características formais do letreiramento.

O corpus é composto por 20 logotipos coletados na *Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives*, enciclopédia colaborativa especializada em bandas de metal. A seleção foi organizada cronologicamente, contemplando exemplares produzidos entre 1985 e 2021, com o objetivo de observar recorrências e transformações formais ao longo do período. Foram incluídos logotipos associados a registros como álbuns, EPs, demos, splits e singles, sem restrição de país ou subgênero.

A amostra é intencional e não pretende representar estatisticamente a totalidade dos logotipos de heavy metal. Os exemplares foram selecionados por apresentarem redução evidente da legibilidade e por permitirem a identificação de diferentes soluções formais relacionadas à construção da ilegibilidade. A diversidade cronológica, geográfica e estilística foi mantida para observar se determinadas características aparecem em contextos distintos.

A análise foi realizada em duas etapas. Na primeira, os logotipos foram dispostos cronologicamente e examinados de maneira exploratória, buscando identificar características formais recorrentes. Na segunda, essas características foram sistematizadas em categorias e aplicadas novamente aos 20 exemplares, registrando-se a presença ou ausência de cada atributo.

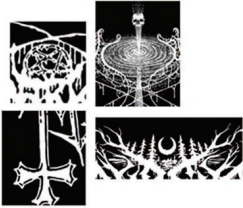
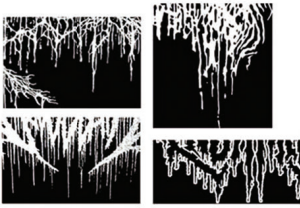
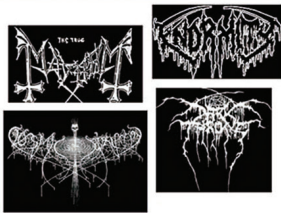
As categorias foram construídas a partir da articulação entre a literatura sobre logotipos de heavy metal, especialmente Alexandre (2017) e Rijken *et al.* (2021), e a observação exploratória do corpus. A classificação concentrou-se em atributos diretamente observáveis na configuração gráfica, sem inferir o processo técnico de criação ou a intenção dos autores dos logotipos.

Insanity (1985)	Mayhem (1986)	Hellsaw (1987)	Witchhammer (1988)	Enormity (1990)
				
Darkthrone (1992)	Damnatory (1993)	Accursed (1995)	Arcano Arconte (1999)	Bloodbath (2000)
				
Korgonthurus (2001)	SorrowStorm (2004)	Prosanctus Inferi (2009)	Eximperitus (2011)	Blood Incantation (2013)
				
Triumvir Foul (2014)	Xavleg (2016)	Sanguissugabogg (2019)	Cosmic Putrefaction (2019)	Lorna Shore (2021)
				

Quadro 1: Logotipos analisados. Fonte: elaborado pelos autores.

Para tornar a classificação verificável, as categorias foram definidas operacionalmente a partir de atributos diretamente observáveis nos logotipos. A categoria símbolos ou ilustrações corresponde à presença de elementos gráficos adicionais que não pertencem diretamente à estrutura das letras, como cruzes, pentagramas ou outras imagens incorporadas ao logotipo. O contorno refere-se à existência de uma linha externa contínua ou parcialmente contínua que delimita a configuração geral do letreiramento. O espelhamento ou simetria diz respeito à organização aproximada dos elementos em torno de um eixo central, produzindo correspondência entre os lados esquerdo e direito. As arestas pontiagudas ou espinhos compreendem terminações agudas, projeções ou prolongamentos com aparência pontiaguda distribuídos nas letras ou na configuração global. O enraizamento caracteriza-se pela presença de traços que se ramificam ou subdividem, formando estruturas semelhantes a raízes, galhos, veios ou teias. O gotejamento ou viscosidade corresponde a prolongamentos predominantemente descendentes que sugerem escorrimento, derretimento, fluidez ou ação gravitacional. Por fim, o alongamento das extremidades refere-se à extensão acentuada das partes laterais, superiores ou inferiores da configuração, ultrapassando os limites esperados das letras e alterando a silhueta geral do logotipo.

Com base nesses atributos recorrentes, propõe-se uma sistematização analítica apresentada no **Quadro 2**, organizada como uma taxonomia de características formais do letreiramento, incluindo aspectos como alongamento das extremidades, viscosidade, enraizamento, presença de arestas, simetria e contorno. Esse conjunto de fatores permite identificar padrões visuais compartilhados entre os logotipos e sustenta a análise comparativa desenvolvida a seguir.

Símbolos ou ilustrações	Alongamento das extremidades	Gotejamento ou viscosidade	Enraizamento
			
Arestas pontiagudas ou espinhos	Espelamento ou simetria	Contorno	
			

Quadro 2: Características analisadas. Fonte: elaborado pelos autores.

Cada logotipo foi examinado individualmente, registrando-se a presença ou a ausência dos sete atributos definidos. Um mesmo exemplar poderia apresentar simultaneamente mais de uma categoria. Posteriormente, as ocorrências foram contabilizadas para permitir a comparação da incidência das características no corpus. A classificação inicial foi realizada pela primeira autora e posteriormente revisada pelo segundo autor. Eventuais divergências foram discutidas até a obtenção de consenso entre os pesquisadores.

5. Resultados e discussão

A disposição cronológica dos 20 logotipos evidencia que as características associadas à baixa legibilidade aparecem ao longo de todo o período analisado, entre 1985 e 2021. Embora as configurações apresentem diferenças formais, observa-se a recorrência de atributos como arestas pontiagudas, ramificações, gotejamento, alongamentos e organização simétrica. A permanência desses recursos em exemplares produzidos em décadas distintas indica a consolidação de um repertório visual compartilhado, e não a reprodução de uma única fórmula gráfica.

Essa recorrência pode ser interpretada à luz dos conceitos de consenso e dissenso. A redução da legibilidade representa um afastamento das convenções que associam o logotipo à identificação imediata do nome. Entretanto, à medida que determinadas soluções passam a ser reiteradas e reconhecidas dentro da subcultura, elas deixam de operar exclusivamente como ruptura e passam a integrar um consenso visual interno. Os dados não permitem afirmar que cada novo logotipo ilegível produza um novo dissenso, mas indicam que essas configurações preservam a referência a uma ruptura anterior ao mesmo tempo que funcionam como convenções de identificação.

A Figura 4 apresenta os exemplares em ordem cronológica, permitindo visualizar a permanência e a recombinação dessas características ao longo do período analisado. A sequência não demonstra uma evolução linear entre os logotipos, mas evidencia que soluções semelhantes reaparecem em momentos distintos, contribuindo para a formação de um repertório visual reconhecível.

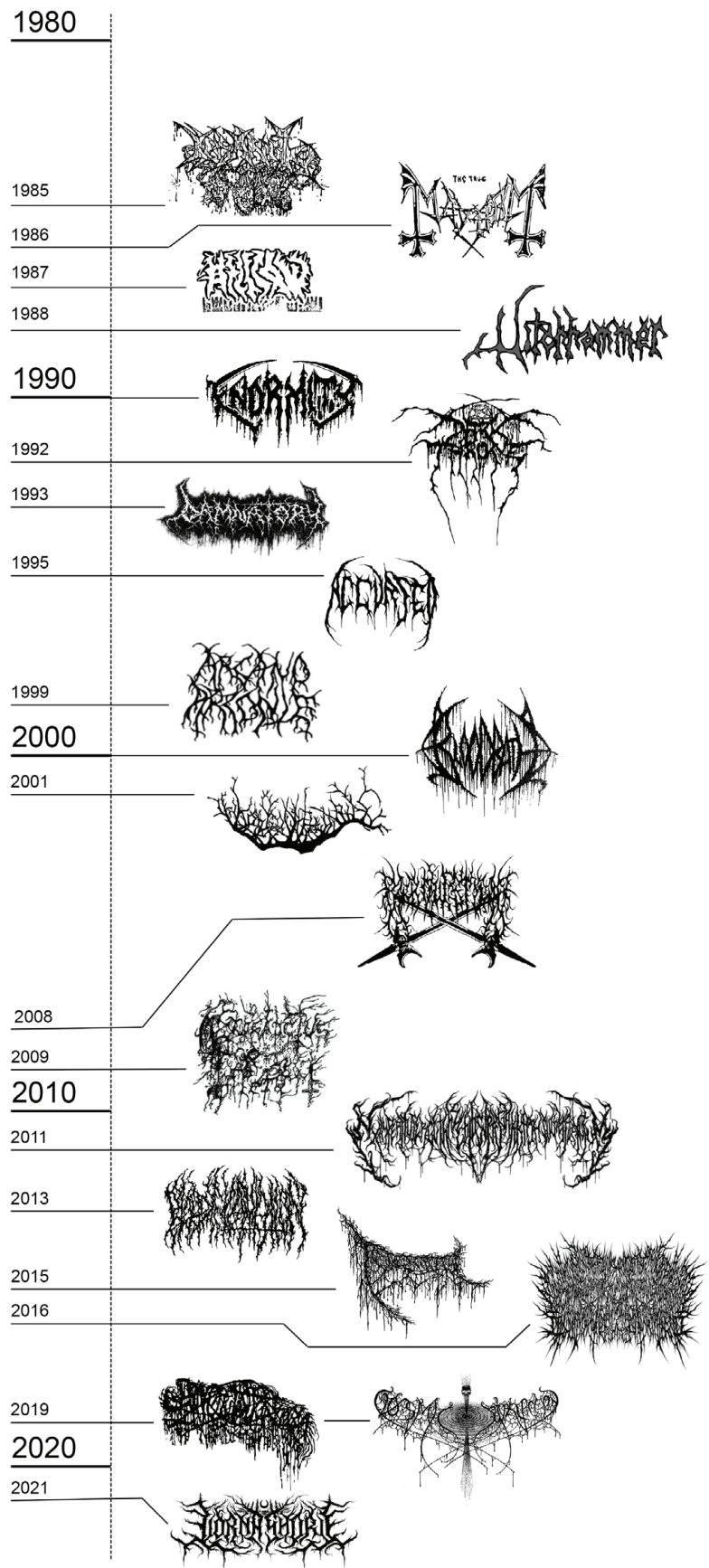


Figura 4: Progressão cronológica dos logotipos analisados. Fonte: elaborado pelos autores.

A contabilização dos atributos permite observar diferenças de incidência entre as categorias analisadas. Entre os 20 logotipos, as arestas pontiagudas ou espinhos aparecem em 19 exemplares, constituindo a característica mais recorrente do corpus. O enraizamento foi identificado em 14 casos, seguido pelo alongamento das extremidades, presente em 11. O espelhamento ou simetria e o gotejamento ou viscosidade aparecem em 10 logotipos cada, enquanto símbolos ou ilustrações foram encontrados em sete e o contorno em cinco exemplares.

Esses resultados demonstram que a baixa legibilidade não depende de um único recurso formal. Ela é construída pela combinação de diferentes atributos, cuja incidência varia entre os exemplares. A presença de arestas pontiagudas em quase todo o corpus indica que as terminações agudas constituem um componente particularmente recorrente desse repertório. Já as demais categorias participam de combinações variadas, produzindo configurações distintas dentro de uma linguagem visual compartilhada.

A variação observada reforça que a consolidação da ilegibilidade não implica uniformidade. Os logotipos compartilham determinados atributos, mas os articulam em intensidades e combinações diferentes. Nesse sentido, o consenso visual interno não corresponde à repetição de um modelo único, mas ao reconhecimento de um campo de possibilidades formais associado ao metal extremo.

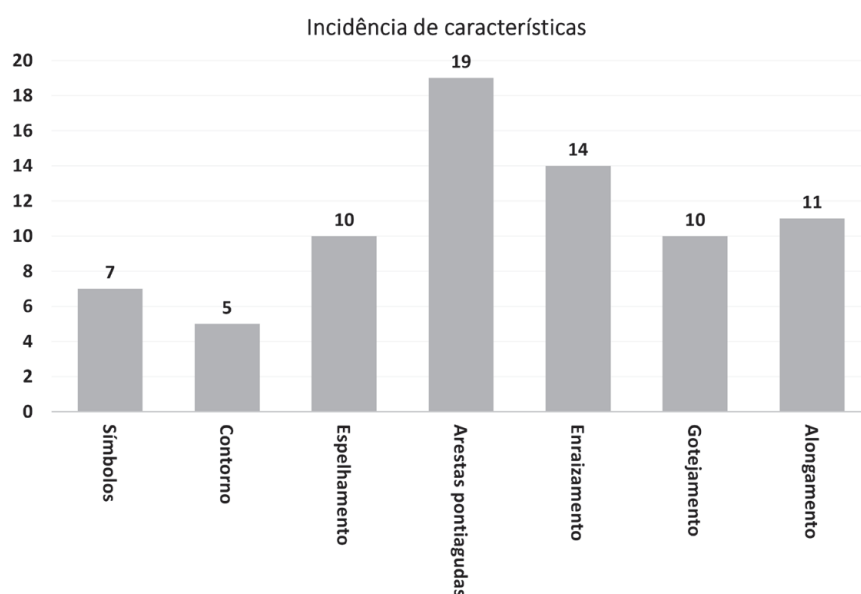


Figura 5: Gráfico de incidência de características. Fonte: elaborado pelos autores.

A leitura da **Figura 5** permite observar que determinadas características se destacam com maior incidência, especialmente aquelas relacionadas à deformação estrutural das formas do letreiramento, como o alongamento, o enraizamento e a presença de arestas pontiagudas. Esse predomínio indica que a construção da baixa legibilidade não ocorre de maneira aleatória, mas por meio da recorrência de estratégias formais específicas que, combinadas em diferentes intensidades, configuram um repertório visual reconhecível dentro do gênero. Ao mesmo tempo, a variação na frequência desses elementos reforça a ideia de que não há um modelo único de construção, mas sim um campo de possibilidades que opera dentro de um regime estético compartilhado, no qual repetição e diferenciação coexistem como mecanismos fundamentais de produção de identidade.

6. Considerações finais

Este estudo identificou características formais recorrentes em 20 logotipos ilegíveis de bandas de heavy metal e discutiu de que modo essas recorrências podem indicar a consolidação de uma linguagem visual de identificação subcultural. Entre os atributos analisados, destacaram-se as arestas pontiagudas, presentes em 19 exemplares, o enraizamento, identificado em 14, e o alongamento das extremidades, observado em 11 casos. Esses resultados mostram que a baixa legibilidade é construída por recursos formais recorrentes, mas articulados de maneiras variadas.

A análise indica que a ilegibilidade não corresponde à reprodução de uma única fórmula gráfica. Embora os logotipos compartilhem determinados atributos, eles apresentam combinações, intensidades e configurações distintas. Nesse sentido, a cristalização pode ser compreendida não como uniformização, mas como consolidação de um repertório visual compartilhado, suficientemente estável para produzir reconhecimento e suficientemente flexível para permitir diferenciação entre bandas e subgêneros.

À luz dos conceitos de consenso e dissenso, a baixa legibilidade pode ser interpretada como um afastamento das convenções que privilegiam a identificação textual imediata. Entretanto, quando essas soluções passam a ser reiteradas e reconhecidas no interior da subcultura, também integram um consenso visual interno. Os resultados não permitem afirmar que cada novo logotipo ilegível produza um novo dissenso, mas indicam que essas configurações preservam a referência a uma ruptura anterior enquanto operam como códigos de identificação.

A principal contribuição do estudo está na sistematização de sete atributos formais aplicáveis à análise de logotipos de baixa legibilidade: símbolos ou ilustrações, contorno, espelhamento ou simetria, arestas pontiagudas ou espinhos, enraizamento, gotejamento ou viscosidade e alongamento das extremidades. Essa sistematização oferece um instrumento inicial para observar como diferentes recursos participam da construção da ilegibilidade no heavy metal.

Como limitações, destacam-se o caráter intencional da amostra, o número reduzido de exemplares e a ausência de investigação sobre os processos de criação e de recepção desses logotipos. Estudos futuros podem ampliar o corpus, comparar subgêneros e períodos específicos e incluir a percepção de designers, músicos e públicos vinculados ao heavy metal.

Referências

ALEXANDRE, Marco Rafael da Silva. **The logo in the Heavy Metal culture: Understanding and registration of existing codes and visual patterns**. 2017. Dissertação (Mestrado) - Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design, Leiria, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.8/2449>. Acesso em: 19 maio 2025.

ENCYCLOPAEDIA METALLUM. **Encyclopaedia Metallum: the metal archives**. In: Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. [s. l.], 2002. Disponível em: <https://www.metal-archives.com/>. Acesso em: 3 nov. 2024.

FARIAS, Priscila L. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 6., 2004, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: FAAP; AEnD-BR, 2004. p. 386-392.

HIGHT, P. H. **Metal graffiti letters**. Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/5840674510864500/>. Acesso em: 30 set. 2025.

LUPTON, Ellen. **Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors & students**. 2. ed. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

METAL CENTRE. **Bay Area Death Fest 2** — July 10 & 11, 2015. Metal Centre, 2015. Disponível em: <https://www.metalcentre.com/2015/05/bay-area-death-fest-2-july-10-11-2015/>. Acesso em: 30 set. 2025.

PALACIOS, A. **The aesthetic of the unreadable: The impact of logotype readability on the corporate identity of death metal bands**. Metal Music Studies, v. 10, n. 3, p. 233—248, 1 set. 2024.

RAMPTON, Mike. **From Mayhem to Metallica: Inside the world of extreme metal logos**. Kerrang!, [s. l.], 2018. Disponível em: <https://www.kerrang.com/inside-the-world-of-extreme-metal-logos>. Acesso em: 20 abr. 2026.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: on politics and aesthetics**. Edited and translated by Steven Corcoran. London: Continuum, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

RIJKEN, G. J. *et al.* **Illegible semantics: exploring the design space of metal logos**. arXiv (Cornell University), 1 jan. 2021.

STINSON, Liz. **The beauty and total illegibility of extreme metal logos**. Wired, [s. l.], 2015. Disponível em: <https://www.wired.com/2015/10/the-beauty-and-total-illegibility-of-extreme-metal-logos/>. Acesso em: 20 abr. 2026.

STRUNCK, Gilberto. **Como criar identidades visuais para marcas de sucesso**. 3. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2007.

TRACY, Walter. **Letters of credit: a view of type design**. London: Gordon Fraser, 1986.

WEINSTEIN, D. **Heavy Metal**: the music and its culture. Revised edition. Boston: Da Capo, 2000.

WILLEN, B.; STRALS, N. **Lettering & type**: creating letters & designing typefaces. 1. ed. New York: Princeton Architectural Press, 2009.