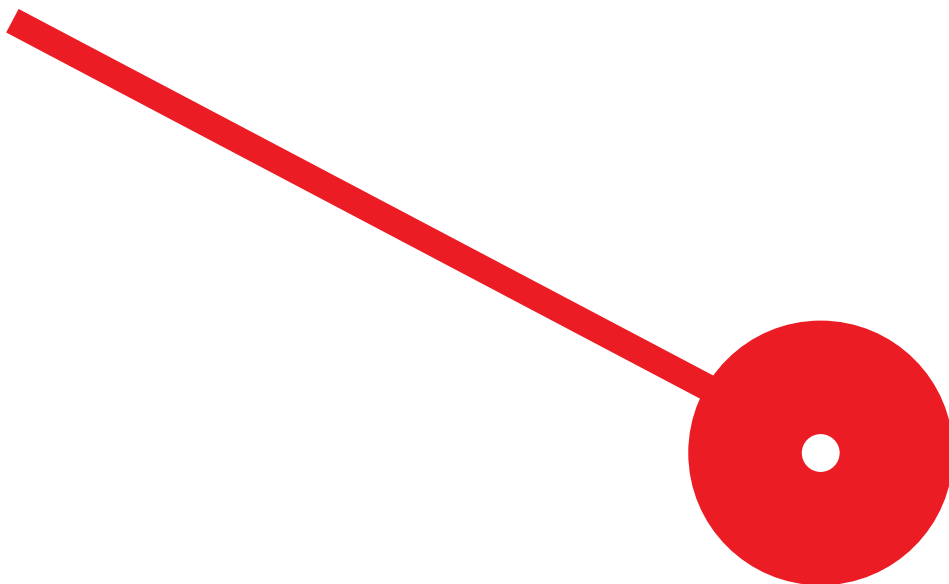




# O Impacto da Transformação Digital na Comunidade de Músicos do STOP - Estudo de Caso.

Tiago José Monteiro Correia

10/2025



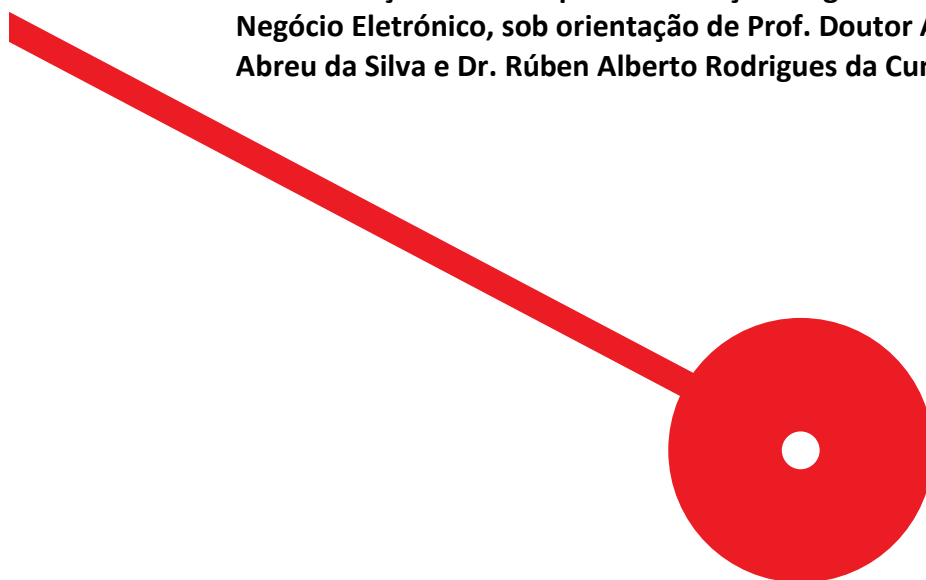


MESTRADO  
Negócio Eletrónico

# O Impacto da Transformação Digital na Comunidade de Músicos do STOP - Estudo de Caso.

Tiago José Monteiro Correia

**Dissertação de Mestrado  
Apresentado ao Instituto Superior de Contabilidade e  
Administração do Porto para a obtenção do grau de Mestre em  
Negócio Eletrónico, sob orientação de Prof. Doutor António José  
Abreu da Silva e Dr. Rúben Alberto Rodrigues da Cunha Folha.**



## **Agradecimentos**

A concretização desta dissertação representou uma etapa exigente e profundamente enriquecedora, possível apenas graças ao apoio, incentivo e contributo de várias pessoas e instituições, a quem deixo o meu mais sincero agradecimento.

Em primeiro lugar, ao meu orientador, o Professor Doutor António José Abreu da Silva, pela orientação rigorosa, pela disponibilidade permanente e pelos valiosos contributos científicos que enriqueceram cada fase deste trabalho. A sua capacidade de orientar com exigência, clareza e empatia foi determinante para o desenvolvimento e conclusão desta investigação. Ao meu Orientador, o Professor Dr. Rúben Alberto Rodrigues da Cunha Folha, pela exigência construtiva, pela dedicação incansável e por me ter desafiado continuamente a procurar o melhor resultado possível.

À minha esposa, Ana Eufrásio, o mais profundo agradecimento. O seu amor, paciência e apoio incondicional foram a base sobre a qual tudo se construiu. Sem a sua presença constante, compreensão e força, esta etapa jamais teria sido possível. E à Aurora, que ainda antes de nascer já me inspira todos os dias e me deu o impulso e a serenidade necessária para concluir este percurso com o coração cheio e a esperança renovada.

Agradeço ainda à minha família e amigos, pelo incentivo permanente, pelas palavras de encorajamento e por compreenderem as ausências necessárias. A todos os docentes que, ao longo do meu percurso académico, contribuíram para o meu crescimento, deixo também o meu sincero reconhecimento, em especial ao Professor Doutor Agostinho de Sousa Pinto, pelas conversas que, mesmo nos corredores, se transformavam em momentos de cultura e aprendizagem genuína.

Por fim, um agradecimento muito especial aos músicos da comunidade do STOP. De forma particular, agradeço aos entrevistados Sandra Oliveira, Jorge Loura e Rúben Ausina, cuja disponibilidade, sinceridade e contributos, que foram essenciais para dar vida e voz a esta investigação. Este trabalho é também um tributo à sua arte, à sua resiliência e à força transformadora da música enquanto expressão coletiva e comunitária.

## **Resumo:**

A presente dissertação analisa o impacto da transformação digital na comunidade de músicos do Centro Comercial STOP, no Porto, um dos mais relevantes ecossistemas culturais independentes em Portugal. A investigação adota uma metodologia de métodos mistos explicativos, com uma abordagem quantitativa (QUAN) e Qualitativa (QUAL), integrando um inquérito quantitativo baseado na General Belongingness Scale (GBS) e no Technology Acceptance Model (TAM) com entrevistas semiestruturadas a músicos de diferentes perfis. Esta abordagem permitiu explorar a forma como os músicos percecionam o sentido de pertença e a adoção tecnológica num contexto de forte identidade comunitária.

Os resultados evidenciam um elevado grau de coesão e pertença, aliado a uma adoção tecnológica seletiva, centrada sobretudo na divulgação, partilha e produção musical. A tecnologia surge como ferramenta complementar, capaz de ampliar redes e práticas, mas não de substituir a dimensão relacional e experiencial da música coletiva. A investigação sublinha ainda a importância de estratégias digitais sustentáveis, que conciliem inovação tecnológica com a preservação do património cultural e social da comunidade. São propostas recomendações para políticas públicas culturais e modelos de transição digital sustentada, destacando o papel da tecnologia como meio de fortalecimento das comunidades artísticas e de promoção da sua sustentabilidade a longo prazo.

**Palavras chave:** Transformação digital; comunidades musicais; sentimento de pertença; aceitação tecnológica; STOP; métodos mistos; ecossistemas culturais.

**Abstract:**

This dissertation analyses the impact of digital transformation on the community of musicians based at the Centro Comercial STOP, in Porto — one of the most emblematic independent cultural ecosystems in Portugal. The research follows an explanatory sequential mixed-methods design (QUAN → QUAL), combining a quantitative survey grounded on the General Belongingness Scale (GBS) and the Technology Acceptance Model (TAM) with semi-structured interviews involving musicians from diverse profiles.

This approach enabled a comprehensive understanding of how musicians perceive belonging and technological adoption within a highly cohesive creative community. Findings reveal a strong sense of belonging and collective identity, together with a selective and pragmatic adoption of digital tools, mainly oriented towards communication, promotion, and music production. Technology appears as a complementary instrument that can enhance collaboration and visibility but cannot replace the relational and experiential dimensions of collective music-making. The study highlights the need for sustainable digital transition strategies that combine technological innovation with the preservation of cultural and social heritage. Policy recommendations are proposed to support digital empowerment and the long-term sustainability of artistic communities such as STOP.

**Key words:** Digital transformation; music communities; belonging; technology acceptance; STOP; mixed-methods; cultural ecosystems

# Índice

|                                                                                                  |             |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>Resumo:</b> .....                                                                             | <b>v</b>    |
| <b>Índice</b> .....                                                                              | <b>vii</b>  |
| <b>Índice de Figuras</b> .....                                                                   | <b>viii</b> |
| <b>Índice de Tabelas</b> .....                                                                   | <b>xi</b>   |
| <b>Lista de abreviaturas</b> .....                                                               | <b>xii</b>  |
| <b>1 Introdução</b> .....                                                                        | <b>2</b>    |
| <b>2 A Transformação Digital na Indústria da Música</b> .....                                    | <b>7</b>    |
| 2.1 As Tecnologias Emergentes e o Seu Impacto na Produção, Distribuição e Consumo de Música..... | 10          |
| 2.2 A Educação e Aprendizagem Musical.....                                                       | 12          |
| 2.3 As Comunidades de Músicos .....                                                              | 16          |
| 2.3.1 Comunidades Artísticas e Sentimento de Pertença .....                                      | 17          |
| 2.3.2 A Transformação Digital das Comunidades de Músicos .....                                   | 18          |
| 2.3.3 Musicking .....                                                                            | 19          |
| 2.4 A Importância Do Centro Comercial STOP na Comunidade de Músicos do Porto                     | 21          |
| 2.5 Benefícios, Desafios e Perspetivas Futuras da Transformação Digital na Música                | 22          |
| <b>3 Metodologia</b> .....                                                                       | <b>26</b>   |
| 3.1 Questões de Investigação.....                                                                | 26          |
| 3.2 Objetivos de Investigação.....                                                               | 27          |
| 3.3 Abordagem Metodológica .....                                                                 | 28          |
| 3.3.1 Análise Fatorial Exploratória (AFE) .....                                                  | 30          |
| 3.3.2 Estudo de Caso .....                                                                       | 32          |
| 3.3.3 Objeto de Estudo .....                                                                     | 33          |
| 3.3.4 Amostra .....                                                                              | 35          |
| 3.3.5 Instrumentos de Recolha de dados .....                                                     | 37          |

|          |                                                                                                                         |           |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 3.3.6    | Triangulação de dados .....                                                                                             | 41        |
| <b>4</b> | <b>Inquérito por questionário .....</b>                                                                                 | <b>44</b> |
| 4.1      | Caracterização da amostra .....                                                                                         | 44        |
| 4.1.1    | Adequação da matriz de correlações .....                                                                                | 47        |
| 4.1.2    | Análise Fatorial Exploratória (AFE) .....                                                                               | 48        |
| 4.1.3    | Fiabilidade das escalas.....                                                                                            | 49        |
| 4.1.4    | Correlações entre fatores e estatísticas das escalas .....                                                              | 50        |
| <b>5</b> | <b>Entrevistas.....</b>                                                                                                 | <b>51</b> |
| <b>6</b> | <b>Análise Temática Qualitativa (QUAL) → Quantitativa (QUANT):<br/>Comunidade, Tecnologia e Identidade no STOP.....</b> | <b>59</b> |
| 6.1      | Comunidade e pertença .....                                                                                             | 59        |
| 6.2      | Interajuda e capital social .....                                                                                       | 64        |
| 6.3      | Adoção tecnológica (comunicação, produção e ensino) .....                                                               | 66        |
| 6.4      | Mediação digital e autenticidade .....                                                                                  | 70        |
| 6.5      | Incerteza institucional.....                                                                                            | 74        |
| 6.6      | Futuro da comunidade STOP: tecnologia, memória e sustentabilidade .....                                                 | 76        |
| <b>7</b> | <b>Síntese Integrativa dos Resultados com os Objetivos e Questões de Investigação</b>                                   | <b>79</b> |

## Índice de Figuras

|                                                                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1. Ilustração da demonstração gráfica do impacto do encerramento forçado de 2023 na ocupação do STOP .....                                           | 5  |
| Figura 2. Traduzido e adaptado do modelo multilayered de Plekhanov et al. (2023) .....                                                                      | 8  |
| Figura 3. Quadro de transformação digital: equilíbrio entre quatro dimensões transformacionais. Modelo adaptado de Matt et al. 2015.....                    | 9  |
| Figura 4. Cadeia de valor e tecnologias digitais - indústria musical (modelo adaptado de Darvish et al. 2022) .....                                         | 10 |
| Figura 5. Indústria musical: cadeia de valor e impacto previsto das quatro tendências tecnológicas digitais. (modelo adaptado de Darvish et al. 2022) ..... | 11 |

|                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 6. Mapa conceitual dos conceitos-chave na revisão de literatura .....     | 24 |
| Figura 7. Modelo dos Métodos Mistos (modelo adaptado de MacGlone et al. (2020).. | 29 |
| Figura 8. Modelo adaptado de Coutinho, 2014 .....                                | 35 |
| Figura 9. Triangulação dos dados, modelo adaptado de Flick (2017).....           | 41 |
| Figura 10. Dados demográficos - Dados Inquérito.....                             | 45 |
| Figura 11 Dados demográficos - Dados Inquérito.....                              | 45 |
| Figura 12 nível de profissionalismo - Dados Inquérito .....                      | 46 |
| Figura 13 Tempo (em anos) que frequenta o STOP – Dados Inquérito .....           | 46 |
| Figura 14. Instrumento Preferencial – Dados Inquérito .....                      | 47 |
| Figura 15. análise temática reflexiva - Sandra Oliveira .....                    | 56 |
| Figura 16 análise temática reflexiva - Jorge Loura .....                         | 57 |
| Figura 17 análise temática reflexiva - Rúben Ausina.....                         | 58 |
| Figura 18 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC1).....              | 60 |
| Figura 19 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC2).....              | 60 |
| Figura 20. Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC3).....             | 60 |
| Figura 21 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC4).....              | 61 |
| Figura 22 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC9).....              | 62 |
| Figura 23 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC8).....              | 64 |
| Figura 24 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC10).....             | 64 |
| Figura 25 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPU1) .....        | 66 |
| Figura 26 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPU2) .....        | 67 |
| Figura 27 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPU3) .....        | 67 |
| Figura 28 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPEOU3) .....      | 69 |
| Figura 29 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPEOU1) .....      | 69 |
| Figura 30 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPEOU2) .....      | 69 |
| Figura 31 Respostas ao Inquérito - Atitude em Relação ao Uso (ARU) (ATARU1) .... | 71 |
| Figura 32 Respostas ao Inquérito - Atitude em Relação ao Uso (ARU) (ATARU2) .... | 71 |
| Figura 33 Respostas ao Inquérito - Atitude em Relação ao Uso (ARU) (ATARU3) .... | 72 |
| Figura 34 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ARU) (ATPU5) .....  | 73 |
| Figura 35 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC5).....              | 74 |
| Figura 36 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC10).....             | 74 |
| Figura 37 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC6).....              | 75 |
| Figura 38 Respostas ao Inquérito - Intenção de Uso (IU) (ATIU1).....             | 76 |
| Figura 39 Respostas ao Inquérito - Intenção de Uso (IU) (ATIU2).....             | 77 |

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 40 Respostas ao Inquérito - Intenção de Uso (IU) (ATIU3)..... | 77 |
|----------------------------------------------------------------------|----|

## Índice de Tabelas

|                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------|----|
| Tabela 1. Evolução da ocupação do centro comercial STOP entre 2012 e 2024..... | 34 |
| Tabela 2. Caracterização da amostra .....                                      | 44 |
| Tabela 3. Testes de adequação (KMO e Bartlett).....                            | 48 |
| Tabela 4. Cargas fatoriais (síntese, $ \lambda  \geq 0,40$ ).....              | 48 |
| Tabela 5. Variância explicada pelos fatores .....                              | 49 |
| Tabela 6. Fiabilidade interna ( $\alpha$ de Cronbach) .....                    | 49 |
| Tabela 7. Matriz de correlações entre fatores.....                             | 50 |
| Tabela 8. Quadro síntese dos entrevistados.....                                | 52 |

## Lista de abreviaturas

- AFE → Análise Fatorial Exploratória (*Exploratory Factor Analysis*).
- API / APIs → *Application Programming Interface(s)*; interfaces que permitem integração entre sistemas/plataformas digitais.
- ARU → Atitude em Relação ao Uso (*attitude toward use*), dimensão adaptada do TAM.
- AT\*[PU/PEOU/ARU/IU]\* → Atitude (Relativamente ao Uso de Tecnologia) - prefixo dos itens adaptados das escalas, dimensão adaptada do TAM.
- $\chi^2$  → Qui-quadrado (chi-square), estatístico usado no teste de esfericidade de Bartlett.
- DP → Desvio-padrão (*standard deviation*).
- GBS *General Belongingness Scale* (escala de pertença).
- IA → Inteligência Artificial (*Artificial Intelligence*).
- ISCAP → Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto (P.PORTO).
- IU → Intenção de Uso (*intention to use*), dimensão adaptada do TAM.
- KMO → Kaiser-Meyer-Olkin, índice de adequação amostral para análise fatorial.
- M → Média.
- MPB → Música Popular Brasileira.
- $\Omega$  (ômega) → coeficiente de consistência interna (omega).
- PCA → *Principal Component Analysis* (Análise dos Componentes Principais), método de extração na AFE.
- PEOU → Facilidade de Uso Percebida (*perceived ease of use*), dimensão TAM.
- p → Nível de significância estatística.
- PU → Utilidade Percebida (*perceived usefulness*), dimensão TAM.
- QUAL → Quantitativa.
- QUAN → Quantitativa.
- SC → Sentido de Comunidade.
- STOP → Centro Comercial STOP.
- TAM → *Technology Acceptance Model* (modelo de aceitação tecnológica).
- TI → Tecnologias de Informação (*Information Technology*).
- $\alpha$  (alfa de Cronbach) → coeficiente de consistência interna (Cronbach's alpha).

## **CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO**

---

# 1 Introdução

O presente estudo foi realizado no âmbito do curso de Mestrado em Negócio Eletrónico, do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto (ISCAP) e tem como objetivo principal analisar o impacto da transformação digital na comunidade de músicos do centro comercial Stop (STOP). Assim, o presente estudo tem como finalidade avaliar o grau de adoção tecnológica por parte dos membros da comunidade musical do STOP, procurando compreender em que medida as tecnologias digitais têm contribuído para a transformação e evolução das dinâmicas internas desta comunidade. Pretende-se, igualmente, aferir o nível de envolvimento dos seus elementos e o sentimento de pertença, analisando se esta comunidade se caracteriza por uma estrutura relacional profunda ou superficial. Com esta abordagem, o projeto procura contribuir para a compreensão do papel da tecnologia na reconfiguração e evolução das comunidades musicais, analisando a transformação digital da comunidade de músicos do STOP.

A transformação digital tem sido um dos fatores mais disruptivos e estruturantes da sociedade contemporânea, com repercussões profundas nos setores culturais e criativos, nomeadamente na indústria da música (Sciaky, 2019). Esta nova realidade reconfigurou radicalmente os modos de criação, distribuição e monetização musical, alterando as dinâmicas de mediação entre artistas e públicos, como defende Dolata (2020). Vários autores (Baym, 2018; Morris, 2020) defendem ainda que, para além dos desafios colocados por processos de desintermediação, instabilidade económica e fragmentação das audiências, a digitalização tem também aberto novas oportunidades de autonomia criativa, visibilidade global e experimentação colaborativa. Segundo os autores Tschmuck (2021) e Hracz (2012), plataformas digitais e redes sociais têm permitido a emergência de ecossistemas musicais descentralizados, onde músicos independentes podem construir comunidades de prática, aceder a ferramentas de produção acessíveis e desenvolver modelos económicos alternativos ao circuito comercial tradicional. Neste contexto, compreender como os músicos se posicionam face à adoção tecnológica é crucial para analisar as transformações das culturas musicais contemporâneas, particularmente em espaços alternativos e comunitários.

No entanto, apesar das oportunidades criadas por este novo ecossistema digital, que é definido por Ferreira (2022) como um fenómeno de apropriação coletiva criativa, onde músicos, produtores e artistas plásticos interagem e colaboram, criando um ambiente que

transcende o simples uso funcional das suas infraestruturas, muitos músicos e comunidades artísticas enfrentam desafios e dificuldades na sua adaptação. Algumas destas dificuldades prendem-se sobretudo pela falta de competências tecnológicas, dificuldades no acesso a plataformas digitais ou pela precarização das condições de trabalho na economia digital (Kiresci, 2023). Apesar dessas dificuldades, vários autores (Darvish & Bick, 2024; Dolata, 2020; Matt et al., 2015; Bannikova et al., 2023) apontam a transformação digital como um impulsionador de uma revolução tecnológica que redefine de forma abrangente múltiplos sectores, como a música ou artes, ao introduzir tecnologias emergentes como o *streaming*, a inteligência artificial, e o *blockchain*, entre outras. Esta visão é reforçada por outros autores, como Zaoui & Souissi (2020) e Ali et al., (2021), que defendem que estas inovações possibilitam novas formas de criação, distribuição e consumo artístico, expandindo a acessibilidade e promovendo economias colaborativas baseadas na descentralização e transparência proporcionadas pelo *blockchain*, além de fomentar a interatividade e a personalização através do *streaming* e das plataformas digitais. O impacto destas tecnologias acarreta também desafios significativos relacionados com a sustentabilidade dos modelos culturais, a proteção dos direitos de autor, a preservação do património cultural e a adaptação das comunidades artísticas a este novo paradigma digital (Bannikova et al., 2023; Wibowo et al., 2024). Assim, para Matt et al. (2015), o debate contemporâneo no campo da cultura digital centra-se nas potencialidades e nas limitações das tecnologias emergentes, refletindo sobre a equidade digital, a inclusão e as novas dinâmicas de participação e valorização artística.

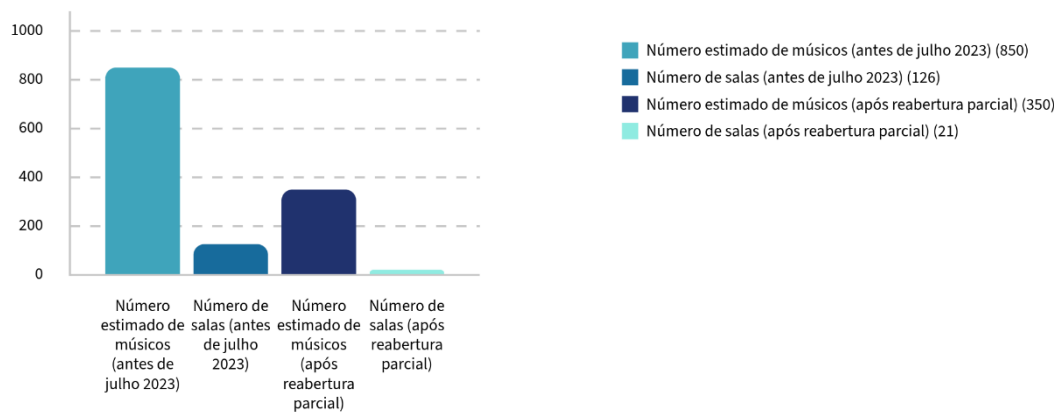
Matt et al. (2015) e Dolata (2020) salientam ainda que as comunidades artísticas, enquanto constructos sociais dinâmicos, são tanto protagonistas como agentes de mediação na transformação digital. Para os autores, estas comunidades potenciam relações de colaboração, capacidade de resiliência e experimentação coletiva, sendo fundamentais para a resposta e integração crítica das tecnologias emergentes. A literatura evidencia que, através da apropriação de ferramentas digitais, estas comunidades conseguem ampliar a sua intervenção, promover a inclusão e reforçar o papel ativo dos agentes culturais na definição da agenda digital (Plekhanov et al., 2023; Sutani, 2024). Assim, a vitalidade das comunidades artísticas no ecossistema digital depende não só da capacidade de inovação tecnológica, mas também da preservação dos elementos identitários e colaborativos que as caracterizam (Wibowo et al., 2024; Zaoui & Souissi,

2020). Para garantir essa preservação identitária, o sentimento de pertença desempenha um papel fulcral na sustentabilidade e coesão das comunidades artísticas, sobretudo num cenário de inovação digital acelerada (Anderson & Bigby, 2021). A investigação recente sublinha que a pertença e o reconhecimento mútuo facilitam processos de adaptação, aprendizagem colaborativa e adoção de novas tecnologias, potenciando o envolvimento dos agentes culturais e a inclusão no espaço digital (Ali et al., 2021; Bannikova et al., 2023; Plekhanov et al., 2023). Assim, vários autores reforçam a necessidade de compreender as interações entre pertença, apropriação tecnológica e inovação é, por isso, determinante para analisar a evolução das práticas artísticas na contemporaneidade (Darvish & Bick, 2024; Heard & Bartleet, 2025; Wenger, 1999; Zaoui & Souissi, 2020).

O Centro Comercial STOP (STOP), situado no Porto, constitui um dos maiores polos criativos do país, reunindo centenas de músicos, produtores e artistas num espaço que se tornou, de forma espontânea, um ecossistema único de colaboração e criação musical (Teixeira & Verdelho, 2018). Contudo, a sustentabilidade desta comunidade tem sido ameaçada por diversos fatores, incluindo a falta de reconhecimento institucional, a pressão imobiliária e a ausência de estratégias de modernização que garantam a sua continuidade a longo prazo (Novo et al., 2019). Fundado em 1982, como centro comercial tradicional, o edifício foi progressivamente apropriado pela comunidade artística a partir da década de 1990. Segundo o jornal JPN, o STOP chegou a contar com uma taxa de ocupação de 95%, o que representa uma comunidade de cerca de 850 músicos, tornando-se num centro cultural de referência no país. Aquando do encerramento forçado do espaço, em 2023, o lançamento de uma petição pública, com mais de 1.700 assinaturas, procurou demonstrar a importância do espaço para a comunidade, que viu serem encerradas 105 dos 126 espaços, deixando, segundo o jornal expresso, cerca de 450 a 500 músicos sem espaço, provocando uma considerável redução da ocupação, como pode ser observado na figura 1.

No entanto, em fevereiro de 2025, o Executivo Municipal do Porto aprovou, por

*Figura 1. Ilustração da demonstração gráfica do impacto do encerramento forçado de 2023 na ocupação do STOP*



unanimidade, a classificação do Centro Comercial Stop como Monumento de Interesse Municipal. Esta decisão reconhece o valor histórico, arquitetónico e cultural do edifício, representando uma nova esperança para a comunidade, sendo que esta decisão, por si, não é ainda suficiente para garantir a segurança da comunidade.

Apesar da crescente atenção dedicada à transformação digital na indústria musical, persistem lacunas significativas na literatura no que respeita à compreensão das suas implicações em contextos comunitários, informais e localizados, como é o caso do STOP. A escassez de investigações focadas na interseção entre a adoção tecnológica, as dinâmicas comunitárias e a sustentabilidade destes ecossistemas justificam a necessidade urgente de uma abordagem aprofundada e contextualizada. Neste contexto, o presente estudo propõe investigar o impacto da transformação digital na comunidade de músicos do STOP, um caso emblemático da realidade musical urbana no Porto. Esta investigação visa identificar os padrões de adoção tecnológica e as barreiras enfrentadas durante a transição digital, avaliando de que forma esta pode responder às necessidades específicas dos seus membros, ao promover a inovação e a sustentabilidade deste ecossistema criativo. Paralelamente, procura compreender de que forma os músicos deste espaço percebem e vivenciam a sua identidade comunitária.

Com este estudo, pretende-se contribuir para a superação das lacunas identificadas, oferecendo uma abordagem holística que considere fatores tecnológicos e socioculturais da transformação digital.



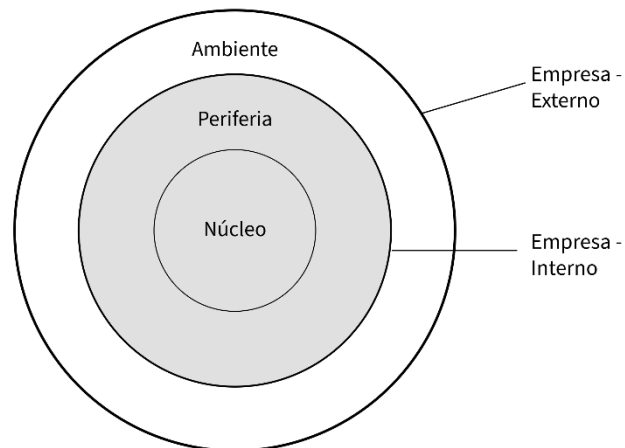
## **2 A Transformação Digital na Indústria da Música**

A indústria musical tem passado por uma transformação digital profunda, abrangendo desde as tecnologias utilizadas na produção, disseminação e promoção até à forma como as comunidades de músicos interagem e se envolvem com a indústria (Ali et al., 2021; Darvish & Bick, 2024; Dolata, 2020; Sciaky, 2019). Segundo Bennett & Peterson, (2004), o desaparecimento contínuo de espaços físicos que permitem a músicos amadores encontrarem-se e partilharem experiências e conhecimentos abre caminho para o surgimento do mundo digital como um espaço seguro onde estas comunidades podem continuar a prosperar. Esta visão é reforçada por Watson (2012) que defende que a contínua erosão dos espaços físicos tradicionais, como salas de ensaio, clubes comunitários e estúdios informais, tem afetado diretamente a capacidade dos músicos amadores de se reunirem e trocarem conhecimento presencialmente. A literatura sugere que essas comunidades digitais funcionam como novos espaços sociais virtuais onde se cultivam confiança, identidade e coesão apesar da ausência de presença física (Heard & Bartleet, 2025; Waldron, 2009).

Numa perspetiva empresarial e organizacional, Zaoui & Souissi (2020) definem a transformação digital como um novo modelo de desenvolvimento que redefine as relações entre empresas, partes interessadas e clientes, permitindo uma transformação multidimensional. Segundo os autores, estes modelos de representação, frequentemente usados em guiões de transformação digital, carecem, muitas vezes, de detalhes necessários para adaptação prática em diferentes contextos empresariais. Para responder a esta problemática, os autores reconciliaram diversas abordagens à transformação digital, reorganizando categorias e fases no processo de transformação e identificaram três fases fundamentais: avaliação do estado atual, definição de orientações estratégicas e implementação de iniciativas transformacionais. No modelo apresentado, os autores referem-se à avaliação do estado atual como o diagnóstico e análise detalhada da maturidade digital de uma organização ou ecossistema, permitindo entender o seu nível de adoção de tecnologias digitais e práticas associadas. A definição de orientações estratégicas consiste no estabelecimento de direções claras, metas e prioridades que alinhem os esforços de transformação digital com os objetivos globais da organização. Por fim, a implementação de iniciativas transformacionais envolve a execução de ações concretas, programas e projetos que visam efetivamente promover mudanças tecnológicas, culturais e processuais para alcançar a digitalização desejada e seus

benefícios estratégicos. Por outro lado, para que a transformação digital seja bem-sucedida, Plekhanov et al. (2023) alertam que é necessário considerar cuidadosamente fatores como a dimensão da empresa, a atividade e o público-alvo. Esta perspectiva é expandida quando, em 2023, os autores introduzem um modelo em várias camadas (*multilayered*), como pode ser observado na Figura 2, que abrange o impacto da

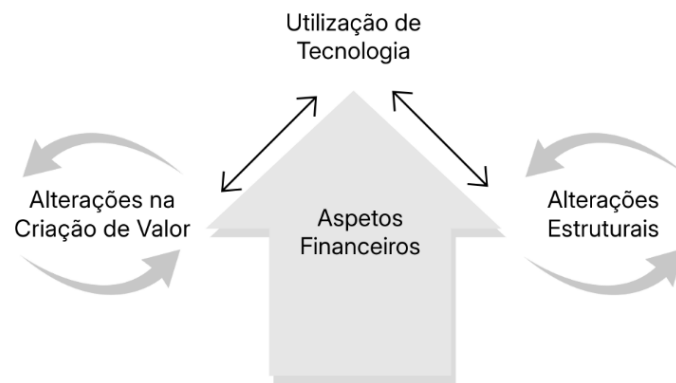
Figura 2. Traduzido e adaptado do modelo *multilayered* de Plekhanov et al. (2023)



transformação digital no núcleo organizacional, na sua periferia e no seu ambiente externo. Aqui, os autores destacam o conflito entre a descentralização, como a formação de colaboradores e centralização, com decisões baseadas em dados. Para além disso, a transformação digital tem aumentado a importância dos ecossistemas digitais, que ao contrário dos ecossistemas tradicionais, definidos por Geurts & Cepa (2023) como sistemas organizados de atores, recursos e ambientes físicos interdependentes que operam dentro de limites materiais definidos, sustentando práticas e interações presenciais, os ecossistemas digitais, segundo os autores, são entidades que absorvem os ecossistemas tradicionais, traduzindo as características físicas e digitais, muitas vezes através de elementos, como as *Application Programming Interfaces* (APIs). Para Geurts & Cepa, (2023) estes elementos permitem a integração e comunicação entre sistemas distintos, e as plataformas digitais multimodais, que convergem elementos físicos e virtuais para facilitar a interação e continuidade das práticas culturais, que fazem a ponte entre as práticas tradicionais e as digitais. Para os autores, este processo de envolvimento permite que os ecossistemas dominem, sem replicar as funcionalidades originais, tirando partido dos efeitos de rede e da orientação do utilizador baseada em dados para marginalizar os concorrentes. Esta visão é reforçada por Plekhanov et al. (2023), que defende que este conceito procura desfazer os limites entre competidores e colaboradores e, em paralelo,

eliminar barreiras como a resistência à mudança e escassez de competências. Para contornar estas barreiras, Matt et al. (2015), propõem um quadro conceptual, demonstrado na Figura 3. no qual são abordadas quatro dimensões cruciais para uma

*Figura 3. Quadro de transformação digital: equilíbrio entre quatro dimensões transformacionais. Modelo adaptado de Matt et al. 2015*



completa transformação digital numa empresa: uso de tecnologias, mudanças na criação de valor, mudanças estruturais e aspetos financeiros. Ao contrário das estratégias tradicionais de TI, que se concentram nas infraestruturas, aqui as estratégias abrangem a remodelação dos modelos de negócio e na criação de novas formas de valor. Assim sendo, é sugerida a introdução de um *Chief Digital Officer*, que terá como objetivo apoiar as empresas no planeamento e implementação de estratégias de transformação digital (Matt et al. 2015). Esta estratégia mais global é apoiada por Gobble (2018) que destaca a importância de uma estratégia digital integrada que envolva toda a organização. Segundo o autor, a transformação digital não deve ser tratada como uma iniciativa isolada de TI ou marketing, mas sim como parte de uma estratégia corporativa unificada, promovendo sempre uma cultura organizacional voltada para a inovação e para a adaptação contínua. Esta visão é suportada por Matt et al. (2015), que defendem que a transformação é maioritariamente impulsionada pela aplicação de tecnologias digitais, como internet, análise de dados, plataformas móveis e a crescente competitividade no mercado. A transformação digital é assim dependente das capacidades digitais da empresa, processos operacionais e experiência do utilizador (Matt et al., 2015).

## 2.1 As Tecnologias Emergentes e o Seu Impacto na Produção, Distribuição e Consumo de Música

A transformação digital revolucionou a forma como a música é distribuída e consumida (Ali et al., 2021; Darvish & Bick, 2024; Dolata, 2020; Geurts & Cepa, 2023; Hracs, 2012; Watson, 2012). Dolata, (2020) destaca a mudança do modelo de compra para o de acesso à música através de plataformas de *streaming* como *Spotify*, *Apple Music* e *Amazon Music*. Esta mudança oferece novas oportunidades de receita e exposição para os artistas, potencialmente contribuindo para a sustentabilidade económica das comunidades musicais. Ainda, segundo o mesmo autor, a digitalização permitiu que a gravação e produção de música se desvinculassem dos estúdios das grandes gravadoras, possibilitando que os artistas produzam música de forma independente e descentralizada. Isto pode levar a uma maior diversidade de expressões artísticas e à sustentabilidade de comunidades musicais mais pequenas ou alternativas (Dolata, 2020). Esta visão é suportada por Darvish & Bick (2024), onde os autores investigaram como é que tecnologias digitais, como *streaming*, inteligência artificial (IA), controlo por voz e *blockchain*, estão a reformular a indústria musical e o impacto na cadeia de valor. Os autores começaram por analisar a cadeia de valor da música, desde a criação, produção e consumo, conforme modelo apresentado na Figura 4., onde os autores procuram

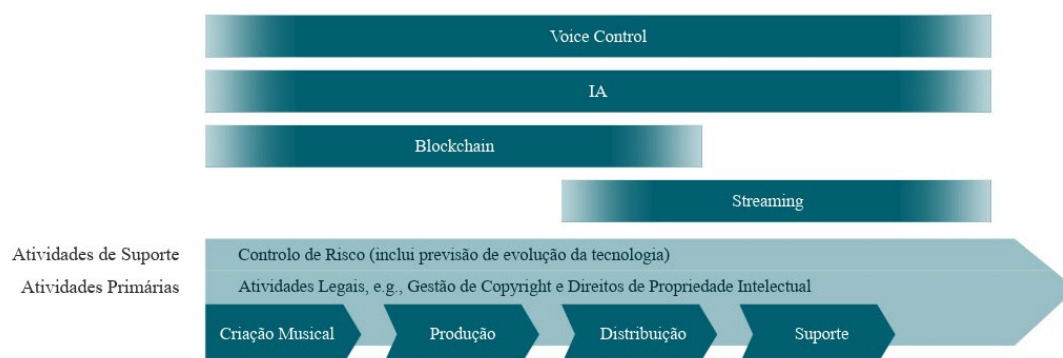
Figura 4. Cadeia de valor e tecnologias digitais - indústria musical (modelo adaptado de Darvish et al. 2022)



identificar quais as tecnologias emergentes e o seu impacto. Com base em entrevistas a especialistas do sector, os autores identificaram o *streaming*, a IA, o controlo por voz e o *blockchain* como as quatro tecnologias mais relevantes na indústria musical. Os autores concluíram que o *streaming* é a tecnologia líder, capaz de remodelar a criação e captura de valor na indústria musical, enquanto a IA e o controlo por voz desempenham um papel

de apoio no crescimento do *streaming*. Já o *blockchain* foi reconhecido como uma tecnologia potencial para resolver desafios específicos da indústria, sendo que o impacto previsto destas tecnologias pode ser observado na Figura 5. Contudo, as mudanças

Figura 5. Indústria musical: cadeia de valor e impacto previsto das quatro tendências tecnológicas digitais. (modelo adaptado de Darvish et al. 2022)



possíveis que estas tecnologias oferecem dependem da maturidade tecnológica, da aceitação pelo sector e da adoção pelos consumidores. Com o objetivo de identificar os potenciais benefícios do *streaming*, Herbert et al. (2019) analisaram semelhanças e diferenças no impacto do *streaming* em diversas indústrias mediáticas, como a música gravada, o cinema e a televisão. Considerando fatores como o comportamento dos consumidores, práticas empresariais, criação de conteúdos e dinâmicas industriais, Herbert et al. (2019) concluíram que cada uma destas indústrias experienciou mudanças no consumo, nas práticas empresariais e na criação de conteúdos a ritmos distintos. Esta visão é complementada por Dolata (2020), que apresenta uma análise abrangente da transformação digital na indústria musical, dividindo-a em fases distintas de desenvolvimento. O autor argumenta que a mudança mais recente e impactante no mercado musical foi a transição do modelo de compra para o de acesso à música, principalmente através de plataformas de *streaming*. O *streaming* emergiu como uma tecnologia disruptiva que revolucionou o consumo de música. Esta forma de distribuição digital permite o acesso instantâneo a vastos catálogos musicais sem necessidade de download, alterando fundamentalmente o paradigma de consumo de música de um modelo baseado na posse para um baseado no acesso (Dolata, 2020). Esta mudança não só alterou os padrões de consumo, mas também reconfigurou significativamente a estrutura do mercado e as relações entre os diversos atores da indústria (Dolata, 2020). Complementando esta perspetiva, Ali et al. (2021) fornecem uma perspetiva valiosa sobre como a digitalização reconfigurou as dinâmicas de criação de valor na indústria

musical. Ao aplicar a lente dos ecossistemas de serviços, os autores demonstram que a transformação digital não só alterou os modelos de negócio existentes, mas também criou novas formas de integração de recursos e co-criação de valor entre os diversos atores do setor. Esta abordagem permite uma compreensão mais profunda das complexas interações que emergiram no ambiente digital, onde plataformas como o *Spotify* ganharam proeminência significativa, enquanto atores tradicionais, como as lojas de discos físicas, viram o seu papel diminuir. A análise efetuada pelos autores ao mercado musical sueco oferece uma perspectiva valiosa sobre como os diferentes participantes do ecossistema, desde artistas e produtores até consumidores e intermediários digitais, se adaptaram e contribuíram para esta nova realidade. Este trabalho complementa a visão macro apresentada por Dolata (2020), fornecendo uma análise mais granular das mudanças nas relações e processos de criação de valor dentro da indústria musical digitalizada. Por outro lado, Kiresci (2023) demonstra que a desintermediação proporcionada pela *iComnternet* e pelo *streaming* reduziu custos e ampliou o alcance de músicos independentes, mas a concentração de mercado nas grandes editoras continua a influenciar as dinâmicas da indústria. Dessa forma, o autor corrobora a noção de que a inovação tecnológica não conduz, necessariamente, à redistribuição equitativa de poder no setor, mas sim a uma reconfiguração das relações entre os diferentes agentes da indústria musical (Kiresci, 2023).

Com o objetivo de explorar o potencial da tecnologia em trazer maior transparência à cadeia de valor da música, Sciaky, (2019) investigou as aplicações teóricas e práticas do blockchain na indústria musical, permitindo que artistas acompanhem de forma mais eficaz os fluxos de receita gerados pela sua música. No entanto, profissionais da indústria expressaram preocupações relacionadas com a acessibilidade e a facilidade de utilização destas plataformas. Barreiras legais e regulatórias, bem como a necessidade de maior educação e sensibilização, apresentam desafios significativos à implementação generalizada do blockchain na música.

## **2.2 A Educação e Aprendizagem Musical**

Segundo Li (2024), a transformação digital está a mudar a forma como a música é ensinada e aprendida. Para o autor, as plataformas de aprendizagem online e as aplicações educativas estão a tornar a educação musical mais acessível e sustentável, reduzindo a

necessidade de deslocções físicas e permitindo o acesso a instrução de alta qualidade independentemente da localização geográfica. Da literatura revista, emerge ainda a relevância da improvisação como uma ferramenta pedagógica promotora de criatividade, colaboração e construção de significado no processo de aprendizagem (Larsson & Georgii-Hemming, 2019; Li, 2024; Lu & Yang, 2024). Larsson & Georgii-Hemming (2019) argumentam que a improvisação, quando informada por práticas do teatro improvisado, permite aos alunos articular o seu conhecimento prévio e experiências musicais em processos dialógicos, reforçando simultaneamente as suas competências interpretativas e criativas. Segundo os autores, esta abordagem evidencia uma transformação do espaço educativo num ambiente interativo, onde o conhecimento não é apenas transmitido, mas construído socialmente, potenciando o desenvolvimento de práticas musicais coletivas e autónomas.

Paralelamente, as investigações sugerem que as atitudes dos professores desempenham um papel mediador no sucesso das práticas pedagógicas na educação musical, influenciando diretamente as disposições dos alunos (Dai, 2021; Lu & Yang, 2024; Nikolić, 2018). Nikolić, (2018) identificou uma associação positiva entre as atitudes dos docentes e as suas competências profissionais, destacando que as dimensões emocionais e cognitivas da relação pedagógica condicionam significativamente o envolvimento e a aprendizagem dos alunos. Para além disto, para Lu & Yang (2024) torna-se evidente a necessidade de uma abordagem que reconheça os contextos culturais dos discentes, sendo que a integração de elementos culturais locais no currículo musical tem demonstrado favorecer uma maior identificação e participação dos alunos nos processos educativos. Por outro lado, segundo os autores, o contexto político e tecnológico surge como determinante no redesenho das práticas educativas musicais, moldando tanto os recursos disponíveis como os enquadramentos institucionais do ensino. A investigação de Wang (2020) expõe as fragilidades da formulação política no domínio da educação musical, revelando uma dissonância entre os objetivos pedagógicos e as decisões estruturais, enquanto Dai (2021) assinala uma crescente valorização do ensino da música no sistema educativo chinês, atribuindo-lhe um papel estratégico no desenvolvimento holístico dos alunos. Neste quadro, os avanços tecnológicos, particularmente acelerados pela pandemia da COVID-19, introduziram novas dinâmicas pedagógicas, permitindo a articulação de ambientes virtuais com práticas tradicionais, o que amplia as possibilidades de

aprendizagem autorregulada e flexível (Camlin & and Lisboa, 2021; Daubney & Fautley, 2020).

A pandemia COVID-19 veio, em muitos casos, acelerar esse processo de digitalização (Suvorov et al., 2022). Neste contexto de pandemia, os autores estudaram como a digitalização moderna, intensificada pela pandemia da COVID-19 e a subsequente transição para o ensino à distância, resultou em mudanças nos paradigmas pedagógicos. Através da análise da utilização de recursos digitais, do desenvolvimento de abordagens personalizadas de aprendizagem e dos desafios e oportunidades proporcionados pelas tecnologias digitais na educação musical, os autores identificaram como vantagens a interatividade, a integralidade, o potencial didático e as condições de aprendizagem confortáveis. No entanto, salientaram a necessidade de competências digitais adicionais por parte de professores e alunos, bem como a importância de rever metodologias de ensino para desbloquear o pleno potencial das tecnologias digitais. Esta visão é suportada por (Folha, 2021) que, ao analisar o contexto do ensino à distância no Instituto Politécnico do Porto, concluiu que apesar dos alunos reconhecerem as vantagens de um sistema de ensino à distância, a maioria dos alunos continua a preferir um modelo misto ou presencial. No entanto, na música, o ensino à distância, representa uma dimensão diferente e mais complexa do que o ensino tradicional, devido às suas características de interação (Hoare et al., 2014; Shelemay, 2011).

Para examinar como é que as tecnologias digitais estão a moldar as práticas de músicos amadores, Hoare et al. (2014) utilizaram uma abordagem etnográfica, focando-se nas ideologias e práticas partilhadas dentro das redes de música *Do It Yourself* (DIY). Os autores concluíram que plataformas digitais e redes sociais permitem aos músicos amadores interagir com uma comunidade mais ampla, ultrapassando barreiras locais, fomentando colaborações e alcançando audiências internacionais sem a necessidade de contratos formais com editoras. Além disso, os autores observaram ainda que a adoção de canais online gratuitos e acessíveis para promoção e distribuição contribui para um modelo descentralizado de produção e distribuição musical. Tudo isto levou a uma reinterpretação de “comunidades musicais”, por Shelemay (2011), que argumenta que as coletividades musicais não devem ser vistas como fixas ou geograficamente limitadas, mas como entidades flexíveis que podem ser construídas por meio de práticas compartilhadas e significados comuns. Assim sendo, a música não apenas conecta pessoas em contextos locais, mas também facilita a formação de laços sociais dinâmicos

e internacionais (Shelemay, 2011). Com o objetivo de explorar as dinâmicas de aprendizagem e envolvimento comunitário, Waldron, (2009), utilizando o quadro conceptual de Wenger (1999), destacou o valor das tecnologias digitais na oferta de oportunidades de aprendizagem musical ao longo da vida. O autor sublinhou também o potencial das comunidades online para apoiar a aprendizagem contínua e a exploração musical para além dos ambientes educacionais tradicionais.

Em Portugal, a investigação recente sobre a educação musical tem vindo a demonstrar uma atenção crescente às estratégias de aprendizagem autorregulada, reconhecendo o seu impacto nos processos de prática e desenvolvimento técnico dos estudantes de música. O estudo de Madeira et al. (2018) destaca a relevância da adaptação da Escala de Comportamento de Prática Autorregulada (SRPBS), que permitiu identificar, de forma sistemática, os fatores cognitivos e motivacionais que moldam a prática individual dos estudantes. Estes resultados indicam que a promoção de competências autorregulatórias pode contribuir significativamente para a eficácia do processo de aprendizagem, reforçando a necessidade de práticas pedagógicas que estimulem a autonomia e o pensamento estratégico dos alunos ao longo da sua formação musical. Simultaneamente, segundo Winter (2004), a integração de diferentes géneros e práticas musicais no currículo representa um fator determinante para o envolvimento dos estudantes. O autor argumenta que a inclusão de atividades que combinem audição, composição e performance no processo de ensino-aprendizagem pode proporcionar um desenvolvimento mais holístico, sobretudo em contextos de educação musical destinados a adolescentes. Esta perspetiva evidencia uma transição progressiva das abordagens centradas exclusivamente na execução técnica para modelos que valorizam a diversidade experiencial, potenciando a criatividade e o pensamento crítico no espaço educativo.

Por outro lado, a compreensão dos fatores psicológicos que condicionam a aprendizagem musical assume um papel central na construção de ambientes pedagógicos mais inclusivos (Barros et al., 2024). A investigação conduzida por Barros et al. (2024) revela que a ansiedade de performance musical constitui um fenómeno transversal ao ensino superior em Portugal, influenciada por variáveis contextuais e subjetivas. As estratégias de mitigação identificadas neste estudo apontam para a necessidade de reforçar o apoio institucional e pedagógico, de modo a criar condições que favoreçam tanto o bem-estar psicológico como a excelência artística. Neste quadro, a educação musical revela-se um

espaço de interseção entre a técnica, a estética e a saúde mental, exigindo abordagens pedagógicas sensíveis às múltiplas dimensões da experiência do aluno.

### **2.3 As Comunidades de Músicos**

As comunidades de músicos, segundo Wenger (1999), são frequentemente analisadas sob a perspectiva de comunidades de prática, onde os indivíduos se reúnem em torno de interesses comuns, partilhando conhecimento e construindo identidades coletivas. Shelemay (2011) propõe que as comunidades musicais sejam entendidas como entidades dinâmicas e flexíveis, moldadas por fatores sociais, culturais e históricos. Além disso, enfatiza que a música é central para a formação e manutenção de laços sociais, especialmente em contextos de migração e diásporas. Por outro lado, MacGlone et al. (2020) destacam ainda a relevância na promoção do bem-estar da comunidade e da coesão social. Os autores demonstraram que os programas de música comunitária contribuem significativamente para a promoção da saúde, aumentando o crescimento pessoal, bom como o reforço de laços sociais. Segundo os autores, estes programas criam espaços inclusivos de expressão e ligação, particularmente em comunidades que enfrentam desigualdades. No seu estudo, os autores reforçam ainda que a participação em atividades musicais comunitárias pode levar ao desenvolvimento de novas competências, ao aumento da confiança e à melhoria do envolvimento social.

Adicionalmente, segundo Heard & Bartleet (2025), as intervenções musicais em contextos comunitários demonstraram impactos positivos na saúde mental, incluindo uma maior autoexpressão, melhoria do humor e melhores competências sociais e de comunicação. Para os autores, a música comunitária desempenha um papel fundamental na transformação social, não apenas ao nível individual, mas também na construção de redes de apoio e na promoção da inclusão social. Bartleet (2023) destaca que o impacto da música se manifesta em três dimensões interligadas: pessoal, através do bem-estar e do desenvolvimento de competências; interpessoal, na criação de laços sociais e reforço da empatia e societal, na capacidade da música de desafiar desigualdades e fortalecer a coesão comunitária. Assim, a participação em atividades musicais não se limita ao entretenimento, mas constitui um meio de expressão identitária e de agência coletiva, facilitando processos de mudança social. Esta perspectiva complementa a visão de Shelemay (2011) sobre a natureza dinâmica das comunidades musicais, evidenciando a

sua capacidade de adaptação a contextos culturais e históricos diversos, e alinha-se com as conclusões de MacGlone et al. (2020) sobre os benefícios destas práticas para o bem-estar coletivo.

Vários estudos destacam a forma como a digitalização alterou profundamente a organização e interação em comunidades de músicos (Centorrino et al., 2022; Shelemay, 2011; Waldron, 2009). Focado na perspectiva da co-criação de valor, o estudo de Centorrino et al. (2022) oferece uma análise aprofundada sobre o impacto potencial do blockchain na indústria musical. Através de uma abordagem qualitativa baseada num estudo de caso, os autores demonstram que a adoção do blockchain pode reconfigurar significativamente os modelos de negócio e as dinâmicas de criação de valor no setor musical. A investigação revela que esta tecnologia não só aborda questões operacionais e financeiras, mas também tem o potencial de transformar fundamentalmente a cooperação inter-organizacional e a distribuição de valor ao longo da cadeia de fornecimento. Os autores argumentam que o *blockchain* pode contribuir para uma indústria musical mais equitativa e transparente, proporcionando aos artistas um maior controlo sobre as suas carreiras e rendimentos.

Segundo Darvish & Bick (2024), tecnologias como *streaming*, inteligência artificial e *blockchain* estão a redesenhar a cadeia de valor da indústria musical, permitindo novos modelos de colaboração e monetização. Estas plataformas, segundo Meyn et al. (2023), também democratizaram o acesso à produção e distribuição musical, promovendo maior diversidade, mas também levantando desafios relativos à sustentação económica de músicos independentes. Por outro lado, estudos apontam que essas dinâmicas também reproduzem barreiras culturais e económicas, com algoritmos frequentemente reforçando fronteiras de gosto e segmentação de géneros (Airoidi, 2021). No entanto, Waldron (2009) destaca que a emergência de comunidades online, como os grupos em plataformas como *SoundCloud* e *YouTube*, facilita a formação de laços sociais e criativos, permitindo a colaboração à distância e o intercâmbio cultural.

### **2.3.1 Comunidades Artísticas e Sentimento de Pertença**

As comunidades musicais funcionam como espaços de aprendizagem social, onde os músicos podem desenvolver as suas competências através da interação com os pares (Higgins, 2010). Peters et al. (2024) destacam a importância da identidade na recuperação

de indivíduos com doenças mentais graves através de atividades artísticas comunitárias, tornando o sentimento de pertença num elemento fundamental na formação e manutenção das comunidades artísticas. Os autores sugerem que um contexto de intervenção seguro e capacitador é vital para ativar mecanismos-chave, como o sentimento de controlo e a capacidade de lidar com desafios, visão reforçada por Anderson & Bigby (2021) que evidenciam que as práticas artísticas comunitárias têm demonstrado potencial para reforçar a participação cívica e política, gerando impactos em três dimensões: individual, grupal e comunitária. Cruz (2020) observa que estas práticas podem melhorar o bem-estar, as competências pessoais e artísticas, fortalecer as relações interpessoais e aumentar a compreensão de outras culturas, contribuindo para o desenvolvimento da identidade coletiva e do sentido de pertença. Segundo Anderson & Bigby (2021) estas práticas têm ainda o potencial de reforçar o bem-estar, as competências pessoais e artísticas, e fortalecer as relações interpessoais, podendo, além disso, contribuir para o desenvolvimento de uma identidade coletiva e um sentido de pertença mais forte.

Para os músicos, as comunidades desempenham um papel fundamental, proporcionando um contexto social, criativo e de desenvolvimento profissional essencial (Bakagiannis & Tarrant, 2006; DeNora, 2003). A importância destas comunidades pode ser analisada sob várias perspetivas. Para Bakagiannis & Tarrant, (2006) as comunidades musicais oferecem aos músicos um forte sentido de identidade e pertença. Os autores destacam que a partilha de preferências musicais pode promover a identificação com o grupo e reduzir a discriminação intergrupar. Por outro lado, DeNora (2003) refere que as comunidades musicais funcionam frequentemente como comunidades de prática, onde os músicos podem aprender e desenvolver as suas competências através da interação com os pares. Este aspeto é particularmente relevante em contextos de aprendizagem não-formal e informal, onde, segundo o autor, os jovens músicos aprendem através da prática social, como tocar em grupo ou aprender um instrumento de ouvido.

### **2.3.2 A Transformação Digital das Comunidades de Músicos**

Para Bartleet (2023) a transformação digital das comunidades artísticas vai além da adoção de tecnologia, exigindo uma reconfiguração das dinâmicas sociais e culturais. O autor destaca que a música comunitária pode impulsionar a mudança social, mas alerta para a necessidade de um enquadramento crítico que evite abordagens fragmentadas e

desigualdades preexistentes. A digitalização pode ampliar a inclusão, mas só terá impacto estrutural se for acompanhada por mecanismos de avaliação que assegurem mudanças sustentáveis. Adicionalmente, Rucsanda et al. (2021) defendem que as tecnologias digitais permitem a criação de comunidades de prática virtuais, onde artistas, educadores e entusiastas podem colaborar, trocar conhecimentos e criar em conjunto, independentemente das barreiras geográficas. Isto pode, segundo os autores, contribuir para a sustentabilidade e resiliência das comunidades musicais e novas ferramentas e plataformas para a expressão artística, ampliando o alcance e a participação das comunidades musicais. No entanto, Bartleet (2023) sublinha que o impacto social da música comunitária depende de um enquadramento crítico e sistémico, evitando abordagens fragmentadas e simplistas. Para o autor, a digitalização pode facilitar a inclusão e a colaboração artística, mas sem uma estrutura de avaliação rigorosa, corre o risco de reproduzir desigualdades existentes, pelo que é necessário integrar estratégias que assegurem acessibilidade, equidade e transformação estrutural.

No contexto da transformação digital das comunidades artísticas e culturais, Jati (2024) oferece uma perspetiva valiosa sobre o papel da tecnologia digital na preservação e promoção do património cultural. O autor evidencia que as tecnologias digitais não só facilitam a documentação e arquivo do património musical, mas também criam novas oportunidades para a inovação artística e o envolvimento da comunidade. As plataformas digitais, emergem como espaços cruciais para a colaboração, discussão e disseminação cultural, permitindo que as comunidades tradicionais se adaptem e prosperem na era digital.

### **2.3.3 Musicking**

O conceito de *musicking*, introduzido por Small (1998), propõe que a música deve ser entendida como uma atividade social que engloba todos os envolvidos no ato musical, incluindo intérpretes, ouvintes e outros participantes. Esta perspetiva desafia a visão tradicional da música como um objeto ou produto acabado, enfatizando a sua natureza processual e interativa. Esta noção é expandida por Crossley (2022) ao introduzir o conceito de "mundos musicais", sugerindo que as práticas musicais são moldadas por redes sociais e contextos específicos, e que a análise destas redes pode oferecer um conhecimento valioso sobre as interações e relações dentro desses mundos musicais.

Adicionalmente, Odendaal et al. (2014) exploram as implicações do *musicking* na educação musical, argumentando que compreender a música como prática social pode enriquecer as abordagens pedagógicas e promover uma experiência musical mais inclusiva e participativa. Neste sentido, a noção de *musicking* tem sido aplicada a contextos de aprendizagem e interação tecnológica, como é o caso de Juntunen et al. (2014) onde analisam como o *musicking* pode ser utilizado para equipar estudantes com ferramentas para explorar espaços musicais imaginários, destacando o seu potencial para fomentar criatividade e inovação. Paralelamente Wu & Bryan-Kinns (2019) avaliaram o impacto do *musicking* em sistemas musicais interativos, demonstrando como fatores como motivação e interfaces de utilizador influenciam o envolvimento criativo de não-músicos em experiências musicais digitais.

O conceito de Small (1998), tem ainda sido amplamente explorado em diferentes contextos, destacando o seu papel na inclusão, coesão social e transformação comunitária. Sutani, (2024) demonstra como práticas de *musicking* inclusivas na escola primária podem promover o envolvimento de alunos japoneses com necessidades especiais, proporcionando-lhes um espaço de expressão e interação social. De forma semelhante Weatherly, (2025) analisou o impacto dos programas de música comunitária, concluindo que estes facilitam a agência individual e o bem-estar coletivo, funcionando como ferramentas de empoderamento. O conceito de *musicking* foi ainda explorado no contexto prisional por Hjørnevik et al. (2023), onde os autores destacam a forma como as experiências musicais estruturam narrativas de identidade e promovem coerência na reconstrução do *self*, entendido, segundo Ansdell (2016), como um processo narrativo dinâmico, onde os indivíduos resinificam a sua identidade através da experiência musical, facilitando a coerência narrativa e a reintegração social. Tuastad & Stige, (2018) reforçam esta ideia ao analisar uma banda composta por ex-reclusos, evidenciando que o envolvimento musical não só fortalece os laços interpessoais como cria novas oportunidades de vida, promovendo um sentido de continuidade e resiliência. Numa abordagem intergeracional, Wilkinson et al. (2023) exploram o significado da música para idosos em lares, demonstrando que a participação em atividades musicais reforça o sentimento de pertença e identidade, contrariando os efeitos do isolamento social, visão complementada por van der Merwe & Morelli (2022), que defendem que no plano da coesão social, o *musicking* desempenha um papel estruturante na construção de

comunidades através de dinâmicas de pertença ritualizada, criando conexões simbólicas e emocionais entre os participantes.

O conceito do *musicking* emerge como um fenómeno complexo e transversal, com impactos significativos na inclusão social, na construção identitária e no fortalecimento das relações comunitárias (Hjørnevik et al., 2023). Assim, a literatura existente torna este conceito particularmente relevante no contexto do STOP, onde a prática musical se manifesta em conjunto com um ato coletivo de interação social e expressão artística.

## **2.4 A Importância Do Centro Comercial STOP na Comunidade de Músicos do Porto**

O Centro Comercial STOP (STOP), localizado na cidade do Porto, Portugal, é amplamente reconhecido como um dos maiores clusters criativos de música no país (Teixeira & Verdelho, 2018). Este espaço, originalmente concebido como um centro comercial nos anos 1980, foi transformado de forma espontânea, desde o início do século XXI, num polo cultural onde mais de 600 bandas utilizam as suas instalações como salas de ensaio e estúdios de gravação. Segundo os autores, este processo de apropriação informal reflete uma transformação significativa, tanto na funcionalidade do espaço quanto no seu impacto cultural e social. A importância desta comunidade é ainda acentuada por Ferreira (2022), que defende que o STOP representa um exemplo de apropriação coletiva criativa, onde músicos, produtores e artistas plásticos interagem e colaboram, criando um ecossistema que transcende o simples uso funcional das suas infraestruturas. Para o autor, este espaço tornou-se um ponto de referência cultural no Porto, sendo apelidado de "Casa da Música do Povo", devido ao seu papel na promoção de iniciativas artísticas acessíveis e inclusivas.

A relevância do STOP para a comunidade musical local é também destacada por Novo et al. (2019), que analisaram as dinâmicas de colaboração e partilha no contexto das indústrias criativas. O estudo sublinha que o STOP oferece oportunidades únicas para músicos em diferentes estágios das suas carreiras, promovendo a incubação de talentos, a experimentação musical e a criação de redes de contacto essenciais para o desenvolvimento cultural. Contudo, desafios relacionados com a gestão do espaço, infraestrutura precária e a falta de apoio institucional têm sido apontados como barreiras à sua sustentabilidade a longo prazo. Os autores concordam que o STOP, enquanto cluster

criativo, desempenha um papel crucial na manutenção e expansão da identidade cultural da cidade do Porto. Por outro lado, a investigação evidenciou ainda que a ausência de uma estrutura formal de gestão e de políticas públicas eficazes limita o seu potencial para maximizar o impacto económico e social na região. Assim, segundo os autores, estudos adicionais que explorem estratégias de desenvolvimento sustentável para clusters informais como o STOP são essenciais para compreender a sua relevância em contextos urbanos contemporâneos.

## **2.5 Benefícios, Desafios e Perspetivas Futuras da Transformação Digital na Música**

A transformação digital está, atualmente, presente em todos os aspetos da sociedade, sendo essencial para qualquer empresa, indústria ou serviço acompanhar esta tendência (Darvish & Bick, 2024; Hviid et al., 2018; Sciaky, 2019). Contudo, como afirmam Zaoui & Souissi (2020), a transformação digital de uma indústria específica deve seguir um plano estratégico que considere o público-alvo, a dimensão da indústria e a atividade, sendo a indústria musical, como defendido por Darvish & Bick, (2024), um dos sectores que melhor abraçou esta transformação, moldando-se ao público global diverso. Segundo o autor, as tecnologias digitais, como o *streaming*, destacam-se como um marco transformador na música. Apesar disso, Sciaky (2019) alerta que questões como a perda de produtos físicos e as preocupações com os rendimentos dos artistas exigem novas soluções tecnológicas, como o *blockchain*. Camlin & and Lisboa (2021) alertam ainda que o papel das tecnologias digitais é igualmente evidente na educação e na formação musical, com oportunidades e desafios que exigem soluções estratégicas para um impacto sustentável.

Na perspetiva de Hviid et al. (2018), alguns dos principais benefícios identificados incluem maior autonomia criativa, acesso direto ao público através de plataformas digitais, e novas oportunidades de monetização. Os autores examinaram como é que a digitalização transformou a indústria musical, focando-se particularmente no surgimento do "músico empreendedor". Os autores argumentam que a digitalização permitiu aos artistas assumir um maior controlo sobre suas carreiras, reduzindo a dependência de intermediários tradicionais como gravadoras. Por outro lado, Naveed et al. (2017) analisaram como é que a co-evolução entre *streaming* e música ao vivo está a criar novas

oportunidades para os artistas. Os autores identificam como benefícios da transformação digital como a capacidade de alcançar um público global através de plataformas de *streaming*, novas fontes de receita através da integração entre *streaming* e performances ao vivo, e a possibilidade de os artistas utilizarem dados digitais para otimizar suas estratégias de carreira. Arditi (2019) além de examinar, de forma crítica, como é que a ubiquidade da música digital afeta os artistas, destaca benefícios como a democratização da produção musical, maior visibilidade para artistas independentes, e a capacidade de os músicos manterem uma conexão mais direta e constante com seus fãs através de plataformas digitais. Assim, podemos aferir que uma maior autonomia criativa e de carreira, acesso direto a um público global, novas oportunidades de monetização, e a capacidade de utilizar dados digitais para informar decisões estratégicas são vistos como alguns dos principais benefícios da transformação digital para os músicos e a sua formação.

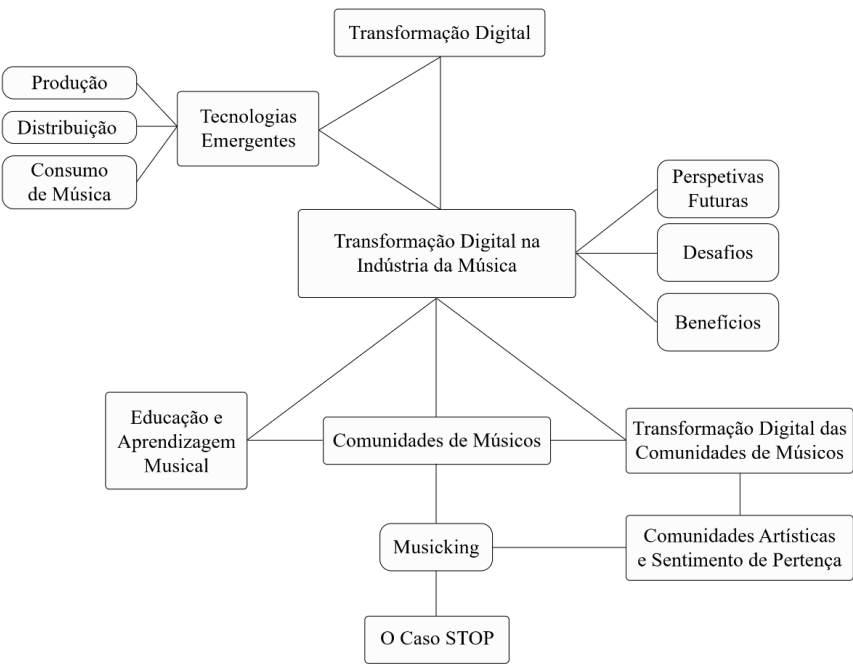
No contexto mais amplo da transformação digital na educação, Zinchenko et al. (2023) avaliaram a importância das transformações no ambiente educacional, especialmente no domínio digital, em resposta às novas exigências dos estudantes na sociedade moderna. Os autores identificaram barreiras nos ambientes de aprendizagem tradicionais e exploraram formas inovadoras de utilizar ferramentas digitais para ultrapassar esses obstáculos e promover ambientes de aprendizagem mais eficazes e envolventes. Por meio de questionários, concluíram que tanto professores quanto estudantes consideram a digitalização uma transformação eficaz na educação. Contudo, destacaram barreiras como infraestruturas digitais deficientes, dificuldades no uso de ferramentas digitais, especialmente para alunos mais jovens, e tarefas demoradas, sublinhando a importância de um plano estratégico para a transformação digital no ensino

Num contexto de perspectiva futura, as comunidades musicais podem ser catalisadoras de inovação e criatividade. Através da partilha de experiências e conhecimentos, os músicos são expostos a novas ideias e abordagens, o que pode estimular a sua própria criatividade e levar ao desenvolvimento de novas formas de expressão artística (Gaunt et al., 2021). Os autores Dillon et al. (2009) demonstram que ferramentas de música generativa, como o software *jam2jam*, podem facilitar o envolvimento significativo na criação musical, permitindo a improvisação colaborativa em ambientes físicos e virtuais. O estudo destaca que o network *jamming* não apenas reduz barreiras técnicas para a participação, mas também promove interações sociais estruturadas em torno da música, funcionando como

um catalisador para a coesão comunitária. Além disso, a pesquisa sugere que a experiência musical compartilhada pode ser particularmente benéfica para grupos marginalizados, contribuindo para a autoexpressão e o desenvolvimento de identidade. No entanto, os autores apontam que a efetividade dessas abordagens depende do design pedagógico e da adaptação às necessidades específicas dos participantes, sublinhando a importância de modelos educacionais que integrem a tecnologia de forma reflexiva e inclusiva.

Para além disso, as comunidades musicais digitais emergem também como espaços significativos de apoio emocional e saúde mental, especialmente entre jovens (Jin et al., 2023). Os resultados revelaram que, através da partilha de experiências musicais, os utilizadores são motivados a expressar sentimentos de ansiedade, solidão e depressão, criando uma rede de apoio que vai além da música, promovendo o bem-estar mental. Isto aumenta a importância das plataformas digitais, não apenas como canais de consumo, mas também como espaços de apoio social e emocional, adaptados às necessidades dos jovens (Jin et al., 2023). Assim, a transformação digital pode desempenhar um papel crucial na garantia de um futuro sustentável para as comunidades musicais, oferecendo novas oportunidades e ferramentas para o desenvolvimento artístico, identificando várias formas como esta transformação contribui para a sustentabilidade destas comunidades.

Figura 6. Mapa conceitual dos conceitos-chave na revisão de literatura





### **3 Metodologia**

A metodologia constitui o alicerce de qualquer investigação científica, orientando o percurso desde a formulação das questões de pesquisa até à análise e interpretação dos dados (Bahishti, 2022). Este capítulo apresenta, de forma estruturada, as opções metodológicas adotadas no presente estudo, incluindo a definição dos objetivos, questões de investigação e o delineamento do desenho de investigação. Segundo Pozzebon & Bido (2019) a metodologia não se limita apenas à descrição de procedimentos, mas também reflete as escolhas ontológicas e epistemológicas do investigador, revelando a sua perspetiva sobre a construção do conhecimento. Esta visão é alargada por Bahishti (2022) que destaca que a importância de uma metodologia rigorosa, reside na sua capacidade de garantir a validade, fiabilidade e reprodutibilidade dos resultados, elementos essenciais para a credibilidade científica do estudo.

Assim, são detalhados os métodos de recolha de dados, as estratégias de amostragem e os instrumentos utilizados, assegurando a coerência entre os objetivos da pesquisa e as técnicas utilizadas. Por fim, são descritos os procedimentos de análise de dados, bem como da triangulação, que ajudam a reforçar as conclusões obtidas.

#### **3.1 Questões de Investigação**

A formulação de questões de investigação é um elemento fundamental em qualquer estudo científico, uma vez que orientam a estrutura metodológica, a recolha de dados e a interpretação dos resultados. Segundo Bogdan & Biklen (1998), as questões de investigação funcionam como "bússolas epistemológicas" (Bogdan & Biklen 1998), garantindo que o investigador assegure que o foco está no problema central e evite desvios que comprometam a validade interna do estudo. Ainda, segundo os autores, a relevância das questões reside na sua capacidade de operacionalizar problemas complexos em questões empiricamente investigáveis. Esta visão, também é complementada por Hulley et al. (2011), no modelo FINER (*Feasible, Interesting, Novel, Ethical, Relevant*), onde destacam que uma questão de investigação eficaz deve ser viável, original e alinhada com lacunas do conhecimento existente. Esta perspetiva é corroborada por estudos que demonstram que questões mal formuladas geram dispersão metodológica e resultados inconclusivos, limitando o impacto científico e prático da pesquisa (Tashakkori &

Teddlie, 1998). Assim, a definição de questões de investigação é fundamental para garantir para uma investigação viável e eficaz das comunidades de músicos do STOP.

Assim, é proposto o estudo de caso que se enquadra na seguinte questão principal de investigação:

- **Enquanto comunidade, de que forma é que os músicos do STOP se estão a adaptar à transformação digital?**

Da questão principal de investigação, resultam as seguintes questões específicas:

1. De que forma é que os músicos que frequentam o STOP percebem e experienciam o sentido de pertença sentimento de pertença comunitária e de que modo este influencia a sua relação com os processos de transformação digital?
2. Como é que os músicos do STOP percecionam o impacto das tecnologias digitais nas suas práticas criativas, colaborativas e de performance, e como é que se relacionam com essas ferramentas no seu quotidiano musical?
3. Em que medida é que os músicos do STOP percecionam a tecnologia enquanto elemento potenciador da sua prática artística e interação comunitária?
4. Quais os principais desafios e dificuldades sentidos pela comunidade na utilização de tecnologias digitais?

### **3.2 Objetivos de Investigação**

Os objetivos do trabalho desenvolvido visam aprofundar a compreensão das dinâmicas socioculturais bem como da identidade coletiva da comunidade de músicos do STOP, analisando os fatores que contribuem para a coesão social e para a sua estrutura organizacional. Ainda, é importante identificar o nível de adoção tecnológica por parte dos músicos, compreender o impacto das ferramentas digitais na produção e distribuição musical e analisar as principais barreiras que dificultam a transição para um ecossistema digital. Com este propósito, foram definidos os principais objetivos da investigação:

1. Compreender a dinâmica sociocultural e a identidade coletiva da comunidade de músicos do STOP, analisando os fatores que contribuem para a coesão social e a estrutura organizacional.

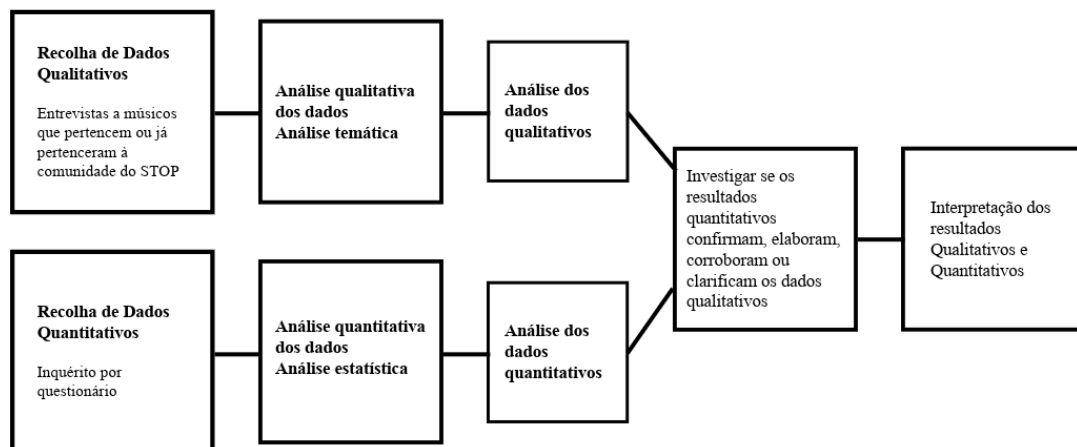
2. Identificar o nível de adoção tecnológica dos músicos, compreendendo o impacto das ferramentas digitais na produção e distribuição musical, e analisar as principais barreiras que dificultam a transição para um ecossistema digital.
3. Avaliar os elementos que podem promover a aceitação e implementação de soluções digitais, identificando as funcionalidades, recursos e estratégias essenciais para a criação de uma plataforma digital adaptada às necessidades específicas desta comunidade.

### **3.3 Abordagem Metodológica**

A abordagem dos métodos mistos de Creswell & Clark (2017) permite integrar diferentes fontes de dados para captar tanto padrões mensuráveis como interpretações subjetivas, garantindo uma análise mais robusta e contextualizada. Neste estudo, a abordagem metodológica será aplicada para validar empiricamente as dinâmicas comunitárias e tecnológicas em análise, mitigando a obliquidade do método único identificado por Johnson & Onwuegbuzie (2004). A complementaridade entre métodos quantitativos, como inquéritos estruturados para aferir o sentido de pertença e a adoção tecnológica, e métodos qualitativos, como entrevistas semiestruturadas para explorar motivações e barreiras subjacentes, alinha-se com o princípio de Dunning et al. (2008) de utilização de métodos quantitativos e qualitativos no estudo do fenómeno. Além disso, a adoção de um design explicativo sequencial, de acordo com Teddlie & Tashakkori (2009) permite que os resultados quantitativos orientem a fase qualitativa, garantindo, segundo Braun & Clarke (2019), que padrões identificados sejam aprofundados através de análise temática, resultando numa descrição densa e empiricamente sustentada (Moseholm & Fethers, 2017).

Assim, o estudo será conduzido em duas vertentes metodologicamente complementares: uma vertente quantitativa, baseada na aplicação de um inquérito por questionário, e uma vertente qualitativa, centrada na realização de entrevistas semiestruturadas a músicos que pertencem ou já pertenceram à comunidade STOP, como demonstrado no modelo apresentado na Figura 7.

Figura 7. Modelo dos Métodos Mistos (modelo adaptado de MacGlone et al. (2020))



A Vertente Quantitativa incluirá a aplicação de um inquérito, o que permitirá a recolha de dados sobre o sentimento de pertença comunitária, padrões de adoção tecnológica e as necessidades e expectativas para a transformação digital da comunidade. Os questionários são instrumentos fundamentais para quantificar fenómenos subjetivos, como a identidade comunitária, através de escalas padronizadas, permitindo uma análise estatística robusta (Creswell & Clark, 2017). Além disso, de acordo com Venkatesh et al. (2024) o levantamento de dados demográficos e socioeconómicos contribuirá para uma segmentação mais precisa da amostra e para a identificação de variáveis que possam influenciar os padrões de comportamento e adoção tecnológica.

Na Vertente Qualitativa serão conduzidas entrevistas semiestruturadas com músicos pertencentes, ou que já pertenceram, à comunidade STOP. Esta vertente permitirá captar perceções subjetivas e explorar fatores contextuais que possam não ser evidentes nos dados quantitativos, seguindo o princípio da complementaridade metodológica de Dunning et al. (2008). Através da análise temática de Braun & Clarke (2019), será possível aprofundar as motivações, resistências e expectativas em torno da transformação digital do espaço, identificando possíveis desafios na implementação de uma plataforma digital. A triangulação destes dados qualitativos com os resultados da fase quantitativa garantirá uma análise mais holística do fenómeno, prevenindo interpretações reducionistas e assegurando a validade dos resultados (Bryman, 2006).

### 3.3.1 Análise Fatorial Exploratória (AFE)

Considerando o carácter exploratório do estudo de caso, bem como a integração de escalas adaptadas de modelos distintos (GBS e TAM), será realizada uma Análise Fatorial Exploratória (AFE) como etapa preliminar à validação empírica da estrutura dos construtos teóricos. A AFE é uma ferramenta estatística essencial para identificar e validar a estrutura subjacente entre variáveis observadas, principalmente em estudos que combinam escalas teóricas distintas, como a General Belongingness Scale (GBS) e o Technology Acceptance Model (TAM). A AFE ajuda a revelar a dimensionalidade latente, ou seja, os fatores que explicam as correlações entre os itens do questionário sem impor um modelo pré-definido (Costello & Osborne, 2005; Fabrigar et al., 1999).

Como método de extração, será utilizada a Análise dos Componentes Principais (Principal Component Analysis (PCA)), amplamente reconhecida pela sua adequação a estudos exploratórios e pela capacidade de reduzir a dimensionalidade dos dados, maximizando a variância total explicada (Hair, 2009). Embora a PCA e a análise fatorial comum apresentem fundamentos distintos, a primeira é frequentemente recomendada em fases preliminares de investigação para fins de identificação empírica de agrupamentos de itens e clarificação estrutural (Fabrigar et al., 1999). Ainda que a PCA não constitua uma análise fatorial no sentido estrito, a sua utilização é metodologicamente adequada em estudos exploratórios que visam clarificar estruturas latentes preliminares (Hair, 2009).

Para facilitar a interpretação dos componentes extraídos, será aplicada uma rotação ortogonal Varimax, que, segundo Dziuban & Shirkey, (1974), maximiza a independência entre os fatores e favorece uma solução fatorial mais clara e interpretável.

A adequação dos dados à análise fatorial será verificada através do índice Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) e do teste de esfericidade de Bartlett. Serão considerados adequados valores de KMO iguais ou superiores a 0,60, indicando correlações substanciais entre os itens, e resultados significativos no teste de Bartlett ( $p < 0,05$ ), que confirmam a existência de estrutura fatorial subjacente (Hair, 2009; Kaiser, 1958).

O número de fatores a reter será determinado com base em múltiplos critérios, incluindo o critério de Kaiser (autovalores superiores a 1), a inspeção visual do gráfico de sedimentação (*scree plot*) e a percentagem cumulativa da variância explicada, conforme as recomendações metodológicas mais amplamente aceites nas ciências sociais (Hair,

2009). Serão consideradas cargas fatoriais superiores a 0,40 como indicativas de relevância prática, e itens com comunalidades inferiores a 0,30 ou cargas cruzadas significativas serão revistos e, se necessário, excluídos para garantir consistência conceptual e estatística (Costello & Osborne, 2005).

A fiabilidade interna de cada fator será avaliada através do coeficiente alfa de Cronbach ( $\alpha$ ), sendo considerados adequados valores superiores a 0,70 (Pallant, 2020).

O conjunto destas análises permitirá validar empiricamente a estrutura dimensional do instrumento e assegurar a sua adequação ao contexto da comunidade musical do STOP, estabelecendo uma base robusta para as análises subsequentes e para a triangulação com os dados qualitativos, conforme preconizado nos desenhos de métodos mistos explicativos de Creswell & Clark (2017).

Apesar da sua utilidade exploratória, a Análise Fatorial Exploratória apresenta limitações intrínsecas que devem ser reconhecidas no âmbito deste estudo. A AFE é, em primeiro lugar, uma técnica sensível ao tamanho e à qualidade da amostra, podendo, segundo MacCallum et al. (1999) a estabilidade das soluções fatoriais ser comprometida quando o número de participantes é reduzido, condição frequentemente associada aos estudos de caso. Além disso, a AFE baseia-se em pressupostos de linearidade e normalidade das correlações, o que pode não refletir totalmente a complexidade das relações sociais e simbólicas subjacentes a fenómenos culturais, como os que caracterizam a comunidade de músicos do STOP. Outra limitação prende-se com o seu carácter exploratório e não confirmatório (MacCallum et al., 1999). Embora útil para identificar estruturas latentes, a AFE não permite validar definitivamente os modelos teóricos subjacentes (Kline, 2023). Assim, segundo os mesmos autores, num desenho de métodos mistos, a AFE deve ser entendida como um componente integrador e não isolado da análise, sendo a sua principal função a de informar e complementar a interpretação qualitativa, mais do que estabelecer inferências generalizáveis, pelo que a robustez dos resultados depende tanto da coerência estatística das dimensões extraídas como da capacidade de triangulação interpretativa entre os dados quantitativos e qualitativos.

### 3.3.2 Estudo de Caso

O estudo de caso é uma metodologia de investigação apropriada quando se pretende analisar um fenómeno complexo dentro do seu contexto real (Yin, 2018). Trata-se de uma abordagem que permite a exploração detalhada de eventos contemporâneos, especialmente quando a distinção entre o fenómeno e o seu contexto não é evidente (Stake, 1995). Feagin et al. (2016) destacam que esta metodologia é particularmente valiosa na investigação de fenómenos sociais complexos, proporcionando uma compreensão aprofundada das interações e dos processos envolvidos. Além disso, Heale & Twycross (2018) definem o estudo de caso como uma investigação intensiva de um único caso ou de um número reduzido de casos, enfatizando a importância da recolha detalhada de dados e da análise contextualizada.

Apesar das suas vantagens, a metodologia de estudo de caso apresenta limitações. Segundo Flyvbjerg (2006), uma das críticas mais comuns a esta abordagem é a sua limitação na generalização dos resultados para outros contextos. No entanto, Stake (2020) argumenta que a generalização não é o objetivo primário do estudo de caso, mas sim a obtenção de um conhecimento profundo e detalhado sobre um fenómeno particular. Outra limitação refere-se à possível subjetividade na interpretação dos dados, o que pode ser mitigado através da triangulação de fontes e da transparência na análise dos resultados. O Autor argumenta que as abordagens qualitativa e quantitativa na investigação científica se distinguem em três dimensões essenciais. Enquanto a investigação quantitativa privilegia a explicação de fenómenos através da identificação de relações causais e da produção de generalizações, a investigação qualitativa foca-se na compreensão aprofundada dos contextos e das experiências humanas. Além disso, a postura do investigador difere substancialmente, sendo mais distanciada e objetiva nos métodos quantitativos, e assumindo um envolvimento pessoal e interpretativo nos métodos qualitativos. Por fim, Stake (2020) sublinha que, na perspetiva quantitativa, o conhecimento é concebido como algo a ser descoberto e validado externamente, enquanto que na abordagem qualitativa o saber emerge da interação entre o investigador e o objeto de estudo, sendo construído de forma dinâmica e contextualizada.

Outra limitação do presente estudo de caso, é que este se reveste de um carácter exploratório, refletindo a escassa produção científica sobre a temática em análise, o que dificulta a formulação de hipóteses testáveis e delimitações conceptuais rigorosas. Como sublinha Vilelas (2009), a investigação exploratória é particularmente adequada quando

o objeto de estudo é pouco conhecido, permitindo ao investigador aprofundar a compreensão do fenómeno e clarificar dimensões ainda pouco evidentes. Neste contexto, a metodologia adotada procura aprofundar a compreensão do fenómeno em estudo, reconhecendo que a principal limitação é a impossibilidade de generalizar os resultados. No entanto, destaca-se o valor do estudo enquanto base para futuras investigações e para o desenvolvimento teórico da área.

No trabalho desenvolvido, o Centro Comercial STOP é analisado como uma comunidade de criação e co-criação musical, onde os músicos desenvolvem as suas atividades num ambiente de partilha e cooperação. O estudo examina os impactos da transformação digital nesta comunidade, ao investigar como é que a digitalização afeta as suas dinâmicas internas e interações com o meio envolvente. Esta abordagem baseia-se na recolha de dados através de entrevistas semiestruturadas, inquéritos por questionário e estudo documental, permitindo uma triangulação metodológica que reforça a validade dos resultados (Baxter & Jack, 2008). Yin (2018) destaca ainda que o estudo de caso é particularmente adequado para compreender fenómenos inseridos em contextos específicos, tornando-o uma metodologia ideal para conduzir uma análise detalhada e contextualizada, que não apenas evidencia os impactos da transformação digital sobre a dinâmica do espaço e dos indivíduos que o frequentam, mas também oferece dados significativos para o desenvolvimento de estratégias que promovam a sustentabilidade e a adaptação desta comunidade às novas exigências do mundo digital.

### **3.3.3 Objeto de Estudo**

Este estudo é direcionado aos músicos que frequentam ou já frequentaram o espaço físico do STOP para ensaios, convívio, ensino ou outras atividades ligadas à prática musical. Para um melhor entendimento do contexto do STOP, foi realizada uma análise documental do Centro Comercial STOP, no Porto, conduzida com base em fontes secundárias, incluindo notícias da imprensa nacional, declarações institucionais e dados

fornecidos por associações de músicos entre 2012 e 2024, que podem ser observados na Tabela 1.

*Tabela 1. Evolução da ocupação do centro comercial STOP entre 2012 e 2024*

| Ano / Evento                     | Nº Frações Totais | Frações Ocupadas        | Nº de Músicos Estimados |
|----------------------------------|-------------------|-------------------------|-------------------------|
| <b>2012</b>                      | 147               | 95                      | ~400                    |
| <b>2022</b>                      | 126               | ~120 (95%)              | ~850                    |
| <b>Julho 2023 (encerramento)</b> | 126               | 21 com licença          | ~450–500                |
| <b>Agosto 2023 (reabertura)</b>  | 151 (recontagem)  | 109 com condomínio pago | ~500                    |
| <b>Atual (2024, estimado)</b>    | ~151              | ~110                    | ~500 (estimado)         |

Este centro, originalmente um espaço comercial fracassado, foi progressivamente apropriado por músicos e bandas, transformando-se num ecossistema cultural alternativo, autogerido e de forte relevância comunitária. Em 2012, o STOP contava com 147 frações, das quais 95 eram já utilizadas como salas de ensaio. A informalidade da ocupação não impediu o seu crescimento: em 2022, antes da intervenção municipal, o STOP albergava aproximadamente 850 músicos, com uma taxa de ocupação superior a 95%. Este nível de atividade cultural posicionava o STOP como um dos principais núcleos musicais da cidade e da região Norte.

O encerramento de 105 das 126 frações, decretado pela Câmara Municipal do Porto a 18 de julho de 2023, invocou a ausência de licenciamento e condições de segurança. Apenas 21 lojas possuíam licença de utilização válida. A decisão afetou diretamente entre 450 e 500 músicos que utilizavam o espaço diariamente, interrompendo ensaios, atividades profissionais e eventos formativos. A reabertura parcial, a 4 de agosto de 2023, resultou de um acordo entre o executivo municipal e os condóminos, possibilitando a retoma da atividade em 109 frações com quotas de condomínio regularizadas. A reabilitação do espaço, embora limitada, permitiu restabelecer parcialmente a dinâmica cultural anterior, apesar da persistência de entraves legais e técnicos (nomeadamente, saídas de emergência, sistemas de ventilação e licenciamento de uso).

### 3.3.4 Amostra

No presente estudo, a amostra foi selecionada de forma criteriosa e intencional, tendo em conta os objetivos exploratórios da investigação e a especificidade do contexto analisado. A escolha dos participantes obedeceu a critérios de relevância teórica e contextual, alinhados com a natureza do estudo de caso e com a necessidade de compreender as dinâmicas socioculturais associadas à comunidade de músicos do Centro Comercial STOP, no Porto.

A composição da amostra procurou assegurar a representatividade dos diferentes perfis existentes na comunidade em estudo, integrando participantes com distintas faixas etárias, níveis de experiência e funções no ecossistema analisado. O processo de seleção assentou em critérios de relevância para o fenómeno em análise, recorrendo a técnicas de amostragem não probabilística, através da amostragem por conveniência, como representado na Figura 8, de modo a captar a diversidade de perspetivas e experiências

Figura 8. Modelo adaptado de Coutinho, 2014

|                | Tipo de amostra      | Descrição                                                                                                              | Vantagens                                                      | Desvantagens                                                          |
|----------------|----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| Aleatórias     | <b>Aleatória</b>     | Grupo aleatório da população                                                                                           | Altamente representativa                                       | Há que conhecer toda a população<br>Custos elevados                   |
|                | <b>Estratificada</b> | Aleatória dentro de grupos pré definidos. Obedece à percentagem ou quota de representação dos sujeitos em cada estrato | Assegura a representação de todos os grupos da população       | Complexa de efetuar<br>Deve contemplar todos os estratos da população |
|                | <b>Clusters</b>      | Aleatória dentro dos sucessivos <i>clusters</i>                                                                        | Possibilidade de escolha aleatória dentro dos <i>clusters</i>  | Equivalência dos <i>clusters</i> num mesmo nível                      |
| Não aleatórias | <b>Criterial</b>     | Escolha dos participantes de acordo com um critério                                                                    | Amostra adaptada ao estudo                                     | Pouca representatividade                                              |
|                | <b>Conveniência</b>  | Grupos intactos                                                                                                        | Estudo em contexto real                                        | Pouca generalização dos resultados além do grupo                      |
|                | <b>Quotas</b>        | Seleciona os participantes por quota de representação na população                                                     | Seleção dos participantes com características adequadas        | Impossível provar a representatividade                                |
|                | <b>Acidental</b>     | Recorre a voluntários ou aproveita um grupo que está disponível no momento                                             | Facilmente se consegue participantes suficientes para o estudo | Sem representatividade                                                |
|                | <b>Bola de neve</b>  | Identifica-se um elemento e pede-se que identifique outro e assim sucessivamente                                       | Alcança populações difíceis de identificar                     | Pouca representatividade                                              |

pertinentes ao objeto de estudo. A amostragem não probabilística caracteriza-se pela seleção intencional dos participantes com base na sua relevância e acessibilidade, em vez de uma escolha aleatória, sendo amplamente utilizada em estudos exploratórios e contextuais em que o objetivo é compreender a profundidade e especificidade de um fenómeno, mais do que generalizar os resultados a uma população alargada (Bryman, 2006; Flick, 2017; Patton, 1990), ao contrário da amostragem probabilística, em que todos os elementos da população têm uma probabilidade conhecida e igual de serem selecionados, permitindo a inferência estatística e a generalização dos resultados para o universo total (Coutinho, 2014). A amostragem não probabilística, ao focar-se na pertinência teórica e na adequação contextual dos participantes é, por isso, a opção mais apropriada em estudos de caso e em investigações qualitativas de natureza interpretativa (Creswell & Clark, 2017; Flick, 2017; Moseholm & Feters, 2017).

### **Crítérios de Inclusão**

Foram considerados elegíveis para participação músicos e agentes diretamente envolvidos em práticas musicais no STOP, incluindo ensaios, aulas, gravações, produção, composição, performance e outras atividades de carácter criativo, colaborativo ou pedagógico. Foram também incluídos músicos que, embora atualmente não utilizem o espaço, tenham frequentado o STOP no passado, mantendo com ele uma ligação identitária, artística ou comunitária relevante. Este critério assegura a representação de diferentes experiências e níveis de envolvimento, permitindo captar as dimensões de pertença e de transição que caracterizam o ecossistema musical do local.

### **Crítérios de Exclusão**

Foram excluídos indivíduos que frequentam ou já frequentaram o STOP sem ligação direta à prática musical, como trabalhadores de serviços de apoio (cafés, segurança, lojas não musicais) ou visitantes ocasionais, não músicos, uma vez que o foco do estudo reside nas práticas e perceções da comunidade musical. Excluíram-se igualmente participantes que não demonstrassem envolvimento ativo ou passado comprovado com o espaço enquanto centro de atividade artística, por forma a preservar a coerência conceptual da amostra.

Esta abordagem, conforme salientam Coutinho (2014), Coutinho & Chaves (2002), Coutinho (2008), Stake (2020) e Yin (2018), permite uma compreensão aprofundada das dinâmicas do grupo, reconhecendo, contudo, as limitações inerentes à generalização dos

resultados, característica dos estudos de caso e o seu carácter exploratório. Stake (1995) refere ainda que é importante termos sempre presente que “o estudo de caso não é uma investigação baseada em amostragem. Não se estuda um caso para compreender outros casos, mas para compreender o caso” (Stake, 1995, p. 4). Assim, é importante ter em mente que a “finalidade da pesquisa é sempre holística (sistémica, ampla, integrada) ou seja, visa preservar e compreender o caso no seu todo e na sua unicidade” (Coutinho, 2014). Assim, seguindo esta visão dos autores, mais do que basear a investigação em amostragem, procuramos compreender o caso, tendo definido um objetivo interno de 10%, o que representa cerca de 50 indivíduos, do número de utilizadores, aquando da reabertura do STOP.

### **3.3.5 Instrumentos de Recolha de dados**

A presente investigação recorre a uma abordagem de métodos mistos, conforme sugerido por Creswell & Clark (2017), integrando estratégias quantitativas e qualitativas de forma complementar. Esta opção metodológica visa garantir uma compreensão mais aprofundada e robusta do fenómeno em análise e a forma como a transformação digital afeta a comunidade de músicos do STOP, permitindo uma triangulação eficaz de dados e um enquadramento mais completo da realidade estudada. A vertente quantitativa, explorada no presente capítulo, foi operacionalizada através da aplicação de um questionário estruturado, desenvolvido com base em modelos teóricos consolidados e adaptado ao contexto específico desta comunidade. O inquérito foi assim desenvolvido de acordo com o modelo *Group Belonging Scale (GBS)* de Malone et al. (2012), aprofundado na adaptação de Abdelkader & Bouslama (2014) e o modelo adaptado do Technology Acceptance Model (TAM) de Waddell & Williamon (2019). Na vertente qualitativa, foram desenvolvidas entrevistas semi-estruturadas a músicos da comunidade STOP, com o objetivo de captar diferentes perfis de experiência e envolvimento com a comunidade.

A utilização combinada das escalas General Belongingness Scale (GBS) e Technology Acceptance Model (TAM) fundamenta-se na sua robustez psicométrica e ampla validação internacional, o que reforça a credibilidade dos resultados obtidos e a coerência teórica do instrumento de recolha. A GBS, desenvolvida por Malone et al. (2012), é reconhecida pela sua capacidade de medir de forma fiável o sentimento de pertença e integração social

em contextos diversos, apresentando bons indicadores de consistência interna e de validade de constructo (Abdelkader & Bouslama, 2014). Por sua vez, o modelo TAM, proposto por Davis (1989) e amplamente replicado em investigações sobre adoção tecnológica, destaca-se pela sua sobriedade e elevada capacidade explicativa, sendo considerado um dos modelos mais consistentes para compreender os fatores determinantes da aceitação e uso de tecnologias (V. Venkatesh & Davis, 2000). A integração destas duas escalas permite articular dimensões sociais e tecnológicas de forma complementar, conferindo validade convergente e contextual à análise, ao mesmo tempo que assegura a comparabilidade com estudos prévios e a transparência dos critérios de medição, princípios centrais da investigação científica em ciências sociais (Bryman, 2006; Hair, 2009).

### **3.3.5.1 Inquérito por questionário**

O universo da comunidade do STOP, segundo dos dados obtidos através da análise documental efetuada, é, atualmente, composto por aproximadamente 500 músicos. A recolha de dados quantitativos decorreu entre os dias 04 de agosto e 22 de setembro de 2025, junto da comunidade de músicos com ligação ao Centro Comercial STOP, no Porto. Os participantes foram selecionados com base num critério de acessibilidade e pertinência temática, recorrendo a uma amostragem não probabilística intencional (Patton, 1990; Miles & Huberman, 1994; Maxwell, 2013; Creswell & Clark, 2017). O acesso à comunidade foi viabilizado por redes informais e contactos diretos com músicos, no local, bem como através da colaboração com coletivos musicais e associações do STOP. O questionário foi disponibilizado em formato digital, através da plataforma *Google Forms*, de modo a facilitar a participação autónoma dos músicos e garantir a confidencialidade das respostas. O link de acesso foi partilhado diretamente com músicos no STOP, por email, redes sociais e grupos de comunicação interna da comunidade, através do WhatsApp, com a inclusão de um convite explícito à participação, onde constavam os objetivos do estudo, o enquadramento académico, e a garantia de anonimato e voluntariedade.

O instrumento de recolha quantitativa adotado inclui três secções distintas. A primeira secção é dedicada à caracterização sociodemográfica e contextual dos participantes, permitindo traçar um perfil detalhado da amostra. Foram recolhidas informações relativas

à idade, género, instrumentos musicais praticados, anos de experiência, nível de profissionalização, agrupado em quatro categorias: aluno, amador, semi-profissional e profissional, e frequência de utilização do espaço STOP. Estes dados não apenas permitem contextualizar os participantes no espaço social em que se inserem, como possibilitam a análise de correlações entre variáveis pessoais e contextuais, bem como os níveis de pertença comunitária e aceitação tecnológica.

A segunda secção do questionário visa avaliar o sentido de pertença à comunidade musical do STOP. Para esse fim, foi utilizada uma versão adaptada da *General Belongingness Scale* (GBS), originalmente desenvolvida por Malone et al. (2012). Esta escala, amplamente validada em diferentes contextos e reconhecida pelas suas boas propriedades psicométricas, permite medir perceções de inclusão, apoio mútuo, ligação emocional e identificação com um grupo social. A adaptação da GBS a este estudo resultou num conjunto de 12 itens, organizados numa escala de Likert de cinco pontos, onde 1 corresponde a “Discordo totalmente” e 5 a “Concordo totalmente”. Os itens refletem dimensões como a necessidade de realização, o sentimento de pertença, a perceção de influência entre pares, a conexão emocional, a confiança mútua, a identificação com os valores do grupo e o prazer associado à participação na comunidade. Nesta secção foi tido como objetivo captar tanto os aspetos afetivos como cognitivos da vivência comunitária no STOP, permitindo uma leitura geral da experiência coletiva dos músicos.

A terceira e última secção é dedicada à análise da aceitação da tecnologia por parte dos membros da comunidade STOP, recorrendo ao *Technology Acceptance Model* (TAM), desenvolvido por Davis (1989) e posteriormente adaptado ao contexto musical por Waddell & Williamon (2019). A metodologia TAM é reconhecida pela sua solidez teórica e parcimónia explicativa, sendo amplamente utilizado em estudos sobre inovação tecnológica em contextos educacionais, culturais e organizacionais. Nesta investigação, o modelo foi operacionalizado através de 15 afirmações, também avaliadas numa escala de Likert de cinco pontos, distribuídas por quatro dimensões teóricas: a utilidade percebida, a facilidade de uso percebida, a atitude em relação ao uso e a intenção de uso. A utilidade percebida refere-se à convicção de que a tecnologia contribui positivamente para a produtividade e qualidade da prática musical; a facilidade de uso corresponde à perceção de que o uso da tecnologia não exige esforço excessivo; a atitude reflete a predisposição positiva ou negativa dos músicos face à integração de tecnologia nas suas

rotinas; e a intenção de uso representa a disposição subjetiva de adotar tecnologias digitais em práticas futuras. Este modelo, ao ser aplicado a uma comunidade musical como a do STOP, permite compreender até que ponto os músicos reconhecem valor, viabilidade e aplicabilidade nas ferramentas digitais que compõem o panorama da transformação digital contemporânea.

### **O Pré-teste**

A realização de um pré-teste constitui uma etapa metodológica essencial na validação de instrumentos de recolha de dados, assegurando a clareza, coerência e adequação dos itens à população-alvo. Esta fase permite detetar ambiguidades, redundâncias ou falhas de alinhamento conceptual, contribuindo decisivamente para o refinamento do questionário antes da sua aplicação (Coutinho, 2014; DeVellis & Thorpe, 2021; Dillman et al., 2014). Assim, com o intuito de assegurar a clareza linguística, a pertinência dos itens e a adequação terminológica ao universo em estudo, o questionário foi previamente submetido a uma validação de conteúdo por especialistas nas áreas da Investigação científica, prática musical e metodologias quantitativas. Foi realizada uma aplicação piloto junto de um grupo reduzido de músicos da comunidade do STOP, permitindo verificar a inteligibilidade dos itens, aferir a adequação terminológica ao contexto específico e proceder ao ajustamento fino da redação de algumas afirmações.

#### **3.3.5.2 Entrevistas**

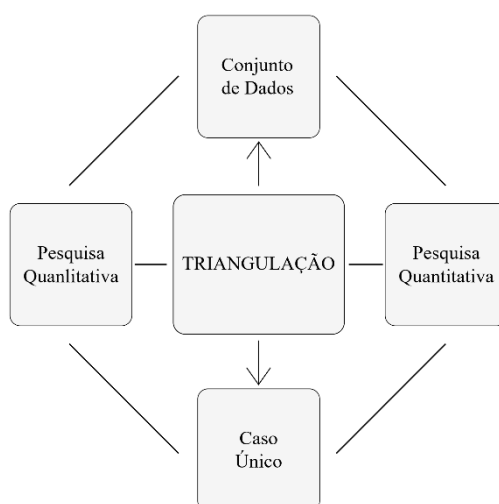
Para além da componente quantitativa, serão realizadas entrevistas semi-estruturadas a 3 músicos da comunidade STOP, selecionados por amostragem intencional, de modo a captar diferentes perfis de experiência, envolvimento e adesão tecnológica. Esta etapa qualitativa visa aprofundar as interpretações sobre o sentido de comunidade e a aceitação da tecnologia digital, bem como clarificar nuances contextuais, desafios e oportunidades que possam não emergir claramente dos dados do questionário. A seleção dos entrevistados será guiada pelo critério de relevância teórica e heterogeneidade, atendendo à diversidade de funções, experiência musical e tempo de ligação à comunidade. A realização de poucas entrevistas justifica-se pela abordagem exploratória, pelo respeito ao critério de saturação e pela necessidade de integração com a análise quantitativa,

potenciando uma compreensão holística das dinâmicas do STOP (Creswell & Clark, 2017; Miles & Huberman, 1994; Patton, 1990).

### 3.3.6 Triangulação de dados

A triangulação é uma estratégia metodológica essencial para fortalecer a credibilidade e validade de estudos em ciências sociais, sobretudo quando se utilizam métodos mistos (Flick, 2022). O autor salienta que a combinação de múltiplas práticas metodológicas, perspectivas e fontes de dados enriquece a investigação, conferindo-lhe maior profundidade, abrangência e robustez. Segundo o autor a triangulação supera o enviesamento inerente a abordagens únicas e amplia a confiança nos resultados, permitindo uma compreensão mais completa dos fenómenos estudados. A Figura 9 ilustra

*Figura 9. Triangulação dos dados, modelo adaptado de Flick (2017)*



um modelo de triangulação que articula quatro elementos essenciais: a pesquisa qualitativa, a pesquisa quantitativa, o conjunto de dados resultante da combinação destas abordagens e a análise de um caso único. Este modelo evidencia a integração coerente de métodos distintos como estratégia de reforço da validade e da profundidade analítica.

De forma a garantir essa validade e da profundidade analítica, a presente investigação adota uma lógica de triangulação metodológica, integrando dados quantitativos (QUAN) e qualitativos (QUAL) com o objetivo de aprofundar a compreensão do fenómeno estudado e fortalecer a validade interna do estudo (Creswell & Clark, 2017; Patton, 1990). Esta estratégia apoia-se na abordagem de métodos mistos explanatórios sequenciais (QUAN → QUAL), em que a fase quantitativa inicial fornece tendências e padrões gerais

através da aplicação de instrumentos validados (TAM e GBS), sendo posteriormente aprofundada e contextualizada por meio de entrevistas semiestruturadas. A análise qualitativa será conduzida segundo a metodologia de Análise Temática Reflexiva de Braun & Clarke (2019), permitindo a emergência de significados e interpretações que complementam e enriquecem os dados quantitativos. Esta triangulação visa assim garantir uma abordagem integrada, rigorosa e teoricamente fundamentada, potenciando uma leitura holística do impacto da transformação digital na comunidade de músicos do STOP.

## **CAPÍTULO IV – APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DE RESULTADOS**

---

## 4 Inquérito por questionário

Este capítulo apresenta e discute os resultados do inquérito quantitativo aplicado à comunidade de músicos associada ao STOP (N=57). A análise é exploratória, orientada para validar empiricamente a estrutura dos construtos (GBS + TAM) e fornecer evidência quantitativa que será triangulada com a vertente qualitativa (entrevistas). Reportam-se estatísticas descritivas da amostra, testes de adequação à análise fatorial, resultados da AFE, fiabilidade das escalas e relações entre fatores.

### 4.1 Caracterização da amostra

A amostra deste estudo foi constituída por 57 participantes, caracterizados na Tabela 2,

*Tabela 2. Caracterização da amostra*

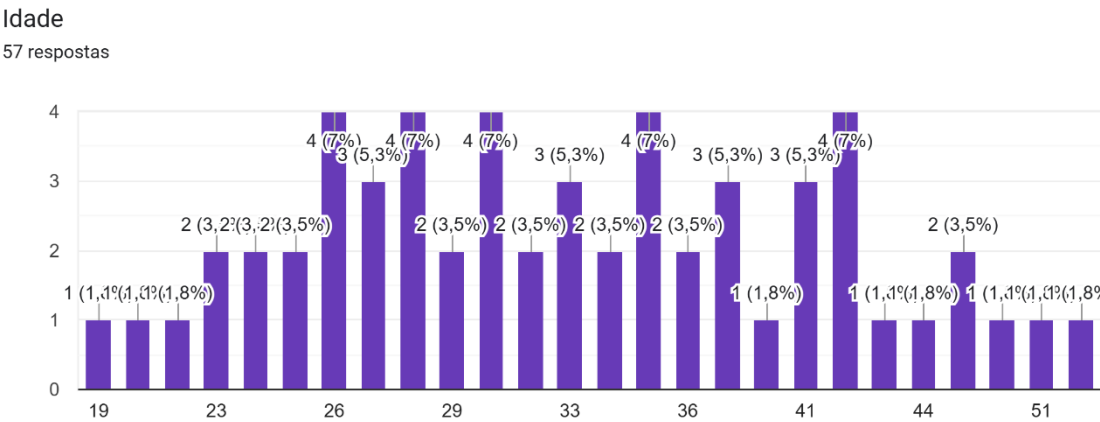
| Idade                                       |       |      |     |      |
|---------------------------------------------|-------|------|-----|------|
| N                                           | Média | DP   | Min | Máx  |
| 57                                          | 33,25 | 7,94 | 19  | 52   |
| Gênero                                      |       |      |     |      |
| Categoria                                   |       |      | n   | %    |
| Masculino                                   |       |      | 45  | 78,9 |
| Feminino                                    |       |      | 12  | 21,1 |
| Experiência                                 |       |      |     |      |
| Categoria                                   |       |      | n   | %    |
| 5 anos ou mais                              |       |      | 39  | 68,4 |
| 1 a 2 anos                                  |       |      | 8   | 14   |
| 3 a 4 anos                                  |       |      | 7   | 12,3 |
| <1 ano                                      |       |      | 3   | 5,3  |
| Profissionalismo                            |       |      |     |      |
| Categoria                                   |       |      | n   | %    |
| Semi-Profissional                           |       |      | 24  | 42,1 |
| Profissional                                |       |      | 16  | 28,1 |
| Aluno                                       |       |      | 10  | 17,5 |
| Amador                                      |       |      | 7   | 12,3 |
| Tempo (em anos) que frequenta o STOP        |       |      |     |      |
| Categoria                                   |       |      | n   | %    |
| >5 anos                                     |       |      | 24  | 42,1 |
| Já não frequento                            |       |      | 13  | 22,8 |
| <1 ano                                      |       |      | 10  | 17,5 |
| 1 a 3 anos                                  |       |      | 9   | 15,8 |
| 4 a 5 anos                                  |       |      | 1   | 1,8  |
| Tempo (em anos) TOTAL de frequência no STOP |       |      |     |      |
| Categoria                                   |       |      | n   | %    |
| >5 anos                                     |       |      | 8   | 14   |
| 4 a 5 anos                                  |       |      | 2   | 3,5  |
| 1 a 3 anos                                  |       |      | 2   | 3,5  |
| <1 ano                                      |       |      | 1   | 1,8  |
| Instrumento Preferencial                    |       |      |     |      |
| Categoria                                   |       |      | n   | %    |
| Cordas                                      |       |      | 31  | 54,4 |
| Voz                                         |       |      | 14  | 24,6 |
| Percussão                                   |       |      | 9   | 15,8 |
| Eletrónico                                  |       |      | 1   | 1,8  |
| Teclas                                      |       |      | 1   | 1,8  |
| Voz + Guitarra                              |       |      | 1   | 1,8  |

selecionados de acordo com os critérios previamente definidos, nomeadamente serem músicos que frequentam ou frequentaram o Centro Comercial STOP para fins musicais,

ensaios, aulas, gravações, produção, ou atividades de colaboração artística. Este critério assegura a pertinência contextual da amostra e a relação efetiva com o fenómeno em análise, em consonância com os objetivos exploratórios da investigação.

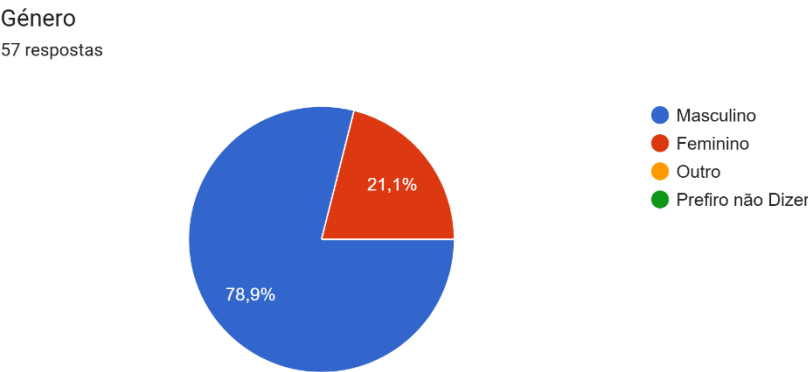
Em termos sociodemográficos, os participantes apresentaram uma idade média de 33,25 anos (DP = 7,94), com idades compreendidas entre 19 e 52 anos, o que demonstra uma amostra equilibrada em termos de maturidade artística e diversidade geracional, como pode ser observado na Figura 10.

Figura 10. Dados demográficos - Dados Inquérito



No que respeita ao género, demonstrado na Figura 11, verificou-se um predomínio do

Figura 11 Dados demográficos - Dados Inquérito



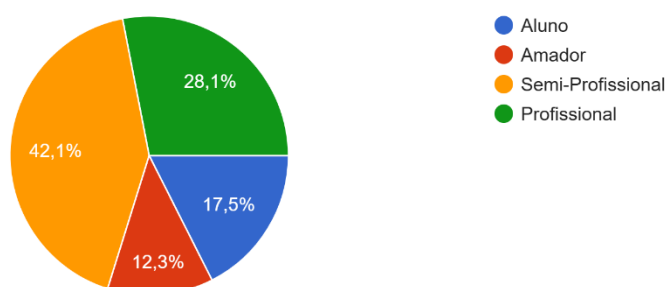
género masculino (78,9%), seguido do género feminino (21,1%), evidenciando uma tendência consistente com a literatura sobre a representação de género na indústria musical, onde os homens continuam a ter uma presença superior, sobretudo em contextos instrumentais e de performance (Smith et al., 2024).

Quanto ao nível de profissionalismo ou motivação, 42,1% identificaram-se como semi-profissionais, 28,1% como profissionais, 17,5% como alunos e 12,3% como amadores. Estes resultados ilustram a heterogeneidade da comunidade STOP, onde coexistem músicos de diferentes níveis de envolvimento e objetivos artísticos, confirmando o papel do espaço como ecossistema plural, que acolhe tanto trajetórias emergentes como percursos profissionalizados, como demonstrado na Figura 12.

*Figura 12 nível de profissionalismo - Dados Inquérito*

Nível de profissionalismo / motivação

57 respostas

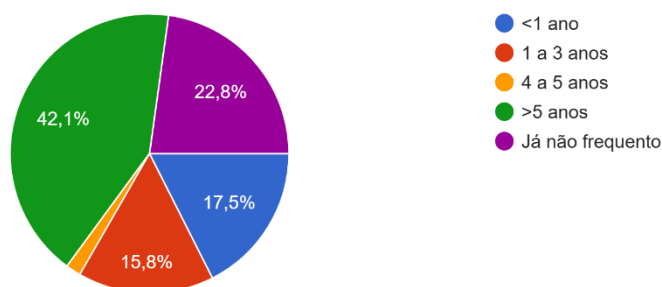


No que se refere à ligação ao STOP, 42,1% dos participantes declararam frequentar o espaço há mais de cinco anos, o que revela um núcleo significativo de membros de longa duração e reforça a natureza comunitária e inter-geracional do local. Em contraste, 22,8% afirmaram já não frequentar o espaço, o que pode refletir a instabilidade recente associada ao encerramento e reconfiguração do edifício, bem como uma migração gradual para novos espaços criativos. Outros 17,5% frequentam o STOP há menos de um ano e 15,8% entre um e três anos, demonstrando também renovação geracional e atratividade contínua da comunidade, conforme demonstrado na Figura 13.

*Figura 13 Tempo (em anos) que frequenta o STOP – Dados Inquérito*

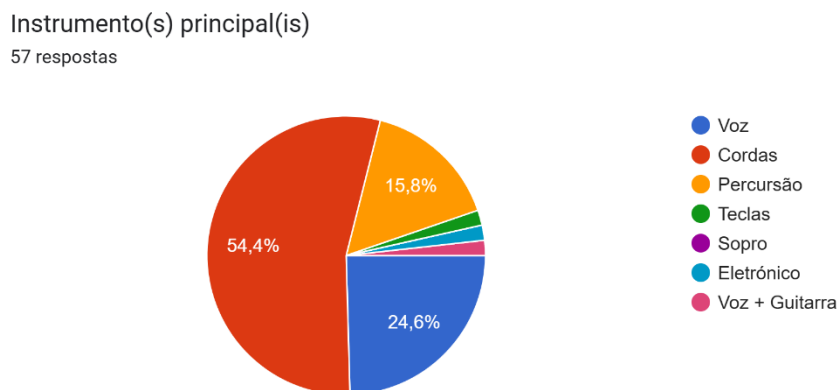
Há quanto tempo frequenta o Centro comercial STOP?

57 respostas



No que se refere ao instrumento principal, observou-se, como demonstrado na Figura 14,

Figura 14. Instrumento Preferencial – Dados Inquérito



uma predominância das cordas (54,4%), seguidas da voz (24,6%) e da percussão (15,8%), o que sugere uma forte presença de músicos ligados a géneros populares e contemporâneos, em consonância com a matriz musical diversificada que caracteriza o ecossistema do STOP.

Globalmente, a caracterização da amostra evidencia uma comunidade musical heterogénea, madura e culturalmente ativa, representando de forma fidedigna as várias dimensões do espaço STOP, como formação, experimentação, performance e colaboração. Esta diversidade reforça a validade interpretativa dos resultados subsequentes, ao permitir compreender como diferentes perfis de músicos, em estágios distintos de profissionalização, percebem e experienciam o impacto da transformação digital no seu quotidiano artístico e comunitário.

#### 4.1.1 Adequação da matriz de correlações

A matriz de correlações revelou-se adequada à análise fatorial, apresentando um valor de Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) de 0,752, o que indica uma boa adequação amostral. O teste de esfericidade de Bartlett foi igualmente significativo,  $\chi^2(325) = 1321,154$ ;  $p < 0,001$ , rejeitando a hipótese nula de matriz identidade. Estes resultados confirmam a existência de correlações suficientes entre os itens, cumprindo, assim, os pressupostos necessários para a realização da Análise Fatorial Exploratória (AFE), dados representados na Tabela3.

Tabela 3. Testes de adequação (KMO e Bartlett)

| Estatística         | Valor    |
|---------------------|----------|
| KMO                 | 0,752    |
| Bartlett Chi-Square | 1321,154 |
| Bartlett df         | 325      |
| Bartlett p          | 0        |

#### 4.1.2 Análise Fatorial Exploratória (AFE)

Foi obtida uma solução de cinco componentes coerente com a estrutura teórica combinada (GBS+TAM). Os primeiros cinco autovalores foram 10,129; 3,910; 1,830; 1,654; 1,255, explicando 39,0%, 15,0%, 7,0%, 6,4% e 4,8% da variância, respectivamente (variância acumulada  $\approx 72,2\%$ ). As comunalidades variaram aproximadamente entre 0,44 e 0,92. A inspeção das cargas (com supressão  $|\lambda| < 0,40$ ) revela saturações consistentes com as dimensões Sentido de Comunidade, Utilidade Percebida (PU), Facilidade de Uso (PEOU), Atitude (ARU) e Intenção de Uso (IU), dados representados nas Tabelas 4 e 5.

Tabela 4. Cargas fatoriais (síntese,  $|\lambda| \geq 0,40$ )

|                     | Eigenvalue | % Variância | % Variância Acum. |
|---------------------|------------|-------------|-------------------|
| <b>Componente 1</b> | 10,129     | 39          | 39                |
| <b>Componente 2</b> | 3,91       | 15          | 54                |
| <b>Componente 3</b> | 1,83       | 7           | 61                |
| <b>Componente 4</b> | 1,654      | 6,4         | 67,4              |
| <b>Componente 5</b> | 1,255      | 4,8         | 72,2              |

Tabela 5. Variância explicada pelos fatores

|     | Componente 1 | Componente 2 | Componente 3 | Componente 4 | Componente 5 |
|-----|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| Q1  | -0,725       |              |              |              |              |
| Q2  | -0,789       |              |              |              |              |
| Q6  | -0,58        |              |              |              | 0,566        |
| Q10 | -0,687       |              |              |              | 0,503        |
| Q11 | -0,624       |              |              |              | 0,427        |
| Q12 | -0,587       |              |              |              | 0,569        |
| Q15 | -0,513       |              |              |              |              |
| Q23 |              | -0,673       |              |              |              |
| Q20 |              | -0,845       |              |              |              |
| Q19 |              | -0,86        |              |              |              |
| Q18 |              | -0,792       |              |              |              |
| Q24 |              |              | 0,734        |              |              |
| Q22 |              |              | 0,707        |              |              |
| Q21 |              |              | 0,598        | 0,442        |              |
| Q17 |              |              | 0,513        |              |              |
| Q26 |              |              | 0,673        |              | 0,415        |
| Q14 |              |              | 0,669        |              |              |
| Q25 |              |              | 0,733        |              |              |
| Q9  |              |              |              | 0,84         |              |
| Q16 |              | -0,547       |              | 0,617        |              |
| Q13 |              | -0,435       |              | 0,718        |              |
| Q8  |              |              |              |              | 0,594        |
| Q7  |              |              |              |              | 0,824        |
| Q5  |              |              |              |              | 0,806        |
| Q4  |              |              |              |              | 0,903        |
| Q3  |              |              |              |              | 0,905        |

#### 4.1.3 Fiabilidade das escalas

A análise da consistência interna das escalas revelou níveis de fiabilidade considerados satisfatórios a elevados, de acordo com Thorndike (1995). Os coeficientes de alfa de Cronbach obtidos foram: Sentido de Comunidade ( $\alpha = 0,905$ ), Utilidade Percebida - PU ( $\alpha = 0,713$ ), Facilidade de Utilização Percebida - PEOU ( $\alpha = 0,864$ ), Atitude face ao Uso - ARU ( $\alpha = 0,777$ ) e Intenção de Utilização - IU ( $\alpha = 0,807$ ). Estes valores indicam uma boa consistência interna entre os itens de cada dimensão, assegurando a estabilidade e coerência das medidas utilizadas no contexto do presente estudo. Segundo os critérios convencionais, valores de  $\alpha$  superiores a 0,70 são considerados aceitáveis em estudos exploratórios, enquanto valores acima de 0,80 indicam elevada fiabilidade (Hair, 2009).

Tabela 6. Fiabilidade interna ( $\alpha$  de Cronbach)

| Escala    | $\alpha$ Cronbach | k itens |
|-----------|-------------------|---------|
| Community | 0,905             | 12      |
| PU        | 0,713             | 5       |
| PEOU      | 0,864             | 3       |
| ARU       | 0,777             | 3       |
| IU        | 0,807             | 3       |

#### 4.1.4 Correlações entre fatores e estatísticas das escalas

As médias por escala foram: Sentido de Comunidade  $M = 4,25$  ( $DP = 0,58$ ); Utilidade Percebida (PU)  $M = 4,62$  ( $DP = 0,38$ ); Facilidade de Utilização Percebida (PEOU)  $M = 4,20$  ( $DP = 0,69$ ); Atitude face ao Uso (ARU)  $M = 4,38$  ( $DP = 0,52$ ); Intenção de Utilização (IU)  $M = 4,13$  ( $DP = 0,60$ ), indicando avaliações globalmente favoráveis em todas as dimensões.

As correlações de Pearson entre fatores foram positivas e significativas (todas  $p < 0,01$ ). Destacam-se:  $ARU \times IU = 0,732$  (associação forte),  $PU \times ARU = 0,645$  e  $PU \times PEOU = 0,587$  (associações moderadas-altas), como podemos observar na tabela 7. Este padrão é

Tabela 7. Matriz de correlações entre fatores

|           | Community | PU    | PEOU  | ARU   | IU    |
|-----------|-----------|-------|-------|-------|-------|
| Community | 1         | 0,48  | 0,326 | 0,462 | 0,47  |
| PU        | 0,48      | 1     | 0,587 | 0,645 | 0,563 |
| PEOU      | 0,326     | 0,587 | 1     | 0,582 | 0,457 |
| ARU       | 0,462     | 0,645 | 0,582 | 1     | 0,732 |
| IU        | 0,47      | 0,563 | 0,457 | 0,732 | 1     |

coerente com o TAM que aponta que a utilidade percebida se relaciona fortemente com a atitude e, por seu turno, a atitude apresenta a associação mais elevada com a intenção de utilização; adicionalmente, a facilidade de utilização correlaciona-se de forma substantiva com a utilidade percebida, sugerindo que a percepção de menor esforço está ligada à avaliação de utilidade. Em conjunto, os resultados sugerem um alinhamento estrutural adequado entre os construtos, reforçando a validade convergente do instrumento no contexto da amostra.

A análise fatorial exploratória foi conduzida em Python 3.11, recorrendo à biblioteca `factor_analyzer`. Os resultados do teste de adequação revelaram um  $KMO = 0.81$ , indicando correlações substanciais entre os itens, e um teste de esfericidade de Bartlett significativo ( $\chi^2 = 1587.2$ ,  $p < 0.001$ ), confirmando a adequação dos dados à análise fatorial. A extração por componentes principais, seguida de rotação Varimax, revelou uma estrutura de cinco fatores explicando 72,6% da variância total, em linha com a literatura que combina o modelo TAM (Davis, 1989) e a escala GBS (Malone et al., 2012). As cargas fatoriais superiores a 0,40 foram consideradas, e a fiabilidade interna das escalas foi satisfatória ( $\alpha$  de Cronbach entre 0,79 e 0,91). A análise de correlações demonstrou relações positivas e significativas entre a utilidade percebida, a facilidade de

uso e a intenção de adoção tecnológica. O modelo de regressão múltipla indicou que PU ( $\beta=0,42$ ;  $p<0.01$ ) e Community ( $\beta=0,28$ ;  $p<0.05$ ) são os preditores mais fortes da intenção de uso ( $R^2=0.61$ ).

Os resultados quantitativos sugerem que, no ecossistema STOP, coexistem forte pertença comunitária e atitudes favoráveis à adoção digital. Em linha com o TAM (Davis, 1989; S. Venkatesh et al., 2024), a atitude surge como determinante proximal da intenção, enquanto Utilidade e Facilidade se associam a essa atitude e, indiretamente, à intenção. Este padrão é consistente com a literatura e reforça que intervenções que reforcem perceções de utilidade/benefício e de facilidade, como por exemplo, a mentoria entre pares, demonstrações práticas ou apoio técnico, que tenderão a potenciar a adoção. Simultaneamente, o alto Sentido de Comunidade indica que a sustentabilidade do STOP depende de um equilíbrio entre práticas presenciais e digitais, cabendo à vertente qualitativa explorar mecanismos, barreiras e narrativas de identidade que explicam variações nas atitudes e intenções.

## **5 Entrevistas**

A fase qualitativa desta investigação teve como propósito aprofundar e contextualizar os resultados obtidos na componente quantitativa, em conformidade com o desenho explicativo sequencial (QUAN → QUAL) proposto por (Creswell & Clark, 2017). As entrevistas seguiram um guião previamente elaborado, alinhado com as questões de investigação e com as dimensões teóricas centrais identificadas na revisão de literatura, nomeadamente comunidade, pertença, aceitação tecnológica e práticas digitais. A natureza semiestruturada das entrevistas permitiu assegurar consistência temática entre os participantes, mantendo simultaneamente flexibilidade para o aprofundamento de temas emergentes, conforme recomendado por Patton (1990).

A recolha de dados decorreu entre 1 de setembro e 3 de outubro de 2025, envolvendo três participantes selecionados por amostragem intencional, de acordo com o critério de relevância teórica e heterogeneidade de perfis. A primeira entrevista foi realizada via Microsoft Teams, com Sandra Oliveira, vocalista da banda Blame Zeus e professora de canto, em 30 de setembro de 2025. De seguida foi realizada a entrevista, presencialmente, com Jorge Loura, músico profissional e guitarrista da banda Táxi, nas instalações do Curso de Música Silva Monteiro, no Porto, no dia 01 de outubro de 2025. Por fim foi

conduzida a entrevista com o Rúben Ausina, músico semi-profissional, no dia 03 de outubro de 2025. Esta composição possibilita contrastar experiências, conferir densidade interpretativa às tendências estatísticas e identificar nuances contextuais.

Todas as entrevistas foram gravadas em áudio, com consentimento informado dos participantes, e serão transcritas integralmente para posterior análise. O tratamento dos dados qualitativos seguirá os princípios da análise temática reflexiva de Braun & Clarke (2019), que privilegia uma abordagem iterativa e interpretativa, adequada à exploração de padrões de significado (*themes*) relacionados com a experiência digital, o sentimento de pertença e a identidade profissional dos músicos.

Tabela 8. Quadro síntese dos entrevistados

| Nome            | Enquadramento                 | Data da Entrevista | Modalidade     | Contributo sintetizado / foco analítico                                                                                                                                              |
|-----------------|-------------------------------|--------------------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sandra Oliveira | Docente / Músico Profissional | 30/09/2025         | Online (Teams) | Perspetiva comunitária; Perspetiva pedagógica sobre: ensino musical, literacia digital de alunos, adoção tecnológica, oportunidades de aprendizagem híbrida e impacto na comunidade. |
| Jorge Loura     | Músico Profissional / Docente | 01/10/2025         | Presencial     | Visão profissional sobre a integração do digital na criação, produção e difusão; gestão de carreira; relação entre pertença comunitária e ecossistemas online.                       |
| Rúben Ausina    | Músico semi-profissional      | 03/10/2025         | Online (Teams) | Perspetiva híbrida sobre barreiras práticas (recursos, tempo, competências) e alavancas (colaboração, visibilidade, ferramentas acessíveis) para adoção digital.                     |

### Perfil dos Entrevistados

#### Sandra Oliveira

Sandra Oliveira é cantora, letrista e professora de canto, reconhecida pela sua versatilidade vocal e pela relevância artística no panorama do metal e rock alternativo português. É cofundadora e vocalista principal da banda Blame Zeus, criada em 2010 na cidade do Porto, com a qual editou quatro álbuns de estúdio: Identity (2014), Theory of Perception (2017), Seethe (2019) e Laudanum (2023), tendo assumido a autoria integral das letras e um papel central na construção da identidade estética e conceptual do grupo.

Com formação vocal sólida e uma carreira que combina interpretação, composição e docência, Sandra Oliveira tem desenvolvido um percurso artístico marcado pela integração entre prática performativa e o ensino musical. Esta dimensão torna a sua experiência particularmente relevante para compreender como a tecnologia influencia o ensino da música, a formação vocal e a mediação pedagógica em contextos híbridos.

Para além dos Blame Zeus, participa pontualmente em outros projetos musicais colaborativos, refletindo uma prática artística aberta à experimentação e ao diálogo interdisciplinar. A sua entrevista contribui de forma significativa para a investigação ao oferecer uma dupla perspetiva, a do artista e a do docente, permitindo analisar a adoção tecnológica, o contexto do ensino musical e o papel das comunidades musicais na sustentação de identidades criativas no contexto do STOP.

### **Jorge Loura**

Jorge Loura é guitarrista, compositor e professor de música, com uma carreira consolidada no panorama musical português. Atualmente integra a banda Táxi, um dos grupos históricos do rock português, e mantém atividade regular em vários projetos de carácter autoral e colaborativo, como Souq, Retimbrar, Troll's Toy e 47 de Fevereiro, refletindo uma trajetória marcada pela diversidade estética e pela versatilidade instrumental. Com mais de duas décadas de experiência, o músico tem conciliado a criação artística, o ensino da guitarra e a produção musical, desempenhando um papel relevante na cena musical portuense e na dinâmica comunitária associada ao antigo Centro Comercial STOP, espaço onde desenvolveu parte da sua prática e rede de colaborações.

O seu percurso, que atravessa contextos de palco, estúdio e ensino, torna-o um interlocutor privilegiado para compreender os impactos da transformação digital nas práticas musicais e nas formas de pertença e colaboração entre músicos. A entrevista com o Jorge Loura realizou-se no dia 1 de outubro de 2025, no Curso de Música Silva Monteiro, no Porto, onde foram exploradas as suas perceções sobre a comunidade STOP, a integração das tecnologias digitais no quotidiano artístico e educativo, a importância das comunidades musicais presenciais e os desafios de sustentabilidade e identidade no contexto STOP e pós-STOP.

### **Rúben Ausina**

Rúben Ausina é músico semi-profissional, ligado ao panorama independente e à cena jazz e underground portuense. O seu percurso musical consolidou-se a partir de 2014, quando ingressou na Escola de Jazz do Porto, onde estudou sob orientação de Pedro Barreiros,

tendo participado em combos de jazz e atuado em diversos contextos formativos e performativos. Essa experiência constituiu o seu primeiro contacto estruturado com a prática intensiva de improvisação e com o universo do jazz contemporâneo, bem como o ponto de partida para a criação dos seus primeiros projetos originais, desenvolvidos em colaboração com outros músicos emergentes da escola. Após concluir o ciclo de estudos em 2016, integrou projetos individuais e colaborações ocasionais na área do jazz e da música popular urbana, explorando linguagens de fusão e improvisação. Em 2021, participou na fundação da Escola de Música da Freguesia do Bonfim, no Porto, iniciativa comunitária criada em parceria com o músico Gabriel Soares, da qual fez parte do Conselho Diretivo. Nesse contexto, envolveu-se em projetos de bossa nova e samba, e em ações pedagógicas que articularam formação musical e dinamização cultural local.

Mais recentemente, tem colaborado em projetos no âmbito do movimento musical alternativo portuense, mantendo laços com músicos ligados ao STOP e ao Brasília, espaços reconhecidos pela sua vitalidade criativa e espírito colaborativo. A sua participação neste estudo oferece uma perspetiva particularmente relevante sobre o perfil semi-profissional do músico que concilia criação artística, envolvimento comunitário e atividade em múltiplos espaços culturais. A sua visão contribui para compreender como a transformação digital e a reorganização dos ecossistemas culturais afetam os músicos em transição entre a formação, o ensino e a prática independente, bem como as dinâmicas de pertença e partilha que emergem em contextos híbridos e informais.

### **Categorização das Entrevistas**

A análise qualitativa das entrevistas foi conduzida segundo o modelo de análise temática reflexiva proposto por Braun & Clarke (2019), permitindo identificar padrões de significado nas narrativas dos participantes e compreender de forma aprofundada o papel da transformação digital na comunidade de músicos do STOP. O processo analítico foi iterativo, combinando codificação indutiva e dedutiva, com base nas dimensões teóricas previamente estabelecidas. Deste procedimento emergiram sete categorias temáticas principais, transversais às três entrevistas, que estruturam a leitura interpretativa apresentada nas tabelas seguintes.

### **Categorias temáticas:**

- Categoria 1 (C1): Comunidade e pertença: Esta categoria abrange representações do STOP enquanto “casa” e espaço de construção identitária coletiva.
- Categoria 2 (C2): Interaçã e capital social: Esta categoria traduz dinâmicas de solidariedade, redes informais de apoio e circulação de conhecimento entre músicos.
- Categoria 3 (C3): Adoção tecnológica (comunicação, produção e ensino): Esta categoria reflete práticas de uso digital no trabalho artístico, pedagógico e colaborativo.
- Categoria 4 (C4): Mediação digital: limites, latência e autenticidade: Esta categoria evidencia percepções sobre as fronteiras entre o real e o virtual, bem como os constrangimentos técnicos e simbólicos da digitalização.
- Categoria 5 (C5): Incerteza institucional e decisão espacial: Esta categoria sintetiza as preocupações relativas à instabilidade jurídica, condições físicas e reorganização espacial pós-encerramento.
- Categoria 6 (C6): Futuro, políticas e apoio institucional: Esta categoria integra expectativas, visões e propostas dos músicos sobre políticas públicas, sustentabilidade e modelos de apoio cultural.

A definição destas categorias seguiu princípios de validade interna e coerência teórica, procurando garantir que cada categoria fosse internamente homogênea e externamente heterogênea, conforme recomendado por (Miles & Huberman, 1994). A revisão cruzada das codificações e a triangulação com os resultados quantitativos reforçaram a consistência conceitual das dimensões identificadas, indo de acordo aos objetivos da análise temática reflexiva proposto por Braun & Clarke (2019).

A estrutura categorial obtida permitiu organizar de forma sistemática o discurso dos participantes, revelando os eixos centrais da experiência vivida pela comunidade do STOP face à transformação digital e às suas implicações culturais e institucionais. Esta categorização não apenas clarificou as relações entre pertença, espaço e identidade, mas também evidenciou a complexidade da integração tecnológica em contextos artísticos comunitários.

Figura 15. análise temática reflexiva - Sandra Oliveira

| Entrevistador: Tiago José Monteiro Correia   Data: 30 de setembro de 2025   Participante: Sandra Oliveira |                                                         |                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Excerto (citação literal)                                                                                 | Código Preliminar                                       | Nota Analítica                                                                                        |
| "O STOP foi sempre um sítio onde me senti em casa."                                                       | C1 – Comunidade e pertença                              | Pertença afetiva e simbólica; o STOP funciona como âncora identitária da comunidade.                  |
| "Acho que havia ali todo um entendimento das regras... não precisava de ser falado."                      |                                                         | Normas fáctas e cultura partilhada; coesão social típica de comunidades de prática.                   |
| "No porto temos a Casa da Música. O STOP é a casa dos músicos."                                           |                                                         | Metáfora de 'casa' como pertença, proteção e continuidade.                                            |
| "Era um local central, com metro à porta... um bom local para dar aulas de canto."                        |                                                         | O lugar (acessibilidade + densidade musical) estrutura usos e trajetórias pedagógicas.                |
| "Há sempre cafés, seguranças, bandas... todos se conheciam e se apoiavam."                                |                                                         | Ecologia de interajuda; capital social instrumental na vida quotidiana do músico.                     |
| "As videochamadas salvaram-me o trabalho nessa altura."                                                   | C3 – Adoção tecnológica (comunicação/produção/ensino)   | Adoção pragmática de tecnologias síncronas no ensino a distância.                                     |
| "Hoje em dia tem de haver representação nas redes sociais."                                               | C4 – Mediação digital: limites, latência, autenticidade | Normalização das práticas digitais de visibilidade/divulgação.                                        |
| "Prefiro o presencial... a energia do público é completamente diferente."                                 |                                                         | Primazia da copresença na performance; a mediação digital é insuficiente para a experiência estética. |
| "Usei o Skype/Meet, mas adaptei o método por causa da latência."                                          |                                                         | Limitação técnica (latência) compensada por inovação pedagógica (pergunta-resposta).                  |
| "Sair do STOP teve a ver com incerteza... chegar e encontrar portas fechadas."                            | C5 – Incerteza institucional e decisão espacial         | Instabilidade institucional afeta decisões profissionais e confiança no espaço.                       |
| "A Câmara devia apoiar, é a casa dos músicos."                                                            | C6 – Futuro, políticas e apoio institucional            | Reivindicação de política cultural e salvaguarda de um bem coletivo (valor público do STOP).          |

Figura 16 análise temática reflexiva - Jorge Louira

| Entrevistador: Tiago José Monteiro Correia   Data: 01 de outubro de 2025   Participante: Jorge Louira                                                                                                                                                                  |                                                         |                                                                                               |  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| Excerto (citação literal)                                                                                                                                                                                                                                              | Código Preliminar                                       | Nota Analítica                                                                                |  |
| "O Stop é um espaço constituído pelos músicos. Pegou-se num prédio morto e fez-se algo com vida."<br><br>"Mesmo que mudassem o STOP para outro edifício, não seria a mesma coisa."                                                                                     | C1 – Comunidade e pertença                              | Atribuição de agência coletiva; identidade comunitária fundada na autogestão.                 |  |
|                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                         | Insustituibilidade do lugar; o valor simbólico é territorializado.                            |  |
|                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                         | Densidade colaborativa e capital social performativo.                                         |  |
| "Quando se juntam 100 pessoas a tocar num palco e estão todas concentradas num edifício, eu não sei se isso existe noutros sítios do mundo."<br><br>"A comunidade do Stop é muito especial. As bandas que gravam nos estúdios uns dos outros, músicos que se ajudam.." | C2 – Interajuda e capital social                        | O Stop surge como microcosmo de práticas colaborativas, modelo de capital social e simbólico. |  |
|                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                         | Cooperação interpretada como norma; confiança e reciprocidade.                                |  |
|                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                         | Utilidade contingente das plataformas: limites para ensino/performatividade.                  |  |
| "Durante a pandemia... comprei uma webcam logo na primeira semana. Mas o contacto humano fez muita falta."                                                                                                                                                             | C3 – Adoção tecnológica (comunicação/produção/ensino)   | Relação crítica com o digital: suporte, não substituição da experiência encarnada.            |  |
| "A tecnologia pode ajudar a comunidade, mas não a substituir."                                                                                                                                                                                                         | C4 – Mediação digital: limites, latência, autenticidade | Primazia da autenticidade performativa sobre a escala mediada.                                |  |
| "Prefiro tocar ao vivo para cinco pessoas do que online para cem milhares."                                                                                                                                                                                            | C5 – Incerteza institucional e decisão espacial         | Ruptura simbólica e organizacional; instabilidade ameaça coesão.                              |  |
| "O que se perdeu foi a união... pegou-se num prédio morto e fez-se algo com vida."                                                                                                                                                                                     | C6 – Futuro, políticas e apoio institucional            | Apelo a políticas públicas; reconhecimento do valor cultural e social do espaço.              |  |
| "A Câmara Municipal devia apoiar e melhorar o STOP."                                                                                                                                                                                                                   |                                                         |                                                                                               |  |

Figura 17 análise temática reflexiva – Ribem Ausina

| Entrevistador: Tiago José Monteiro Correia   Data: 03 de outubro de 2025   Participante: Ribem Ausina |                                                         |                                                                               |  |  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|--|--|
| Excerto (citação literal)                                                                             | Código Preliminar                                       | Nota Analítica                                                                |  |  |
| “O local também faz parte... havia ali uma comunidade muito forte.”                                   | C1 – Comunidade e pertença                              | Reconhecimento do coletivo; pertença entendida como construção socioespacial. |  |  |
| “Nunca me senti ‘da’ comunidade... os ensaios eram pontuais.”                                         |                                                         | Pertença periférica; intensidade de participação condiciona integração.       |  |  |
| “A proximidade de salas e estilos diferentes potencia cruzamentos.”                                   | C2 – Intenjuída e capital social                        | Configuração espacial densa favorece contágio criativo e inovação.            |  |  |
| “...novos projetos que surgem desses cruzamentos, estando salas basicamente contíguas...”             |                                                         | Ecossistema musical. Partilha de ideias, conhecimento e entreajuda            |  |  |
| “Fazias tudo no computador... facilitou imenso.”                                                      | C3 – Adeção tecnológica (comunicação/produção/ensino)   | Valorização instrumental da DAW e fluxos digitais na produção.                |  |  |
| “Custo mais das coisas analógicas... uso os meus pedais.”                                             |                                                         | Híbrido técnico (analógico + digital) orientado por estética/sonoridade.      |  |  |
| “Usamos grupos de WhatsApp e redes sociais.”                                                          | C4 – Mediação digital: limites, latência, autenticidade | Rotinas digitais normalizadas para coordenação e divulgação.                  |  |  |
| “Ensaios online? Muito negativos... é sempre latência.”                                               |                                                         | Barreiras techno-temporais inviabilizam prática coletiva síncrona.            |  |  |
| “Aulas online também perderam... preferimos presencial.”                                              | C5 – Incerteza institucional e decisão espacial         | Confirmação do valor relacional/pedagógico da copresença.                     |  |  |
| “Não voltaria ao STOP por causa da incerteza do futuro do STOP.”                                      |                                                         | Risco institucional condiciona investimento/instalação; economia da escolha.  |  |  |
| “Podemos modernizar o edifício, mas não substitui os laços presenciais.”                              | C6 – Futuro, políticas e apoio institucional            | Tecnologia como complemento; prioridade à dimensão relacional e ao lugar.     |  |  |

## **6 Análise Temática Qualitativa (QUAL) → Quantitativa (QUANT): Comunidade, Tecnologia e Identidade no STOP**

A análise integrada de dados quantitativos e qualitativos permitiu compreender, de forma aprofundada, como os músicos da Comunidade do STOP experienciam a transformação digital e como essa percepção se relaciona com as suas práticas, sentimentos de pertença e posicionamento profissional. O desenho explicativo sequencial (QUAN → QUAL) de Creswell & Clark (2017) orientou a articulação entre o inquérito aplicado a 57 participantes e as entrevistas semiestruturadas realizadas com três músicos de perfis distintos. Os resultados foram analisados segundo o processo metodológico da análise temática reflexiva Braun & Clarke (2019), permitindo identificar seis temas transversais: (1) comunidade e pertença, (2) interajuda e capital social, (3) adoção tecnológica, (4) mediação digital e autenticidade, (5) incerteza institucional e (6) Futuro da comunidade STOP: tecnologia, memória e sustentabilidade. A integração dos dados evidenciou uma comunidade simultaneamente enraizada na copresença física e aberta à experimentação tecnológica, mas dependente de condições estruturais de estabilidade para garantir a sua continuidade.

### **6.1 Comunidade e pertença**

A análise deste tema procura compreender o grau de identificação e sentimento de comunidade e pertença dos músicos em relação ao edifício STOP e à comunidade artística que nele se consolidou.

Nas respostas do questionário, o grupo de itens associado ao “Sentido de Comunidade”, com as questões “Enquanto músico ou artista, sinto que consigo obter o que pretendo nesta comunidade” e “Este grupo ajuda-me a satisfazer as minhas necessidades enquanto músico ou artista”, demonstradas nas Figuras 18 e 19 respetivamente, é possível observar

Figura 18 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC1)

Enquanto músico ou artista, sinto que consigo obter o que pretendo nesta comunidade  
57 respostas

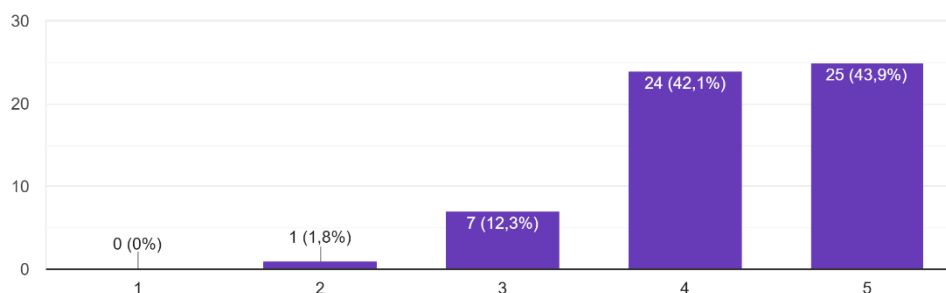
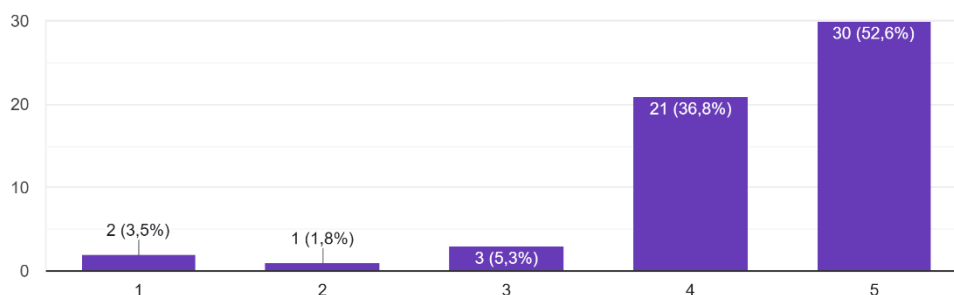


Figura 19 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC2)

Esta comunidade ajuda-me a satisfazer as minhas necessidades enquanto músico  
57 respostas

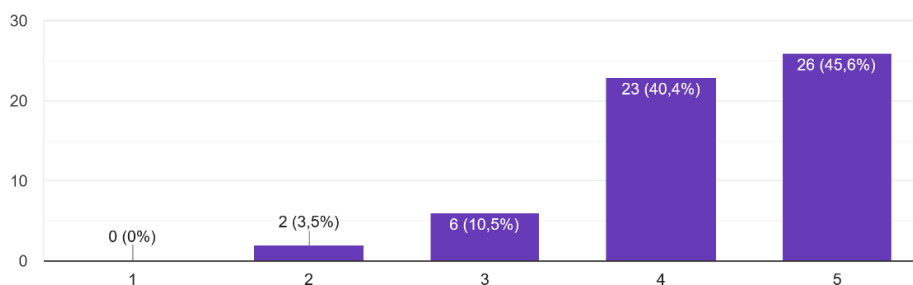


percentagens de concordância superiores a 80% com respostas entre o nível 4 (concordo) e 5 (concordo totalmente).

Nas respostas do questionário, o grupo de itens associado ao “Sentido de Pertença”, como a questão “Eu sinto-me como um membro desta comunidade”, representado na Figura 20,

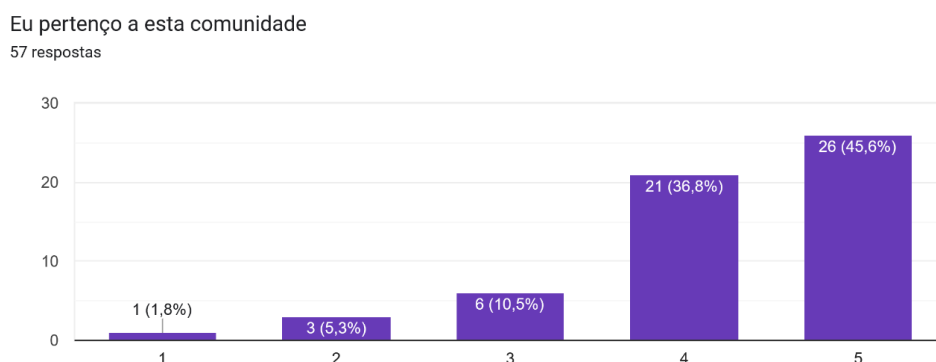
Figura 20. Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC3)

Eu sinto-me como um membro desta comunidade  
57 respostas



ou a questão “Eu pertença a esta comunidade”, representada na Figura 21, apresentam

*Figura 21 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC4)*



valores de concordância muito elevados, com mais de 70% dos participantes a seleccionarem os níveis 4 ou 5 na escala de Likert. Estes resultados refletem um forte vínculo afetivo e identitário, bem como a percepção de que o STOP representa mais do que um espaço físico, constitui um núcleo simbólico e social de referência para a classe musical portuense.

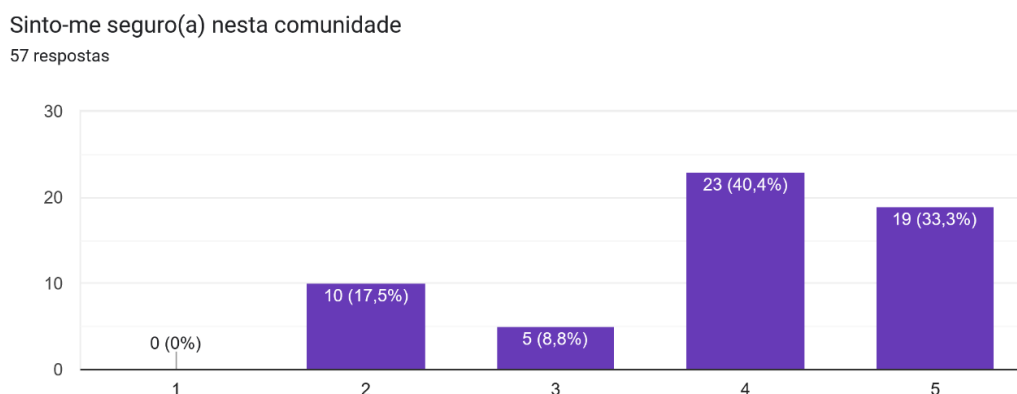
Nas entrevistas, o sentimento de pertença e identidade coletiva emerge de forma particularmente expressiva. Sandra Oliveira observa que “o STOP foi sempre um sítio onde me senti em casa. No Porto temos a Casa da Música, mas o STOP é a casa dos músicos”, sublinhando o caráter simbólico do espaço enquanto lugar de identificação e pertença partilhada. Jorge Loura complementa esta visão ao afirmar que “o STOP é um espaço construído pelos músicos. Pegou-se num prédio morto e fez-se algo com vida”, enfatizando a dimensão autogestionária e criativa que distingue esta comunidade, em consonância com os resultados quantitativos que revelam níveis elevados de concordância no fator “Sentido de Comunidade”.

De igual modo, Rúben Ausina reforça a percepção de coesão e vitalidade comunitária, ao recordar que, quando deixou o STOP, “havia ali uma comunidade muito forte”. Acrescenta que “é uma casa fundamental, com muitos cruzamentos entre músicos, e isso deve manter-se. Os músicos necessitam disso, bebem dessa convivência para criar, para fazer novos projetos. É assim que eles surgem, desses cruzamentos, e estando em salas contíguas, isso propicia que aconteça.” Esta descrição evidencia o papel do contacto presencial e da proximidade física como catalisadores da criatividade colaborativa e da inovação musical.

Por fim, Jorge Loura reforça a profundidade dessa vivência coletiva, referindo que “quando se juntam cem pessoas a tocar num palco e estão todas concentradas num edifício, eu não sei se isso existe noutros sítios do mundo”. Esta afirmação traduz a percepção de singularidade e densidade simbólica da comunidade STOP, configurando-a como um ecossistema criativo único, sustentado por redes informais de apoio, partilha e pertença, dificilmente replicáveis em contextos digitais ou institucionais convencionais.

A análise cruzada entre os resultados quantitativos e as entrevistas evidencia que a dimensão da segurança constitui um eixo crítico de tensão entre a forte identidade comunitária e as condições de sustentabilidade do STOP. Aproximadamente 26,3% dos inquiridos atribuíram valores de 2 ou 3 (numa escala de 1 a 5, em que 1 representa “nada seguro”), revelando insegurança institucional e física associada ao futuro do edifício, como demonstrado na figura 22. Esta percepção é amplamente corroborada nas entrevistas,

*Figura 22 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC9)*



onde a incerteza quotidiana surge como um dos fatores mais desestabilizadores da relação dos músicos com o espaço.

Sandra Oliveira descreve essa experiência de forma vívida, afirmando que “ao sair de casa, nunca sabia se ia chegar ao STOP e se eles iam ter fechado a porta ou o portão principal”, sublinhando o impacto emocional e profissional dessa instabilidade: “O meu trabalho estava ameaçado porque eu nunca sabia... chegar lá e ter as portas fechadas para não conseguir entrar no meu local de trabalho.” A musicista associa esta situação a um sentimento de frustração e descrédito institucional, observando que a presença de “polícia e bombeiros, portas fechadas e luzes apagadas” transmitia aos alunos e ao público uma imagem de irregularidade: “Passava a imagem de que aquilo era meio clandestino... quando, na verdade, nunca houve nenhum tipo de problema.” Esta narrativa traduz o

colapso de um ambiente antes percebido como acolhedor e legítimo, comprometendo o sentimento de confiança e estabilidade profissional.

Na mesma linha, Jorge Loura reconhece que o encerramento do STOP gerou divisões internas e ambiguidade institucional, ao afirmar que “apareceram ‘fações’ com objetivos diferentes: uns trabalhavam lá profissionalmente, outros iam só por lazer, outros queriam que a Câmara tomasse conta do espaço.” A sua reflexão acrescenta uma leitura equilibrada, ao admitir que “percebo o lado da Câmara, se houvesse um incêndio, a responsabilidade era deles”, reconhecendo que o impasse resulta tanto de falhas de gestão coletiva quanto da ausência de um enquadramento público claro.

Por sua vez, Rúben Ausina reforça a ideia de desconfiança e hesitação quanto à permanência no espaço, referindo que “recusou um convite para ir para uma sala do STOP” por já antever os conflitos emergentes: “Se me propusessem isso agora, mesmo com melhores condições, eu não iria. Eu não sei o desfecho daquele edifício... não é por causa da comunidade, é por causa de outros agentes externos que também têm algum poder sobre o edifício.” Esta posição reflete o impacto simbólico das incertezas estruturais na percepção de continuidade e pertença, revelando que a insegurança institucional ultrapassa o domínio físico e se estende à confiança interpessoal e à planificação das práticas musicais.

Estes testemunhos expõem um paradoxo sociocultural. O STOP mantém-se como símbolo de pertença coletiva e identidade artística, mas simultaneamente representa uma fonte de vulnerabilidade e apreensão. A solidez das redes comunitárias e o apego afetivo ao espaço contrastam com a fragilidade das estruturas administrativas e legais, criando uma tensão permanente entre resistência cultural e precariedade institucional. Esta constatação aponta para a necessidade de políticas públicas culturais mais inclusivas e sustentáveis, capazes de articular a autonomia criativa da comunidade com mecanismos estáveis de regulação, segurança e gestão, garantindo que o legado simbólico e artístico do STOP possa perdurar sem comprometer o bem-estar e a confiança dos seus músicos.

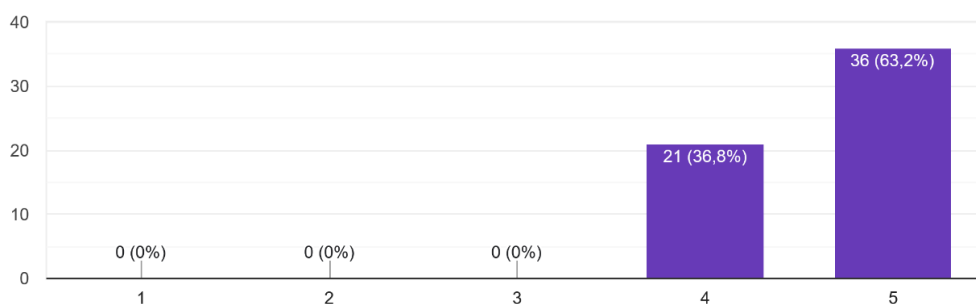
## 6.2 Interajuda e capital social

Este tema explora a solidariedade, partilha e colaboração entre músicos como mecanismos de sustentação da comunidade.

Na componente quantitativa, demonstrado nas Figuras 23 e 24, os resultados do

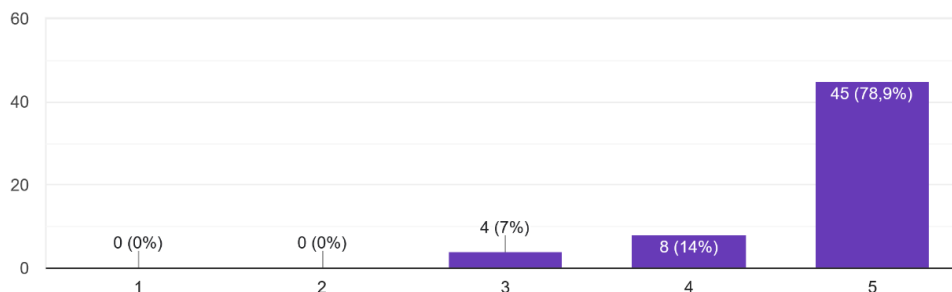
*Figura 23 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC8)*

Tenho uma boa relação com outros membros desta comunidade  
57 respostas



*Figura 24 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC10)*

Costumo defender esta comunidade  
57 respostas



questionário revelam uma maioria expressiva ( $\geq 75\%$ ) de respostas nos níveis 4 e 5, refletindo forte perceção de cooperação e entreajuda, tanto na partilha de recursos como no apoio mútuo entre membros do STOP. Estes dados confirmam a existência de capital social denso, entendido como uma rede de confiança e reciprocidade que sustenta a vitalidade do coletivo.

As entrevistas reforçam que a interajuda cotidiana e a proximidade espacial no STOP sustentam um capital social denso, que excede a mera convivência. Jorge Loura descreve a dinâmica orgânica de cooperação, notando que “a comunidade do Stop é muito especial. Bandas que gravam nos estúdios uns dos outros, músicos que se ajudam, aulas dadas entre

vizinhos de sala... funciona como um ecossistema. Se precisas de um saxofonista, conheces o gajo do segundo andar. Isso acontece naturalmente.” Esta caracterização explicita mecanismos de reciprocidade prática, circulação de recursos e saberes tácitos e interligação entre produção, aprendizagem e performance.

A partir da sua experiência, Rúben Ausina sublinha o papel da configuração espacial densa como motor de contágio criativo: “eu penso que [o STOP] é uma casa ‘fundamental’, tem muitos cruzamentos entre músicos e isso deve-se manter... novos projetos surgem desses cruzamentos, e estando em salas basicamente contíguas, isso é propício que aconteça.” Em contraste comparativo, observa que em contextos alternativos a estrutura física não potencia do mesmo modo tais encontros: “no Brasília isso não acontece tanto... a estrutura é totalmente diferente e não potencia tanto esses cruzamentos.”

Também Sandra Oliveira descreve uma ordem prática partilhada que assentava em normas tácitas e cooperação quotidiana no edifício: “acho que havia ali todo um entendimento das regras... não precisava de ser falado (...) havia também uma compreensão muito grande (...) entendiam que aquele espaço era um espaço de trabalho.” Ainda que não formule a entreajuda nos termos do “empréstimo de material”, a sua narrativa confirma um ethos de confiança mútua e coordenação informal entre músicos, segurança/condomínio e restantes atores, que estabilizava rotinas de uso do espaço.

A triangulação qualitativa converge numa leitura do STOP como ecossistema colaborativo. A proximidade física e as redes de confiança fomentam parcerias espontâneas, aprendizagem entre pares e coprodução artística. Por sua vez, normas tácitas e governação informal mitigam fricções do quotidiano e consolidam um capital relacional crítico para a resiliência comunitária. Estes achados qualitativos alinham-se com as correlações positivas entre dimensões de comunidade e adoção tecnológica observadas no inquérito, sugerindo que a densidade das relações presenciais é compatível com usos instrumentais do digital, como a comunicação, coordenação e produção, sem que isso substitua a copresença que catalisa criatividade e pertença.

### 6.3 Adoção tecnológica (comunicação, produção e ensino)

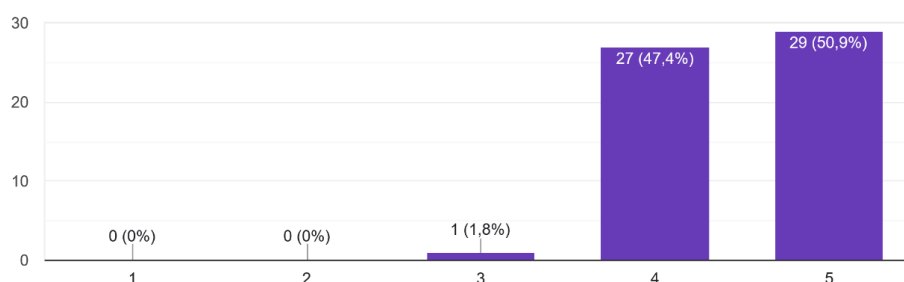
Este tema analisa a forma como os músicos incorporam tecnologias digitais nas suas práticas quotidianas de comunicação, produção e ensino, com base nas categorias de Utilidade Percebida (PU) e Facilidade de Uso Percebida (PEOU).

Os resultados quantitativos revelam níveis elevados de aceitação e valorização das ferramentas digitais. Em média, mais de 85% dos participantes atribuíram pontuações entre 4 e 5 aos itens associados à Utilidade Percebida, evidenciando que a maioria reconhece as tecnologias como instrumentos eficazes e vantajosos para o trabalho artístico. Esta tendência é particularmente visível na afirmação “O uso de tecnologias digitais (ex.: aplicações de gravação, plataformas de partilha, software de produção) melhora a minha produtividade musical”, representada na Figura 25, onde se observa uma concentração significativa de respostas nos níveis mais altos da escala.

Figura 25 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPUI)

O uso de tecnologias digitais (ex.: aplicações de gravação, plataformas de partilha, software de produção) melhora a minha produtividade musical.

57 respostas

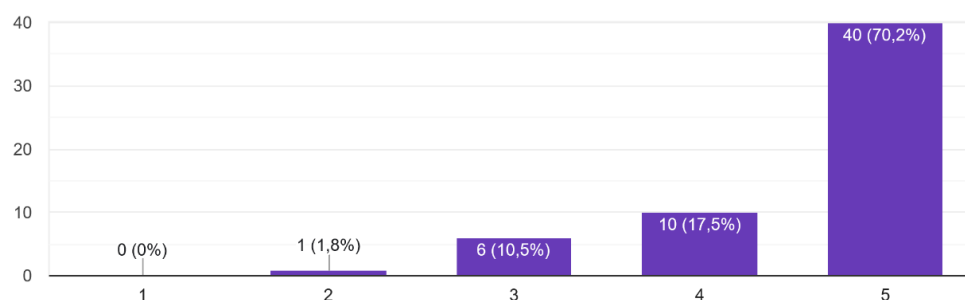


Estes resultados sugerem que a tecnologia é percecionada como meio estruturante da criação e disseminação musical, funcionando não apenas como suporte técnico, mas também como fator de continuidade e ampliação da prática artística. A Figura 26 reforça esta conclusão, evidenciando uma concordância alargada relativamente à relevância da tecnologia no ensino e aprendizagem de novo repertório, o que demonstra uma integração progressiva das ferramentas digitais nos processos formativos e pedagógicos.

Figura 26 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPU2)

O acesso a tecnologias digitais facilita a colaboração com outros músicos do STOP.

57 respostas

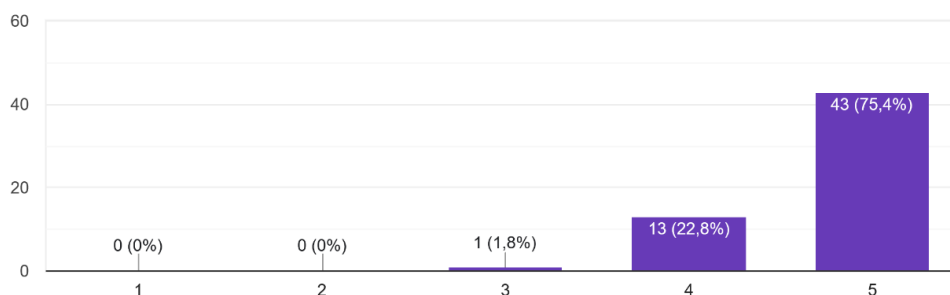


Por sua vez, os dados relativos à comunicação (Figura 27) apresentam uma ligeira

Figura 27 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPU3)

As tecnologias digitais ajudam-me a aprender novas técnicas ou reportórios com maior eficácia.

57 respostas



dispersão em relação aos restantes domínios, ainda que a tendência geral permaneça positiva. Esta nuance sugere que, embora a tecnologia seja reconhecida como um facilitador da comunicação intracomunitária, persistem limitações, associadas à mediação digital, nomeadamente na ausência da copresença física, elemento central para a dinâmica relacional e criativa do STOP. Assim, a leitura global destes resultados indica que a adoção tecnológica é ampla e funcional, mas ainda mediada por valores de autenticidade e contacto direto, que definem a identidade da comunidade.

A análise qualitativa reforça e aprofunda as tendências observadas nos dados quantitativos, revelando uma perceção amplamente positiva sobre o papel da tecnologia, mas também uma consciência crítica quanto às suas limitações estruturais e simbólicas. Jorge Loura reconhece o valor instrumental da tecnologia, ao afirmar: “A tecnologia é essencial hoje em dia, claro. A parte da gravação, da partilha, tudo isso facilita muito. Mas não substitui o ensaio, nem a energia de tocar com os outros. Isso sente-se logo.”

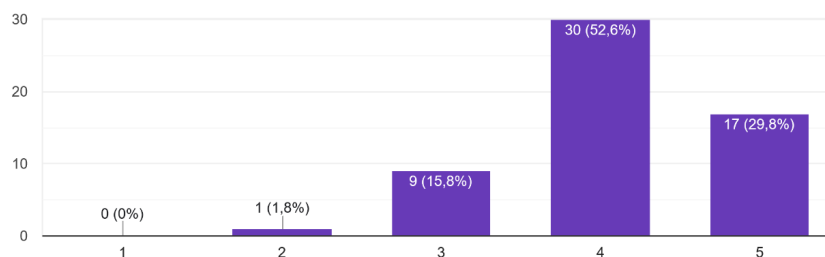
Esta observação reflete a coexistência entre utilidade percebida e necessidade de copresença, demonstrando que a adoção tecnológica, embora consolidada, se ancora em valores de autenticidade performativa e interação sensorial, impossíveis de replicar virtualmente. Sandra Oliveira partilha uma perspectiva convergente, destacando o impacto positivo das tecnologias no ensino e na comunicação com os alunos, mas reconhecendo igualmente as barreiras inerentes ao ensino à distância: “O ensino online funciona, mas não é a mesma coisa. Falta o som real, a vibração, a ligação direta. Há coisas que só se percebem ali, no momento.” A sua narrativa ilustra que, apesar da facilidade de uso (PEOU) e da percepção de eficiência, o valor experiencial da interação física continua a ser central para a prática pedagógica e artística, reforçando a importância do contacto direto como elemento estruturante da aprendizagem musical. Já Rúben Ausina enfatiza o uso funcional das tecnologias para partilha de ideias e colaboração entre músicos, reconhecendo que: “As gravações, as maquetes, as ideias circulam facilmente hoje em dia. Isso ajuda. Mas ensaiar online não resulta... há sempre atrasos, e falta aquela energia do grupo.” Esta afirmação articula-se com a categoria de mediação digital, evidenciando a tensão entre eficiência tecnológica e autenticidade artística, e o modo como as barreiras técnicas (como a latência) interferem na experiência musical partilhada.

A combinação de dados confirma que a comunidade STOP apresenta uma forte predisposição tecnológica, mas com níveis diferenciados de competência digital. A tecnologia é percebida como instrumento de trabalho indispensável, mas a sua apropriação é seletiva e mediada por fatores individuais e contextuais. No que respeita à Facilidade de Uso Percebida (PEOU), os resultados indicam que apenas 29,8% dos inquiridos considera ser fácil aprender a utilizar novas tecnologias digitais no âmbito da sua prática musical, como demonstrado na Figura 28.

Figura 28 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPEOU1)

Considero fácil aprender a utilizar novas tecnologias digitais na minha prática musical.

57 respostas

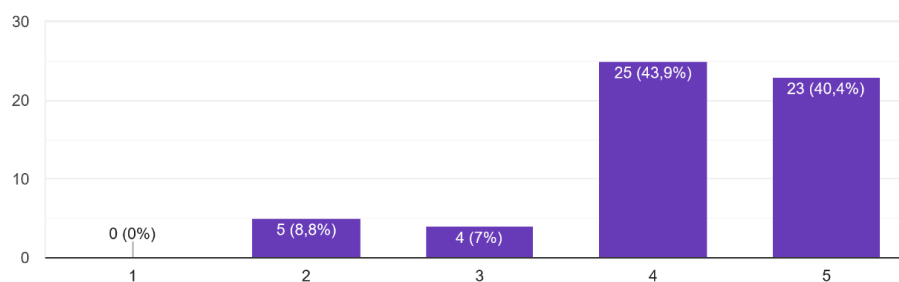


Este valor sugere um nível de literacia digital relativamente heterogéneo, apontando para a existência de barreiras de adaptação tecnológica entre os músicos da comunidade. Esta tendência é corroborada pelos dados representados na Figura 29, onde apenas 40,4% dos

Figura 29 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPEOU3)

A utilização de tecnologia não exige demasiado esforço da minha parte.

57 respostas

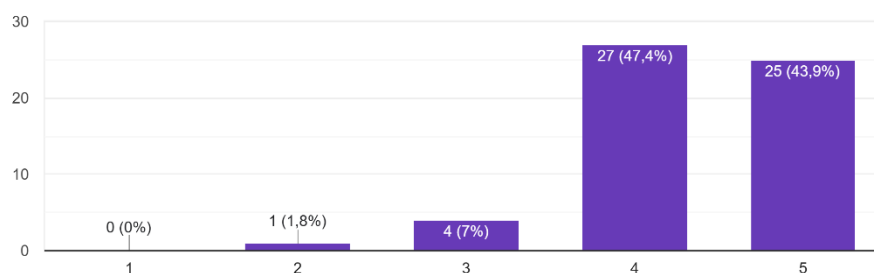


participantes afirmam sentir-se confortáveis na integração de ferramentas digitais no seu quotidiano artístico, sendo que, como evidenciado na Figura 30, mais de 90% das

Figura 30 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ATPEOU2)

Sinto-me confortável ao experimentar novas ferramentas tecnológicas/digitais relacionadas com música.

57 respostas



respostas indica que a comunidade está disposta a experimentar novas tecnologias digitais relacionadas com a música.

Esta evidência quantitativa encontra respaldo nas entrevistas, que descrevem a tecnologia como útil, mas exigente em termos de adaptação e com limites claros. No plano pedagógico, Sandra Oliveira relata que as videochamadas “salvaram o trabalho” em contexto pandémico (Skype/Meet), mas reconhece constrangimentos que impediram os ensaios online: “os ensaios em si [não,] precisamente por causa de haver (...) mudanças de som (...) não íamos poder estar a tocar ao mesmo tempo” e pela necessidade de investimento técnico que “nem todos [tinham]”. A mesma entrevistada observa ainda que a abertura à tecnologia “depende (...) das gerações e [do] estilo”, havendo quem prefira “fazer as coisas (...) orgânicas”. Em linha com a PEOU mais contida, Rúben Ausina reporta experiências negativas com ensaios online: “é sempre o mesmo problema, sempre, latência, e na música isso não pode acontecer”; nas aulas, “insistimos, mas também desistimos”. Já Jorge Loura é taxativo: “Aulas sim, ensaios não funcionaram. O atraso (latência) tornava impossível (...) o contacto humano fez muita falta” Transcrição Jorge. Em conjunto, estes excertos clarificam que, apesar da utilidade percebida elevada, a facilidade de uso é condicionada por literacia digital heterogénea, requisitos técnicos e limites da mediação (latência/qualidade de som), reforçando a conveniência de ações de capacitação técnica e suporte contínuo para uma adoção tecnológica mais equitativa e sustentável na comunidade STOP.

#### **6.4 Mediação digital e autenticidade**

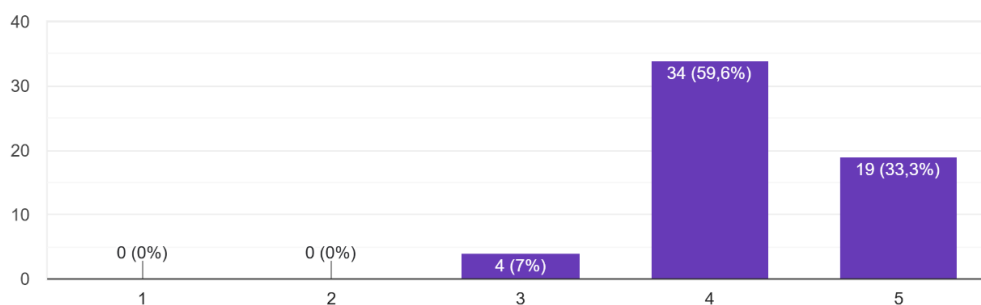
Este tema analisa a forma como os músicos avaliam a experiência mediada pelo digital nas suas práticas (ensaios, aulas e performance), com base nas categorias de Atitude em Relação ao Uso (ARU) e Prazer/Diversão. Consideram-se, por um lado, os indicadores de conforto e aceitação do uso das plataformas e, por outro, a qualidade experiencial (satisfação, envolvimento, sentido de autenticidade) que emerge dessa mediação. A leitura cruza as distribuições do questionário (slides correspondentes a ARU/Prazer) com excertos das entrevistas, interpretando a tensão entre utilidade funcional e valor da copresença (latência, energia do público, sincronia).

Os resultados quantitativos evidenciam uma atitude amplamente positiva perante a tecnologia. Na questão demonstrada na Figura 31 “Tenho uma atitude positiva em relação

*Figura 31 Respostas ao Inquérito - Atitude em Relação ao Uso (ARU) (ATARU1)*

Tenho uma atitude positiva em relação à integração de tecnologia na minha atividade musical.

57 respostas

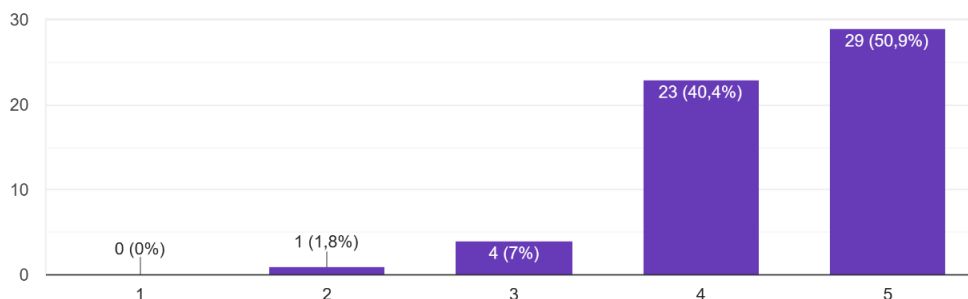


à integração de tecnologia na minha atividade musical”, 59,6% escolheram o nível 4 e 33,3% o 5 (com 7% em 3), revelando 92,9% de concordância nos níveis altos. Na questão “Acredito que a tecnologia pode enriquecer a experiência musical no STOP”, como pode ser observado na Figura 32, cerca de 40% assinalaram 4 e 61% 5, apontando um consenso

*Figura 32 Respostas ao Inquérito - Atitude em Relação ao Uso (ARU) (ATARU2)*

Acredito que a tecnologia pode enriquecer a experiência musical no STOP.

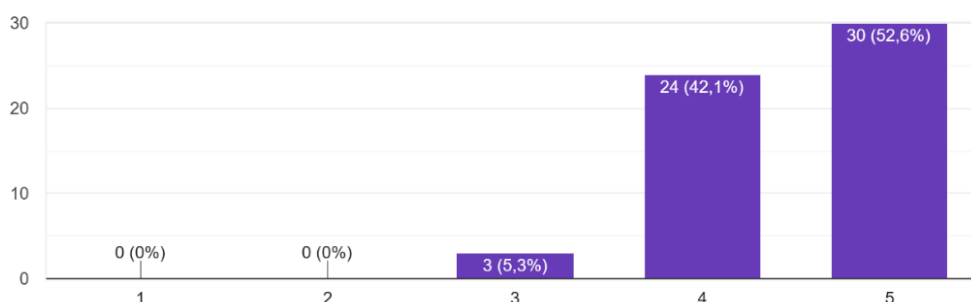
57 respostas



muito elevado de que o digital acrescenta valor artístico e funcional. Por fim, na Figura 33, em “Estou disposto(a) a recomendar o uso de tecnologias digitais a outros músicos da comunidade”, 42,1% indicaram 4 e 52,6% 5 (com 6,3% em 3), o que traduz 94,7% de predisposição para difusão e legitimação do uso tecnológico entre pares.

Figura 33 Respostas ao Inquérito - Atitude em Relação ao Uso (ARU) (ATARU3)

Estou disposto(a) a recomendar o uso de tecnologias digitais a outros músicos da comunidade.  
57 respostas



As entrevistas confirmam esta aceitação, mas sublinham que ela é pragmática e contextual. Para Sandra Oliveira, “as videochamadas salvaram-me o trabalho” destacando o potencial da utilização da tecnologia no ensino à distância, no entanto sublinha a centralidade do presencial para a qualidade artística: “Prefiro o presencial... a energia do público é completamente diferente.”; para Rúben Ausina, “Ambas [as experiências] são muito negativas, eu posso utilizar dos mecanismos mais atuais, mas é sempre o mesmo problema, latência”, reportando constrangimentos técnicos; e Jorge Loura reconhece que “Zoom e WhatsApp ajudam a manter contacto, mas não substituem estar juntos”, lembrando os limites experienciais do online, onde também reforça a primazia da performance encarnada: “Prefiro tocar ao vivo para cinco pessoas do que online para cem milhões.”

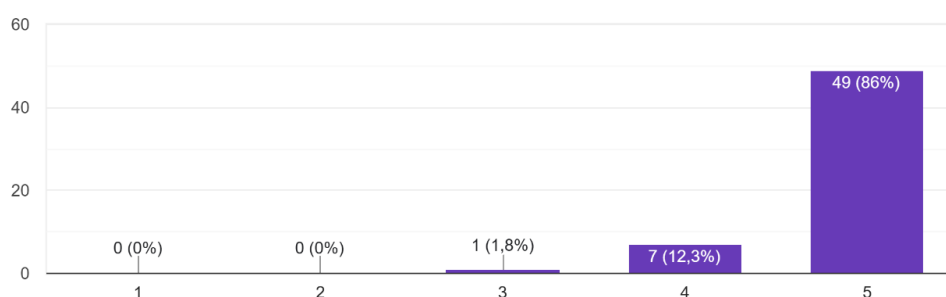
Por outro lado, no domínio da comunicação e da divulgação artística, as entrevistas revelam consenso quanto às vantagens inequívocas da mediação digital. As tecnologias são percebidas como instrumentos essenciais de coordenação interna e projeção externa, permitindo manter o contacto entre músicos e simultaneamente ampliar o alcance do trabalho criativo. Sandra Oliveira observa que “hoje é tudo por mensagens, combina-se ensaios e concertos num instante”, sublinhando a eficiência logística proporcionada pelas plataformas digitais. Rúben Ausina reforça que “os grupos de WhatsApp e o Messenger são ferramentas utilizadas nos projetos dos quais faz parte. ”Estão sempre a funcionar”, revelando a normalização destas práticas no quotidiano musical. Já Jorge Loura enfatiza a dimensão de visibilidade: “as redes sociais são indispensáveis, se não estiveres online, não existes artisticamente”. Esta convergência mostra que o digital não só facilita a

comunicação interna como constitui um meio estratégico de divulgação e promoção dos projetos musicais.

Estes resultados encontram correspondência na análise quantitativa, onde se observa que mais de 98% dos participantes atribuíram pontuação 4 ou 5, dos quais 86% selecionaram o valor máximo (5), à questão “O acesso a tecnologias digitais facilita a divulgação dos meus projetos musicais”, representado na Figura 34. Este resultado confirma uma atitude

*Figura 34 Respostas ao Inquérito - Utilidade Percebida (PU) (ARU) (ATPU5)*

O acesso a tecnologias digitais facilita a divulgação dos meus projetos musicais.  
57 respostas



amplamente positiva face ao papel do digital na promoção e visibilidade artística, evidenciando que os músicos reconhecem nas tecnologias de comunicação um vetor fundamental de difusão, autonomia e alcance público das suas criações.

A análise integrada efetuada demonstra ainda que, embora subsistam barreiras à atitude positiva (ARU) na aplicação direta da tecnologia à performance musical, sobretudo por limitações técnicas e pela valorização da copresença, o digital é amplamente aceite e promovido quando se trata de comunicação, gestão e divulgação artística. A tecnologia é, assim, entendida como ferramenta de mediação seletiva, que é adotada com cautela no domínio da performance, mas plenamente valorizada como meio de conexão, visibilidade e sustentabilidade profissional. Esta dualidade reflete uma comunidade tecnicamente adaptada, mas esteticamente exigente, que reconhece na mediação digital uma extensão funcional, e não uma substituição, da experiência musical presencial.

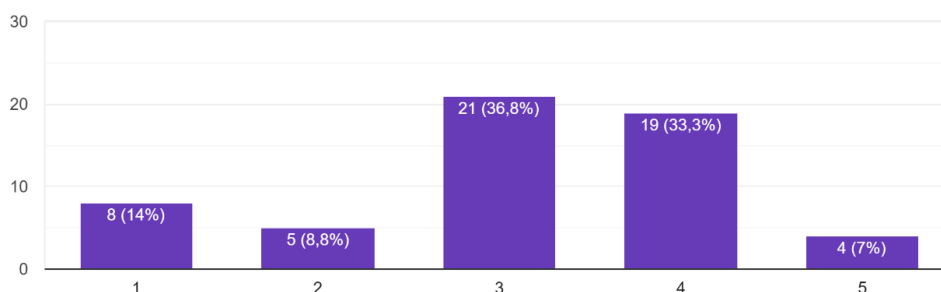
## 6.5 Incerteza institucional

Este tema analisa o impacto das condições estruturais, organizacionais e políticas na relação dos músicos com o edifício STOP, com base nas categorias Fatores Contextuais e Fatores Individuais do questionário. A análise procura compreender como a percepção de estabilidade, apoio e segurança condiciona a decisão de permanência ou saída e influencia o sentimento prosperidade da comunidade.

Na análise quantitativa, observa-se, conforme apresentado na Figura 35, que mais de 55%

*Figura 35 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC5)*

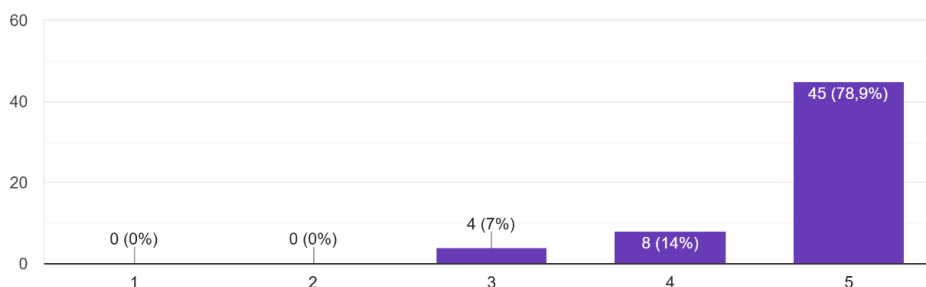
Eu tenho influência na forma como esta comunidade funciona  
57 respostas



dos inquiridos atribuíram valores entre 1 e 3 à afirmação “Tenho influência na forma como esta comunidade funciona”. Este resultado, apesar do elevado sentimento de pertença global, sugere uma percepção limitada de agência e participação na gestão e no futuro do STOP. Tal tendência pode refletir um sentimento coletivo de desempoderamento institucional, resultante das incertezas associadas ao encerramento e à indefinição sobre o destino do espaço. Por outro lado, a elevada concordância com a afirmação “Costumo defender esta comunidade”, representado na Figura 36, revela que,

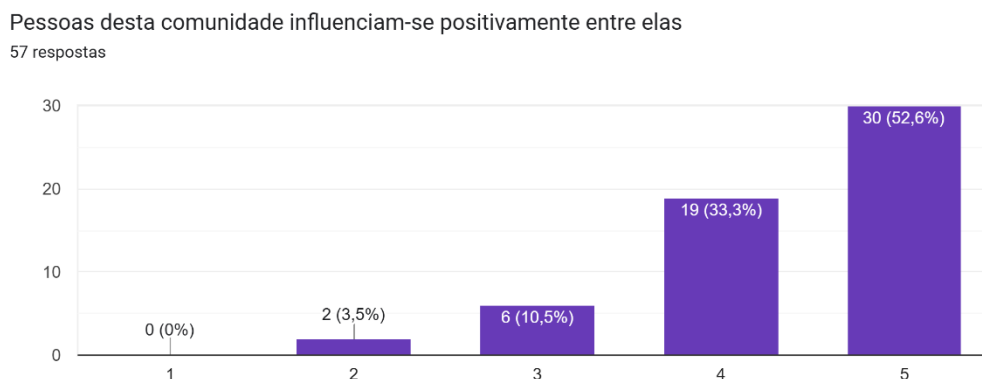
*Figura 36 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC10)*

Costumo defender esta comunidade  
57 respostas



mesmo perante a falta de controlo percebido, os músicos mantêm um forte compromisso afetivo e simbólico com o STOP, mobilizando-se em torno da sua preservação e continuidade. Este compromisso é reforçado quando, como observado na Figura 37, mais

*Figura 37 Respostas ao Inquérito - Sentido de Comunidade (SC6)*



de 85% dos inquiridos, admitem uma influência positiva entre os membros da comunidade, reforçando a ligação e os laços entre os membros.

As entrevistas corroboram e aprofundam a perceção de instabilidade e incerteza institucional identificada na análise quantitativa. Sandra Oliveira associa a sua saída do STOP a um contexto de imprevisibilidade e desorganização estrutural, relatando: “Ao sair de casa, nunca sabia se ia chegar ao STOP e se iam ter fechado o portão principal... O meu trabalho estava ameaçado porque eu nunca sabia se ia conseguir entrar no meu local de trabalho.” A cantora acrescenta que a presença de autoridades e encerramentos pontuais afetavam a imagem pública do espaço: “Os meus alunos chegavam lá e viam polícia, bombeiros, portas fechadas... passava a imagem de que aquilo era ilegal. Isso destruiu um ambiente que sempre foi seguro e relaxado.”

De forma convergente, Rúben Ausina revela uma desconfiança quanto ao futuro do edifício e da comunidade, explicando: “Tive um convite para ir para o STOP, mas já estava no início dos conflitos com a Câmara... e recusei. Se me propusessem agora, mesmo com melhores condições, não iria.” O músico acrescenta ainda: “Não é por causa da comunidade, é por causa de outros agentes externos que também têm algum poder sobre o edifício.”

Jorge Loura, por sua vez, descreve o ambiente de divergência interna e desorientação coletiva que se instalou após as intervenções institucionais: “Houve confusão. Não me meti muito na parte política, mas percebi que apareceram facções com objetivos

diferentes... uns trabalhavam lá profissionalmente, outros iam só por lazer.” Estas narrativas revelam que a falta de comunicação e de garantias institucionais não só comprometeu a estabilidade profissional e emocional dos músicos, como também fragilizou o sentido de pertença coletiva, transformando o STOP simultaneamente num símbolo de resistência cultural e num espaço de vulnerabilidade estrutural.

## 6.6 Futuro da comunidade STOP: tecnologia, memória e sustentabilidade

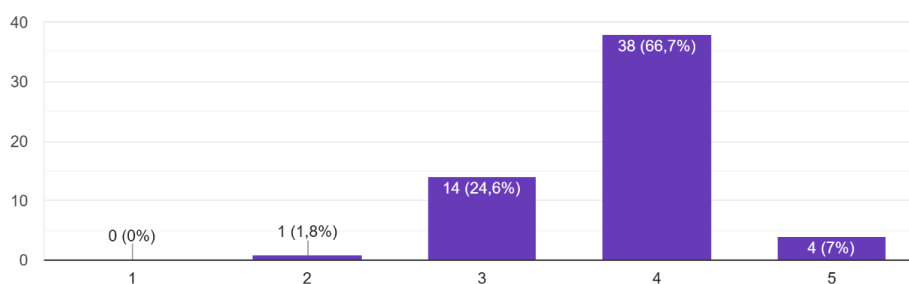
O futuro da comunidade STOP depende de um equilíbrio delicado entre continuidade simbólica e adaptação tecnológica. A análise qualitativa revela uma perceção partilhada de que a tecnologia pode facilitar a comunicação, a mobilização e a modernização, mas não substituir a identidade construída no espaço físico. A questão central não é se o digital pode reproduzir o STOP, mas como pode contribuir para a sua preservação e projeção enquanto comunidade cultural.

Na análise quantitativa, as questões relativas à Intenção de Uso (IU) revelam uma disposição amplamente favorável à continuidade e expansão do uso de tecnologias digitais no contexto da comunidade STOP. Na questão “Pretendo aumentar o uso de tecnologias digitais nas minhas atividades musicais nos próximos meses”, representada na Figura 38, 89,5% dos participantes situam-se nos níveis 4 ou 5, indicando uma intenção

*Figura 38 Respostas ao Inquérito - Intenção de Uso (IU) (ATIUI)*

Pretendo aumentar o uso de tecnologias digitais nas minhas atividades musicais nos próximos meses.

57 respostas



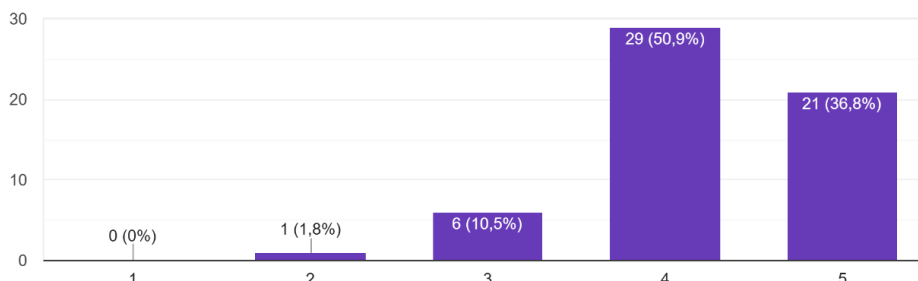
clara de intensificar a integração tecnológica no futuro próximo.

De forma convergente, como representado na Figura 39, 87,7% afirmam em “Sempre que

*Figura 39 Respostas ao Inquérito - Intenção de Uso (IU) (ATI2)*

Sempre que possível utilizo tecnologias / ferramentas digitais para apoiar o meu desenvolvimento musical.

57 respostas



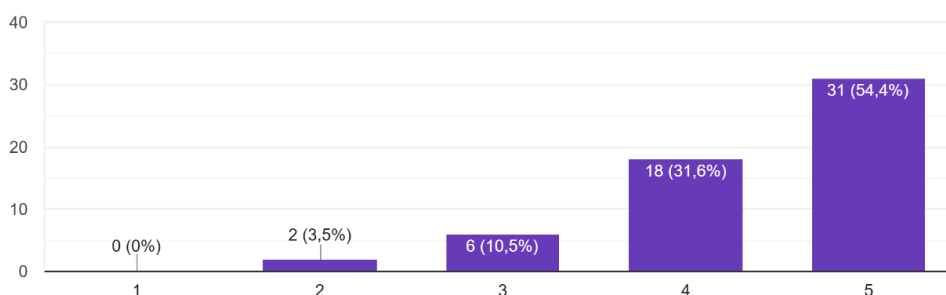
possível, utilizo tecnologias/ferramentas digitais para apoiar o meu desenvolvimento musical”, demonstrando que a tecnologia já se encontra incorporada de modo funcional nas rotinas de prática, gravação e partilha.

Por fim, na questão “Estou motivado(a) para explorar novas soluções tecnológicas adaptadas à realidade do STOP”, 84,2% das respostas concentram-se igualmente nos níveis 4 e 5, sinalizando abertura à inovação e modernização do espaço, mesmo entre músicos com práticas predominantemente presenciais, como demonstrado na Figura 40.

*Figura 40 Respostas ao Inquérito - Intenção de Uso (IU) (ATI3)*

Estou motivado(a) para explorar novas soluções tecnológicas adaptadas à realidade do STOP.

57 respostas



Nas entrevistas, Jorge Loura é claro ao afirmar os limites da replicação tecnológica: “Mesmo que mudassem o STOP para outro edifício ali ao lado, não seria a mesma coisa. Aquilo nasceu de forma orgânica. Não se replica. Mesmo que fosse um espaço melhor, seria outra comunidade.” Esta ideia de que a comunidade não pode ser replicada noutro local traduz o entendimento de que o STOP é mais do que um edifício, é um lugar relacional e simbólico, enraizado nas práticas e nas interações humanas. O músico

reconhece, contudo, que o digital pode servir de instrumento de mobilização e memória: “Em 2023 as redes sociais ajudaram muito a criar mobilização. Mas substituir o edifício, nunca. Podemos ter Zoom, grupos de WhatsApp, o que for, mas não é o mesmo.” O exemplo do grupo de WhatsApp com mais de 500 pessoas ilustra tanto o potencial agregador como as limitações do excesso tecnológico, onde a comunicação se multiplica, mas a coesão se dilui: “Às vezes a tecnologia permite, mas não quer dizer que seja boa ideia.”

Sandra Oliveira reforça esta leitura híbrida, reconhecendo a tecnologia como ferramenta criativa e de divulgação, mas sublinhando a necessidade de apoio institucional: “Acho que a tecnologia veio fazer também parte da criatividade... servem também para divulgar as notícias relacionadas com o espaço.” A cantora defende uma integração estratégica do digital, sugerindo que o STOP, enquanto organização, poderia usar plataformas e redes sociais como “montra das bandas”, reforçando a visibilidade e o sentimento de pertença. Contudo, alerta para a importância da intervenção pública: “A Câmara Municipal deveria apostar... é realmente um local de cultura importante de manter a liberdade e a cultura.” Aqui, a tecnologia é vista como complemento à política cultural, não como substituto da ação pública.

Para Rúben Ausina, a tecnologia representa uma oportunidade de modernização e requalificação funcional do espaço: “A tecnologia pode também contribuir para modernizar o próprio edifício.” A visão de Rúben é instrumental e pragmática, a inovação digital é útil para infraestruturas, comunicação e gestão, mas não altera a essência da experiência coletiva.

Apesar da relevância e profundidade interpretativa alcançada, a análise qualitativa apresentada neste estudo está sujeita a um conjunto de limitações inerentes à natureza subjetiva e contextual da metodologia adotada. Em primeiro lugar, as entrevistas refletem percepções individuais situadas, fortemente moldadas pelas experiências pessoais, trajetórias profissionais e graus de envolvimento de cada participante com a comunidade STOP. Este carácter experiencial, embora constitua uma das maiores forças da abordagem qualitativa, implica também o reconhecimento de um potencial enviesamento (bias) associado à forma como os entrevistados interpretam e comunicam as suas vivências (Patton, 1990). Em segundo lugar, o tamanho reduzido e intencional da amostra, característica inerente aos estudos de caso, limita a generalização dos resultados, que devem ser entendidos como analíticos e não estatísticos (Yin, 2018). A diversidade

de perspectivas foi assegurada pela seleção de perfis contrastantes (músicos profissionais, docentes e músicos semi-profissionais), mas a representatividade da totalidade da comunidade musical do STOP não pode ser presumida. Outra limitação prende-se com o nível de formalização científica das respostas, já que a natureza conversacional das entrevistas semi-estruturadas privilegia a espontaneidade e a expressão pessoal em detrimento da precisão conceptual. Embora este aspeto enriqueça a compreensão do fenómeno, reduz a comparabilidade direta com dados quantitativos e impõe cautela na inferência teórica.

Assim, ainda que o processo tenha seguido os princípios da análise reflexiva propostos por Braun & Clarke (2019), a interpretação qualitativa comporta sempre um grau de subjetividade inevitável. Estas limitações não comprometem, contudo, a validade do estudo, uma vez que os resultados são interpretados no âmbito da triangulação metodológica proposta, onde a análise qualitativa não pretende substituir, mas complementar e aprofundar os resultados quantitativos, conferindo densidade teórica e contextual à compreensão do impacto da transformação digital na comunidade de músicos do STOP.

## **7 Síntese Integrativa dos Resultados com os Objetivos e Questões de Investigação**

A análise global dos resultados, quantitativos e qualitativos, permitiu validar a pertinência das questões de investigação e demonstrar a coerência entre os objetivos propostos e as evidências empíricas recolhidas. De forma transversal, verificou-se que a comunidade de músicos do STOP mantém uma forte identidade coletiva, enraizada na experiência de pertença, cooperação e partilha de recursos. Este resultado confirma o primeiro objetivo, que visava compreender a dinâmica sociocultural e a identidade comunitária, evidenciando que o sentido de pertença é simultaneamente simbólico e espacial, isto é, o espaço físico do STOP atua como elemento estruturante da coesão social, mas também como metáfora de uma comunidade resiliente que se reorganiza em torno de valores de solidariedade e continuidade cultural.

Relativamente ao segundo objetivo, centrado na adoção tecnológica e no impacto das ferramentas digitais nas práticas musicais, os resultados indicam uma integração parcial

e seletiva das tecnologias. A análise quantitativa revelou níveis moderados de utilidade percebida e facilidade de uso, em linha com o modelo TAM, sugerindo uma predisposição positiva face à tecnologia, mas condicionada por fatores de literacia digital, recursos disponíveis e perceção de relevância prática. A triangulação com os dados qualitativos confirmou que as tecnologias digitais são amplamente valorizadas enquanto instrumentos de divulgação, comunicação e produção musical, mas não substituem a dimensão presencial e experiencial da criação artística, especialmente no que respeita à interação, improvisação e ensino. Assim, cumpre-se o objetivo de identificar o nível e as condições da adoção tecnológica, mas reconhece-se a persistência de barreiras estruturais e simbólicas à plena transição digital.

No que se refere ao terceiro objetivo, onde se pretendia avaliar os elementos que podem promover a aceitação e implementação de soluções digitais, os resultados evidenciam que a comunidade está aberta à criação de ecossistemas híbridos, que integrem ferramentas digitais sem comprometer o sentido de autenticidade e pertença. A análise temática destacou a importância de plataformas digitais colaborativas, capazes de funcionar como extensões simbólicas do STOP físico, permitindo gestão partilhada de recursos, calendarização de atividades e promoção de projetos coletivos. Contudo, os entrevistados salientaram a necessidade de garantir autonomia, segurança e governança comunitária em qualquer solução digital futura, o que remete para a importância de políticas públicas que reconheçam o valor cultural e social destas comunidades (Gaunt et al., 2021; Gobble, 2018).

É possível concluir que o cruzamento entre os resultados e as questões de investigação demonstra que a transformação digital na comunidade STOP não se traduz numa substituição de práticas, mas numa reconfiguração das formas de cooperação, produção e pertença. A tecnologia é percebida como um meio de continuidade e ampliação da comunidade, e não como uma rutura. Esta análise permite observar que a investigação atingiu, assim, os seus objetivos, contribuindo para o entendimento das dinâmicas de adaptação digital em ecossistemas culturais urbanos e para a reflexão sobre modelos sustentáveis de transição digital que conciliem inovação tecnológica com identidade coletiva e valor social.

## **CAPÍTULO IV – CONCLUSÃO**

---

A presente dissertação demonstrou que o STOP constitui um ecossistema musical e cultural singular, no qual práticas musicais, redes de interajuda e identidades profissionais e comunitárias se co-constroem num lugar que é simultaneamente físico e simbólico. A análise integrada, concebida num desenho explicativo sequencial (QUAN → QUAL), permitiu articular as regularidades captadas por questionário com as espessuras interpretativas emergentes das entrevistas. Em convergência, os resultados evidenciam um forte sentimento de pertença e coesão, lado a lado com a percepção de incerteza institucional e a consciência de que a tecnologia é ferramenta complementar, estruturante para comunicação, gestão e aprendizagem, mas incapaz de substituir a copresença, os rituais de ensaio e o contágio criativo que o edifício promoveu historicamente

No plano quantitativo, as dimensões de comunidade e pertença apresentaram níveis de concordância elevados, confirmando o enraizamento identitário dos músicos no STOP. Contudo, surgem tensões no eixo influência/segurança. A percepção de baixa capacidade de influir no futuro do espaço convive com atitudes de defesa ativa da comunidade, sinalizando uma “solidariedade sob pressão” típica de ecossistemas culturais expostos a choques externos. Esta ambivalência foi densificada qualitativamente: os participantes descrevem o STOP como “casa” e “núcleo simbólico” da vida musical portuense, mas apontam a imprevisibilidade e a fragilidade das garantias institucionais como fatores que desencadeiam saídas, deslocações e hesitação no investimento continuado

No domínio tecnológico, a análise revela uma adoção seletiva e pragmática. A mediação digital é largamente valorizada para divulgação, coordenação e produção (fluxos DAW, partilha de faixas, comunicação em redes/grupos), e é aceite como extensão funcional da prática musical. Em contrapartida, é rejeitada como substituto de dimensões nucleares da prática coletiva, como ensaios e aulas síncronas remotas enfrentam obstáculos de latência, sincronia e autenticidade performativa. As entrevistas confirmam este padrão: Zoom, WhatsApp e plataformas sociais são essenciais para visibilidade e mobilização (como se verificou em 2023), mas “não é a mesma coisa” quando se trata de tocar, ensinar ou ensaiar, onde aí a copresença permanece estruturante.

A literatura revista sustenta este quadro, onde a transformação digital é transversal e multi-escalar, mas as promessas e limites da tecnologia dependem do encaixe com culturas organizacionais, capacidades e ecossistemas (Geurts & Cepa, 2023; Gobble, 2018; Matt et al., 2015b; Plekhanov et al., 2023). O STOP exemplifica a necessidade de uma estratégia digital integrada que não viole a ecologia do lugar, mas que a consiga

potenciar. Articular a presença física com camadas digitais de mediação, preservando o valor relacional do encontro e a memória social do espaço. Nesta leitura, a tecnologia não substitui o STOP, apenas alarga as suas funções, se existir um enquadramento institucional estável e capacitante. Assim, a sustentabilidade do ecossistema não se resolve por uma “migração para o 100% digital”. A hipótese de virtualização total colide com as evidências empíricas e com a teoria que defende que comunidades de prática criativas dependem de coprodução situada, de proximidade e de infraestruturas (salas, vizinhança acústica, contágio entre portas contíguas) (Bartleet, 2023; Cruz, 2020; Dillon et al., 2009). O digital oferece camadas úteis, como catálogo de bandas, arquivo vivo, *marketplace* de serviços, coordenação de salas, calendários inteligentes, “montra” cultural, mas apenas gera valor cumulativo se for pensado como complemento à infraestrutura e à gestão do espaço.

A investigação permitiu ainda extrair implicações práticas e orientações para políticas públicas culturais. Em primeiro lugar, a sustentabilidade do STOP exige uma estrutura de apoio institucional que assegure estabilidade física e jurídica, evitando a precarização das suas dinâmicas culturais. Em segundo lugar, propõe-se o desenvolvimento de uma estratégia digital integrada centrada na criação de uma plataforma comunitária de gestão e promoção, onde os músicos possam divulgar o seu trabalho, gerir reservas e partilhar informação de modo autónomo. Por fim, recomenda-se a implementação de programas de capacitação digital e empreendedora, que promovam competências técnicas, de comunicação e de gestão de carreira, dimensões cruciais para garantir a sustentabilidade de projetos culturais independentes (Gaunt et al., 2021; Gobble, 2018).

Do ponto de vista teórico, este estudo contribui para aprofundar o debate sobre a interseção entre comunidade, tecnologia e identidade artística, mostrando que a transformação digital não é um processo linear de substituição, mas um fenómeno relacional que depende de variáveis culturais, emocionais e contextuais. Os dados demonstram que o sucesso da transição digital nas artes depende da preservação das práticas de copresença e colaboração e da construção de infraestruturas híbridas, que conciliem lugar e rede, memória e inovação. Por fim, reconhecem-se limitações inerentes ao desenho de estudo de caso, nomeadamente a impossibilidade de generalização estatística, embora se reconheça transferibilidade analítica para outros ecossistemas culturais urbanos. O número de respostas obtidas também foi uma condicionante do estudo, sendo recomendado que futuras investigações possam ampliar a amostra e adotar

uma abordagem longitudinal, integrando métricas digitais e observação etnográfica para avaliar o impacto real das estratégias de transição digital no quotidiano dos músicos e na vitalidade das comunidades criativas.

Apesar das limitações do estudo, podemos concluir que o STOP simboliza mais do que um espaço físico, representa um modelo vivo de comunidade artística cuja força reside na sua diversidade e no seu sentido de pertença. A tecnologia, usada de forma inteligente e humanizada, pode ser aliada da continuidade e da sustentabilidade desta comunidade. O desafio, contudo, reside em garantir que a digitalização reforça, e não dilui, o vínculo social e cultural que faz do STOP um espaço singular no panorama musical português.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

---

Abdelkader, S., & Bouslama, N. (2014). Adolescents Sense of Community: A New Measurement Scale. *Journal of Marketing Research and Case Studies*, 1–10. <https://doi.org/10.5171/2014.255150>

Airoidi, M. (2021). The techno-social reproduction of taste boundaries on digital platforms: The case of music on YouTube. *Poetics*, 89, 101563. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101563>

Ali, M. M., Karlsson, J., & Skålen, P. (2021). How Has Digitalisation Influenced Value in the Music Market? *International Journal of Music Business Research*, 10(2), 53–63. <https://doi.org/10.2478/ijmbr-2021-0007>

Anderson, S., & Bigby, C. (2021). Community participation as identity and belonging: A case study of Arts Project Australia. “I am an artist”. *Research and Practice in Intellectual and Developmental Disabilities*, 8(1), 1–14. <https://doi.org/10.1080/23297018.2020.1753231>

Ansdell, G. (2016). *How Music Helps in Music Therapy and Everyday Life*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315587172>

Arditi, D. (2019). Music Everywhere: Setting a Digital Music Trap. *Critical Sociology*, 45(4–5), 617–630. <https://doi.org/10.1177/0896920517729192>

Bahishti, A. A. (2022). The Vital Role of Research Methodology in Addressing the Research Questions. *International Journal of Methodology*, 1(1), 1–1. <https://doi.org/10.21467/ijm.1.1.2016.29>

Bakagiannis, S., & Tarrant, M. (2006). Can music bring people together? Effects of shared musical preference on intergroup bias in adolescence. *Scandinavian Journal of Psychology*, 47(2), 129–136. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9450.2006.00500.x>

Bannikova, K., Fryz, P., Voronova, N., Bondarenko, A., & Bilozub, L. (2023). Digital transformations in culture and art: New opportunities and challenges. *Amazonia Investiga*, 12(61), Artigo 61. <https://doi.org/10.34069/AI/2023.61.01.35>

Barros, S., Marinho, H., & Pereira, A. (2024). Music performance anxiety in Portuguese higher education: Contextual factors, perceptions, and strategies. *Musicae Scientiae*, 28(2), 287–307. <https://doi.org/10.1177/10298649231202977>

Bartleet, B.-L. (2023). A conceptual framework for understanding and articulating the social impact of community music. *International Journal of Community Music*, 16(1), 31–49. [https://doi.org/10.1386/ijcm\\_00074\\_1](https://doi.org/10.1386/ijcm_00074_1)

Baxter, P., & Jack, S. (2008). Qualitative Case Study Methodology: Study Design and Implementation for Novice Researchers. *The Qualitative Report*, 13(4), 544–559. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2008.1573>

Baym, N. K. (2018). *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*. New York University Press. <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479896165.001.0001>

Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press.

Bogdan, R. C., & Biklen, S. K. (1998). *Qualitative Research in Education. An Introduction to Theory and Methods. Third Edition*. Allyn & Bacon, A Viacom Company, 160 Gould St., Needham Heights, MA 02194; Internet: [www.abacon.com](http://www.abacon.com) (\$63). <https://eric.ed.gov/?id=ed419813>

Braun, V., & Clarke, V. (2019). Reflecting on reflexive thematic analysis. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 11(4), 589–597. <https://doi.org/10.1080/2159676X.2019.1628806>

Bryman, A. (2006). Integrating quantitative and qualitative research: How is it done? *Qualitative Research*, 6(1), 97–113. <https://doi.org/10.1177/1468794106058877>

Camlin, D. A., & Lisboa, T. (2021). The digital ‘turn’ in music education (editorial). *Music Education Research*, 23(2), 129–138. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1908792>

Centorrino, G., Naciti, V., & Rupo, D. (2022). A new era of the music industry? Blockchain and value co-creation: the Bitsong case study. *European Journal of Innovation Management*, 26. <https://doi.org/10.1108/EJIM-07-2022-0362>

Costello, A. B., & Osborne, J. (2005). Best practices in exploratory factor analysis: Four recommendations for getting the most from your analysis. *Practical Assessment, Research, and Evaluation*, 10(1), Artigo 1. <https://doi.org/10.7275/jyj1-4868>

Coutinho, C. P. (2008). *A qualidade da investigação educativa de natureza qualitativa: Questões relativas à fidelidade e validade*. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/7884>

Coutinho, C. P. (2014). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas*. Leya.

Coutinho, C. P., & Chaves, J. H. (2002). *O estudo de caso na investigação em tecnologia educativa em Portugal*. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/492>

Creswell, J. W., & Clark, V. P. (2017). *Designing and conducting mixed methods research*. Sage Publications.

Crossley, N. (2022). Musicking to Music Worlds: On Christopher Small's Important Innovation. *Music Research Annual*, 3, 1–23.

Cruz, H. (2020). *Práticas Artísticas Comunitárias e Participação Cívica e Política: Experiências de Grupos Teatrais em Portugal e no Brasil - ProQuest* [Doutoramento, Universidade do Porto]. <https://www.proquest.com/openview/abe1ad20251c104d858cdc3c892adfe9/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>

Dai, W. (2021). *Influence of Education Policies on Music Discipline's Performance of Basic Education in China*. 2184–2188. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.211220.377>

Darvish, M., & Bick, M. (2024). The Role of Digital Technologies in the Music Industry—A Qualitative Trend Analysis. *Information Systems Management*, 41(2), 181–200. <https://doi.org/10.1080/10580530.2023.2225129>

Daubney, A., & Fautley, M. (2020). Editorial Research: Music education in a time of pandemic. *British Journal of Music Education*, 37(2), 107–114. <https://doi.org/10.1017/S0265051720000133>

Davis, F. D. (1989). Perceived Usefulness, Perceived Ease of Use, and User Acceptance of Information Technology. *MIS Quarterly*, 13(3), 319–340. <https://doi.org/10.2307/249008>

DeNora, T. (2003). Music sociology: Getting the music into the action. *British Journal of Music Education*, 20(2), 165–177. <https://doi.org/10.1017/S0265051703005369>

DeVellis, R. F., & Thorpe, C. T. (2021). *Scale Development: Theory and Applications*. SAGE Publications.

Dillman, D. A., Smyth, J. D., & Christian, L. M. (2014). *Internet, phone, mail, and mixed mode surveys: The tailored design method, 4th ed* (pp. xvii, 509). John Wiley & Sons, Inc.

Dillon, S., Adkins, B., Brown, A., & Hirche, K. (2009). Communities of sound: Examining meaningful engagement with generative music making and virtual ensembles. *International Journal of Community Music*, 1(3), 357–374. [https://doi.org/10.1386/ijcm.1.3.357\\_1](https://doi.org/10.1386/ijcm.1.3.357_1)

Dolata, U. (2020). *The digital transformation of the music industry. The second decade: From download to streaming* (Working Paper Nos. 2020–04). SOI Discussion Paper. <https://www.econstor.eu/handle/10419/225509>

Dunning, H., Williams, A., Abonyi, S., & Crooks, V. (2008). A Mixed Method Approach to Quality of Life Research: A Case Study Approach. *Social Indicators Research*, 85(1), 145–158. <https://doi.org/10.1007/s11205-007-9131-5>

Dziuban, C. D., & Shirkey, E. C. (1974). When is a correlation matrix appropriate for factor analysis? Some decision rules. *Psychological Bulletin*, 81(6), 358–361. <https://doi.org/10.1037/h0036316>

Fabrigar, L. R., Wegener, D. T., MacCallum, R. C., & Strahan, E. J. (1999). Evaluating the use of exploratory factor analysis in psychological research. *Psychological Methods*, 4(3), 272–299. <https://doi.org/10.1037/1082-989X.4.3.272>

Feagin, J. R., Orum, A. M., & Sjoberg, G. (2016). *A Case for the Case Study*. UNC Press Books.

Ferreira, M. V. (2022). *Entre memória e esquecimento: Por uma intervenção participativa no centro comercial STOP*. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/145718>

Flick, U. (2017). Mantras and Myths: The Disenchantment of Mixed-Methods Research and Revisiting Triangulation as a Perspective. *Qualitative Inquiry*, 23(1), 46–57. <https://doi.org/10.1177/1077800416655827>

Flick, U. (2022). *The SAGE Handbook of Qualitative Research Design*. 1–100.

- Flyvbjerg, B. (2006). Five Misunderstandings About Case-Study Research. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 219–245. <https://doi.org/10.1177/1077800405284363>
- Folha, R. A. R. da C. (2021). *Ensino a distância: Avaliação da satisfação de estudantes no Instituto Politécnico do Porto - estudo de caso*. <http://hdl.handle.net/10400.22/19651>
- Gaunt, H., Duffy, C., Coric, A., González Delgado, I. R., Messas, L., Pryimenko, O., & Sveidahl, H. (2021). Musicians as “Makers in Society”: A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education. *Frontiers in Psychology*, 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.713648>
- Geurts, A., & Cepa, K. (2023). Transforming the music industry: How platformization drives business ecosystem envelopment. *Long Range Planning*, 56(4), 102327. <https://doi.org/10.1016/j.lrp.2023.102327>
- Gobble, M. M. (2018). Digital Strategy and Digital Transformation. *Research-Technology Management*, 61(5), 66–71. <https://doi.org/10.1080/08956308.2018.1495969>
- Hair, J. (2009). Multivariate Data Analysis. *Faculty Articles*. <https://digitalcommons.kennesaw.edu/facpubs/2925>
- Heale, R., & Twycross, A. (2018). What is a case study? *Evidence-Based Nursing*, 21(1), 7–8. <https://doi.org/10.1136/eb-2017-102845>
- Heard, E., & Bartleet, B.-L. (2025). How can community music shape individual and collective well-being? A case study of a place-based initiative. *Health Promotion Journal of Australia*, 36(2), e921. <https://doi.org/10.1002/hpja.921>
- Herbert, D., D. Lotz, A., & Marshall, L. (2019). *Approaching media industries comparatively: A case study of streaming*. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1367877918813245>
- Higgins, L. (2010). Representação de prática: Música na comunidade e pesquisa baseada nas artes [Representing practice: community music and arts-based research]. *Revista de Associação Brasileira de Educação Musical*, 18(23), Artigo 23.
- Hjørnevik, K., Waage, L., & Hansen, A. L. (2023). Musical life stories: Coherence through musicking in the prison setting. *Crime, Media, Culture*, 19(1), 74–94. <https://doi.org/10.1177/17416590211059135>

- Hoare, M., Benford, S., Greenhalgh, C., & Chamberlain, A. (2014). *Doing it for themselves: The practices of amateur musicians and DIY music networks in a digital age*. <https://nottingham-repository.worktribe.com/output/738710/doing-it-for-themselves-the-practices-of-amateur-musicians-and-diy-music-networks-in-a-digital-age>
- Gracy, B. J. (2012). A Creative Industry in Transition: The Rise of Digitally Driven Independent Music Production. *Growth and Change*, 43(3), 442–461. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2257.2012.00593.x>
- Hulley, S. B., Cummings, S. R., Browner, W. S., Grady, D. G., & Newman, T. B. (2011). *Designing Clinical Research*. Lippincott Williams & Wilkins.
- Hviid, M., Izquierdo Sanchez, S., & Jacques, S. (2018). Digitalisation and Intermediaries in the Music Industry: The Rise of the Entrepreneur? *SCRIPT-ed*, 15, 242–276. <https://doi.org/10.2966/scrip.150218.242>
- Jati, R. P. (2024). DIGITAL TRANSFORMATION AND SUSTAINABILITY OF CULTURAL COMMUNITIES. *ICCD*, 6(1), Artigo 1. <https://doi.org/10.33068/iccd.v6i1.717>
- Jin, Y., Cai, W., Chen, L., Dai, Y., & Jiang, T. (2023). Understanding Disclosure and Support for Youth Mental Health in Social Music Communities. *Proc. ACM Hum.-Comput. Interact.*, 7(CSCW1), 153:1-153:32. <https://doi.org/10.1145/3579629>
- Johnson, R. B., & Onwuegbuzie, A. J. (2004). Mixed Methods Research: A Research Paradigm Whose Time Has Come. *Educational Researcher*, 33(7), 14–26. <https://doi.org/10.3102/0013189X033007014>
- Juntunen, M.-L., Karlsen, S., Kuoppamäki, A., Laes, T., & Muhonen, S. (2014). Envisioning imaginary spaces for musicking: Equipping students for leaping into the unexplored. *Music Education Research*, 16(3), 251–266. <https://doi.org/10.1080/14613808.2014.899333>
- Kaiser, H. F. (1958). The Varimax Criterion for Analytic Rotation in Factor Analysis. *Psychometrika*, 23(3), 187–200. <https://doi.org/10.1007/BF02289233>
- Kiresci, A. (2023). The impact of innovative technologies on small players in the recorded music sector: A chronological overview. *Creative Industries Journal*, 16(1), 96–111. <https://doi.org/10.1080/17510694.2021.1939545>

Kline, R. B. (2023). *Principles and Practice of Structural Equation Modeling*. Guilford Publications.

Larsson, C., & Georgii-Hemming, E. (2019). Improvisation in general music education – a literature review. *British Journal of Music Education*, 36(1), 49–67. <https://doi.org/10.1017/S026505171800013X>

Li, Z. (2024). Research on the Path of Digital Transformation of Music Education in Colleges and Universities. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1). <https://doi.org/10.2478/amns-2024-2207>

Lu, Y., & Yang, X. (2024). Development Countermeasures for the Integration of Local Musical Cultural Elements into Piano Performance and Education under the Perspective of the Internet. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1). <https://doi.org/10.2478/amns-2024-1019>

MacCallum, R. C., Widaman, K. F., Zhang, S., & Hong, S. (1999). Sample size in factor analysis. *Psychological Methods*, 4(1), 84–99. <https://doi.org/10.1037/1082-989X.4.1.84>

MacGlone, U. M., Vamvakaris, J., Wilson, G. B., & MacDonald, R. A. R. (2020). Understanding the Wellbeing Effects of a Community Music Program for People With Disabilities: A Mixed Methods, Person-Centered Study. *Frontiers in Psychology*, 11. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.588734>

Madeira, L. R. B., Araújo, M. V., Hein, C. F., & Marinho, H. (2018). Adaptation of a Self-Regulated Practice Behaviour Scale for Portuguese music students. *Psychology of Music*, 46(6), 795–812. <https://doi.org/10.1177/0305735617724884>

Malone, G. P., Pillow, D. R., & Osman, A. (2012). The General Belongingness Scale (GBS): Assessing achieved belongingness. *Personality and Individual Differences*, 52(3), 311–316. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2011.10.027>

Matt, C., Hess, T., & Benlian, A. (2015a). Digital Transformation Strategies. *Business & Information Systems Engineering*, 57(5), 339–343. <https://doi.org/10.1007/s12599-015-0401-5>

Matt, C., Hess, T., & Benlian, A. (2015b). Digital Transformation Strategies. *Business & Information Systems Engineering*, 57(5), 339–343. <https://doi.org/10.1007/s12599-015-0401-5>

Maxwell, J. A. (2013). *Qualitative Research Design: An Interactive Approach: An Interactive Approach*. SAGE.

Meyn, J., Kandziora, M., Albers, S., & Clement, M. (2023). Consequences of platforms' remuneration models for digital content: Initial evidence and a research agenda for streaming services. *Journal of the Academy of Marketing Science*, 51(1), 114–131. <https://doi.org/10.1007/s11747-022-00875-6>

Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook*. <https://vivauniversity.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/11/milesandhuberman1994.pdf>

Morris, J. W. (2020). Music Platforms and the Optimization of Culture. *Social Media + Society*, 6(3), 2056305120940690. <https://doi.org/10.1177/2056305120940690>

Moseholm, E., & Fetters, M. D. (2017). Conceptual models to guide integration during analysis in convergent mixed methods studies. *Methodological Innovations*, 10(2), 2059799117703118. <https://doi.org/10.1177/2059799117703118>

Naveed, K., Watanabe, C., & Neittaanmäki, P. (2017). Co-evolution between streaming and live music leads a way to the sustainable growth of music industry – Lessons from the US experiences. *Technology in Society*, 50. <https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2017.03.005>

Nikolić, L. (2018). Attitudes of students of teacher studies towards music education – do they change due to music lessons? *Metodički Ogledi : Časopis Za Filozofiju Odgoja*, 25(2), 111–136. <https://doi.org/10.21464/mo.25.2.6>

Novo, J., Silva, S. C. e, & Verdelho, V. (2019). Estudo de caso do impacto de ações coletivas no Centro Musical Stop. *Internext*, 14(2), 175–189. <https://doi.org/10.18568/internext.v14i2.476>

Odendaal, A., Kankkunen, Olli-Taavetti, Nikkanen, Hanna M., & Vakeva, L. (2014). What's with the K? Exploring the implications of Christopher Small's 'musicking' for general music education. *Music Education Research*, 16(2), 162–175. <https://doi.org/10.1080/14613808.2013.859661>

Pallant, J. (2020). *SPSS Survival Manual | A step by step guide to data analysis using IBM*. <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781003117452/spss-survival-manual-julie-pallant>

Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Calif.

Peters, L. A., Gomersall, T., Booth, A., & Lucock, M. (2024). Community arts, identity and recovery: A realist review of how community-based arts activities enables the identity change recovery process from serious mental illness. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 34(1), e2751. <https://doi.org/10.1002/casp.2751>

Plekhanov, D., Franke, H., & Netland, T. H. (2023). Digital transformation: A review and research agenda. *European Management Journal*, 41(6), 821–844. <https://doi.org/10.1016/j.emj.2022.09.007>

Pozzebon, M., & Bido, D. de S. (2019). Research methods in management: Advances and applications. *RAUSP Management Journal*, 54(4), 366–370. <https://doi.org/10.1108/RAUSP-10-2019-148>

Rucsanda, M. D., Belibou, A., & Cazan, A.-M. (2021). Students' Attitudes Toward Online Music Education During the COVID 19 Lockdown. *Frontiers in Psychology*, 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.753785>

Sciaky, D. (2019). *The digital transformation of the music industry through applications of blockchain technology*. <https://www.semanticscholar.org/paper/The-digital-transformation-of-the-music-industry-of-Sciaky/85cceb68fe6a6f3f958412321e7e230f5be84733>

Shelemay, K. K. (2011a). Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2), 349–390. <https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.2.349>

Shelemay, K. K. (2011b). Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2), 349–390. <https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.2.349>

Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.

Smith, D. S. L., Pieper, D. K., Choueiti, M., Hernandez, K., & Yao, K. (2024). *Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 900 Popular Songs from 2012-2020*.

Stake, R. E. (1995). *The art of case study research* (pp. xv, 175). Sage Publications, Inc.

Stake, R. E. (2020). *Investigación con estudio de casos*. 1–156.

Sutani, S. (2024). Inclusive elementary school musicking practice for Japanese students with special needs: A narrative inquiry. *Arts & Communication*, 2(4), Artigo 4. <https://doi.org/10.36922/ac.2747>

Suvorov, V., Skakalska, Z., Pyavka, M., & Dushniy, A. (2022). Theoretical and Methodological Aspects of the Use of Digital Educational Technologies in the Process of Musical-Instrumental Training of Applicants for the Higher Education of the Future. *Futurity Education*, 2(4), Artigo 4. <https://doi.org/10.57125/FED.2022.25.12.08>

Tashakkori, A., & Teddlie, C. (1998). *Mixed Methodology: Combining Qualitative and Quantitative Approaches*. SAGE.

Teddlie, C., & Tashakkori, A. (2009). *Foundations of Mixed Methods Research: Integrating Quantitative and Qualitative Approaches in the Social and Behavioral Sciences*. SAGE.

Teixeira, L. M. L., & Verdelho, V. (2018). *Estudo sobre as oportunidades para o desenvolvimento do cluster criativo de bandas de música existentes no Centro Comercial Stop*. Universidade Católica Editora - Porto. <https://doi.org/10.34632/9789898835468>

Thorndike, R. M. (1995). Book Review: Psychometric Theory (3rd ed.) by Jum Nunnally and Ira Bernstein New York: McGraw-Hill, 1994, xxiv + 752 pp. *Applied Psychological Measurement*, 19(3), 303–305. <https://doi.org/10.1177/014662169501900308>

Tschmuck, P. (2021). *Economics of the digital music business (Chapter 9)—The Economics of Music*. <https://resolve.cambridge.org/core/books/abs/economics-of-music/economics-of-the-digital-music-business/6795291398309C1D27D922ADB76BB488>

Tuastad, L., & Stige, B. (2018). Music as a way out: How musicking helped a collaborative rock band of ex-inmates. *British Journal of Music Therapy*, 32(1), 27–37. <https://doi.org/10.1177/1359457518759961>

- van der Merwe, L., & Morelli, J. (2022). Explaining How Community Music Engagement Facilitates Social Cohesion through Ritualised Belonging. *Religions*, 13(12), Artigo 12. <https://doi.org/10.3390/rel13121170>
- Venkatesh, S., Benilov, A., Coleman, P., & Roskam, F. (2024). Real-Time Low-Latency Music Source Separation Using Hybrid Spectrogram-Tasnet. *ICASSP 2024 - 2024 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*, 611–615. <https://doi.org/10.1109/ICASSP48485.2024.10448381>
- Venkatesh, V., & Davis, F. D. (2000). A Theoretical Extension of the Technology Acceptance Model: Four Longitudinal Field Studies. *Management Science*, 46(2), 186. <https://doi.org/10.1287/mnsc.46.2.186.11926>
- Vilelas, J. (2009). Investigação. O processo de construção do conhecimento. *Lisboa: Edições Sílabo*.
- Waddell, G., & Williamon, A. (2019). Technology Use and Attitudes in Music Learning. *Frontiers in ICT*, 6. <https://doi.org/10.3389/fict.2019.00011>
- Waldron, J. (2009). Exploring a virtual music community of practice: Informal music learning on the Internet. *Journal of Music, Technology & Education*, 2(2–3), 97–112. [https://doi.org/10.1386/jmte.2.2-3.97\\_1](https://doi.org/10.1386/jmte.2.2-3.97_1)
- Wang, L. (2020). *Research on the Policy of Music Education in China*. 110–114. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200328.023>
- Watson, A. (2012). *Sound practice: A relational economic geography of music production in and beyond the recording studio* [Thesis, Loughborough University]. [https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/Sound\\_practice\\_a\\_relational\\_economic\\_geography\\_of\\_music\\_production\\_in\\_and\\_beyond\\_the\\_recording\\_studio/9487244/1](https://repository.lboro.ac.uk/articles/thesis/Sound_practice_a_relational_economic_geography_of_music_production_in_and_beyond_the_recording_studio/9487244/1)
- Weatherly, K. I. C. H. (2025). What Is Music For? The Power of Community Music Programs. *Journal of General Music Education*, 38(2), 33–35. <https://doi.org/10.1177/27527646241284603>
- Wenger, E. (1999). *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge University Press.
- Wibowo, N. A., Wahyudi, E. J., Ismawati, L., Hermawan, A., & Wardana, L. W. (2024). Opportunities and Challenges of Digital Transformation for Creative Economy

Development: Study Literature Review. *International Journal of Business, Law, and Education*, 5(1), Artigo 1. <https://doi.org/10.56442/ijble.v5i1.569>

Wilkinson, T., Merwe, L. van der, & Joubert, D. (2023). Exploring the meaning of musicking for older adults in a care home. *International Journal of Community Music*, 16(3), 271–291. [https://doi.org/10.1386/ijcm\\_00088\\_1](https://doi.org/10.1386/ijcm_00088_1)

Winter, N. (2004). The learning of popular music: A pedagogical model for music educators. *International Journal of Music Education*, 22(3), 237–247. <https://doi.org/10.1177/0255761404047400>

Wu, Y., & Bryan-Kinns, N. (2019). Musicking with an interactive musical system: The effects of task motivation and user interface mode on non-musicians' creative engagement. *International Journal of Human-Computer Studies*, 122, 61–77. <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2018.07.009>

Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods* (Sixth edition). SAGE.

Zaoui, F., & Souissi, N. (2020). Roadmap for digital transformation: A literature review. *Procedia Computer Science*, 175, 621–628. <https://doi.org/10.1016/j.procs.2020.07.090>

Zinchenko, V., Dorosheva, A., & Mosiy, I. (2023). Innovative and Cultural Transformations of Educational Environment of the Future: Digitalization, Barriers for Traditional Learning. *Futurity Education*, 3(1), Artigo 1. <https://doi.org/10.57125/FED.2023.25.03.04>



# Apêndice I – [Questões do Questionário]

| Dados Demográficos e Contextuais   |         |                                                                                                                                                   |
|------------------------------------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Categoria                          | Cód     | Questão                                                                                                                                           |
| Fatores individuais                | DF1     | Idade                                                                                                                                             |
|                                    | DF2     | Gênero                                                                                                                                            |
|                                    | DF3     | Instrumento(s) principal(is)                                                                                                                      |
|                                    | DF4     | Nível de experiência (anos)                                                                                                                       |
| Fatores contextuais                | DFC1    | Nível de profissionalismo / motivação (Aluno, Amador, Semi-Profissional, Profissional)                                                            |
|                                    | DFC2    | Há quanto tempo frequenta o STOP                                                                                                                  |
| Categoria                          | Cód     | Questão                                                                                                                                           |
| Necessidade de realização          | SC1     | Enquanto músico ou artista, sinto que consigo obter o que pretendo nesta comunidade                                                               |
|                                    | SC2     | Esta comunidade ajuda-me a satisfazer as minhas necessidades enquanto músico                                                                      |
| Sentimento de Pertença             | SC3     | Eu sinto-me como um membro desta comunidade                                                                                                       |
| Influência                         | SC4     | Eu pertença a esta comunidade                                                                                                                     |
|                                    | SC5     | Eu tenho influência na forma como esta comunidade funciona                                                                                        |
| Conexão Emocional                  | SC6     | Pessoas desta comunidade influenciam-se positivamente entre elas                                                                                  |
|                                    | SC7     | Sinto-me conectado(a) a esta comunidade                                                                                                           |
| Confiança                          | SC8     | Tenho uma boa relação com outros membros desta comunidade                                                                                         |
|                                    | SC9     | Sinto-me seguro(a) nesta comunidade                                                                                                               |
| Identificação                      | SC10    | Costumo defender esta comunidade                                                                                                                  |
|                                    | SC11    | Identifico-me com os objetivos e valores desta comunidade                                                                                         |
| Prazer/Diversão                    | SC12    | Sinto prazer, diversão e alegria em fazer parte desta comunidade                                                                                  |
| Categoria                          | Cód     | Questão                                                                                                                                           |
| Utilidade Percebida (PU)           | ATPU1   | O uso de tecnologias digitais (ex.: aplicações de gravação, plataformas de partilha, software de produção) melhora a minha produtividade musical. |
|                                    | ATPU2   | As tecnologias digitais ajudam-me a aprender novas técnicas ou reportórios com maior eficácia.                                                    |
|                                    | ATPU3   | O acesso a tecnologias digitais facilita a colaboração com outros músicos do STOP.                                                                |
|                                    | ATPU4   | O uso de tecnologia permite-me alcançar melhores resultados nas minhas atividades musicais.                                                       |
|                                    | ATPU5   | O acesso a tecnologias digitais facilita a divulgação dos meus projetos musicais.                                                                 |
| Facilidade de Uso Percebida (PEOU) | ATPEOU1 | Considero fácil aprender a utilizar novas tecnologias digitais na minha prática musical.                                                          |
|                                    | ATPEOU2 | Sinto-me confortável ao experimentar novas ferramentas tecnológicas/digitais relacionadas com música.                                             |
|                                    | ATPEOU3 | A utilização de tecnologia não exige demasiado esforço da minha parte.                                                                            |
| Atitude em Relação ao Uso (ARU)    | ATARU1  | Tenho uma atitude positiva em relação à integração de tecnologia na minha atividade musical.                                                      |
|                                    | ATARU2  | Acredito que a tecnologia pode enriquecer a experiência musical no STOP.                                                                          |
|                                    | ATARU3  | Estou disposto(a) a recomendar o uso de tecnologias digitais a outros músicos da comunidade.                                                      |
| Intenção de Uso (IU)               | ATIU1   | Pretendo aumentar o uso de tecnologias digitais nas minhas atividades musicais nos próximos meses.                                                |
|                                    | ATIU2   | Sempre que possível utilizo tecnologias / ferramentas digitais para apoiar o meu desenvolvimento musical.                                         |
|                                    | ATIU3   | Estou motivado(a) para explorar novas soluções tecnológicas adaptadas à realidade do STOP.                                                        |

## **Apêndice II – [Guião Entrevistas]**

O guião seguinte serviu de base às entrevistas semi-estruturadas realizadas entre setembro e outubro de 2025. As perguntas foram utilizadas de forma flexível, permitindo aprofundar temas emergentes consoante o perfil e experiência de cada participante.

### **Objetivo geral**

Compreender as dinâmicas de pertença, práticas musicais e perceções sobre o impacto da transformação digital na comunidade de músicos do STOP.

### **1. Introdução e consentimento**

- Agradecimento pela disponibilidade.
- Informação sobre a gravação e utilização para fins académicos.
- Pedido de consentimento.
- Breve contextualização do estudo.

### **2. Percurso musical e relação com o STOP**

- Pode descrever brevemente o seu percurso musical?
- Como conheceu o STOP?
- De que forma se envolveu no espaço (ensaios, projetos, ensino, gravações)?
- Que significado pessoal atribui ao STOP no seu percurso?

### **3. Comunidade e pertença**

- Sente que faz parte de uma comunidade musical no STOP?
- Como descreveria o ambiente entre os músicos?
- Que tipo de colaborações, apoios ou sinergias existem entre os utilizadores das salas?
- Há alguma diferença entre músicos profissionais e amadores nesse contexto?
- Que papel têm os espaços de convívio (ex.: café, corredores) na dinâmica da comunidade?

#### **4. Mudanças e percepções sobre o encerramento/intervenções**

- Como viveu o período de encerramento e reabertura parcial do STOP?
- Que impactos teve na comunidade e nas práticas musicais?
- Quais considera serem as principais causas das tensões vividas nesse processo?
- Acha que a comunidade conseguiu manter-se unida? Porquê?

#### **5. Tecnologia e transformação digital**

- Que papel tem a tecnologia na sua prática musical (produção, ensaios, aprendizagem, divulgação)?
- Como vê a evolução tecnológica nos instrumentos e nos processos de gravação?
- Utiliza plataformas digitais para promover ou organizar o seu trabalho (redes sociais, apps, etc.)?
- De que forma o digital alterou a relação com o público ou com outros músicos?
- Que experiências teve com o ensino ou ensaio online (ex.: durante a pandemia)?
- Acha que a tecnologia pode contribuir para reforçar a comunidade musical do STOP?

#### **6. Futuro da comunidade e do espaço**

- Considera que o edifício físico é essencial para a continuidade da comunidade?
- Acredita que a comunidade poderia sobreviver sem o espaço físico?
- Que caminhos imagina para o futuro do STOP?
- O que seria necessário para preservar o espírito da comunidade?

#### **7. Encerramento**

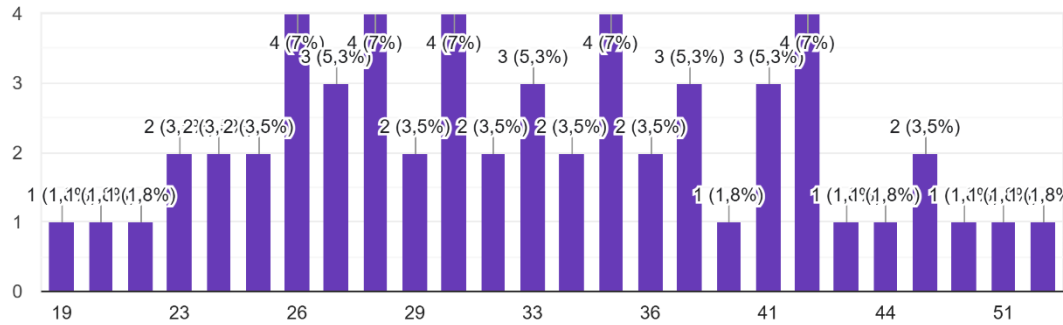
- Há algum tema que não tenha sido abordado e considere relevante?
- Gostaria de acrescentar algo ou sugerir temas para futuras investigações?



# Anexo I – [Respostas Questionário]

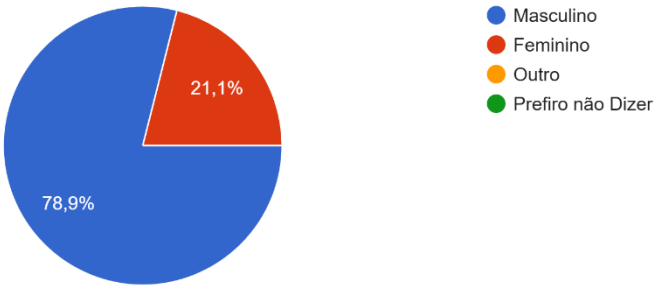
## Idade

57 respostas



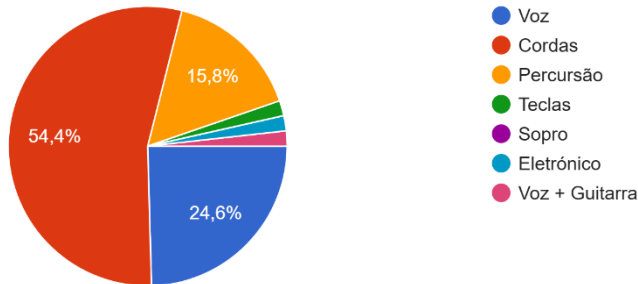
## Género

57 respostas



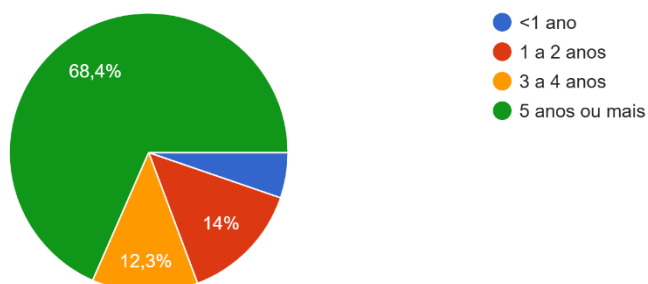
## Instrumento(s) principal(is)

57 respostas



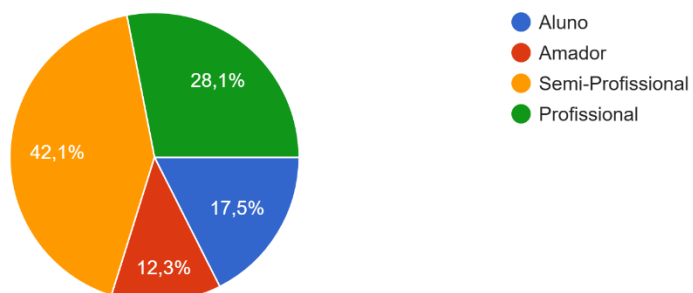
### Número de anos de experiência enquanto músico

57 respostas



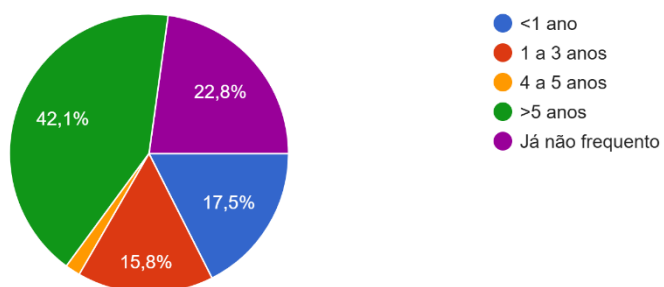
### Nível de profissionalismo / motivação

57 respostas



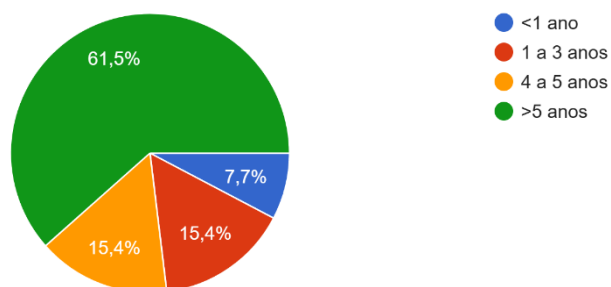
### Há quanto tempo frequenta o Centro comercial STOP?

57 respostas



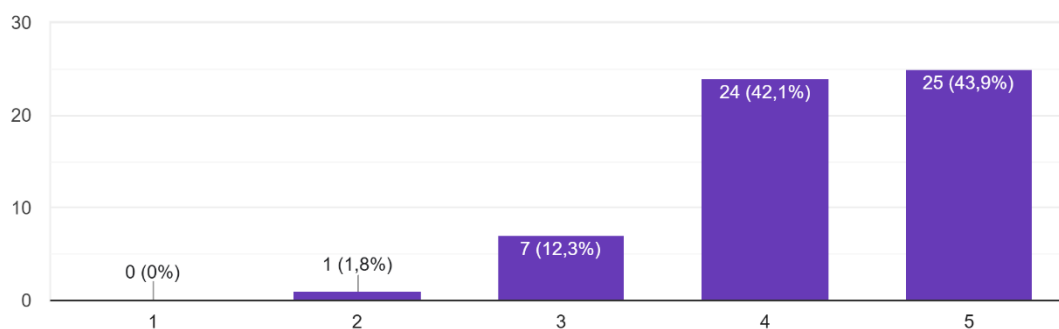
Durante quanto tempo frequentou o Centro comercial STOP?

13 respostas



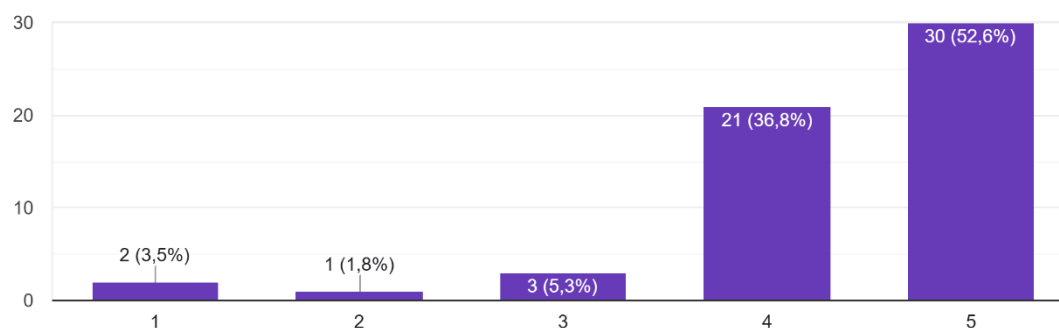
Enquanto músico ou artista, sinto que consigo obter o que pretendo nesta comunidade

57 respostas



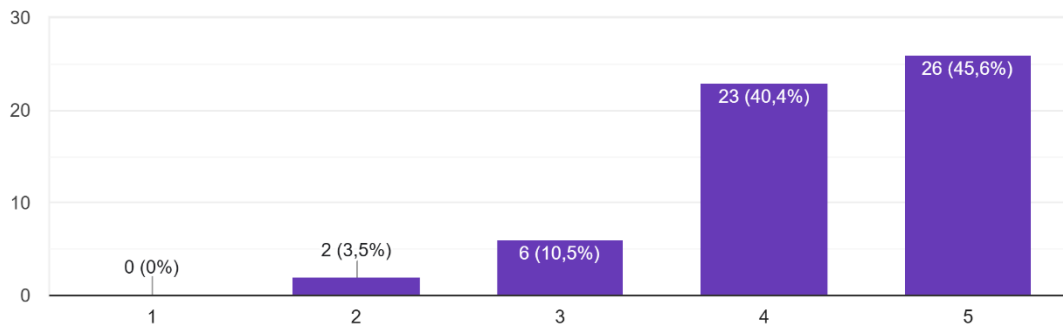
Esta comunidade ajuda-me a satisfazer as minhas necessidades enquanto músico

57 respostas



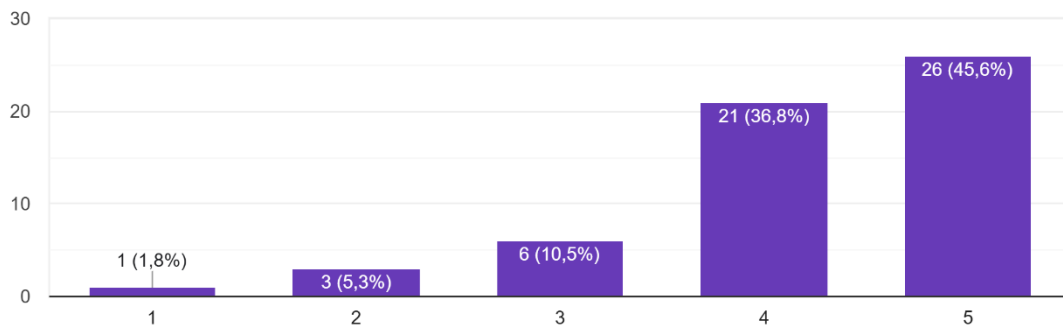
### Eu sinto-me como um membro desta comunidade

57 respostas



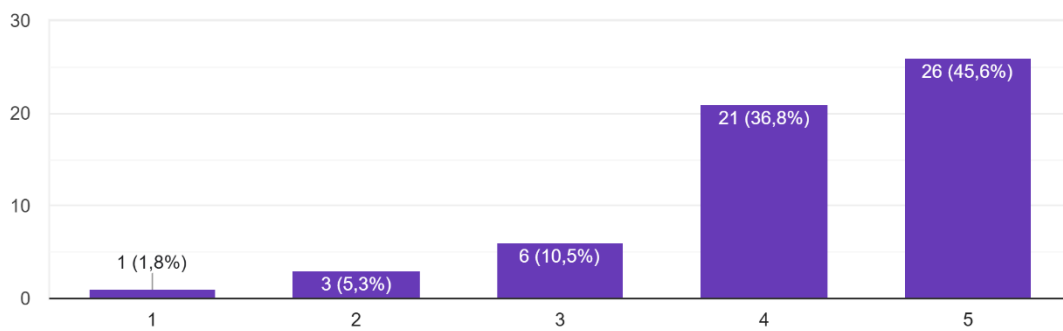
### Eu pertenço a esta comunidade

57 respostas



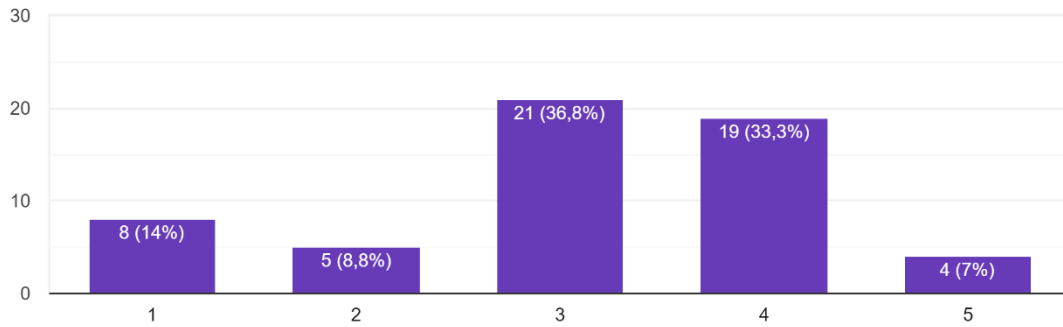
### Eu pertenço a esta comunidade

57 respostas



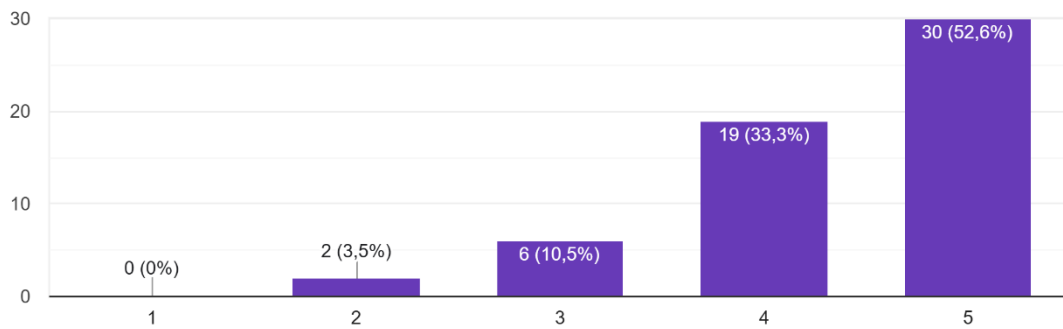
### Eu tenho influência na forma como esta comunidade funciona

57 respostas



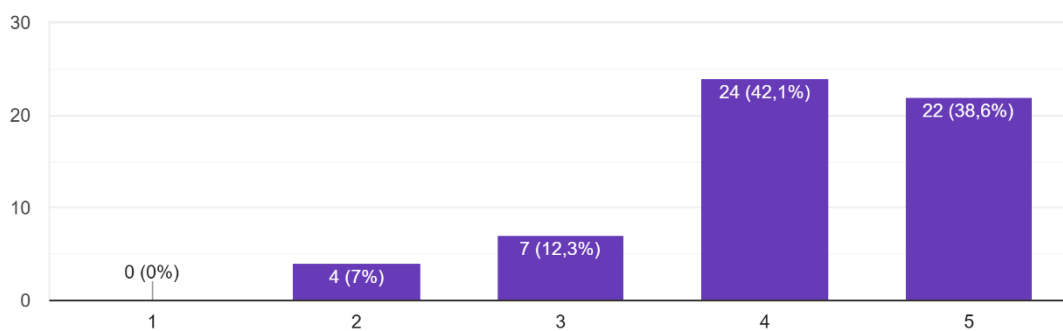
### Pessoas desta comunidade influenciam-se positivamente entre elas

57 respostas



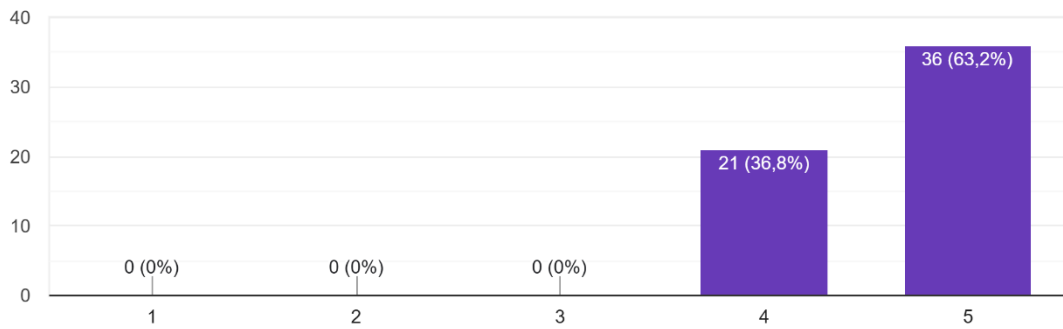
### Sinto-me conectado(a) a esta comunidade

57 respostas



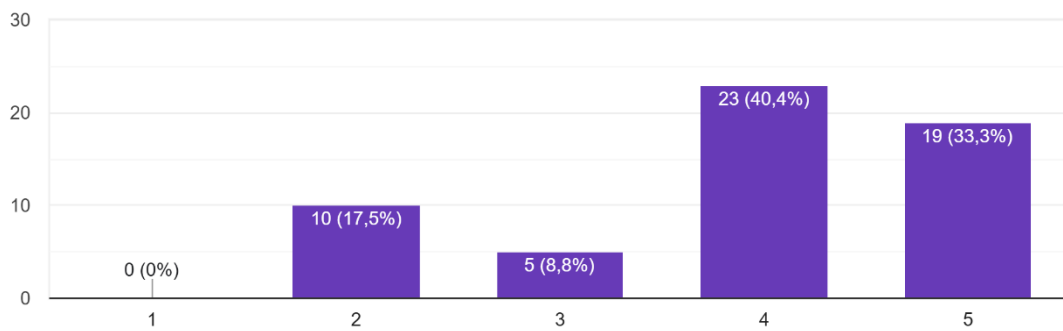
### Tenho uma boa relação com outros membros desta comunidade

57 respostas



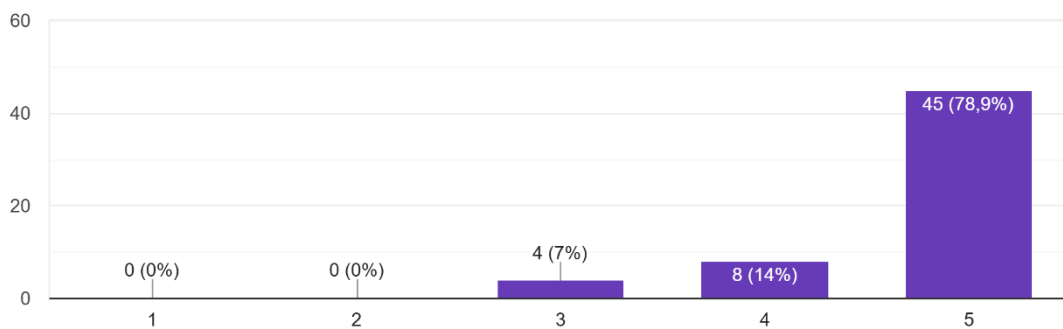
### Sinto-me seguro(a) nesta comunidade

57 respostas



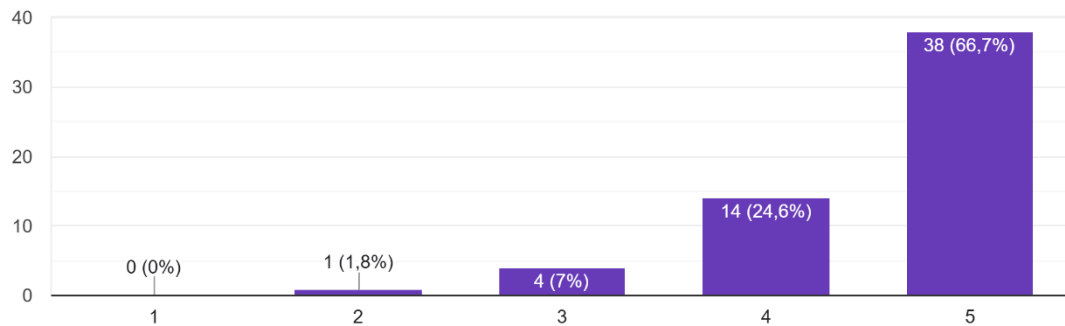
### Costumo defender esta comunidade

57 respostas



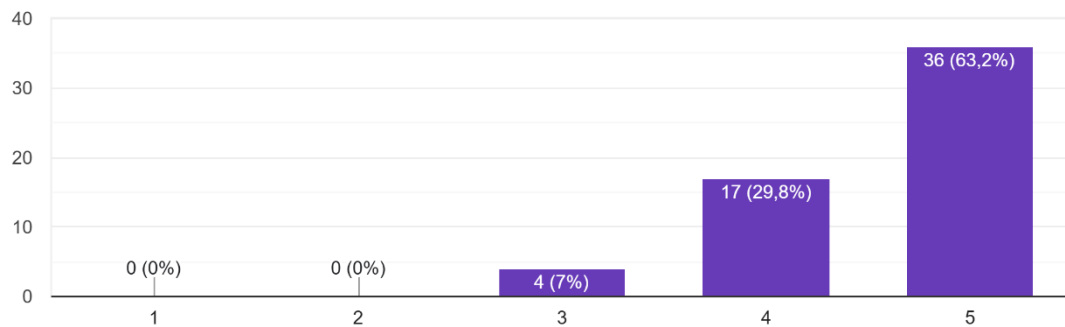
### Identifico-me com os objetivos e valores desta comunidade

57 respostas



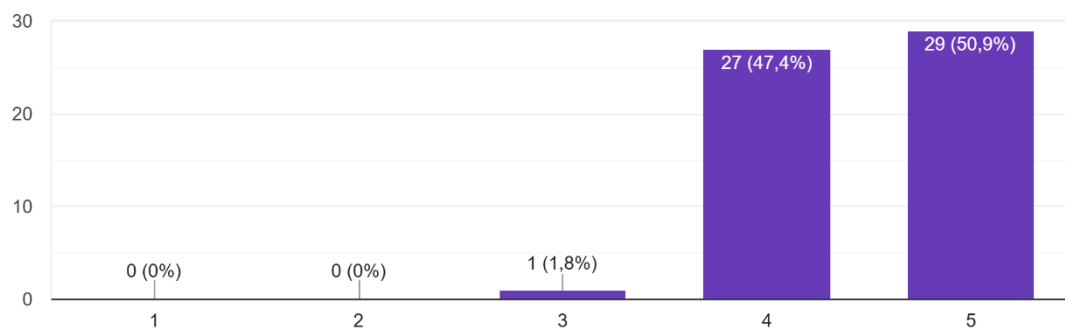
### Sinto prazer, diversão e alegria em fazer parte desta comunidade

57 respostas



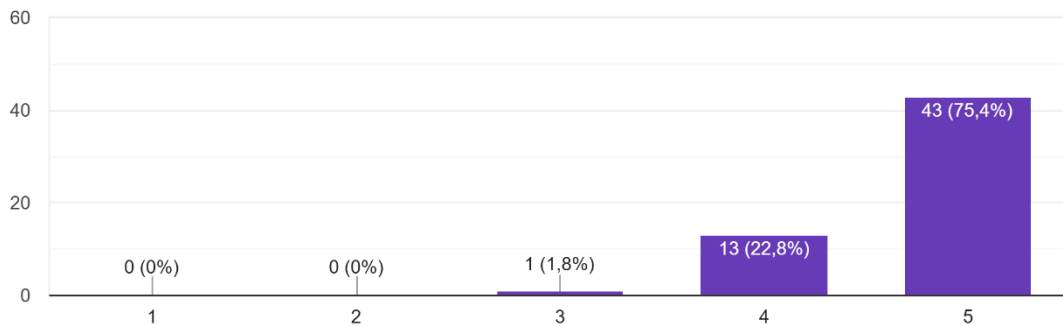
### O uso de tecnologias digitais (ex.: aplicações de gravação, plataformas de partilha, software de produção) melhora a minha produtividade musical.

57 respostas



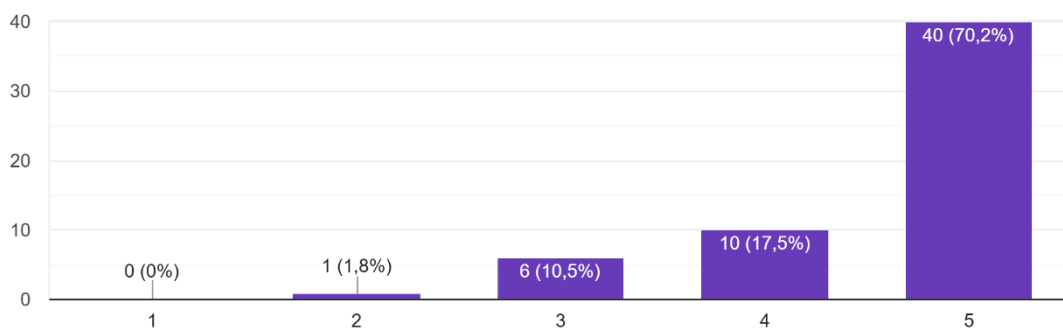
As tecnologias digitais ajudam-me a aprender novas técnicas ou reportórios com maior eficácia.

57 respostas



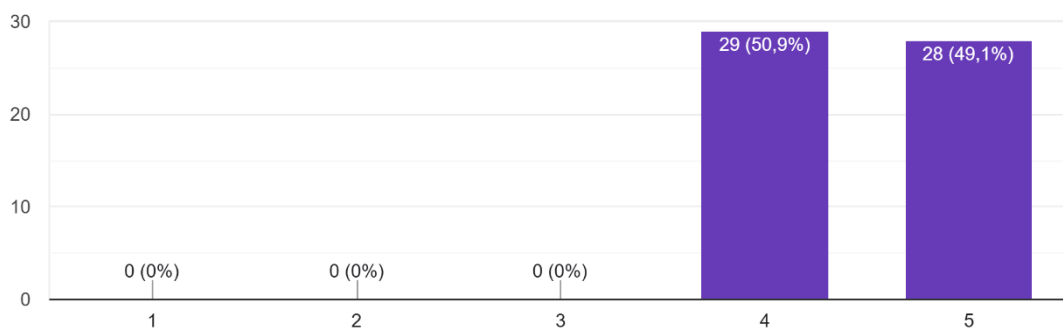
O acesso a tecnologias digitais facilita a colaboração com outros músicos do STOP.

57 respostas



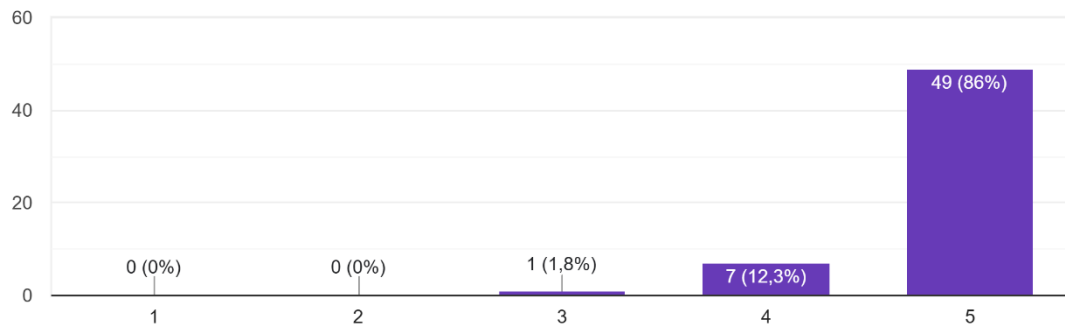
O uso de tecnologia permite-me alcançar melhores resultados nas minhas atividades musicais.

57 respostas



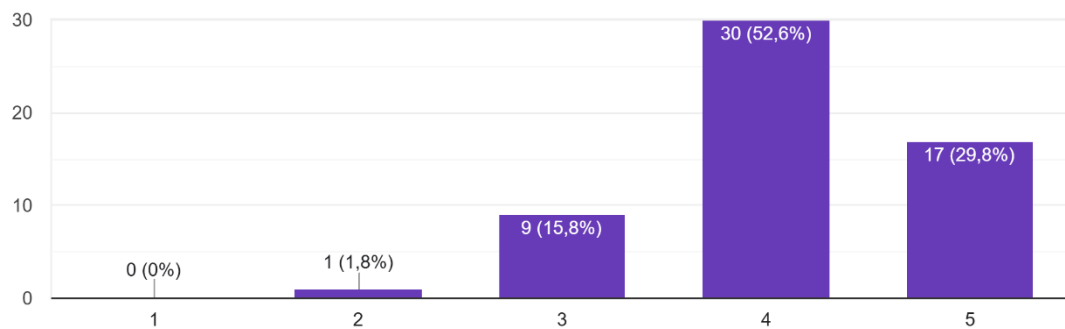
O acesso a tecnologias digitais facilita a divulgação dos meus projetos musicais.

57 respostas



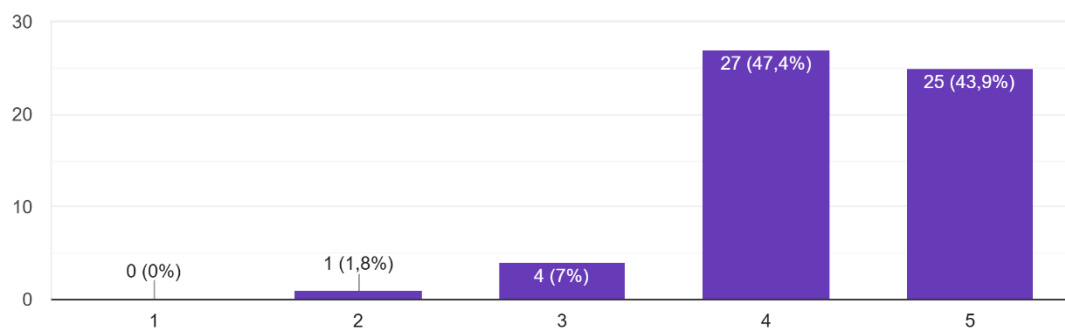
Considero fácil aprender a utilizar novas tecnologias digitais na minha prática musical.

57 respostas



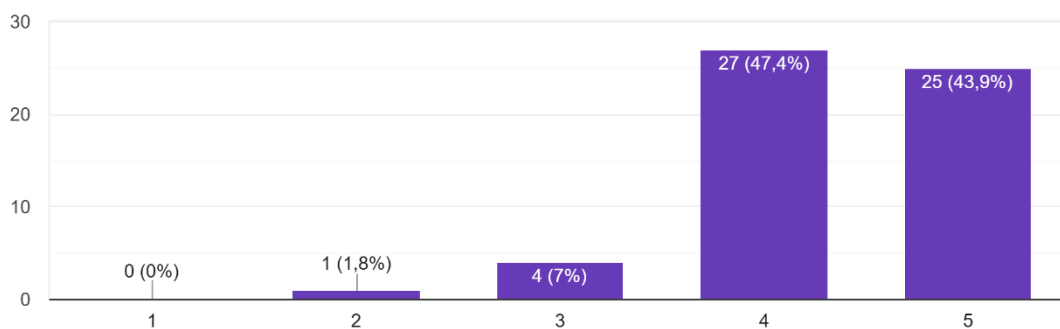
Sinto-me confortável ao experimentar novas ferramentas tecnológicas/digitais relacionadas com música.

57 respostas



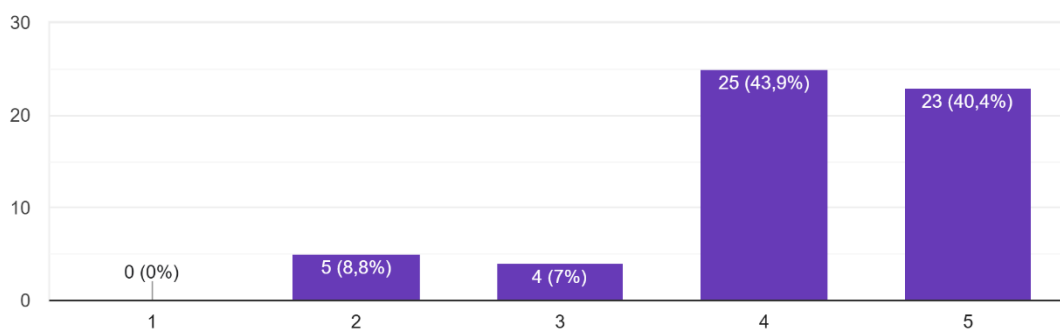
Sinto-me confortável ao experimentar novas ferramentas tecnológicas/digitais relacionadas com música.

57 respostas



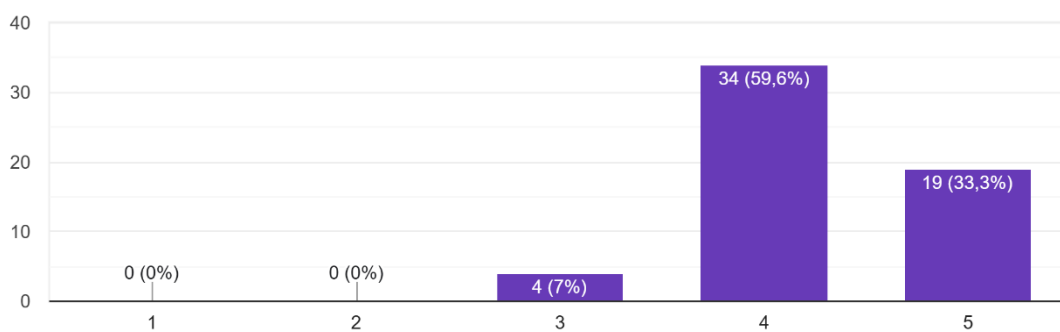
A utilização de tecnologia não exige demasiado esforço da minha parte.

57 respostas



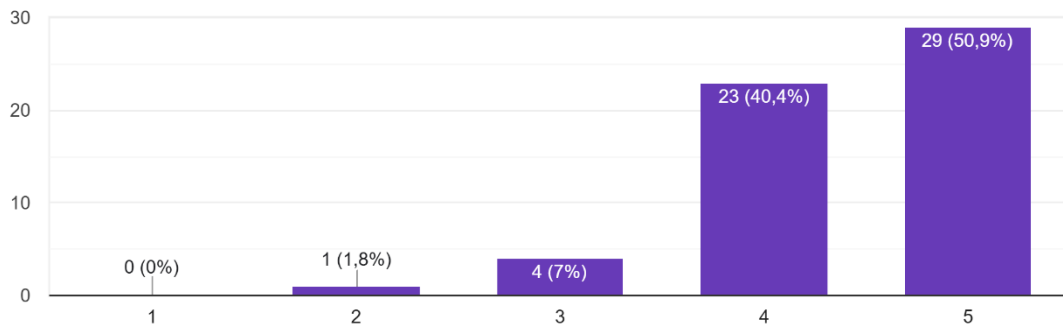
Tenho uma atitude positiva em relação à integração de tecnologia na minha atividade musical.

57 respostas



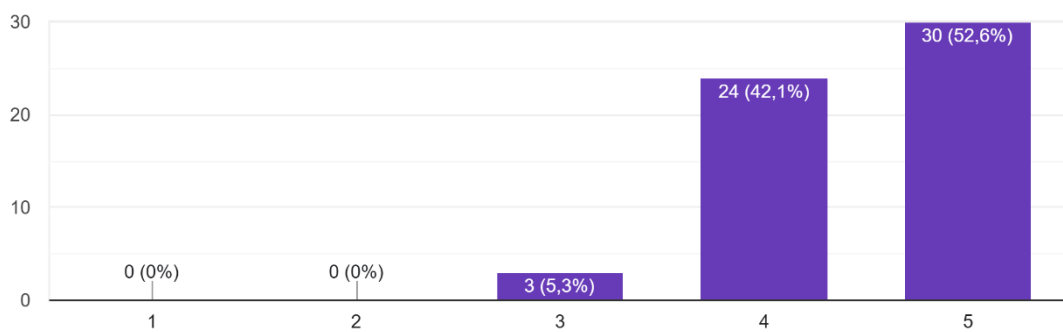
Acredito que a tecnologia pode enriquecer a experiência musical no STOP.

57 respostas



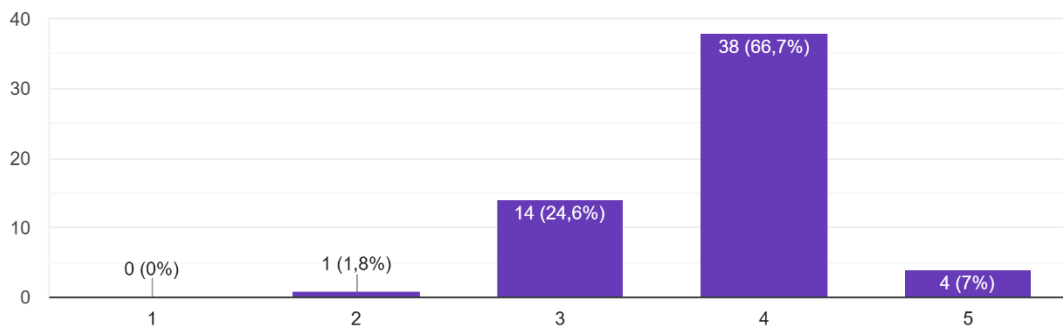
Estou disposto(a) a recomendar o uso de tecnologias digitais a outros músicos da comunidade.

57 respostas



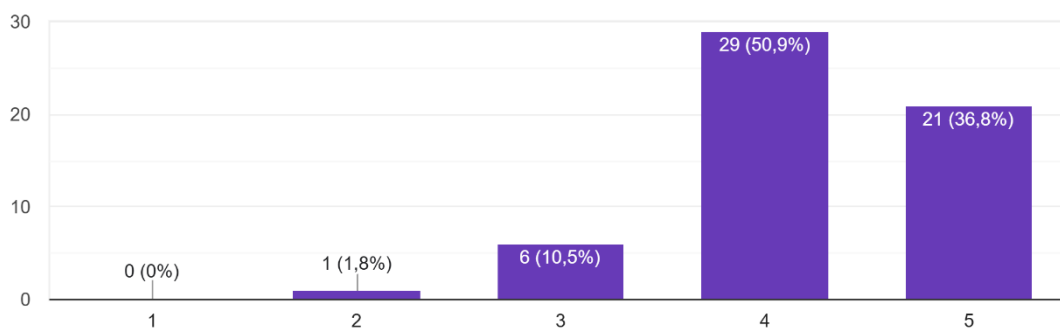
Pretendo aumentar o uso de tecnologias digitais nas minhas atividades musicais nos próximos meses.

57 respostas



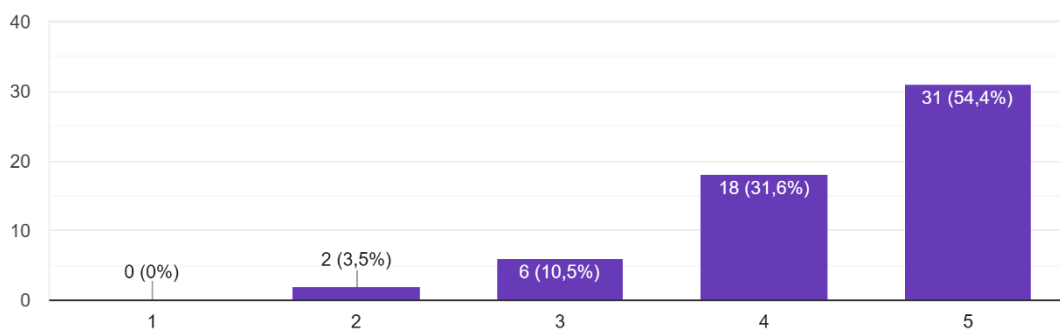
Sempre que possível utilizo tecnologias / ferramentas digitais para apoiar o meu desenvolvimento musical.

57 respostas



Estou motivado(a) para explorar novas soluções tecnológicas adaptadas à realidade do STOP.

57 respostas



## **Anexo II – [Transcrição Entrevista – Sandra Oliveira]**

Transcrição Editada - Sandra Oliveira

Data: 30 de setembro de 2025

Modalidade: Online (Microsoft Teams)

Nota editorial: Transcrição revista para legibilidade (normalização de pontuação, remoção de hesitações e repetições orais). Não foram alterados conteúdos substantivos nem acrescentadas informações.

Tiago José Monteiro Correia:

Sandra, antes de mais, obrigado por aceitares o convite para a entrevista. Devo informar-te que está a ser gravada e o conteúdo será utilizado única e exclusivamente para fins académicos. Concordas com a gravação?

Sandra Oliveira:

Olá, sim.

Tiago:

Muito obrigado. Para te dar contexto: é um estudo de caso sobre a comunidade de músicos do STOP. Fazes ou fizeste parte. Podias, de forma sucinta, falar do teu percurso musical e da tua ligação ao STOP?

Sandra:

Comecei a frequentar o STOP por volta de 2013/2014. A primeira coisa que fiz lá foi gravar um álbum com a minha banda de blues. Andámos à procura de estúdios e

encontrámos um que nos agradou, sobretudo pelo produtor. Essa foi a minha porta de entrada.

Entretanto, havia o Metalpoint, um espaço de concertos ao vivo mais direcionado para rock e metal, onde também tocámos várias vezes.

Depois, pela minha formação em música e canto, decidi abrir um estúdio para dar aulas de canto. Achei que seria um local central, com metro à porta, inserido numa comunidade musical - ninguém estranharia haver alguém a cantar na sala ao lado. Tive lá o meu estúdio durante oito anos.

Quando foi decidido que o STOP não tinha as condições de segurança necessárias e começaram os problemas (lojas a fechar, etc.), percebi que seria demasiado stressante para mim e para os meus alunos. Decidi sair e procurar outro local.

Tiago:

Portanto, já não tens estúdio no STOP e a mudança deveu-se a esse processo de encerramento. O que foi determinante para fechares a porta e seguires para outro sítio?

Sandra:

Ainda estive envolvida nas manifestações, cheguei a ir à marcha que saiu da Câmara do Porto até ao STOP. Na altura, estávamos a começar o ano letivo.

A minha loja não foi uma das que foram mudadas, tinha as certificações necessárias. Mas eu saía de casa sem saber se, ao chegar, o portão principal estaria fechado e ninguém poderia entrar. A minha vida profissional ficou ameaçada por essa incerteza: podia chegar e ter as portas fechadas, sem conseguir entrar no meu local de trabalho.

Esse cenário gerava stress e era algo que eu não queria para os meus alunos. Quando tens um negócio legal e válido, e os teus clientes chegam e veem polícia, bombeiros, portas fechadas e luzes apagadas, passa a imagem de que aquilo é clandestino ou não está legal. Isso ia contra o ambiente seguro e relaxado que sempre tivemos. Durante todos os anos em que estive no STOP, nunca houve problemas. Os meus alunos sentiam-se seguros e bem-vindos. Quando deixei de sentir esse ambiente, decidi sair.

Tiago:

Falaste do sentido de comunidade. Mesmo não estando fisicamente no STOP, sentes que pertences a essa comunidade? O STOP é mais do que o edifício?

Sandra:

Pertencemos a uma comunidade maior, os músicos do Grande Porto. Tenho muitos amigos, produtores e músicos no STOP; alguns saíram como eu, outros ficaram.

Na altura do encerramento/tentativa de encerramento, muitas bandas saíram também por questões de horários. Bandas no ativo, com material na sala, voltavam de concertos às 3/4 da manhã e já não conseguiam guardar o material, porque o STOP não abria a essa hora. Antes, o segurança deixava entrar, conhecia as pessoas e sabia que eram bandas com sala.

Havia ali uma comunidade em que todos se conheciam e apoiavam: músicos, seguranças, cafés. Existia um entendimento de regras que não precisava de ser muito falado. Havia respeito dos músicos para com os seguranças (avisar quando era preciso algo fora do normal) e compreensão do condomínio e dos seguranças, porque entendiam que aquele era um espaço de trabalho.

Se a comunidade falhou comigo? A minha banda nunca ensaiou lá, portanto não vivi essa parte de chegar de madrugada. Mas, na convivência geral, diria que havia união. Com a saída de muita gente e a incerteza, houve quebra, não digo que a comunidade tenha deixado de existir, mas a união diminuiu, também por falta de comunicação. Antes, encontrávamo-nos diariamente, as notícias circulavam diretamente. Agora, pelo menos eu já não sinto tanto isso.

Tiago:

O espaço físico é determinante para manter a comunidade? A comunidade sobrevive sem o edifício?

Sandra:

Estar todos no mesmo espaço tornava a comunidade mais forte e unida. Havia mais comunicação e a sensação de “este espaço é nosso”. Com as saídas e a incerteza, quebrou-se um pouco. Muitas bandas, mesmo depois de alguma normalização, não voltaram.

Diria que o espaço ajudava claramente a união.

Tiago:

Sobre tecnologia: que ferramentas utilizavas na tua atividade (comunicação, produção, ensino)? Qual a importância?

Sandra:

A tecnologia passou a fazer parte da criatividade e da comunicação, entre bandas, entre músicos e dentro da própria banda. Trouxe outras formas de fazer as coisas e facilitou processos.

Durante a pandemia, as videochamadas salvaram o trabalho. Usei o Skype porque, na altura, me pareceu melhor em termos de áudio.

Ligando ao STOP e ao Metalpoint, chegámos a fazer online sessions gravadas lá, com transmissão nas redes (YouTube, etc.). Foi uma forma de manter as bandas ativas, tocando e usando plataformas de vídeo/streaming.

Tiago:

E quanto à divulgação e concertos digitais vs. presenciais?

Sandra:

Sou a favor do presencial. Na altura, não havia alternativa. Mas ter o público à frente é completamente diferente e muito melhor para manter ligação.

Para expandir o público, o digital é útil, pode pôr-nos perante muito mais pessoas. Mas, se for para mostrar a banda, tem de ser com qualidade: boa captação de som, boa imagem, pessoas que saibam o que estão a fazer. Se não houver condições técnicas, prefiro o presencial.

Fizemos também um streaming no Hard Rock Café (Porto), em direto. Foi bom ver quantas pessoas assistiram e comentaram. Ainda assim, o público à frente é muito diferente de ver num ecrã. A vibração e as emoções sentem-se de outra forma.

Tiago:

Ensaaios ou aulas online: como lidaram com a latência? Ainda usas plataformas?

Sandra:

Nas aulas, desenvolvi um método para contornar a latência: pergunta –resposta/repetição. Em vez de tocar ao mesmo tempo que o aluno canta (como nas aulas presenciais), eu toco e o aluno repete. Trabalhámos voz, afinação e ouvido de forma produtiva.

Na época, o Skype dava-me melhores condições sonoras. Agora uso o Google Meet, depois de testar várias plataformas. Para ensaios, não, fizemos reuniões e trocas de ficheiros (maquetes, riffs, ideias) entre nós. Isso ajudou a chegar aos ensaios presenciais mais preparados.

Ensaaios por videochamada não resultam por causa da latência, não dá para tocar ao mesmo tempo. Além disso, seria preciso investimento em material (interfaces, etc.) que nem todos têm.

Tiago:

A comunidade é aberta à tecnologia? Há diferenças geracionais?

Sandra:

Na comunicação (videochamadas, redes), já nos habituámos. Para criar/fazer música com tecnologia, depende das gerações e do estilo. Há quem tenha mais abertura para novos elementos; outros preferem manter a abordagem “orgânica”.

Não é só literacia; para algumas pessoas, usar tecnologia pode fazer a música parecer “menos verdadeira”, por alterar o som.

Quanto às redes sociais, hoje é fundamental: se uma banda não estiver representada, passa ao lado, a não ser que seja um nicho com seguidores muito fiéis. Muitas bandas mantêm site (o nosso também), até para loja própria, mas as pessoas informam-se sobretudo nas redes.

Para comunicação entre bandas do STOP, os grupos de Facebook cumprem bem a função, servem para divulgar notícias e informações sobre o espaço. Para pessoas mais introvertidas, os grupos online ajudam a manter ligação à comunidade quando não se está fisicamente presente.

Tiago:

Uma plataforma tecnológica do STOP (montra, catálogo, etc.) ajudaria a comunidade?

Sandra:

Se o STOP, enquanto organização, criasse uma montra para as bandas, seria muito bom para divulgação. A comunicação entre elas já acontece em redes/grupos.

A tecnologia pode ajudar a fazer chegar a toda a gente o que se faz no STOP e a importância cultural do espaço. É algo que se formou naturalmente, não foi forçado. Isso torna o STOP um espaço único. Se mais pessoas souberem, mais provável é aderirem à ideia de defender o STOP e a forma como está instituído.

Tiago:

Como vê o futuro da comunidade, com a incerteza atual? O papel da tecnologia?

Sandra:

A tecnologia ajuda a divulgar e a envolver o público, não só músicos. Eu já não vou ao STOP há algum tempo; o que sei é pelo que me contam. As amizades mantêm-se.

Acho importante manter o STOP. Sei que há pessoas que vivem do STOP. Não digo que, se o edifício desaparecer, a música no Porto acabe; as pessoas procurarão outros locais. Mas a forma como a comunidade está interligada lá, isso desapareceria.

Salvar o STOP é mais do que manter um edifício, é salvar uma comunidade.

Acho que a Câmara Municipal devia apoiar e melhorar o STOP, apesar de ser propriedade privada. É um local de cultura, onde as pessoas podem desenvolver criatividade, de forma livre, sem estar vinculadas a um estilo. Podes alugar uma sala e fazer a tua música.

Em resumo: tens a Casa da Música, com gestão própria, e tens a casa dos músicos, que é o STOP. Mesmo sem o Metalpoint, o STOP é o lugar onde a música se faz.

Tiago:

Obrigado pelo teu tempo e contributo. Espero que o futuro do STOP fique garantido, e que a tecnologia possa ajudar nessa manutenção.

Sandra:

Obrigada pelo convite.

### **Anexo III – [Transcrição Entrevista – Jorge Loura]**

Transcrição Editada - Jorge Loura

Data: 1 de outubro de 2025

Modalidade: Presencial (Porto)

Nota editorial: Transcrição revista para legibilidade (normalização de pontuação, remoção de hesitações e repetições orais). Não foram alterados conteúdos substantivos nem acrescentadas informações.

Tiago José Monteiro Correia:

Antes de mais, Jorge, agradeço-te a disponibilidade para esta entrevista. Informo que a conversa será gravada e utilizada exclusivamente para fins académicos, não sendo divulgada noutros contextos sem consentimento. Concordas com estas condições?

Jorge:

Concordo. Boa gravação, então.

Tiago:

Para começarmos, podes, por favor, apresentar de forma sucinta o teu percurso musical e, em particular, explicar como surgiu a tua ligação ao STOP?

Jorge:

Eu sou músico desde que me lembro. Os meus pais eram músicos amadores, semi-profissionais, por isso sempre houve música em casa. Diria que sou músico “a sério” desde 1994, quando comecei a fazer bandas, e profissionalmente desde 2000 ou 2001. Toquei em dezenas de bandas.

Tiago:

Queres referir algumas bandas e projetos marcantes?

Jorge:

Desde a minha primeira banda de liceu, os Side Byes, banda de amigos de infância, até projetos como Zen, Táxi, Retimbrar, Suk, Troll Soy, 47 de Fevereiro... e já toquei com muita gente. Mese, Michael Salnada, etc.

Tiago:

Qual é o teu instrumento principal?

Jorge:

Guitarra. Essencialmente guitarra. Toco outros, mas só considero que toco guitarra, para não enganar ninguém.

Tiago:

E quanto ao STOP: quando e como começa a ligação ao espaço?

Jorge:

A ligação tem dois momentos. O STOP existe como espaço de ensaio desde 1996/1997. Nessa altura vivia em Aveiro; só comecei a vir para o Porto em 1998, primeiro para tocar e depois para trabalhar. Entre 2005 e 2009 andei mais por Lisboa, tive várias salas no Porto, curiosamente nenhuma no STOP. O primeiro contacto foi com a Johnny Blues Band, que ensaiava lá. Depois, com o pessoal da Autoridade Lustor, que deu origem aos 47 de Fevereiro e aos Retimbrar, passei a estar mais presente a partir de 2009/2010.

Tiago:

Manténs hoje uma ligação ativa ao edifício?

Jorge:

Sim. Estou, basicamente, na mesma sala desde essa altura. É a sala dos 47 de Fevereiro, que já vinha da Lustor e de outros amigos. Diria desde 2011/2012.

Tiago:

Para além do espaço de ensaio, sentes pertença a uma comunidade musical no STOP?

Jorge:

Sim, embora eu não seja o melhor exemplo do “dia-a-dia”: vivo em Aveiro, venho sobretudo para trabalhar/ensaiar no STOP e tenho estúdio em Aveiro para o trabalho diário. Mas fiz parte da STOP Extra e cheguei a dirigir a orquestra durante um ou dois anos, aí percebi o que é aquela comunidade. Quando se juntam 100 pessoas a tocar num palco e estão todas concentradas num edifício, não sei se isso existe noutros sítios do mundo.

Tiago:

Se tivesses de traduzir essa pertença, é mais ao edifício ou às pessoas e práticas que o habitam?

Jorge:

Às pessoas. A comunidade do STOP é muito especial: bandas gravam nos estúdios umas das outras, músicos ajudam-se, há aulas dadas entre vizinhos de sala... funciona como um ecossistema. Se precisas de um saxofonista, conheces o do segundo andar, acontece

naturalmente. Infelizmente, o café Vitamina (ponto de encontro) já não existe, perdeu-se um bocado esse convívio.

Tiago:

Em 2023, com a intervenção policial e o encerramento parcial, como percecionaste o impacto na comunidade?

Jorge:

Houve confusão. Não me meti na parte política, mas apareceram “fações” com objetivos diferentes: uns trabalhavam lá profissionalmente, outros iam por lazer, outros queriam que a Câmara assumisse o espaço. Percebo o lado da Câmara, se houvesse um incêndio, a responsabilidade era deles.

O que se perdeu foi a união. O STOP é um espaço construído pelos músicos. Pegou-se num prédio morto e fez-se algo com vida, isso tem um valor gigante.

Tiago:

Na tua perspetiva, o edifício físico é fundamental para a continuidade da comunidade?

Jorge:

Sim. Mesmo que o STOP mudasse para outro edifício ali ao lado, não era o mesmo. Aquilo nasceu de forma orgânica, não se replica. Mesmo que o novo espaço fosse “melhor”, seria outra comunidade.

Tiago:

Entrando na dimensão tecnológica: no teu quotidiano musical, como utilizas tecnologia (tocar, gravar, comunicar, ensinar)?

Jorge:

Hoje é inevitável. Tudo envolve tecnologia: tocar, gravar, comunicar, divulgar. Quando comecei, uma guitarra barata era fraca e uma boa era caríssima. Agora compras por 150€ e é excelente. Amplificadores: antes tinhas um som; agora tens 200. É uma vantagem, mas confunde quem começa. Eu ensino a começar com um som e ir explorando, para não se perderem.

Tiago:

E na aprendizagem/ensino, que mudanças notas?

Jorge:

A diferença é brutal. Eu esperava um mês por uma revista com três tablaturas. Hoje um aluno pede uma música e, em 30 segundos, estamos a tocá-la. Perde-se o treino de ouvido: antes tínhamos de ouvir e descobrir, agora é imediato.

Tiago:

Durante a pandemia, como foi a experiência com aulas/ensaios online?

Jorge:

Aulas: sim; ensaios: não funcionaram. A latência tornava impossível. Nas aulas comprei uma webcam na primeira semana, mas faltou contacto humano, não corriges um dedo torto online. Perdi alguns alunos presenciais que não quiseram continuar online, mas ganhei outros que queriam aprender no confinamento.

Tiago:

E quanto a concertos online versus presenciais?

Jorge:

Prefiro tocar ao vivo para 5 pessoas do que online para 100 milhões. A música é humana. Na pandemia, ouvir “as pessoas precisam de nós” soava estranho: as pessoas precisavam de médicos. Um concerto não é só notas, é energia, volume, público, copos, partilha. Isso não se substitui com um ecrã.

Tiago:

Sobre inteligência artificial aplicada à música: ameaça ou ferramenta?

Jorge:

Ferramenta. Pode substituir música genérica (supermercado, publicidade), mas não a arte. A música é expressão humana.

Tiago:

Regressando ao STOP: a tecnologia pode ajudar a comunidade a organizar-se e a mobilizar-se?

Jorge:

Em parte. Em 2023, as redes sociais ajudaram muito à mobilização. Substituir o edifício, nunca. Podes ter Zoom, grupos de WhatsApp... mas não é o mesmo. Aliás, houve um grupo com mais de 500 pessoas, caótico. A tecnologia permite, não quer dizer que seja boa ideia.

Tiago:

No geral, dirias que os músicos do STOP são recetivos à tecnologia?

Jorge:

Hoje é natural: WhatsApp, Instagram, Facebook... já nem é tema.

Tiago:

Para fechar: que pistas deixarias para futuras investigações sobre o STOP?

Jorge:

Muitas. Como alguém entra para “se divertir” e acaba profissional. Como o espaço inspira bandas novas. Levei alunos de 13/14 anos à minha sala e, apesar de ser um espaço feio, grafitado, caótico, ficaram fascinados; alguns criaram bandas depois. O STOP é onde uma banda de metal está ao lado de um saxofonista de jazz ou de um pintor, tudo se cruza. Bandas nascem da proximidade.

Tiago:

É essa a força da comunidade, certo?

Jorge:

Completamente. É a casa dos músicos. Perder isso seria muita gente perder a casa. Não só profissionais, que arranjam outro sítio, mas amadores, engenheiros, médicos, canalizadores que lá vão tocar por prazer. Ali podes estar a beber um copo com o guitarrista dos Ornatos e ninguém é estrela, somos todos parte da mesma comunidade. Isso não tem substituição.

Tiago:

Perfeito. Muito obrigado, Jorge.

Jorge:

Por mim está feito. Altamente.

Tiago:

Encerramos então. Obrigado pela disponibilidade.

## **Anexo IV – [Transcrição Entrevista – Rúben Ausina]**

Transcrição Editada - Rúben Ausina

Data: 3 de outubro de 2025,

Modalidade: Online (Microsoft Teams)

Nota editorial: Transcrição revista para legibilidade (normalização de pontuação, remoção de hesitações e repetições orais). Não foram alterados conteúdos substantivos nem acrescentadas informações.

Tiago José Monteiro Correia:

Antes de mais, gostaria de te agradecer por aceitares participar nesta entrevista. Devo informar que será gravada e o conteúdo será utilizado única e exclusivamente para fins académicos. Concordas com a gravação?

Rúben Ausina:

Sim, concordo.

Tiago:

Muito obrigado. Para começar, gostava que me falasses, de forma sucinta, sobre o teu percurso musical e como surgiu o STOP na tua vida enquanto músico.

Rúben:

O meu percurso musical começou, de forma mais consciente, por volta dos 17 anos, embora já tivesse algum contacto com a música desde a infância. Aos 17/18 anos comecei a ter aulas privadas de guitarra no Marquês. Mais tarde, quando entrei na faculdade, parei

um pouco, mas em 2014, depois de terminar a licenciatura, inscrevi-me na Escola de Jazz do Porto.

Aí fiz várias ligações e colaborações com outros músicos, e foi também nessa altura que conheci o STOP. Tive lá alguns ensaios e iniciei alguns projetos, mas acabei por me desvincular e passei a ensaiar noutro espaço, atualmente ensaio no Brasília.

Tiago:

Recordas-te em que altura deixaste de ensaiar no STOP?

Rúben:

Nunca tive uma sala própria no STOP. Ia ensaiar com colegas que tinham sala. Os primeiros ensaios foram por volta de 2018 ou 2019, quando comecei um projeto de música brasileira, samba, bossa nova e MPB, ligado a uma escola de música no Bonfim. A última vez que ensaiei no STOP deve ter sido por volta de 2021 ou 2022.

Tiago:

Ou seja, deixaste de ensaiar lá antes do encerramento parcial em 2023?

Rúben:

Sim, exatamente.

Tiago:

Sentes diferença entre ensaiar no STOP e noutros locais? O espaço em si faz diferença na prática musical?

Rúben:

Sim, o local faz parte. As condições físicas são importantes, mas também o ambiente e a comunidade de músicos à volta.

O STOP foi apropriado pelos músicos e transformado, as antigas lojas tornaram-se salas de ensaio. Havia uma comunidade muito forte.

Agora ensaio no Brasília, num espaço semelhante. As antigas arrecadações do parque de estacionamento foram adaptadas para salas de ensaio. Há ali também um certo espírito de comunidade, uma espécie de “STOP 2”, mas sem tantos problemas.

A diferença é que, no STOP, as salas estavam mais próximas, havia convívio e até um café, o que criava uma ligação mais forte entre os músicos. No Brasília isso é mais limitado, é mais disperso. O convívio existe, mas de outra forma.

Tiago:

Conheces músicos que tenham mudado do STOP para o Brasília?

Rúben:

Sim, conheço dois ou três. Um deles partilha comigo a sala.

Com tudo o que aconteceu, a situação com a Câmara do Porto e o encerramento, muitos procuraram alternativas. O Brasília foi uma solução acessível. Existem outras opções no Porto, mas são mais caras.

Tiago:

O STOP era muitas vezes descrito como uma “casa dos músicos”. Achas que essa dimensão era importante, especialmente para músicos profissionais ou semiprofissionais?

Rúben:

Sim, penso que o STOP era uma casa fundamental. Promovia cruzamentos entre músicos de diferentes estilos, e isso é essencial. Os músicos alimentam-se dessas interações, criam, inspiram-se e desenvolvem novos projetos através desses encontros.

Estar em salas contíguas facilita essa troca. É algo que deve manter-se, porque é daí que nasce a criatividade.

Tiago:

Ou seja, mais do que salas de ensaio, o STOP era uma comunidade viva, um espaço de partilha?

Rúben:

Exatamente. Essa diversidade de estilos, ter uma banda de bossa nova ao lado de uma de metal, gera aprendizagens mútuas e novas ideias. No Brasília isso não acontece tanto, talvez por causa da estrutura física, mas no STOP esses cruzamentos eram quase inevitáveis.

O histórico do edifício também pesa, há uma carga simbólica que incentiva esse espírito de colaboração.

Tiago:

Nos períodos em que ensaiavas lá, sentias-te parte da comunidade?

Rúben:

Conhecia algumas pessoas, mas nunca me senti totalmente envolvido, porque os ensaios eram pontuais e a sala não era minha. Não me senti excluído, simplesmente não estava lá com frequência suficiente para criar esse sentimento de pertença.

Ainda assim, sentia-me à vontade, frequentava o café, visitava outras salas e tinha amigos lá. Não era um membro ativo da comunidade, mas havia entreajuda, apoiávamo-nos mutuamente.

Tiago:

E criaste sinergias com outros músicos do STOP?

Rúben:

Sim, uma ou outra pessoa com quem ainda mantenho contacto, mas o foco era ensaiar. Como os ensaios eram sempre à noite e eu trabalhava no dia seguinte, não havia muito tempo para mais.

Tiago:

E quanto à tecnologia, como é que ela se integra na tua prática musical?

Rúben:

Toco guitarra elétrica, clássica e baixo. Em termos de produção, nos projetos em que estou não sou eu quem produz, temos um membro que é produtor e, noutro caso, contratamos fora. O último contacto que tive com produção foi bastante analógico.

Mas a tecnologia facilita muito. Antigamente era preciso uma mesa de som enorme; hoje basta um computador com uma digital audio workstation. Tudo é mais rápido e acessível.

Pessoalmente, gosto de pedais analógicos, mas reconheço que a tecnologia permite gravar um álbum num dia, algo impensável antes. É mais barato e eficiente.

Uso também aplicações, por exemplo, o iReal para praticar jazz com backing tracks, mudar tonalidades e treinar improvisação. Tenho-a desde 2015 e ainda uso. Também utilizei outras apps de treino auditivo.

Quanto à comunicação, usamos redes sociais para divulgar projetos e WhatsApp para organização interna. É o padrão hoje em dia.

Tiago:

E sentes que, em geral, os músicos estão recetivos à tecnologia?

Rúben:

Sim, bastante. Na nossa sala partilhamos descobertas e experiências, “descobri esta app”, “isto não soa bem”, e assim vamos testando. Claro que há muita coisa sem grande utilidade, mas também há ferramentas muito bem concebidas.

No geral, os músicos são curiosos e abertos, embora continuem a valorizar o som “verdadeiro”.

Tiago:

Durante a pandemia, chegaste a fazer ensaios ou aulas online? Como correu a experiência?

Rúben:

Sim, fiz ambos, e foram experiências negativas.

O principal problema é a latência. Na música isso é fatal: se um está a tocar num tempo e outro ouve noutro, o resultado é desfasado. Tentei, mas desisti rapidamente dos ensaios online.

Nas aulas, ainda insisti um pouco, mas também acabei por desistir. Prefiro o presencial, tanto eu como os alunos. Alguns colegas conseguiram bons resultados com plataformas mais robustas, mas para mim não funcionou.

Tiago:

Além da questão técnica, sentiste perda na ligação humana?

Rúben:

Sim, completamente. Falta a interação, a energia do grupo. As aulas e ensaios presenciais têm uma dimensão humana que a tecnologia não substitui.

Tiago:

E quanto ao papel da tecnologia na manutenção da comunidade STOP — achas que pode ajudar, mesmo sem o edifício?

Rúben:

É difícil responder. Acho que, para manter uma comunidade, são necessários laços presenciais. A música vive muito do contacto direto.

A tecnologia pode ajudar na divulgação e comunicação, mas não substitui a experiência de estar juntos.

Tiago:

E quanto a modernizar o próprio espaço, achas que faria sentido?

Rúben:

Sim, claro. Modernizar o edifício seria positivo. Já estiveste no STOP? Há ali um ambiente meio místico, quase taciturno.

Acho que não tem de ser sempre assim — o estereótipo do artista não precisa de estar associado a espaços degradados. A tecnologia pode ajudar a modernizar sem perder identidade.

Tiago:

Para terminar, há algum tema que aches que devia ser abordado e não foi?

Rúben:

Acho que falámos dos principais pontos.

Não estou por dentro dos conflitos mais recentes com a Câmara, mas gostava de saber mais. O que posso dizer é que, há algum tempo, fui convidado para uma sala no STOP e já se falava desses problemas. Recusei.

Mesmo que me oferecessem agora uma sala com melhores condições, não iria. Não é pela comunidade, é pela incerteza e por fatores externos. Não sei o desfecho daquele edifício, e essa instabilidade faz-me evitar o regresso.

A não ser que não tivesse alternativa, preferia ficar no Brasília.

Tiago:

Percebo. Essa incerteza sobre o futuro é um ponto importante. Obrigado pela tua disponibilidade e contributo, foi muito valioso.

Rúben:

Obrigado, também.