

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
CURSO DE DESIGN VISUAL

RAYSSA FELIPE NECKEL MOREIRA

**REAPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA DANÇA FLAMENCA
ATRAVÉS DO LIVRO-OBJETO**

Porto Alegre

2016

RAYSSA FELIPE NECKEL MOREIRA

**REAPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA DANÇA FLAMENCA
ATRAVÉS DO LIVRO-OBJETO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Comissão de Graduação do Curso de Design Visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como quesito para obtenção do título de Designer.

Prof. Orientador: Júlio Carlos de Souza van der Linden

Prof^a Co-Orientadora: Patricia Hartmann Hindrichson

Porto Alegre

2016

RAYSSA FELIPE NECKEL MOREIRA

**REAPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA DANÇA FLAMENCA
ATRAVÉS DO LIVRO-OBJETO**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Design Visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como quesito para a obtenção do título de Designer.

Banca examinadora:

Andresa Richetti

Ângela Marx

Rafael Korbes

Porto Alegre

2016

AGRADECIMENTOS

Um trabalho desenvolvido ao decorrer de um ano certamente conta com o auxílio de uma rede de pessoas que, direta ou indiretamente, acaba por participar do processo de pesquisa e execução dele. Os apoios se manifestam de diversas formas e através de variados tipos de gestos, sendo impossível não tecer agradecimentos a estes que incentivam e motivam a caminhada.

A cultura flamenca me encanta desde a infância e neste ponto é incontestável a minha gratidão à Jane Felipe, talvez a grande responsável pelo desenvolvimento do meu gosto e das minhas apreciações estéticas ao longo da vida. Além do suporte emocional de mãe, cooperou também com minhas dúvidas acadêmicas – universo que tão bem conhece. Obrigada pelo apoio, preocupação, incentivo diário e por sempre acreditar. E aos meus lindos Raminho e Nazinha o meu agradecimento pela torcida em tudo e para tudo, e minhas desculpas pelas ausências tão frequentes em épocas de TCC.

Sob a orientação do professor Júlio Van der Linden, tornou-se exequível levar adiante uma proposta de tema que, embora não parecesse instantaneamente relacionado ao design, mostrou-se viável como caminho para comprovar a multidisciplinariedade da nossa área e o quanto ela nos abre possibilidades, uma vez que se manifesta em tudo à nossa volta. A confiança que depositou em mim como aluna permitiu o maior desenvolvimento da minha autonomia e me entregou um percurso de muita liberdade para trabalhar. Trajeto acadêmico que foi trilhado com a presença constante e cuidadosa da professora Patricia Hartmann Hindrichson, que além de grande conhecedora (e *bailaora!*) de flamenco, colocou-se disponível como minha co-orientadora, papel que exerceu com um sem-fim de referências e uma atenção que realmente acolhe e emociona.

À equipe da Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto agradeço por terem me proporcionado uma reaproximação com esta arte, experimentando lugares além do de espectadora. Mais especificamente à Daniele Zill e à Ana Medeiros por suas generosas contribuições com a pesquisa e pela arte tão linda que fazem; e ainda aos colegas Pablo Ávila, Lívia Fratini, Eloisa Couto e Bruna Paulin, pelo auxílio, opiniões e sugestões no momento de validação do protótipo desenvolvido.

Foi saindo da plateia e entrando em um período de imersão no tema que tive o prazer de voltar à Sevilha – cidade incrível que transborda esta arte! – desta vez com o olhar de pesquisadora. Adentrando em uma rotina de descoberta flamenca, pude

conhecer o trabalho primoroso da professora e *bailaora* Maribel Ramos. Além da excelente contribuição para o conteúdo da pesquisa e da gentileza com que me recebeu em suas aulas, dividiu comigo sua paixão pelo assunto com uma energia e expressividade intensas e contagiantes. A ela agradeço muitíssimo, assim como à Maite Olivares, Ana Real e Fernando Maria pelas entrevistas concedidas, e ao *Centro de Arte Flamenco y Danza Española Amor de Dios* pelas portas que deixaram abertas para minha investigação.

Obrigada também à Simon e à Renata por desviarem suas rotas turísticas durante a estadia em Madri para me acompanhar na busca por objetos de pesquisa. Também entrego minhas *gracias* às amadas Fê, Mimi, Ingratinha, Rena, Lu, Rafa e Ju pelo afeto trocado nesses seis anos de UFRGS: pelas conversas, pelas tristezas e alegrias compartilhadas e por toda essa amizade maravilhosa que construímos.

Aos queridos Lucas, Cris, Vini, Lizi, Thiago, Lu, Bruna, Palma, Lud, Roberto, Káren, Artur e Spohr pela presença extensa e intensa vida afora e pelas compreensões e incentivos de ontem e sempre. A cada um que me enviou vídeos, imagens ou reportagens com conteúdo flamenco, manifestando com essas pequenas lembranças verdadeiros atos de carinho: muito obrigada!

Resumo

Sendo o flamenco uma relevante manifestação artística, cultural e histórica – e tendo em vista a presença de uma imagem feminina diferenciada em sua dança –, este trabalho visa estudar as maneiras como esta figura é exposta em suas experiências estéticas – em especial no cinema, a partir da análise da obra do diretor Carlos Saura. Dessa forma – e por meio do desenvolvimento de um livro-objeto que se conecta a meios digitais – atende-se à demanda de apresentação de uma mulher menos estereotipada e mais afinada à atualidade, contribuindo para a disseminação do flamenco. O projeto tem a finalidade de expressar as características detectadas e remeter a sentimentos e emoções ligados à dança flamenca, estabelecendo relações de sinestesia. O chamado *Double Diamond* foi utilizado como macroestrutura para orientar as fases de pesquisa, definição de conceito e desenvolvimento do projeto. Os estudos sobre teorias da imagem, conceito de representação e narrativa cinematográfica serviram de base para a fundamentação teórica. Assim, promove-se uma articulação ainda pouco explorada entre o *baile* e o design, com uma articulação inovadora sobre a compreensão e o significado da mulher neste âmbito.

Palavras-chave: Livro-objeto. Design Editorial. Dança flamenca feminina.

Resumen

Una vez que el flamenco es una expresión artística, cultural e histórica relevante – y la presencia de la mujer es diferenciada en su baile – este trabajo tiene como objetivo estudiar las formas que la figura femenina se muestra en sus experiencias estéticas – sobre todo en el cine, a partir del análisis de la obra del director Carlos Saura. Por lo tanto – y por medio de la elaboración de un libro-objeto que se conecta a medios digitales – se abastece a la demanda de la presentación de una mujer menos estereotipada y más en sintonía con la actual, lo que contribuye para la difusión del flamenco como arte. El proyecto está destinado a expresar las características detectadas y remeter a sentimientos y emociones relacionadas con el baile flamenco, creando relaciones de sinestesia. El *Doble Diamante* fue utilizado como estructura macro para guiar las etapas de investigación, definición de concepto y desarrollo del proyecto. Los estudios sobre las teorías de la imagen, el concepto de representación y la narrativa cinematográfica sirvieron de base para la fundamentación teórica. De este modo, se promueve un vínculo todavía poco explorado entre el baile y el diseño gráfico, con una reunión innovadora sobre la comprensión y el significado de la mujer en este contexto.

Palabras-clave: Libro-objeto. Diseño Editorial. Baile flamenco femenino.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

1	LLAMADA: INTRODUZINDO O TEMA	12
1.1	Justificativa	13
1.2	Objetivo Geral	15
1.3	Objetivos Específicos	15
2	SALIDA: O INÍCIO DO FLAMENCO	16
2.1	¡Así se baila! A origem do baile flamenco	19
2.2	De cintura para arriba: a dança flamenca feminina	23
2.3	Vestimenta	26
3	PASEO: PERCURSO METODOLÓGICO	29
3.1	Oportunidade de projeto e público-alvo	32
3.2	Técnicas para compreensão	35
3.2.1	Pesquisa secundária	36
3.2.2	Enquadramento do problema	37
3.2.3	Ferramentas adequadas de recrutamento	37
3.2.4	Entrevista com especialistas	38
3.3	Etnografia de tela e Decupagem fílmica	39
4	ESCOBILLA: BASES TEÓRICAS	42
4.1	Imagem e Representação	42
4.2	Design Editorial	46
4.2.1	Elementos editoriais	47
4.2.2	O livro-objeto	51
4.3	Narrativa Cinematográfica	52
4.3.1	O flamenco no audiovisual	57
4.4	Design de Interação	59
5	PUNTEADO: CRUZAMENTO DE ANÁLISES	62
5.1	<i>Bodas de Sangre</i> (1981)	63
5.2	<i>Carmen</i> (1983)	66
5.3	<i>El Amor Brujo</i> (1986)	72
5.4	Um alfabeto corporal	77

5.5	Uma arte viva	79
5.6	Conceito da proposta.....	80
5.6.1	Requisitos de projeto	80
6	ENSAYO: GERAÇÃO E SELEÇÃO DE ALTERNATIVAS	83
6.1	Técnicas para ideação	83
6.1.1	Fase inspiracional	84
6.1.2	Agrupamento de ideias	89
6.1.3	Temas comuns	89
6.1.4	Prototipagem rápida.....	91
6.2	Processo de geração de alternativas	91
6.2.1	Conteúdo.....	91
6.2.1.1	Estrutura do <i>baile</i>	92
6.2.1.2	Evolução histórica	92
6.2.1.3	<i>Palos</i> flamencos	93
6.2.2	Aspecto formal.....	93
6.2.2.1	Leque	106
6.2.2.2	Caixa-kit	106
6.3	Seleção de alternativas	107
7	GUIÓN: DESENVOLVIMENTO DA SOLUÇÃO	110
7.1	<i>Layout</i>	110
7.2	Divisão de capítulos	114
7.3	Tipografia.....	118
7.4	Proposições de materiais.....	118
7.5	<i>Naming</i>	124
7.6	Especificações do Projeto	126
8	PREESTRENO: VALIDAÇÃO DA PROPOSTA	128
9	CIERRE: CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
	REFERÊNCIAS	133
	GLOSSÁRIO	138
	APÊNDICE A – Questionários Aplicados	138
	APÊNDICE B – Painéis semânticos	152

APÊNDICE C – Registros Fotográficos <i>Carbonería</i>	159
APÊNDICE D – Processo <i>Fase Inspiracional</i>	161
APÊNDICE E – Processo <i>Agrupamento de ideias</i>	163
APÊNDICE F – Lista de <i>QR Codes</i> para links de vídeos citados	165
APÊNDICE G – Lista de autoria das fotos utilizadas no livro-objeto	166
ANEXO A – Árvore Genealógica dos <i>Palos Flamencos</i>	

Projeto Gráfico de “Bailaoras – alma em movimento”

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: “Café Cantante”
- Figura 2: Lola Flores - *La Faraona* e Antonio Gades
- Figura 3: Sara Baras, La Talegona, La Truco, Karime Amaya e Rocío Molina
- Figura 4: *Taconeo* de Victoria Duende
- Figura 5: Adereços da marca espanhola *Lina*
- Figura 6: *Lunares* Flamencos
- Figura 7: Sapatos Flamencos
- Figura 8: Modelo de metodologia do *Design Thinking*
- Figura 9: Diagrama *Double Diamond*
- Figura 10: Ferramentas de coleta de informações utilizadas
- Figura 11: Esquema metodológico
- Figura 12: Curva dramática de um filme clássico
- Figura 13: Enquadramentos cinematográficos
- Figura 14: Funcionamento dos *QR Codes*
- Figura 15: Cena de *Bodas de Sangre* (1981) – *A preparação da noiva*
- Figura 16: Painel semântico *Bodas de Sangre*
- Figura 17: Cena de *Carmen* (1983) – *Tabacalera*
- Figura 18: Painel semântico de cena em análise de *Carmen*
- Figura 19: Painel semântico *Carmen*
- Figura 20: Excertos de cena do filme *Carmen*
- Figura 21: Cena de *El Amor Brujo* (1986) – *Ritual do Fogo*
- Figura 22: Painel semântico *El Amor Brujo*
- Figura 23: Ferramentas de ideação utilizadas
- Figura 24: Série de vídeos produzida
- Figura 25: *Carbonería*
- Figura 26: *Museo del Baile Flamenco*
- Figura 27: Aulas de flamenco de Maribel Ramos
- Figura 28: *Centro de Arte Flamenco y Danza Española Amor de Dios*
- Figura 29: Temas comuns e encadeamento de ideias
- Figura 30: "O discurso 'Faça Boa Arte', de Neil Gaiman"
- Figura 31: “Bíblia do Churrasco”
- Figura 32: “Burburinho”

- Figura 33: Painel semântico de livros-objeto
- Figura 34: Painel semântico de material gráfico flamenco 1
- Figura 35: Painel semântico de material gráfico flamenco 2
- Figura 36: Pôsteres *Feria de Sevilla*
- Figura 37: Painel semântico de trajes flamencos 1
- Figura 38: Painel semântico de trajes flamencos 2
- Figura 39: Painel semântico de trajes flamencos 3
- Figura 40: Estampas flamencas
- Figura 41: Alternativa Caixa-kit
- Figura 42: Furação doméstica em veludo
- Figura 43: Recorte e gravação a laser em MDF, veludo, papel triplex e acetato
- Figura 44: Formatos de página paisagem, retrato e quadrado
- Figura 45: *Compás* básico de 12 tempos
- Figura 46: Diferentes padrões rítmicos de 12 tempos
- Figura 47: Construção de *grid de columnas múltiplas*
- Figura 48: Distribuição de *grid* difundida por Jan Tschichold
- Figura 49: Páginas iniciais do projeto
- Figura 50: Famílias tipográficas
- Figura 51: Página com inspiração em cultura árabe
- Figura 52: Interação infantil com um pré-livro
- Figura 53: Testes para páginas de MDF
- Figura 54: Página de veludo
- Figura 55: Dinâmica de páginas de acetato
- Figura 56: Validação da proposta com público
- Figura 57: Técnica de *scanimation*
- Figura 58: Logotipo com *naming*
- Figura 59: Validação da proposta com público

1 LLAMADA: INTRODUZINDO O TEMA

*Na estrutura de um palo¹ flamenco, podem ser identificadas e nomeadas situações específicas que marcam e definem cada momento. Esta divisão é utilizada ao longo deste trabalho para fazer analogias referentes tanto à ordem de seus capítulos quanto ao conteúdo que apresentam. A **llamada**, citada no título deste capítulo, é o trecho em que a melodia da música sofre uma mudança surpreendente, funcionando como aviso para que se iniciem o canto e o baile². Esta função – de breve antecessora do que virá de mais denso – corresponde ao que este primeiro capítulo pretende, que é desenvolver uma introdução ao trabalho, pontuando suas intenções e objetivos antes do objeto de pesquisa ser abordado com profundidade.*

A dança flamenca se constitui como uma importante manifestação artística, cultural e histórica e tem sobrevivido ao longo dos séculos, sendo ressignificada. As mulheres têm grande presença nesse universo, ainda que os homens também tenham papel expressivo nele. Nesta dança, a figura feminina se mostra mais forte e independente, deixando de lado a imagem frágil e delicada que comumente se apresenta em outras danças.

Tal perfil, seguro e determinado, com gestuais ora intensos, ora sutis, será foco deste trabalho, que tem como intuito visibilizar a imagem do feminino a partir de suas aparições no legado artístico flamenco. Entende-se, aqui, que a existência já antiga dessas manifestações não permitiria que este estudo *apresentasse* um resultado, uma vez que muitas das visões sobre o tema estão à disposição, ainda que não necessariamente despertem uma noção nítida em nossa compreensão – estão dispersas, com definições pendentes. Sendo assim, o que se pretende é *reapresentar*, sob o contexto da dança, esta mulher – e estas mulheres, pois são diversas e plurais – mostrando, após longa análise, uma compilação criativa e inovadora do que já se mostra e observa sobre elas.

Um dos objetos de análise será a trilogia flamenca do diretor de cinema Carlos Saura (*Bodas de Sangre*, *Carmen* e *El Amor Brujo*), traçando a construção de suas personagens femininas, as características que as definem, e observando a estética empregada em cena e os elementos que a compõem. A fundamentação teórica baseia-

¹ Cada uma das variedades rítmicas tradicionais do canto flamenco.

² Termos mais específicos para designar o canto e a dança flamenca, respectivamente. Ver glossário ao final do trabalho.

se nos estudos sobre teorias da imagem, a partir dos autores Francis Wolff (2005) e Josep M. Català Domènech (2011); no conceito de representação – sob este viés e sob o da cultura visual, a partir de textos de Tomaz Tadeu da Silva (2000) e Alexandre Adalberto Pereira (2010); no que abrange a narrativa cinematográfica, com as ideias de Ricardo Zani (2009); e na perspectiva, ainda neste contexto, da etnografia de tela, conceito utilizado por Carmen Rial (2005), Marta Friederichs (2005) e Patrícia Balestrin (2014).

1.1 Justificativa

Em uma primeira aproximação com o tema de pesquisa, foi possível constatar uma escassez de estudos que articulassem a dança flamenca e suas expressões artísticas com a área do design. Tal comprovação não aponta para um problema específico de pesquisa, mas para uma interessante e produtiva oportunidade. Cabe destacar, conforme explanado mais adiante, no capítulo de metodologia, que este é um viés que não trabalha com uma única solução de projeto, mas com a ideia de explorar diferentes possibilidades, motivo que justifica a escolha do *Double Diamond* – e das demais ferramentas metodológicas – para guiar a estrutura da pesquisa.

Apesar dos desafios de percorrer uma área em que ainda há pouca exploração teórica, a aproximação aqui proposta permite analisar um tema de enorme relevância cultural, devido à sua força histórico-social, através de uma perspectiva até o momento inexistente. Além disso, esta abordagem atende à crescente preocupação contemporânea a favor do rompimento das representações de gênero, ainda tão engessados no senso-comum que se tem a respeito das mulheres, principalmente. Tal circunstância de pesquisa confere a possibilidade de novas releituras sobre aquilo que é dito *feminino*, auxiliando o pensamento acerca de uma mulher mais empoderada, mais liberta da imposição de padrões antes determinados e, portanto, mais fiel à atual realidade – uma vez que os ideais de submissão, delicadeza e fragilidade, por exemplo, não mais correspondem obrigatoriamente à mulher moderna.

Sendo assim, este trabalho se propõe a estudar um universo ainda pouco desenvolvido no campo do design, permitindo examiná-lo a partir de um outro olhar, tornando a pesquisa relevante e instigadora. Como resultado de design, busca-se o desenvolvimento de um projeto editorial, mais precisamente de um livro-objeto, tendo como referencial teórico a obra de Bruno Munari (1983) e de outros autores e autoras,

como Cindy Triana Guzman (2015), por exemplo. Este debate se insere em uma seção dedicada à explanação acerca do Design Editorial, para o qual se estudam autores como Andrew Haslam (2009), Ellen Lupton e Jennifer Cole Phillips (2008) e Robert Bringhurst (2005).

A escolha por este formato de livro se deu em função de seu caráter experimental, que permite o cruzamento de diferentes linguagens e técnicas. Estas são bem-vindas no contexto desta pesquisa porque correspondem ao estímulo que a disseminação de novas tecnologias tem dado à utilização de outros modos de comunicação.

Segundo Nascimento, Bezerra e Heberle (2011), pesquisas vem apontando para a importância de considerar como elas se inter-relacionam em textos, uma vez que, ainda que sejam predominantemente verbais, não são constituídos apenas por palavras – recorre-se a recursos visuais para auxiliar na produção de significado, por exemplo. Em um mundo cada vez mais imagético, torna-se necessário o uso de ferramentas que complementem o sentido daquilo que está escrito, fazendo com que o texto assuma uma condição multimodal, ou seja, que contemple múltiplos modos de expressar uma mensagem. Esta característica permite conferir ao projeto o caráter sinestésico pretendido, pois diferentes plataformas contribuem para emitir o que se almeja com este estudo.

O livro-objeto projetado neste trabalho destina-se, portanto, a disseminar este patrimônio cultural da humanidade, de modo a instigar uma formação de plateia e oportunizar, para a já existente, a apreciação da estética e do contexto da dança flamenca. O modo escolhido para apresentar essas intenções tem caráter interativo por entender que o espectador deve experienciar o que vê – e por *experiência* se pode usar a definição de “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (LARROSA, 2002, apud GODOY, 2014). A partir desse viés, a ideia é que aquele que “assiste” à uma obra possa integrar-se a ela, sendo arrebatado pelo que presencia e, inserido neste contexto, tenha diferentes sensibilidades provocadas, o que faz da experiência uma questão singular. Assim, destaca-se a existência de um sujeito que interpreta o que recebe a partir de seus próprios sentimentos e percepções: ele apreende e atribui um significado para o que vê, isto é, transforma e é transformado (GODOY, 2014). A autora segue explicando que a dança possui elementos próprios de sua linguagem e que seus códigos constituem “saberes” a seu respeito, assim como a significação que o sujeito pode conceder a ela.

Trata-se de um conhecimento sensível em que a experiência é incorporada. A ideia é possibilitar que essas experiências sejam disseminadas por meio da apropriação do que é único dessa linguagem através dos sentidos atribuídos a ela pelo coletivo. O conhecimento sensível advém do entendimento desse vasto campo no qual a dança transita. (GODOY, 2014, p. 4).

Serão exploradas, para tanto, interações que articulem um diálogo a partir do meio analógico para o meio digital e possibilitem a tentativa de transmitir certas sensações ligadas ao universo flamenco – que são, muitas vezes, intangíveis. Para isto, é necessário fundamentar conceitos específicos a respeito do Design de Interação, o que se fará a partir de textos de Preece, Rogers e Sharp (2005), recorrendo a algumas definições de Lima et al. (2011), Moore e Kearsley (2008) e Patokorpi et al (2007).

Tendo em vista a motivação para a realização desta pesquisa e o que se pretende com o seu desenvolvimento, pode-se destacar sua finalidade mais ampla e enumerar de forma detalhada alguns de seus propósitos, conforme os itens a seguir.

1.2 Objetivo Geral

Desenvolver um livro-objeto que rerepresente a figura feminina na dança flamenca utilizando recursos que permitam a interação e a comunicação entre plataformas analógicas e digitais.

1.3 Objetivos Específicos

- Analisar a manifestação artística flamenca em seus diversos meios (filmes, personagens, dança);
- Traçar comparativos sobre a evolução dessa estética ao longo da História;
- Compreender o significado e a relevância dos elementos cênicos utilizados, assim como o figurino e as especificidades coreográficas;
- Pesquisar sobre as teorias da imagem, a cultura visual, o conceito de representação e a linguagem cinematográfica, articulando-os aos objetivos propostos nesta pesquisa;
- Estabelecer relações sinestésicas no projeto, que possibilitem a tentativa de transmitir sensações a partir do meio analógico.

2 SALIDA: O INÍCIO DO FLAMENCO

A salida é momento coreográfico que marca o início do baile e faz referência, aqui, ao princípio da discussão proposta por este trabalho. Análogo ainda à cronologia manifestada na dança, este capítulo aborda o contexto de surgimento do flamenco, apresentando um apanhado histórico que torna possível compreender suas origens.

O flamenco é uma manifestação artística, cultural e histórica que engloba a música, o canto e a dança. Tais elementos formam a imagem tradicionalmente conhecida da Espanha no resto do mundo – ainda que seu surgimento tenha sido na região da Andaluzia, ao sul do país, mais precisamente na zona entre Sevilha, Cádiz e Jerez. Sua relevância é tal que, em 2010, foi declarado Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Para o comitê da UNESCO, sua música “expressa toda uma gama de sentimentos e estados de espírito” e sua dança é “de paixão e sedução”, motivos pelos quais foi incluído na lista.

Em sua origem, conforme aponta Ögmundsdóttir (2010), deve-se citar a importante influência cigana, sendo o flamenco o fruto da mescla cultural deste com os demais povos que conviviam na Andaluzia. Devido à sua localização geográfica, era território “aberto” a todos os povos que vinham do Mediterrâneo, tendo sofrido inúmeras invasões séculos antes (de gregos, romanos, árabes, entre outros), sendo, por isso, uma região de grande diversidade de culturas. Os grupos ali estabelecidos tinham características similares que os aproximavam, como a extrema pobreza, a baixa posição social e seu interesse e forte ligação com a música. Nesse ponto, pode-se destacar a música popular andaluza, os ritmos e melodias dos ciganos e os melismas³ dos mouros, formas musicais que foram se mesclando para, mais tarde, serem denominadas como *canto cigano-andaluz*.

Para autores como Ruiz (1999) e Thiel-Cramér (1991), esses grupos expressariam através da música todos os seus sofrimentos, justificando assim o fato de se pensar que o flamenco nasceu por necessidade, surgindo originalmente como uma queixa de um povo secularmente subjugado. No entanto, esta não é uma arte somente

³ Técnica de canto em que se adicionam várias notas musicais em uma mesma sílaba, estendendo-a e ornamentando determinado trecho musical.

de dor e angústia, que traz rostos sérios e sapateados que podem transmitir sentimentos vinculados à ideia de raiva e consternação; o flamenco também expressa alegria: a interpretação do artista e o *palo* determinarão o que querem expressar.

A arte flamenca foi mudando ao longo do tempo e a forma como a conhecemos hoje tem seu aparecimento datado do último terço do século XVIII. Das muitas fases em que sua história poderia ser dividida⁴, para dar foco ao objetivo deste trabalho, vale destacar, primeiramente, a etapa entre os anos de 1860 e 1920, caracterizada pela importância dos *cafés cantantes* (Figura 1), locais para os quais se trasladaram as atuações flamencas. Segundo García e Lozano (2005), esses espaços promoveram o início da profissionalização da dança flamenca, que passa a se unir ao canto e à *guitarra*⁵. A partir de então, o desenvolvimento do flamenco se dá por essa tríade (*baile, cante e toque*), ainda que a evolução de cada uma dessas manifestações tenha sido diferente ao longo do tempo. Conforme afirma Doña (2015), esse período também é chamado por alguns autores de Idade do Ouro do Flamenco, devido ao surgimento e ascensão de grandes nomes dessa arte – que impulsionariam seu desenvolvimento – além de acontecimentos que contribuiriam para sua consolidação.

Figura 1: "Café cantante"



Fonte: Foto de Emilio Beauchy (Sevilha, Espanha, 1888)

⁴ Um estudo mais detalhado sobre esta divisão pode ser encontrado em: RUIZ, Luis López. **Guía del flamenco**. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

⁵ *Guitarra flamenca* é uma espécie de violão, similar ao clássico – porém mais leve e de estrutura mais fina. Possibilita outras extensões musicais, de acordo com o afinamento e as cordas utilizadas, e é um elemento essencial na arte flamenca. O termo será utilizado ao longo do trabalho sempre se referindo a esse instrumento, especificamente, e não às guitarras elétricas.

Foram os *cafés cantantes* os responsáveis pela difusão do flamenco, e o aparecimento desses espaços respondeu a uma crescente demanda de um público – em sua maioria estrangeiro – por espetáculos nacionais. Inicia-se uma etapa em que a coreografia se torna um elemento muito importante, substituindo a inspiração popular e dando lugar ao resultado de uma elaboração intelectual, rendendo ao flamenco novas possibilidades de crescimento artístico.

A autora também menciona a estilização da dança flamenca, momento em que deixa de ser individual e se torna coletiva, a cenografia é incorporada ao espetáculo e a luz e a ambientação passam a ter papel significativo. Inserem-se, ainda, passos oriundos da escola clássica, o que exige uma nova estética – inclusive dos corpos, uma vez que se cobra uma figura esbelta. Os movimentos de pernas e braços ganham mais amplitude e se veem mais giros e saltos; a técnica é dificultada, as castanholas se integram como forma de acentuação do ritmo e a expressão corporal ganha protagonismo.

Posteriormente, na década de 1950, de acordo com uma das divisões propostas por Ruiz (1999), é oportuno mencionar a publicação do livro *Flamencología*, de Anselmo González Climent, como um marco importante para a história dessa manifestação. Este fato é seguido de outros acontecimentos geradores de influência para a forma do flamenco atual, que já conta com estruturas a serem levadas em consideração, antes inexistentes, capazes de permitir a perpetuação do gênero. Esse momento teria representado um resgate do flamenco, pós período de muitas críticas por parte dos puristas: estes criticavam a chegada da arte aos teatros, ocorrida entre os anos de 1920 e 1940, pois acreditavam que, ao ser colocado em cena, o flamenco perdia sua qualidade.

A modernização dos antigos *cafés cantantes* ocorreu com a chegada dos *tablaos*⁶. O surgimento se deve, pela explicação de Thiel-Cramér (1991), a uma demanda turística: findada a guerra, estrangeiros passaram a buscar o calor e o sol das praias, e mesmo os pequenos povoados de pescadores se tornaram populares e, então, atenderam à necessidade de hotéis, lojas, restaurantes e clubes noturnos, nos quais se encaixam esses lugares dedicados ao flamenco, que foram possíveis graças à ascensão social vivida pelos artistas flamencos, após trabalharem com esse “mercado” para turistas. Esses locais foram muito importantes para a construção do flamenco pois

⁶ Locais destinados a espetáculos que envolvam a cultura flamenca.

difundiram uma “dinâmica” de apresentação do gênero: nela, os artistas se distribuíam em semicírculo na cena e os *bailaores* e *bailaoras*⁷ se levantavam um a um para dançar, acompanhados do canto, da *guitarra* e de palmas (outro elemento forte tanto na música quanto na dança flamenca).⁸

O espetáculo tinha sua primeira parte mais rápida e encerrada por alguma *sevillana*⁹, antecedendo o momento principal do programa, em que uma grande artista apareceria com *cantaoras*¹⁰ e *guitarras*. Os *tablaos* foram tão fundamentais que, conforme menciona Gamboa (2005), acabaram revelando grandes nomes do flamenco, chegando até mesmo a se tornarem uma espécie de passagem obrigatória a eles para que comprovassem seu talento e sua capacitação profissional, uma vez que se apresentariam para públicos bastante heterogêneos e deveriam demonstrar flexibilidade diante disso. Esse estilo pouco mudou nos dias de hoje, e esses locais se mantêm com características gerais similares às do período.

2.1 ¡Así se baila! A origem do baile flamenco

O *baile* flamenco, para Monastero (2009), é uma das danças mais expressivas, sendo uma linguagem de grande potencial emotivo e comunicativo, com uma interpretação forte e temperamental, uma vez que exige sobriedade e, ao mesmo tempo, serenidade na intenção de cada movimento. Tem influências de diferentes lugares e culturas e é como uma espécie de prolongamento do canto: os dois devem se fundir para que o resultado seja positivo e se mantenha coerente, uma vez que a dança precisa refletir o que é cantado para que tenha qualidade. Em harmonia, os dois expressarão força, dor, angústia ou alegria.

⁷ Palavras utilizadas para designar dançarinos de dança flamenca, especificamente. Por falta de tradução equivalente no português, o termo estrangeiro será utilizado ao longo deste trabalho como forma de mencionar esses artistas. Além disso, é comum no Brasil, por exemplo, a incorporação desses estrangeirismos ao se referir a elementos e características da cultura flamenca. Determinados usos na Língua Portuguesa fariam o sentido ser generalizado, motivo pelo qual este trabalho apresentará muitos dos termos em sua língua de origem, fazendo as devidas traduções, quando necessário.

⁸ Para melhor compreensão, assistir à performance de Rosita Durán, umas das *bailaoras* mais famosas da história do flamenco: <https://www.youtube.com/watch?v=2SMAJEnwY0Q>. No *Apêndice F* deste trabalho, consta uma lista de *QR Codes* que remetem a todos os links de vídeos nele citado, de modo a facilitar o acesso de quem o lê a partir de meio impresso.

⁹ Dança andaluza executada por casais, muito tradicional no flamenco.

¹⁰ Termo utilizado para designar cantores de música flamenca, especificamente.

É perceptível no estilo a influência oriental, mais especificamente com origem na Índia, nos movimentos de braço, punhos e dedos – e na suavidade que se emprega na execução deles. Pode-se citar ainda, como características da dança, os sapateados fortes e intensos, capazes de refletir ora sofrimento, ora euforia; as marcações leves, porém precisas; e as movimentações de quadril, provenientes das culturas árabes; todos esses elementos se integram e se distribuem pela complexa base rítmica flamenca.

No que diz respeito à origem, segundo Ruiz (1999), não há uma precisão de data para seu surgimento, mas por conta do livro *Escenas andaluzas*, do ano de 1847, de Serafín Estéban, que contém um capítulo dedicado ao tema, mencionando músicas, cantores, danças e *bailaoras*, considera-se o século XVIII como nascimento da dança flamenca – sendo, portanto, mais recente que o canto flamenco. Ela teria surgido como forma de interpretar o que se cantava.

Conforme descreve Urbaneja (1989), as danças andaluzas, anteriores à colonização romana, foram conhecidas fora da Espanha há mais de vinte séculos e foram descritas como obscenas, sendo condenadas, em 1583, por seu caráter erótico. Os elementos sensuais, de fato, estão presentes na dança flamenca feminina, provavelmente oriundos da sua raiz folclórica. Essa diferenciação em suas características para a representação artística masculina ou feminina se fez na época dos já citados *cafés cantantes*, fundamentais para a formação da arte flamenca que conhecemos hoje – embora existam críticas quanto a técnica de pés ser tratada como foco, dando muita importância a uma demonstração de habilidades –, como diz Gómez (2002), em detrimento da essência original, em que a ideia era, principalmente, expressar o canto.

Para Roldán (2003), a dança flamenca feminina abrange questões como curvatura do corpo, suavidade, insinuação, além de um gestual que poderia funcionar de modo mais “decorativo” – um exemplo representativo é a *bailaora La Truco*, internacionalmente reconhecida e que contempla muito esses elementos. Na técnica masculina, por outro lado, os elementos representam linearidade e verticalidade, força, precisão e sobriedade. Uma das especificidades de cada gênero, como se pode notar na Figura 2, é o uso de mãos e braços: as mulheres os deixam mais esticados e exploram bastante o gestual dos dedos; os homens mantêm os braços mais para baixo e evitam movimentos de dedos e punhos, usando as mãos como instrumento de percussão.

Figura 2: Lola Flores - *La Faraona* (1955) e Antonio Gades

Fonte: Gtres e Google Imagens

Sobre essas diferenças, diz-se que os homens dançam da cintura para baixo, utilizando muita técnica de sapateado, enquanto as mulheres dançam da cintura para cima, fazendo movimentos de braços, expressões faciais, contorções e requebros de quadris. Quando essas distinções foram estabelecidas, estranhava-se – e se via como inapropriado – que características da dança do sexo oposto fossem incorporadas nas performances. Às mulheres cabia o estereotipado papel de feminilidade, com um repertório de movimentos mais simples e sensuais. Hoje, muitas *bailaoras* acrescentaram a isso as técnicas de pés e sapateados (os chamados *tacneos*) utilizando-se de propriedades da denominada dança de “cintura para baixo”. O avanço dos tempos, de certa forma, permitiu maior flexibilidade nos parâmetros do que é “permitido” e “proibido” para homens e mulheres, possibilitando uma variedade de estilos que convivem simultaneamente em uma mesma época.

Como exemplos atuais e comparativos desses diferentes modos de *bailar*, pode-se citar – conforme Figura 3 – a renomada Sara Baras, que mescla elementos ditos femininos com técnicas de sapateado, desenvolvendo um *baile* muito contemporâneo; Carmen, *La Talegona*, com um estilo mais masculino; em oposição a ela, a já mencionada *La truco*, com muitos giros e movimentos dos membros superiores, mantendo características mais “clássicas” do *baile* feminino; Karime Amaya, sobrinha-neta da aclamada Carmen Amaya, *La Capitana*, que contrapõe o estereótipo flamenco

feminino, dando ênfase extrema ao *taconeio*; e Rocío Molina, *bailaora* e coreógrafa iconoclasta – como se define em seu site – autora de uma linguagem própria que reinventa a tradição flamenca, deixando-se influenciar por outras disciplinas artísticas como cinema, literatura, filosofia e pintura¹¹.

Figura 3: Sara Baras, *La Talegona*, *La Truco*, Karime Amaya e Rocío Molina



As *bailaoras* citadas se apresentam na figura acima conforme o sentido de leitura ocidental: da esquerda para direita e de cima para baixo. Fonte: *Flamenco, Flamenco* (2010), Site www.vivelohoy.com e fotos de Martín Guerrero, Paco Sánchez e Felix Vazquez

2.2 De cintura para arriba: a dança flamenca feminina

Para fins de análise, este trabalho não irá traçar comparativos entre a dança feminina e masculina, mas descrever suas características apenas no primeiro caso,

¹¹ Para visualizar tais diferenciações, indicam-se os vídeos: Sara Baras, em *Flamenco, Flamenco* (Carlos Saura, 2010): <http://tinyurl.com/sara-baras>; Carmen, *La Talegona*, em atuação no *tablao Casa Patas* (Madri, 2010): <http://tinyurl.com/talegona>; La Truco, também em atuação no *tablao Casa Patas* (Madri, 2012): <http://tinyurl.com/la-truco>; Karime Amaya, igualmente em apresentação no mesmo *tablao* (Madri, 2012): <http://tinyurl.com/karime-amaya>; e Rocío Molina, no videoclipe *Danza Compulsiva*, parte da coleção *Retrato* (2012): <http://tinyurl.com/rocio-molina>

visando objetivar a pesquisa e dar enfoque específico ao tema abordado.

A documentação disponível e o estudo do repertório imagético referente aos costumes da época mostram que, em seus primórdios, a dança flamenca era “um assunto de mulheres” (ROLDÁN, 2002, p. 2). Segundo a autora, um dos critérios que serviram de métrica para a diferenciação do estilo masculino e feminino foi o conceito da naturalização das habilidades de homens e mulheres, assim como a aplicação da ideia do corpo como elemento central dessa experiência. Estes aspectos consideram cada gênero como dotado de possibilidades e limites tradicionalmente ditos “intransferíveis”, isto é, traçam para cada um deles maneiras “próprias” de dançar (suavidade *versus* força; insinuação *versus* precisão; gestual “decorativo” *versus* sobriedade; etc.), que acabam por formar imagens de representação – conceito que será abordado mais adiante. Estas, por sua vez, chegaram a definir aspectos sociais e peculiaridades do flamenco dos quais as mulheres poderiam participar ou, ao contrário, ser excluídas.

Também nesse contexto se faz a oposição entre emocional e racional, estereótipo tão enraizado na comparação entre mulheres e homens. A estas características se atribuem questões mais plásticas da dança, sendo a emoção feminina medida através do corpo como instrumento de subjetividade, debilidade e subordinação – enquanto o homem tem sua razão manifestada pelo controle, a objetividade e a dominação (ROLDÁN, 2002).

Não por acaso, "o feminino" na dança flamenca está associado à "carne". A bailaora flamenca não é obrigada a estilizar sua constituição: é parte de sua estética que "seus ossos não sejam marcados". Este modelo já tinha sido advertido por alguns viajantes românticos décadas antes do surgimento dos *cafés cantantes*. Gautier, por exemplo, tinha escrito sobre (...) as dançarinas "do país" que "... *embora não tenham o acabamento, a correção precisa e a elevação das francesas, são muito superiores a elas em graça e charme; e como trabalham pouco e não estão sujeitas a estes exercícios de leveza e agilidade que fazem de uma aula de dança um tormento, não oferecem essa magreza extrema, que dá a muitas danças algo de macabro e anatômico demais; preservam os contornos e curvas do seu sexo; têm aspecto de mulheres que dançam, não de dançarinas; e seus corpos, suaves como seda, manifestam músculos de aço.*"¹² (ROLDÁN, 2002, p. 5)

¹² Tradução livre da autora, do trecho: No por casualidad, "lo femenino" en el baile flamenco se asocia a la "carne". La bailaora flamenca no está obligada a estilizar su constitución: es parte de su estética que "no se señalen los huesos". Este modelo ya había sido advertido por algunos viajeros románticos décadas antes del surgimiento de los *cafés cantantes*. Gautier, por ejemplo, había escrito (...) acerca de las bailarinas "del país" que "... *aunque no tienen lo acabado, la corrección precisa y la elevación de las francesas, son muy superiores a ellas en gracia y encanto; y como trabajan poco y no se someten a esos ejercicios de ligereza y agilidad que convierten una lección de baile en un tormento, no ofrecen esa delgadez de caballo entrenado, que da a muchos bailes algo de macabro y anatómico en demasía;*

conservan los contornos y redondeces de su sexo; tienen aspecto de mujeres que bailan, no de bailarinas; y sus cuerpos, suaves como de seda, encierran músculos de acero".

Ao contrário do esperado em outras danças, na flamenca a estrutura física mais corpulenta não era um impeditivo nem mesmo um indicativo contraproducente. O segredo do *baile* feminino estaria da cintura para cima, tendo os braços e as mãos um papel muito importante. Os gestos bruscos e os exageros nos movimentos de pés, portanto, seriam desnecessários (COLL, 1966, apud ROLDÁN, 2002, p. 6). É certo que o padrão de beleza de meados do século XIX é muito distante do atual, assim como as exigências quanto à condição física das bailarinas. Nos primórdios do *baile*, o aprendizado estava intimamente ligado à socialização familiar ou a pequenas escolas de dança, meios em que a disciplina não era característica marcante nem quanto ao corpo, nem quanto à utilização cenográfica. Apesar de algumas atualizações, esse modelo segue válido para gerações anteriores de *bailaoras* (com relação às atuais), para quem a ideia de que a dança feminina deve priorizar os membros superiores permanece.

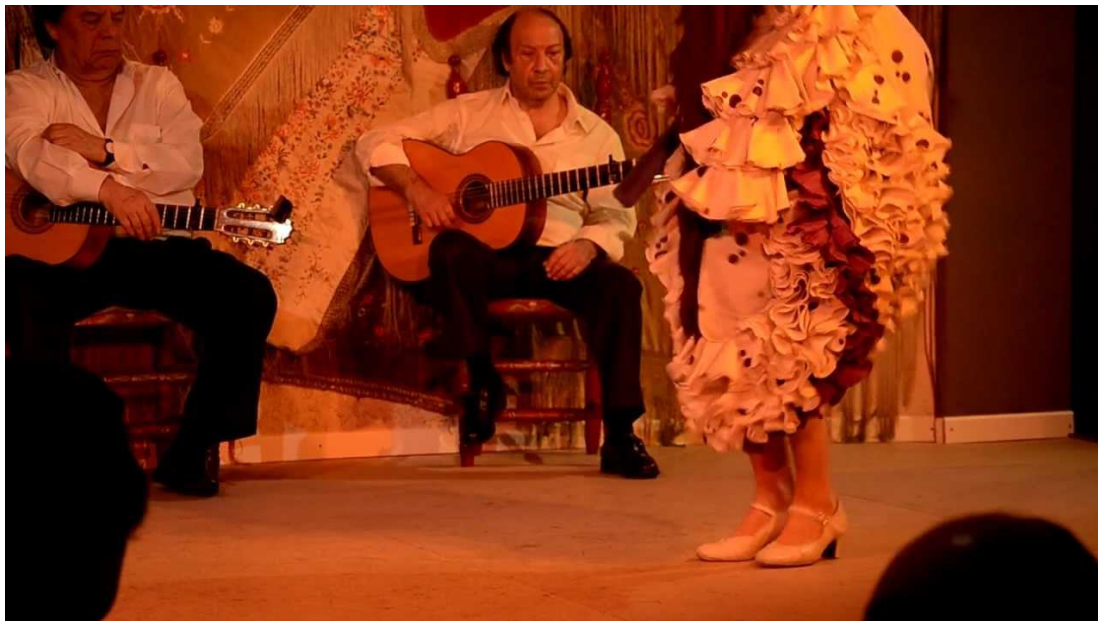
Roldán (2002) explica que, quando se fala da figura feminina produzida durante a execução do *baile*, isto é, da imagem plástica gerada para quem assiste a uma performance de dança, é possível perceber a forte presença de giros, assim como o chamado *serpenteo* – ato de se mover formando curvas e voltas similares às de uma serpente. Essa flexibilidade física se exige também para as quebras e torsões de quadril e para arquear o peito. Os movimentos são mais fechados, o que transmite uma ideia de maior particularidade e intimidade. O controle do tronco é acompanhado por jogos de mãos, ombros, quadris e um gestual decorativo, porém intenso. Os pés são fundamentais devido à marcação do ritmo e praticamente definem a identidade – e peculiaridade – do flamenco. Seus movimentos demandam que as pernas estejam permanentemente semi-flexionadas, o que contribui para o sentido mais terrestre da dança, que ocorre sempre em direção ao solo, raramente propondo a prática de saltos. Os *braceos*¹³, que são amplamente utilizados no *baile* feminino, são incompatíveis com o sapateado, uma vez que este determina o uso de força, precisão e, obviamente, maior concentração e foco. Além disso, a saia é muitas vezes erguida com as mãos a fim de evidenciar o *taconeo* (Figura 4)¹⁴, deixando-as ocupadas e impossibilitadas para outras ações. Mesmo as *bailaoras* que incorporaram o sapateado em suas apresentações

¹³ Movimentação típica de braços que utiliza a simetria por uma lógica de contrários, isto é, quando um braço está para cima, o outro está para baixo; um em posição vertical, o outro mais horizontalizado; se um baixa pela frente, o outro sobre pelo lado. Essa é uma característica das danças orientais e se manifesta fortemente no flamenco.

¹⁴ Trecho de *taconeo* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z0ifSLVZ6AM>

demonstram, no momento dele, uma atenção específica à técnica, deixando outras expressões corporais em segundo plano. De um modo geral, em um conceito mais ortodoxo do *baile* – uma vez que já foram feitas as devidas ressalvas quanto à modernização da dança e o surgimento de diferenças mais tênues entre a masculina e a feminina – as mulheres usam os pés para sapateados ocasionais, menos complexos, e marcações suaves.

Figura 4: *Taconeo* de Victoria Duende



Fonte: Youtube

As rotações de punhos nem sempre chegam a 360° completos e variam entre giros para dentro e para fora da mão, com distintas curvas e ângulos; os dedos abertos possuem grande mobilidade e amplitude em seus movimentos, que se realizam de maneira independente dos braços e demais articulações.¹⁵

2.3 Vestimenta

O vestuário também mudou a partir da evolução do tempo, com as exigências do espetáculo comercial. Segundo Ruiz (1999), antes do período dos *cafés cantantes* a roupa dos *bailaores* e *bailaoras* pouco se diferenciava das usadas no cotidiano.

¹⁵ Alguns movimentos típicos do flamenco podem ser observados em: <https://vimeo.com/60308926>

Surgem, por exemplo, a *bata de cola*¹⁶ e o traje de cigana. Este último é um tipo de vestido que se tornou típico nas apresentações, cujo modelo mais comum tem o comprimento até os tornozelos e costuma ser adornado por babados nas mangas e na parte inferior da saia. As cores são utilizadas como expressão de uma figura mais vistosa, assim como os adereços (flores, brincos, *peinetas*, *abanicos* e *mantones*¹⁷), tais como ilustra a Figura 5.

Figura 5: Adereços da marca espanhola *Lina*



Lina é uma loja especializada em moda flamenco. Fonte: www.lina1960.com

Outra característica marcante de muitos trajes flamencos são os chamados *lunares* – estampas de círculos, no estilo *petit poà* – que se apresentam nos mais variados tamanhos e proporções. As vestimentas podem apresentar *lunares* em sua totalidade ou apenas em alguns detalhes, como mangas e babados. Algumas são confeccionadas em tecidos estampados inteiramente com um determinado tipo ou cor de círculo, mas também é bastante comum encontrar diferentes estilos de *lunares* sendo combinados em um mesmo vestido ou saia, por exemplo. Assim, é corriqueiro o uso

¹⁶ Saia com cauda e efeito esvoaçante, que exige técnica especial para ser movida com agilidade e graça. Foi sendo adaptada para melhores e mais intensos resultados cênicos nos espetáculos.

¹⁷ *Peineta*: espécie de pente convexo utilizado para segurar e adornar o penteado; *Abanico*: leque; é utilizado como adereço coreográfico durante a execução da dança, já que não fica preso ao corpo como ornamento; *Mantón*: peça de vestuário de origem chinesa que, com o acréscimo de franjas, tornou-se tradicional da Andaluzia, muito associada à imagem da bailarina de flamenco. De formato triangular, geralmente de lã ou de seda, é usado pelas mulheres sobre os ombros e costas como adorno ou agasalho. É utilizado também como elemento coreográfico.

de composições que exploram variedades de tamanhos, além de constantes jogos de cores que exploram as formas em negativo e positivo de uma mesma estampa, conforme se observa na Figura 6.

Figura 6: *Lunares Flamencos*



Fonte (esq. para dir.): *Pinterest*, *Fivehundredpx* (José Carlos Roldán) e *Flickr* (Paulo Laborne)

Os sapatos (Figura 7) são um instrumento essencial para o *baile*, uma vez que são exigidos para uma das atividades mais características da dança flamenca: o *taconeo*. Precisam ser apropriados para este fim, sendo flexíveis e se ajustando bem aos pés dos *bailaores*. Para isso, suas características físicas são levadas em consideração (estatura, volume e curvatura do pé) de modo a determinar questões como a fôrma do sapato e o tipo e a altura ideais de salto. Também devem ter tachas na ponteira e no salto para que provoquem som na execução dos golpes¹⁸.

Figura 7: Sapatos Flamencos



Fonte: *Pinterest*

¹⁸ Algumas das marcas de reconhecimento em confecção de sapatos flamencos e que são referências no ramo são *Bagoña Cervera* (begonacervera.com), *Don Flamenco* (donflamenco.com) e *Gallardo*, cujos sapatos feitos a mão são considerados um verdadeiro clássico (gallardodance.com)

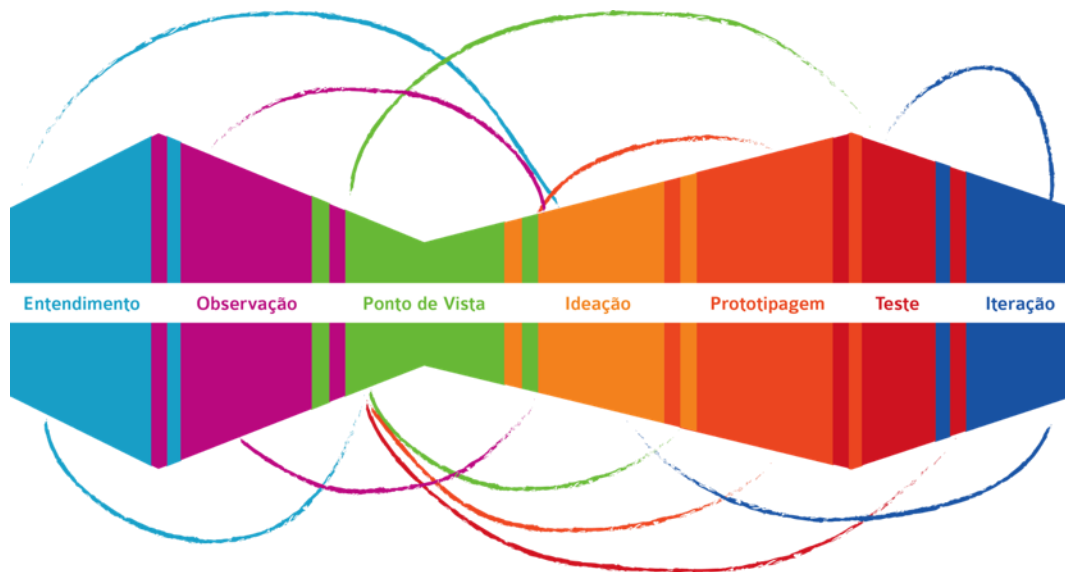
3 PASEO: PERCURSO METODOLÓGICO

*Por se tratar do trecho coreográfico em que o bailaror ou a bailaora se desloca pelo cenário, executando movimentos principalmente de marcação, o **paseo** é mencionado nesta seção para criar uma relação de semelhança com o conteúdo dela: aqui será relatado o caminho percorrido ao longo da pesquisa, ou seja, os métodos utilizados para que fossem tomadas as decisões que regiram seu andamento.*

A escolha metodológica visou orientar os estudos realizados sobre o tema, tomando como ponto de partida a busca por uma perspectiva que compreendesse a necessidade de uma pesquisa inicial abrangente e facilitasse a organização de seus resultados. Reconhecendo no *Design Thinking* – termo que se tornou conhecido a partir de Tim Brown – um modelo mental que ajuda a organizar informações, a tomar decisões e a aprimorar ideias, foram definidas algumas das ferramentas bastante utilizadas nesse contexto para orientar o percurso do projeto.

É importante ressaltar que o *Design Thinking* é uma abordagem que pode ser aplicada em diferentes circunstâncias, pois é uma forma de pensar e enxergar o mundo para tentar resolver problemas complexos, e não uma lista de metodologias de inovação – embora estas sejam utilizadas por ele para fazer uma imersão no entendimento dos parâmetros essenciais para a criação de projetos de melhor qualidade. É um processo não linear, flexível e iterativo, isto é, que passa por inúmeras operações de repetição de suas próprias etapas, no intuito de chegar a um resultado “desejável”. Desta forma, cada fase é capaz de gerar respostas parciais – que podem ser utilizadas novamente de modo sistemático –, colaborando para a geração de ideias inovadoras. O erro é visto como uma parte que compõe a jornada e, portanto, é considerado como valioso durante o percurso.

A Figura 8 mostra um modelo que descreve essas etapas e demonstra o entendimento de que existem momentos alternados de divergência e convergência de pensamento – ideia que será explicada a seguir. Nela também estão representadas, através de linhas que conectam as diferentes fases da metodologia, algumas possibilidades de iterações manifestadas ao longo do processo.

Figura 8: Modelo de metodologia do *Design Thinking*

Fonte: *E-book Mini Toolkit Design Thinking*, disponível em: www.escoladesignthinking.com.br

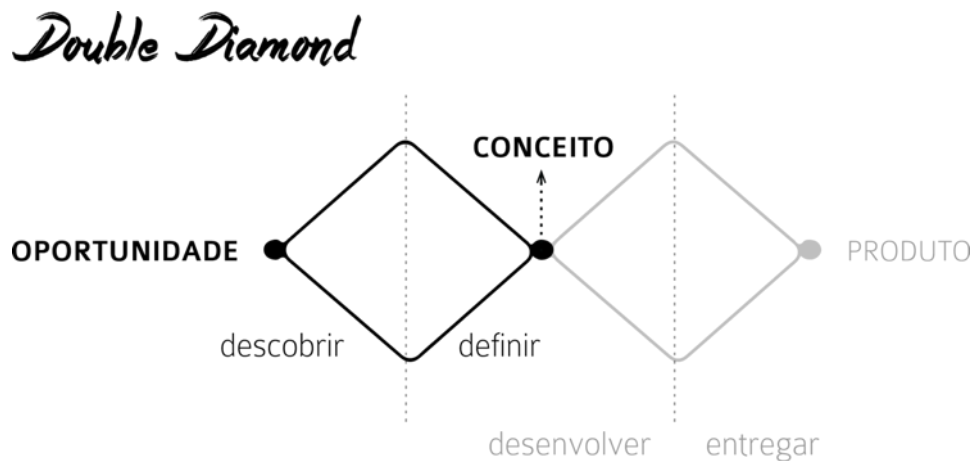
Um diagrama amplamente utilizado neste contexto e que se fez essencial para o percurso do projeto foi o *Double Diamond* (Diamante Duplo), desenvolvido pela *Design Council*, uma organização britânica fundada em 1944 para demonstrar o valor do design industrial na revitalização da Grã-Bretanha no pós-guerra¹⁹. Ele se estrutura a partir de um modelo visual composto por dois losangos (“diamantes”) que se interseccionam em um de seus vértices, mapeando os estágios divergentes e convergentes do processo de design.

No *Double Diamond*, as fases do projeto são orientadas por meio de momentos de “abertura” e “fechamento”, isto é, levam em conta períodos mais abrangentes e mais específicos da pesquisa, respeitando a importância de cada um deles. Através dessa perspectiva, percebe-se que, ao longo de um projeto, passamos repetidamente por estágios de expandir ou focar o pensamento, sendo impraticável que se faça os dois ao mesmo tempo. A Figura 9 ilustra este modelo (e destaca a primeira etapa da macroestrutura, conforme a divisão estabelecida neste trabalho), mostrando que o processo é dividido e descrito genericamente em quatro fases principais: 1) *descobrir*, em que se busca identificar, pesquisar e compreender o problema inicial; 2) *definir*, quando os esforços são dedicados à clara delimitação do problema a ser resolvido; 3)

¹⁹ Hoje em dia, a *Design Council* é uma instituição de caridade empreendedora que trabalha para melhorar a vida das pessoas através do uso de design.

desenvolver, momento que exige foco para a elaboração de possíveis soluções; e 4) *entregar*, etapa em que se testa e avalia o resultado final.

Figura 9: Diagrama *Double Diamond*



Fonte: adaptação da autora (a partir do modelo original desenvolvido pela *Design Council*)

Em um primeiro momento, este trabalho abrange o que corresponde ao primeiro “diamante”, ou seja, engloba as duas primeiras etapas, apresentando:

- *a descoberta*, período em que o pensamento é divergente, uma vez que abre margens para imersão no tema de pesquisa, isto é: para o entendimento sobre o universo flamenco, tendo como recurso principal a revisão de literatura – o que permite aumentar o repertório já acumulado sobre o assunto; e para os estudos sobre Imagem e Representação, abordando teorias da imagem, cultura visual e o conceito de representação; Narrativa Cinematográfica; Design Editorial, abrangendo o livro-objeto; e Design de Interação, uma vez que o produto final deste trabalho se propõe a isso. Esta atividade de pesquisa e conhecimento acaba por coletar uma grande quantidade de informações que deve ser gerenciada na etapa seguinte;
- *a definição*, fase em que se inicia o processo de convergência do pensamento, que passa a avaliar e selecionar as ideias resultantes do momento de descoberta para alinhá-las em necessidades e tentar identificar direções; funciona como uma espécie de filtro para avaliar, selecionar e descartar ideias levantadas e refiná-las em possíveis alternativas e/ou propostas.

Em um segundo momento, a partir do capítulo “6. *Ensayo*: geração e seleção de alternativas”, serão realizadas as duas etapas finais – que correspondem ao segundo “diamante”. Será o momento de:

- *desenvolver* alternativas de projeto a partir do conceito definido; a proposta será refinada e outras ferramentas sugeridas pelo *Design Thinking* serão utilizadas para auxiliar no processo criativo; de acordo com a abordagem, esta seria a fase de *ideação*, mais um dos momentos de divergência do pensamento – que tem por objetivo buscar e testar soluções possíveis; aqui também ocorre a prototipagem, em que são feitas experimentações e testes diversos para expandir o entendimento e gerar mais opções;
- *entregar*, isto é, concluir o projeto; aqui, espera-se alcançar uma redução das informações da etapa divergente em padrões e caminhos que permitirão a evolução da proposta que será colocada em teste; são determinadas as restrições para que se chegue ao resultado de projeto, certificando-se que ele atende às intenções iniciais e apresenta uma boa resposta para a oportunidade e o desafio encontrados.

3.1 Oportunidade de projeto e público-alvo

É válido ressaltar que este projeto não visa a resolução de um problema específico ou concreto – entregando, portanto, uma única resposta – mas almeja explorar possibilidades provenientes de uma oportunidade de trabalho encontrada. Esta última permite o mapeamento de um contexto que, por sua vez, possibilitará a proposição de alternativas geradas a partir da criação de um conceito, ponto comum resultante da direção para qual as fases de descoberta e definição convergem.

Após o período de pesquisa e observação, é possível encontrar padrões – no que se refere à dança flamenca, gestos, posturas, figuras, figurinos, formas, entre outros; na viabilidade do livro-objeto, propostas, intenções, dinâmicas, concepções, estéticas, texturas, materiais. Continuando o processo, dá-se início à interpretação dessa análise, que não tem como objetivo atender à demanda de um público-alvo específico, por exemplo. A abordagem utilizada neste trabalho não considera que esta seja uma definição fundamental, pois o provável público em quem este tipo de material (livro-objeto) despertaria interesse tem um caráter difuso – apreciadores de arte, de

dança, da cultura flamenca, aficionados pelo tema ou mesmo leigos no assunto – tornando difícil uma delimitação que não seja, de alguma forma, excludente.

Para Dorst (2003), os problemas de projeto possuem três dimensões sobre as quais designer não tem total controle. Estas seriam *determinadas*, quando se identificam exigências e intenções inalteráveis para um uso pretendido e o designer analisa o problema e tenta desvendá-lo; *subdeterminadas*, quando as decisões quanto à interpretação, ao desenvolvimento e à seleção de possíveis soluções só podem ser tomadas durante o processo de design; e as *indeterminadas*, para as quais não existe um padrão definido de raciocínio capaz de conectar necessidades, atributos ou requisitos de projeto, conferindo a ele uma maior abertura e ao designer mais liberdade para dar rumo ao seu processo da forma que julgar ser mais adequada, considerando ainda seu gosto, estilo e habilidades.

Essa autonomia é reforçada por alguns autores – no que se refere à definição de problemas de projeto –, quando citados por Siqueira (2012), que disserta sobre os diferentes métodos utilizados no design. Ele expõe a concepção de Jones (1992) de que o designer deve ter controle sobre os objetivos e estratégias de seu projeto para dosar os métodos que serão adotados, podendo configurá-los – faz-se aí uma analogia com a navegação, em que existe um destino, uma rota, um tempo estimado para se chegar de um ponto a outro, um conjunto de técnicas dominadas (conhecimento sobre ventos, correntes marítimas, etc.), mas não se tem conhecimento total do que será enfrentado, uma vez que isto depende das condições do mar, do vento, da presença de obstáculos físicos, entre outros, que acabam exigindo mudanças de percurso e tomadas de decisão em situações não previstas. O autor retoma também a noção levantada por Schön (1983) de que a forma como o problema é enquadrado pelo designer o ajuda a completar informações que não estejam claras ou definidas no mesmo. Apresenta ainda o debate de Cross (2007) a respeito disto, em que declara que o designer aplica seus próprios parâmetros, crenças pessoais ou “forma de ver” no problema, o que o auxilia no desenvolvimento de soluções – isto é, o enquadramento que será feito é determinado a partir da experiência do designer.

O que se pode depreender da análise das ideias de Schön é que a educação do designer consiste em boa parte no desenvolvimento da linguagem e no entendimento das estratégias de enquadramento do problema, como os métodos de projeto, e que o designer, apesar de um especialista, nem sempre tem as respostas para determinado problema; é pela reflexão na ação que o entendimento do problema emerge, a situação responde aos estímulos do designer, e essas respostas são insumos para o

entendimento do problema. O profissional, ou praticante, (...) acaba sendo um especialista em entender o problema, ele não sabe a resposta, mas a busca pelo enquadramento do problema. (SIQUEIRA, 2012, p. 47)

Com uma abordagem similar à de Dorst, já mencionada anteriormente, Siqueira cita ainda a divisão de Rowe (1987) dos problemas projetuais²⁰ em bem-definidos e mal-definidos, esta última categorizando os *wicked problems*; na primeira, toda informação necessária para a solução está disponível, enquanto na segunda não é possível saber o fim e os meios para solucioná-los desde o início. Os *wicked problems*, assim chamados originalmente por Rittel (1973), seriam “nebulosos”. O autor listou suas principais características, dentre as quais se podem destacar:

- inexistência de formulação definitiva, o que permite que qualquer uma corresponda à uma possível solução;
- inexistência de regra que determine que a solução foi encontrada – e de teste que confirme uma solução;
- inexistência de um conjunto limitado de soluções potenciais (não há critério que prove que todas as soluções possíveis foram exploradas);
- soluções não definidas como verdadeiras ou falsas, apenas boas ou más (são aceitas pelas condições existentes, mas admite-se a possibilidade de explorar outros caminhos);

Estas ideias fundamentam a teoria de que, nestes casos em que não há uma definição precisa do problema, o designer se torna responsável por fornecer os critérios do projeto, sem que ele esteja totalmente centrado no usuário, conceito fundamental na abordagem do *Design Thinking*. Sendo assim, muitas decisões relevam o julgamento autoral, não como uma forma simplesmente arbitrária de se optar por algo, mas por se entender que ele poderá propor alternativas adequadas à oportunidade de trabalho que encontrou inicialmente.

Considera-se um público-alvo durante o planejamento da solução, mas a responsabilidade das escolhas não é oriunda exclusivamente dele. Nesta pesquisa, especificamente, Porto Alegre é tida como uma capital já familiarizada com a cultura flamenca, quando comparada com outras, uma vez que conta com um número significativo de escolas dedicadas ao ensino desta arte e é destino garantido de companhias internacionais em excursão. Além disso, é um polo exportador de

²⁰ Alguns dos autores lançam suas teorias não só sobre o campo do design, exclusivamente, mas também em outras profissões consideradas disciplinas projetuais, como arquitetura, por exemplo.

professores e bailarinos do estilo, aproximando-se dele também pelo intercâmbio dos gaúchos com os países vizinhos de língua espanhola e pelas influências ibéricas²¹.

Utilizando o *Double Diamond* como macroestrutura de orientação do processo de trabalho, a fase de definição – que delimita certos requisitos de projeto, e não o seu problema – segue uma dimensão intencional, culminando no já mencionado conceito, que encerrará o dito “primeiro diamante” e servirá de ponto de partida para o desenvolvimento do segundo, em que se inaugura o momento de criação e, conseqüentemente, a fase de experimentações, prototipagem e testagem. Esta dinâmica vai de acordo com a abordagem utilizada, já que ela indica que a geração de soluções só pode ocorrer após uma vasta compreensão do contexto.

3.2 Técnicas para compreensão

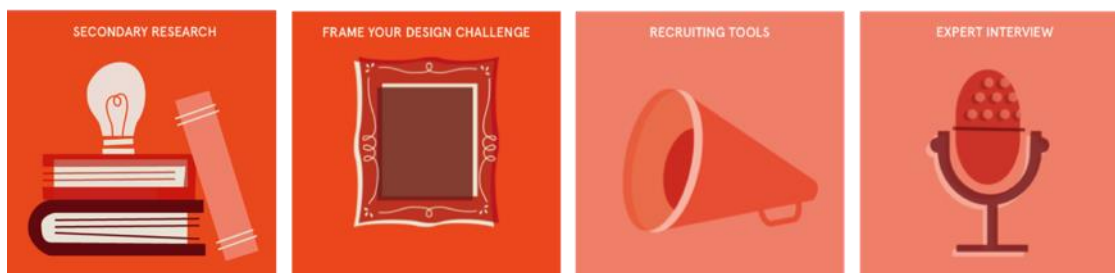
O *Design Thinking* (BROWN, 2008) sugere a utilização de uma espécie de kit de ferramentas, extremamente difundido na área, que tem como objetivo oferecer técnicas e métodos que servem de guia para o processo de desenvolvimento de alternativas inovadoras ao desafio proposto. Com a variedade de possibilidades que proporciona para a orientação do projeto, permite que sejam escolhidas as que melhor se adequam ao contexto e situação, podendo ser usadas separadamente ou em conjunto, mesclando as referências metodológicas que serão aplicadas.

Muitos autores dividem esse kit de acordo com a fase em que o projeto se encontra, apontando as ferramentas mais propícias a cada etapa. Neste ponto da pesquisa, a seleção das técnicas leva em conta uma melhor compreensão do contexto, priorizando aquelas que se referem à imersão no assunto. A partir do capítulo de geração de alternativas, retoma-se a utilização destas ferramentas, mas o critério de escolha passa a ser focado nas que visam a ideação, a experimentação ou a validação da proposta. Vale ressaltar que são frequentes as variações existentes entre elas, que sofrem mudanças na sua aplicação ou mesmo na denominação (às vezes devido a diferenças de tradução), conforme o autor ou a instituição que as descrevem. A abordagem metodológica aqui presente foi eleita a partir dos instrumentos sugeridos

²¹ GRABAUSKA, Fernanda. Porto Alegre é a capital do flamenco no Brasil. Mas por quê? **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 24 de setembro de 2014. Entretenimento, edição online. Disponível em: <<http://tinyurl.com/poa-capital-flamenco>> Data de acesso: 24 de maio de 2016.

pela IDEO, empresa internacional de design e consultoria em inovação, muito conhecida pela utilização do *Design Thinking* no desenvolvimento de seus projetos. Na escolha daquelas mais aplicáveis ao contexto, conforme ilustra a Figura 10, foram contempladas: *pesquisa secundária*; *enquadramento do problema*; *ferramentas adequadas de recrutamento*; e *entrevista com especialistas*.

Figura 10: Ferramentas de coleta de informações utilizadas



Fonte: <http://www.designkit.org>

3.2.1 Pesquisa secundária

Este método é utilizado quando é necessário coletar informações sobre um determinado contexto ou período histórico, por exemplo, valendo-se de estudos e pesquisas sobre o tema capturados de forma segura e verossímil em diferentes fontes como livros, sites, blogs, jornais, revistas, artigos ou materiais que apontem para formas atualizadas e recentes de dados. Estes são obtidos por meio de referências que não os usuários ou os atores diretamente envolvidos com o projeto. Com o desafio de design definido, deve-se aprender sobre seu universo de modo amplo e aprofundado. Conforme se inicia a exploração acerca do assunto, as pautas a serem discutidas vão aumentando e se desdobrando em temas relacionados, cabendo a seleção daquilo que possa trazer relevância ao projeto.

Sob essa perspectiva, além da extensa revisão bibliográfica realizada a respeito do flamenco como tríade, das suas características enquanto *baile* e de suas especificidades quando *bailado* por mulheres, buscou-se também a análise advinda de fontes variadas, como se pode constatar nas referências bibliográficas desta pesquisa. No capítulo de introdução, cita-se como um dos objetos de análise a trilogia flamenca do diretor de cinema Carlos Saura, fato que reafirma a intenção de encontrar dados inerentes ao tema vindos de distintas origens.

3.2.2 Enquadramento do problema

Tal como as noções de Schön (1983) e Cross (2007), já citadas anteriormente, quanto ao enquadramento do problema como modo de auxiliar e direcionar o designer no desenvolvimento do projeto, essa ferramenta propõe que a visão sobre ele instigue de modo a permitir uma variedade de possibilidades – que serão refinadas até que se chegue a alternativas mais concretas. Para tal, o desafio traçado deve se mostrar objetivo, podendo ser instantaneamente resumido em uma frase que transmita a intenção final. Evita-se, dessa forma, que o escopo esteja restrito ou abrangente demais, impedindo que soluções criativas sejam exploradas ou dificultando a noção de por onde começar.

Quando é viável pensar rapidamente, por exemplo, em cinco soluções possíveis para o problema – ou, neste caso, para a oportunidade –, costuma-se entender que provavelmente se está no caminho certo. O viés adotado para a compreensão do objeto de estudo permite esse exercício, do qual resulta o desafio que dá título a este estudo: *reapresentar o feminino na dança flamenca através de um livro-objeto*.

3.2.3 Ferramentas adequadas de recrutamento

Este instrumento levanta a questão da relevância na convocação de pessoas que serão levadas em conta no desenvolvimento do projeto, ressaltando a importância de resultados qualitativos para determinados casos. Os índices quantitativos podem apontar para equívocos se as entrevistas não considerarem um recorte adequado no que diz respeito ao público ou demais influenciadores dos processos de decisão.

É fundamental que sejam considerados aqueles que realmente terão papel protagonista no percurso. A dimensão indeterminada desta pesquisa demonstra uma certa flexibilidade na delimitação do público-alvo, motivo pelo qual julgou-se essencial, nessa etapa, conhecer o entendimento de especialistas da área a respeito do tema – em detrimento, por exemplo, da plateia que se pretende formar com a confecção do produto de disseminação da arte flamenca.

Segundo este método, a adequada seleção *de quem* se vai recrutar é fundamental para estabelecer um bom equilíbrio, quando é o caso, entre especialistas e leigos, homens e mulheres, pessoas de diferentes etnias e classes, bem como uma gama completa de comportamentos, crenças e perspectivas. Quando se considera um

perfil de usuários é normal que se tracem semelhanças entre suas opiniões e comportamentos, mas a variedade de opiniões, ainda que em menor quantidade, muitas vezes é mais construtiva para o projeto do que uma repetição de pontos de vista que de pouco servem senão para acumular números que gerem uma determinada amostra.

3.2.4 Entrevista com especialistas

Sob essa perspectiva de adequada seleção de entrevistados, enxerga-se nos especialistas um excelente meio de chegar a informações relevantes sobre a história, o contexto e mesmo quanto aos fatores mais recentes ligados ao tema. Esta se mostra uma contribuição valiosa, pois é possível obter visões aprofundadas e qualificadas sobre a área do projeto.

Seguindo as etapas desta ferramenta, primeiro se determina de que forma ela será realizada, ao que se optou pela elaboração de um questionário; depois, define-se que tipo de especialista deve ser convocado para abordar o assunto, ao que se elegeu: professoras de dança flamenca de Porto Alegre, que já representam parte do público ao qual o resultado da pesquisa se destina; *bailaoras* de renome internacional; e demais profissionais ligados à área – cujo conhecimento e vivência flamenca são indiscutíveis –, agregando credibilidade às respostas coletadas e informações mais atualizadas a respeito, uma vez que a literatura especializada nem sempre acompanha o ritmo das mudanças ocorridas.

Considerando que a aplicação do questionário se daria por meio *online* – uma vez que encontros presenciais não seriam possíveis nesta etapa, devido às limitações geográficas – foram desenvolvidas apenas três perguntas, no intuito de torná-lo rápido e objetivo, conforme segue: 1) *Como você vê a representação do feminino na dança flamenca?*; 2) *Você acredita que esta representação mudou ao longo da história até a atualidade?*; e 3) *Qual a importância dos acessórios e da vestimenta utilizados no baile (bata de cola, mantón, abanico, castanholas, etc.) para a construção dessa imagem da mulher flamenca?*. Contribuíram com sua participação os profissionais: Ana Medeiros (Companhia e Escola de Flamenco Del Puerto – Porto Alegre); La Truco (Amor de

Dios e Instituto La Truco – Madri); Juan Vergillos (Prêmio Nacional de Flamencologia - Sevilha); e Lucas Portolés (Cardamomo Tablao Flamenco - Madri).²²

3.3 Etnografia de tela e Decupagem fílmica

Uma vez que um dos objetos de investigação deste trabalho é a trilogia flamenca do conhecido diretor espanhol Carlos Saura, busca-se uma aproximação com metodologias que descrevam processos de análise específicos para produções audiovisuais. Assim, serão utilizados como recursos: o método da *decupagem fílmica*, bastante difundido na observação analítica cinematográfica, em que a obra é decomposta em partes menores, sendo possível perceber o planejamento da filmagem, a divisão de suas cenas em planos e o modo como estes se ligam uns aos outros através de cortes; e o conceito de *etnografia de tela*, da autora Carmen Rial (2005), também utilizado por Marta Friederichs (2005) e Patrícia Balestrin (2014). Este se vale da combinação das estratégias de análise cinematográfica (observação dos planos de filmagem utilizados, das trilhas sonoras, da organização da iluminação, etc.) com as da própria etnografia.

Integrando as duas metodologias, a decupagem atenderá a uma das demandas da etnografia de tela, que é a exigência de uma intensa imersão do pesquisador no campo (neste caso, um longo período de contato com o filme). Deste modo, funciona de forma análoga aos registros em diário de campo – habituais em qualquer pesquisa etnográfica –, que devem abordar os possíveis pontos de análise. Para tanto, foram eleitas sequências²³ relevantes dos filmes: seus contextos gerais são considerados, mas a investigação detalhada se atém a momentos pontuais de cada um deles. Esta escolha foi possível após realizar mapeamentos iniciais dos enredos como conjunto, até que se chegasse àquelas sequências que renderiam material de estudo de maior significado.

Assim como ocorre na etnografia, neste processo é necessário que a análise seja feita após (e durante) diversos mergulhos no filme, tentando assisti-lo a partir de diferentes olhares, registrando as sensações que ele desperta e as questões que suscita, o que torna a interpretação mais permeável (BALESTRIN, 2014), pois novos pontos

²² Os questionários foram elaborados pela autora e, juntamente com as respostas dos entrevistados, encontram-se transcritos, na íntegra, no *Apêndice A* deste trabalho. As categorias de análise e seus resultados se apresentam mais adiante, no capítulo 5 - *Punteado*: cruzamento de análises.

²³ Alguns conceitos pertinentes relativos às produções audiovisuais serão explorados no capítulo seguinte, na seção de Narrativa cinematográfica.

de vista vão sendo incorporados com a observação sistemática da obra. Isto porque se busca uma compreensão ampla do contexto, que muitas vezes só ocorre depois de intensa – e até mesmo exaustiva – imersão no campo estudado.

Em um primeiro contato com a trilogia de Carlos Saura sob a perspectiva de pesquisadora (e não apenas espectadora), o método de registro utilizado pela autora foi o de gravações de áudios, nas quais desenvolveu sua própria descrição das cenas. Enquanto assistia a cada um dos filmes, narrava a sucessão dos fatos a partir de uma leitura flutuante. Assim, considerou aspectos gerais, ainda que, em alguns pontos dos enredos, tenha se atido à pormenorização do que observava – esse detalhamento ora se voltava à estética, ora à sua compreensão pessoal dos acontecimentos, informando o que acreditava ser o sentimento do personagem ou a intenção do diretor com determinado enquadramento, por exemplo.

Já em momentos de imersão posteriores, expandiu suas primeiras impressões e voltou o olhar às produções de modo mais crítico e atento, realizando o verdadeiro processo de decupagem²⁴. Este método visa considerar e descrever:

- elementos visuais cênicos (cenografia, figurino, visagismo e iluminação);
- elementos da narrativa (narrador, espaço, tempo, enquadramentos, etc.);
- efeitos de sentido (representação imagética, sons, ritmos, etc.).

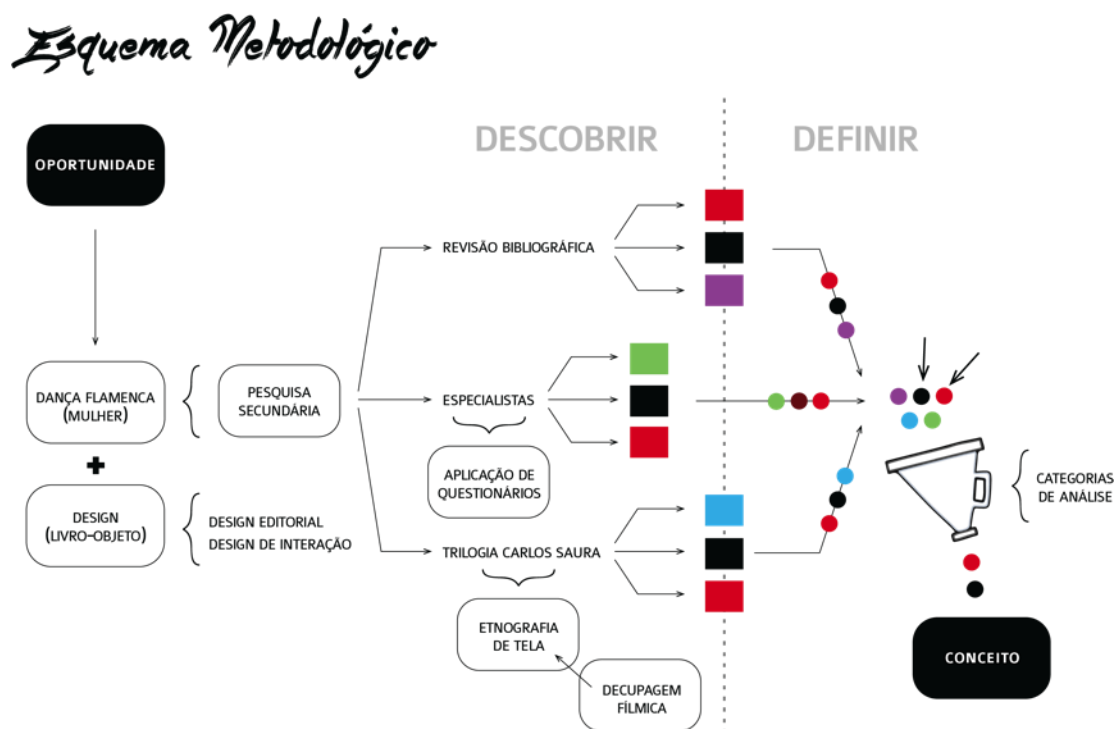
A partir deste procedimento, espera-se encontrar aspectos para gerar painéis visuais com estímulos de projeto, ou seja, extrair referências e repertório para criação. Para Farias (2014), este processo é um meio de traduzir imagens mentais subjetivas e complexas – muitas vezes difíceis de serem descritas verbalmente – para um tipo de linguagem mais próximo ao que se almeja. Assim, a essência apreendida das obras de Saura poderá ser confrontada com os recortes obtidos de outras fontes, como os encontrados na pesquisa secundária e nas respostas dos especialistas para o questionário desenvolvido.

Com todo este aporte metodológico, criou-se um grande planejamento de pesquisa que se enquadra na macroestrutura do *Double Diamond*, pois se vale de uma oportunidade identificada para iniciar processos de imersão no assunto em variados níveis, com momentos de abertura do pensamento – sem limitar possibilidades – e

²⁴ É importante apontar para o fato de que as metodologias de decupagem e etnografia de tela partem de conceitos muito amplos para serem abordados integralmente neste estudo. Esta tentativa sequer seria totalmente proveitosa, uma vez que o foco na figura feminina se perderia, sendo consideradas questões que não agregariam valor à pesquisa. Desta maneira, os métodos foram utilizados como guia para análise, do qual serão aproveitados os procedimentos mais relevantes ao objetivo proposto.

outros de fechamento, em que se buscam convergências e definições em comum. Dando ênfase naquilo que abrange o desenvolvimento da primeira grande etapa deste trabalho, isto é, no primeiro “diamante” da metodologia (*descoberta e definição*), a Figura 11 ilustra o percurso realizado ao longo da mesma. Sendo assim, foram considerados dois eixos principais que desencadearam a pesquisa: o design – que abriu espaço para estudar aspectos do Design Editorial e do Design de Interação (para a elaboração do livro-objeto); e a dança flamenca (com enfoque na figura feminina), em que se iniciou o processo de revisão bibliográfica, de elaboração e aplicação de questionários com especialistas e também a análise fílmica de Carlos Saura. As cores utilizadas no esquema são meramente ilustrativas e têm o intuito de representar os distintos resultados encontrados. Estes são apresentados passando por uma espécie de filtragem, da qual restariam aqueles comuns a todas as etapas de pesquisa, originando então o conceito do trabalho.

Figura 11: Esquema metodológico



Fonte: autora

4 ESCOBILLA: BASES TEÓRICAS

A escobilla, no que se refere à estrutura coreográfica do baile flamenco, é o momento dedicado de forma mais intensiva ao sapateado, reforçando a característica terrestre do estilo, que conta com muitos movimentos voltados ao solo. Este capítulo faz, em seu título, uma analogia a este trecho da dança, uma vez que aqui serão abordados os conceitos norteadores para o desenvolvimento deste trabalho, isto é, o que estabelece sua base.

A fundamentação teórica parte de quatro eixos fundamentais: *Imagem e Representação*, em que são tratados os estudos sobre teorias da imagem, os apontamentos sobre cultura visual, e as noções de representação; *Narrativa Cinematográfica*, que se presta à pesquisa necessária para o desenvolvimento da análise de parte da obra do diretor de cinema Carlos Saura; *Design Editorial*, que se concentra em discorrer sobre o que será o produto final deste estudo, dando lugar ainda à definição e às pesquisas acerca do livro-objeto; e *Design de Interação*, que pretende trazer à tona a discussão sobre novas tecnologias (como *QR Codes*), de modo a vincular – e embasar – o desenvolvimento do projeto ao assunto estudado, tendo em vista a intenção de interação analógico-digital.

4.1 Imagem e Representação

A imagem, neste trabalho, será utilizada não só como mero recurso ilustrativo. A intenção é de que ela seja tratada com a devida importância e seja capaz de enriquecer o projeto gráfico, conferindo-lhe significado, e não apenas resultado estético. Há, na imagem, capacidades e possibilidades que não se encontram na linguagem, o que a torna parte essencial em determinados contextos para expressar alguma ideia.

Quando se fala em representação, pode-se citar, conforme Wolff (2005), dois sistemas desenvolvidos pelo homem – em seu processo de evolução e hominização – extremamente potentes para esse fim: o sonoro, pelo qual os pensamentos são partilhados e se tornam comuns, ou seja, passíveis do conhecimento de todos, tal como suas experiências e opiniões – isto é, a linguagem; e o visual, pelo qual manifestam a presença de algo para si próprios, na esfera individual ou coletiva – as imagens. Os dois códigos possibilitam diferentes usos neste trabalho, uma vez que se

complementam e exprimem, cada um deles, elementos que o outro não consegue necessariamente contemplar. Considerando, ainda, a intenção de gerar relações de sinestesia para explorar de modo gráfico/tátil/sonoro algumas das sensações e emoções ligadas à dança flamenca, essa mescla não só se faz interessante como também é requisitada para o resultado esperado.

O autor afirma que a imagem atinge o objetivo de remeter diretamente ao que pretende, como se bastasse por si só; a palavra, em contrapartida, não representa nada sozinha, mas fora de si mesma, a partir de um paralelo traçado em relação às outras palavras existentes. Os chamados “defeitos” da imagem seriam, para ele, a própria potência delas, isto é: os pontos que não são capazes de atender – aquilo que não têm o poder de fazer nem dizer, mas que a linguagem, por sua vez, pode – seriam justamente aqueles que explicariam seus incríveis efeitos de representação. O primeiro deles é o conceito:

A imagem ignora o conceito. Ela é irracional. Podemos representar Pierre, mas não o homem. Podemos representar um animal, mas não animalidade; podemos representar um ser vivo, mas não a vivência. Não podemos representar a generosidade, o tempo, a história, a linguagem, enquanto tais; podemos apenas tentar ilustrar, por imagens, exemplos de um ato generoso ou do passar do tempo, que, *talvez* (não é certo), venham a sugerir a ideia de generosidade ou de tempo, a quem os vir. (WOLFF, 2005, p. 25 – 26)

Sendo assim, isto é, ao não considerar um conceito, a imagem não pode explicar nada, mas deve ser explicada pelo discurso – e não por outras imagens, por exemplo. Esta impotência para o conceito tem equivalência na linguagem, que não descreve facilmente especificidades dos indivíduos, dos lugares, dos acontecimentos: o que *poderia* fazer – descrever – não é suficiente para transmitir características que uma imagem consegue de imediato, no primeiro olhar. É nesta “falha” que ela demonstra superioridade; a irracionalidade faz com que mostre sem precisar dizer. Wolff (2005, p. 26) diz que “se quisermos tocar, emocionar, provocar uma reação imediata, não controlada, de admiração, de identificação, de atração, ou, ao contrário, de medo, de compaixão, de repulsa, nada vale tanto quanto a imagem.”

Sob esse contexto, mostra-se relevante – e desafiador – o desenvolvimento de um livro-objeto, que permite o cruzamento de linguagens e técnicas. Por sua característica experimental, possibilita essa mescla de intenções em que ora se prioriza a imagem, ora o texto, ora a própria materialidade do livro como produto, e não apenas

como apoio ou sustentação para um conteúdo. Tal potencialidade será abordada mais adiante, no capítulo referente ao Design Editorial.

Retornando à ideia de Wolff (2005) de que linguagem e imagem podem transmitir, cada uma delas, até o limite que suas capacidades permitem – e acabam por ser complementares ao comunicarem algo – pode-se fazer uma relação com o conceito de alfabetização visual citado por Domènech (2011), de certa forma, como contraditório, em que se consideraria a possibilidade de que as imagens pudessem ser “lidas” ou mesmo “dissessem” algo, atribuindo-lhes uma atuação próxima à de um texto. O autor nega essa hipótese afirmando que elas não propõem significados tal como fazem as palavras, mas pondera que nem por isso não expressam nada.

Na sequência, afirma que, se existe intenção de explicar uma imagem, é preciso traduzi-la para a linguagem da qual fazemos uso para nos comunicarmos – o que não significa que ela não tenha poder expressivo, mas que o processo não passa de um complemento do visual, necessário quando a questão da experiência estética deixa de ser exclusiva e se busca uma ligação com o campo do conhecimento. Em mais um paralelo traçado com Wolff (2005, p. 26), em citação já mencionada neste trabalho, em que afirma que em dadas situações uma imagem é a melhor forma de comunicar, Domènech (2011), por sua vez, acredita que – ao contrário do que muitas vezes se diz: *uma imagem vale mais que mil palavras* – são necessárias essas mil para compreender a imagem e expressar esse entendimento; nossos códigos comunicativos não dependem essencialmente um do outro, mas a combinação desses dinamismos nos permite compreender cada um dos processos.

Alfabetização visual significa, portanto, aprender a conhecer os fenômenos visuais, ou seja, aprender a expressar verbalmente o que se produz visualmente. Mas para isso é necessário saber o que se produz visualmente no âmbito intrínseco da imagem: só assim poderemos dizer algo de fato novo e útil sobre ela.

Trata-se, por conseguinte, não de aprender uma “linguagem” da imagem que nos permita desenvolver uma “escrita” visual ou até mesmo “falar” ou “pensar” mediante o uso de imagens, mas de desenvolver a sensibilidade necessária e adquirir os conhecimentos correspondentes para saber como pensam as imagens, como contêm e indicam ideias e emoções. É assim que as imagens podem conduzir os processos reflexivos: esclarecendo ideias e propondo-as. (DOMÈNECH, 2011, p. 17)

Ao analisar diferentes expressões estéticas, dentre as quais a dança flamenca, é importante atentar para o fato de que a interpretação de seus significados provém de uma série de parâmetros estabelecidos pela cultura. Esta, por sua vez, se insere nos sistemas de representação, manifestando-se de forma sutil ou explícita. Isso porque:

A representação inclui práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-os como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. [...] A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas (...) (SILVA, 2000a, p. 17)

Essa construção identitária forma a noção coletiva sobre algo ou alguém. Ao observar uma imagem, portanto, a interpretação dela se relaciona também com repertório de cada espectador: projeta-se nessa análise um imaginário pré-existente. Segundo Domènech (2011), a fenomenologia visual – que se materializa através do que chamamos de imagens – enfatiza os diversos mecanismos (sociais, subjetivos, estéticos, antropológicos, etc.) que se manifestam na formação delas.

Sob a perspectiva dos estudos da Cultura Visual, de acordo com Pereira (2010), entende-se que os significados das imagens são construídos, projetados e desenhados socialmente, e essa dinâmica acaba por ser compartilhada culturalmente. Nesse contexto, a representação é fruto de um processo em que se produziu e fez circular um determinado sentido entre os sujeitos de uma cultura.

Assim, a produção visual dos estereótipos é apenas parte de seu efeito de verdade; a outra parte incide naquilo que não é visível, naquilo que não é dito, naquilo que pode ser fantasiado ou imaginado para as identidades. Portanto, a política dos estereótipos desenha certos significados, certas fantasias, tendo como referência um efeito normalizador, baseado em modelos, imagens positivas da hegemonia social. (PEREIRA, 2010, p. 213)

Conforme mencionado na primeira contextualização sobre o flamenco neste trabalho, os elementos que o compõem formam aquilo que tradicionalmente se conhece da Espanha no resto do mundo. A própria *bailaora* também é figura marcante que resulta, em parte, dessa construção social. Os estereótipos – de um país, de uma cultura, de um povo – são também consequência do que se estabelece no imaginário, sejam eles condizentes ou não com a realidade.

Esta pesquisa – a partir de uma coleta de informações que explora o surgimento do flamenco, seu contexto histórico, a opinião e o conhecimento de profissionais da área, e a manifestação desta arte em diversos meios – reúne as características do feminino na dança flamenca, mostrando a forma que se expressa nas suas mais variadas aparições e experiências estéticas. Deste modo, reinterpreta a construção/idealização da mulher que está inserida neste contexto e, ao mesmo tempo que a uniformiza com

outras, encontrando padrões que se repetem e marcam suas semelhanças, também a destaca e a diferencia, respeitando suas particularidades e dando importância à pluralidade dessas mulheres. Tanto a identidade coletiva quanto as individualidades ganharão espaço no resultado de design deste trabalho, que se materializará em um projeto editorial, estilo cujas peculiaridades serão descritas a seguir.

4.2 Design Editorial

Antes de iniciar a abordagem sobre as especificidades do livro-objeto, meio pelo qual será apresentado o efeito deste estudo, faz-se necessária a contextualização sobre a área do Design em que ele se insere: a Editorial. Nos limites deste trabalho, a investigação a respeito será feita como modo de compreensão das circunstâncias, sem a pretensão de se aprofundar e se ater a detalhes históricos ou minuciosamente técnicos.

O Design Editorial é uma das especialidades do campo do design gráfico e se volta à criação de projetos de livros, revistas, jornais e similares, podendo abranger também as versões digitais destes tipos de publicações. Cada um destes meios de comunicar se presta a uma finalidade, e se diferenciam uns dos outros não só por seu caráter, mas também por determinadas características. Alguns elementos, no entanto, são comuns a todos – ainda que sejam utilizados de acordo com as propriedades mais “individuais” que cada estilo exige – integrando os diversos componentes de um projeto editorial.

O livro, por exemplo, considerado um dos fortes representantes da indústria editorial, possui variadas definições – advindas de inúmeros autores –, dentre as quais se pode citar “um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço.” (HASLAM, 2009, p. 9). O autor reforça a ideia de que sua importância e influência como mídia de massa são inquestionáveis quando se tem em vista a revolução que o advento dos tipos móveis de Gutenberg gerou nos meios de impressão. Ainda que exista o debate sobre o futuro do livro devido à possível ameaça que a tecnologia digital pode representar, o mercado da informação segue em expansão e as constantes melhorias desenvolvidas para ambos os suportes acabam por estimular o hábito da leitura, independentemente da mídia utilizada para este fim.

Haslam (2009) também reafirma o poder de disseminação de ideias que o livro possui, sendo capaz de mudar os rumos do desenvolvimento intelectual, cultural e

econômico da humanidade. A efeito de citar exemplos emblemáticos de obras que estabeleceram bases ideológicas de grande parte do mundo moderno, pode-se mencionar a *Bíblia*, o *Corão*, o *Manifesto Comunista*, o *Mein Kampf (Minha luta)*, entre outros tantos. Da mesma forma, poderiam ser elencados títulos mundialmente conhecidos que guiaram fundamentos da Medicina, Ciência, Psicologia, Literatura, Teatro e assim sucessivamente.

Ainda conforme a explanação do autor, na atual indústria editorial são muitos os profissionais envolvidos e as funções exercidas no desenvolvimento de um livro, que culmina de um processo colaborativo de trabalho em equipe. Estas etapas, assim como as partes que compõem o volume de um livro (capa, lombada, guarda, caderno, etc.), não serão discriminadas aqui porque não se enquadram no objetivo deste trabalho. Por possuir especificidades que inclusive desconstroem alguns dos aspectos tradicionais da editoração, o livro-objeto, nesta proposta, torna desnecessário o detalhamento de certos componentes habituais e perceptíveis em grande parte dos projetos de editoração, motivo pelo qual se optou por abordar, mais restritamente, alguns daqueles que integram e/ou organizam o seu conteúdo – e que poderão ser explorados futuramente na execução pretendida nesta pesquisa.

Os elementos mencionados a seguir, portanto, serão retomados na segunda fase deste Trabalho de Conclusão conforme forem sendo empregados no projeto gráfico. Na etapa metodológica das experimentações, serão aprofundados de acordo com as decisões tomadas, sendo abordados com um maior nível de detalhamento – inclusive no intuito de justificar e guiar as escolhas editoriais.

4.2.1 Elementos editoriais

As descrições apresentadas nesta seção são fruto de um compilado produzido a partir das definições, nomenclaturas e conceitos apresentados por Haslam (2009), Lupton e Phillips (2008) e Bringhurst (2005), considerando aqueles que trazem mais relevância ao projeto.

Formato

Um livro é um espelho flexível da mente e do corpo. Seu tamanho e proporções gerais, a cor e a textura do papel, o som que produz quando as páginas são viradas, o cheiro do papel, da cola e da tinta, tudo se mistura ao tamanho, à forma e ao posicionamento

dos tipos para revelar um pouco do mundo em que foi feito. Se o livro se parecer com uma máquina de papel produzida conforme a conveniência de outras máquinas, só máquinas vão querer lê-lo. (BRINGHURST, 2005, p. 159)

O formato se refere à relação entre altura e largura da página, e não às suas dimensões, isto é: mesmo com medidas diferentes, algumas publicações podem ter o mesmo formato – cujas possibilidades mais comuns são: *retrato* (altura é maior que a largura); *paisagem* (altura é menor do que largura); e *quadrado* (ambas possuem a mesma medida). Esta característica do livro deve ser pensada a partir de razões não só estéticas, mas práticas, sendo projetado de modo economicamente viável, além de ser conveniente ao manuseio e à leitura. Por questões de conveniência e adequação financeira, muitas vezes se opta por formatos que se enquadrem nos tamanhos padronizados de papeis industriais.

A proporção utilizada tanto na definição do formato quanto na distribuição dos elementos na página pode ser arbitrária, de acordo com as convicções do projetista, ou seguir alguma das diversas abordagens existentes com relação a isso, recorrentes por agradarem ao olho e à mente. Várias delas se apresentam em figuras geométricas simples como o triângulo equilátero, o quadrado, o pentágono, o hexágono e o octógono, todos em suas formas regulares. Também são vastamente adotadas como proporções a Seção Áurea, a Série Fibonacci, ou as escalas cromáticas, que se baseiam em intervalos musicais para construir a harmonia estrutural.²⁵ É possível, ainda – e de interessante resultado estético –, que o formato da publicação derive de seu conteúdo, contribuindo para a composição de significado que ela quer transmitir.

Grid/Grade

É uma rede de linhas que serve para auxiliar o designer a dispor os elementos na página de modo alinhado e proporcional. Embora mais comumente se cruzem nos eixos horizontal e vertical, podem também estar dispostas de modo irregular, anguloso, diagonal, circular ou de alguma outra maneira compatível à intenção do projeto. Esta estrutura cria uma base que uniformiza o que está sendo desenvolvido, dando sentido e padronização às páginas de um documento e facilitando a elaboração do *layout*.

²⁵ Para maior aprofundamento no tema, consultar obras: BRINGHURST (2005), especialmente *capítulo 8 – Dando forma à página*; e HASLAM (2009), especialmente *capítulo 5 – Formato*.

Além de organizar o conteúdo, o *grid*, quando bem planejado, permite que os espaços em branco ganhem ritmo e participem do conjunto geral do projeto, não mais passando despercebidos, mas corroborando para um resultado de sucesso.

O grid transmite um caráter igualmente democrático à página impressa. Demarcando o espaço em inúmeras unidades iguais, deixa a página inteira disponível para o uso; as bordas tornam-se tão importantes quanto o centro.

[...] O grid pode operar em segundo plano, discretamente, ou afirmar-se como um elemento ativo; torna-se visível quando os elementos se alinham com ele. (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 174)

Cor

A cor é um elemento de suma importância em qualquer projeto gráfico, pois é capaz de exprimir diferentes significados, transmitindo intenções através das paletas utilizadas ou codificando informações. Por meio dela se podem criar destaques ou sutilezas, ressaltando ou escondendo o que se pretende.

As cores também mudam de sentido de uma cultura para outra, carregando conotações distintas nas sociedades em que se inserem. Ainda assim, o fato de serem consideradas um fenômeno variável não faz com que seja impossível compreendê-las ou descrevê-las. Já se consolidou uma espécie de vocabulário nessa área, por meio do qual se pode comunicar com mais clareza e eficiência.

Há um extenso estudo sobre a teoria das cores que permite a construção de relações importantes entre elas. Uma utilização bem planejada desses conhecimentos é capaz de produzir contrastes e combinações interessantes, conferindo harmonia e coerência às composições.

Figura/Fundo

Conforme já se mencionou, este trabalho propõe que a imagem não apenas ilustre e enriqueça o projeto gráfico, mas também seja capaz de conferir significado a ele. Para isso, as relações entre figura e fundo devem ser consideradas de modo atento, uma vez que definem a percepção visual, isto é, o que rodeia uma forma influencia na maneira como ela é compreendida.

Tal como o *grid*, que pode se tornar ativo em uma composição, o fundo também é capaz de moldar experiências em uma página, deixando de ocupar um papel passivo

e de pouca importância, quando comparado ao assunto dominante de um *layout*. Ao se dirigir uma maior preocupação a ele, pode-se criar contrastes, tensões ou ambiguidades que adicionam energia visual ao resultado estético, gerando mais impacto e significância. Esta intenção, de certo modo, reforça a ideia de Domènech (2011) sobre a alfabetização visual, em que diz que as imagens podem expressar algo, ainda que não necessariamente proponham significados concretos.

Ritmo e equilíbrio

No design, o equilíbrio serve como balizador da forma, uma vez que age na distribuição dos elementos no espaço – no caso de um projeto editorial, na página. Busca-se uma harmonia com relação à proporção e à localização do que é disposto nela, o que se manifesta, por exemplo, nos tamanhos, espaçamentos e alinhamentos.

A unidade visual é almejada como comprovação de sucesso na composição, sendo sinal de que a execução foi bem resolvida e de que nada chama atenção por um equívoco, mas somente se esta for a intenção. O desequilíbrio também pode ser premeditado – muitas vezes pode se tornar um fator deliberado de destaque. Uma estruturação adequada não deve ser interpretada como fator de monotonia, pois não necessariamente significa a ausência de surpresas.

Um projeto simétrico, que possua os mesmos elementos em pelo menos dois lados de um eixo comum, é naturalmente estável. Entretanto, o equilíbrio não precisa ser estático. Um equilibrista na corda bamba atinge o equilíbrio, ao atravessar uma linha precária no espaço, alternando continuamente seu peso enquanto segue em movimento constante. Os designers empregam tamanho, textura, valor, cor e forma contrastantes para contrabalançar ou enfatizar o peso de um objeto, atingindo assim o sentido de equilíbrio dinâmico do acrobata. (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 29)

O ritmo, por sua vez, é um padrão forte, constante e repetido, que pode criar interessantes efeitos de ordem, duração e sequência. Ele pode estar implícito na estrutura do layout através da distribuição dos elementos no *grid*, da tipografia utilizada, da disposição das imagens, dos padrões cromáticos, da relação entre figura e fundo, da escala empregada, entre tantas outras possibilidades. Também pode se manifestar de forma mais explícita como em padronagens, recurso em que se emprega a repetição contínua, sem esquecer de pontuar mudanças e variações. Assim, garante-se a pulsação visual de modo enérgico, conquistando estabilidade e, ao mesmo tempo, surpresa.

Em se tratando de um tema que envolve dança e, conseqüentemente, música, a presença do ritmo é fundamental e muito almejada na execução deste projeto, em que existe o intuito de explorar algumas das sensações ligadas à dança flamenca para tentar traduzi-las de modo gráfico, gerando as esperadas relações de sinestesia. Sob esse mesmo contexto, pretende-se ainda que a editoração consiga transmitir, em determinados momentos, a ideia de movimento, uma vez que ele se faz essencial nesta arte e possui características tão marcantes no estilo.

4.2.2 O livro-objeto

Bruno Munari, artista, fotógrafo e designer italiano, foi um dos grandes responsáveis por repensar a estrutura do livro, explorando principalmente a sua materialidade como possibilidade de narrativa. Deu início à problemática sobre a viabilidade (e capacidade) de um livro, como objeto, poder comunicar algo independentemente de suas palavras, mas por meios visuais e táteis. O referido autor, em “Das coisas nascem coisas” (MUNARI, 1983), apresenta a ideia dos *livros ilegíveis*, em que questiona a função social dos livros, tanto em seu conteúdo quanto em seu formato como material. Afirmava que, de um modo geral, pouca importância se dava aos papéis que serviriam de suporte, à encadernação, às cores ou demais elementos que fazem do livro um objeto, limitando a atenção do leitor ao texto, independentemente do estilo. Munari desenvolveu o conceito como uma experimentação das possibilidades da comunicação visual no meio editorial, de modo a explorar suas variadas técnicas. Para ele, essa era uma forma de comprovar a viabilidade de utilizar o material com que o livro é feito como a própria linguagem visual, capaz de comunicar algo sem a relação direta com a letra impressa, mas através de outros sentidos – e, para isso, deveriam ser feitas provas com diferentes tipos de papel, cores, texturas, sequências de formas nas folhas, etc. Até então, a escolha do papel se dava a partir do seu custo e não era o livro, em si, um objeto comunicante, e sim seu texto. O autor explica que “se um papel é transparente comunica a transparência, se é áspero comunica a aspereza. Um capítulo de papel vegetal (o utilizado por arquitetos e engenheiros em seus projetos) dá um sentido de névoa.”²⁶,

²⁶ “Si un papel es transparente comunica la transparencia, si es áspero comunica la aspereza. Un “capítulo” de papel vegetal (el utilizado por arquitectos e ingenieros en sus proyectos) da un sentido de niebla. (MUNARI, 1983, p. 221. Traduzido livremente pela autora)

demonstrando que cada um comunica a sua qualidade, transformando-se, portanto, em um elemento comunicante.

Munari (1983, p. 222) fala ainda sobre o formato das páginas, alegando que, se são todas iguais, geram um efeito de monotonia, ao contrário de quando se diferenciam, que se tornam mais comunicativas e, dependendo de sua organização, podem inclusive resultar em uma informação visual rítmica, uma vez que “virar uma página é uma ação que se desenvolve no tempo e portanto participa do ritmo visual-temporal”.

Sendo assim, esse formato se mostra um recurso propício para representar²⁷ a imagem da mulher na dança flamenca, assim como outras particularidades do estilo, como ritmo, força, suavidade, sentimento, emoção, entre outras. As características próprias desse conceito de livro reúnem condições adequadas – ou possibilidades que permitem uma maior aproximação ao tangível – para demonstrar as peculiaridades do tema de pesquisa. A utilização de técnicas diversas em um mesmo projeto permite, ainda, que se aborde o tema de forma inovadora, buscando um resultado que se afaste da monotonia não só como conceito, mas durante a própria interação do leitor/usuário com o material desenvolvido, fazendo a ele um convite ao manuseio inesperado e oferecendo-lhe surpresas.

4.3 Narrativa Cinematográfica

A análise da construção de uma narrativa cinematográfica pode ser feita levando-se em conta algumas características básicas. Ao refletir sobre os filmes e o modo como sua sequência se estrutura, tornam-se perceptíveis elementos que se padronizam, por mais variados que sejam os enredos. Uma ferramenta interessante que auxilia nesta observação analítica é a *decupagem fílmica*, que decompõe a obra em partes menores, possibilitando perceber o planejamento da filmagem, a divisão de suas cenas em planos e o modo como estes se ligam uns aos outros através de cortes.

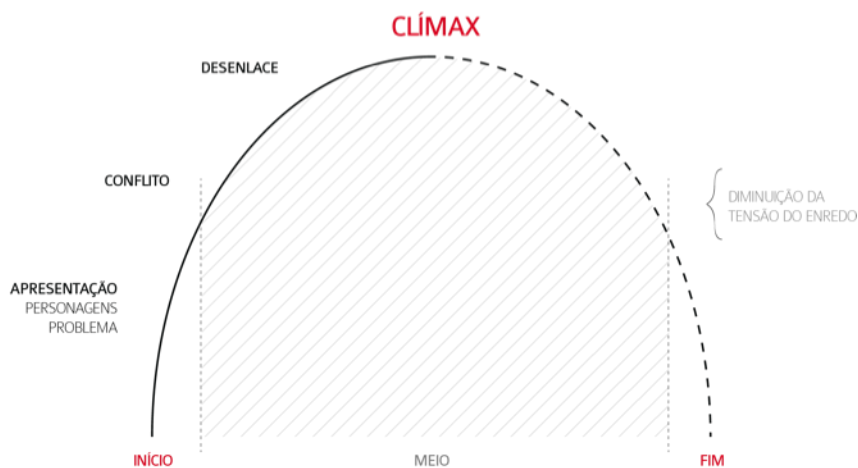
Neste trabalho, esta fragmentação se dará elencando: 1. *Informações básicas* (título da cena e locação); 2. *Necessidades resumidas* (objetos de arte, figurino e personagens); 3. *Aspectos narrativos* (resumo e objetivos da cena e atmosfera/clima); e 4. *Inspirações audiovisuais* (descrição de vídeo, de som e trilha e de iluminação).

²⁷ Utiliza-se aqui, como definição, a perspectiva de Silva (2000b, p. 97), que “refere-se [a representação] às formas textuais e visuais através das quais se descrevem os diferentes grupos culturais e suas características”

Conforme apontado no capítulo de metodologia, esta ferramenta será utilizada mais adiante, para realizar a análise da obra saurina, no intuito de gerar inspirações de projeto. Para que seja possível dominá-la com técnica, é de extrema importância o entendimento mínimo de alguns conceitos e características da área cinematográfica, motivo pelo qual serão descritos nesta seção.

O autor Zani (2009), ao explicar sobre certos atributos recorrentes no cinema, traz definições importantes: em um filme clássico, por exemplo, a trama possui um sentido nexo, sendo narrada de modo cronológico. A relação entre texto, som e imagem deve transmitir coerência e propor complementação no entendimento, podendo contar com uma narração evidente, em primeira ou terceira pessoa, ou mesmo subentendida, a partir da própria fala dos personagens. É característica neste tipo de enredo a existência de uma curva dramática – conforme se pode visualizar na Figura 12 – composta por início, meio e fim bem definidos, permitindo uma visão compreensível dos acontecimentos. Estes se dão de maneira linear, em geral com a apresentação dos personagens, do problema principal – que dará origem ao conflito ou à crise da obra – o desenlace, quando há o ponto de virada da narrativa e, em seguida, seu clímax ou fim.

Figura 12: Curva dramática de um filme clássico



Fonte: autora

O mesmo pesquisador traça uma contraposição ao estilo clássico, abordando as particularidades no cinema moderno, que diz ser menos conservador e mais questionador, sempre em busca de novas construções narrativas que dialoguem com suas indagações estéticas, refletindo seu espírito contestador. A atenção aqui será voltada ao cinema clássico por ser a categoria a que se enquadram e identificam algumas das características pertinentes dos filmes que serão objetos de análise nesta pesquisa²⁸. Ao contrário de outros títulos de Carlos Saura, como “Flamenco” (1995) – em que é apresentada uma sucessão de quadros sem narrativa, intercalando cenas de performance, de dança ou de música com outras de aulas de flamenco –, na trilogia estudada a narrativa se desenvolve de modo linear, ainda que com peculiaridades do estilo do diretor (interpretações que simulam os ensaios das companhias, a rotina de seus bastidores, estética e iluminação teatrais).

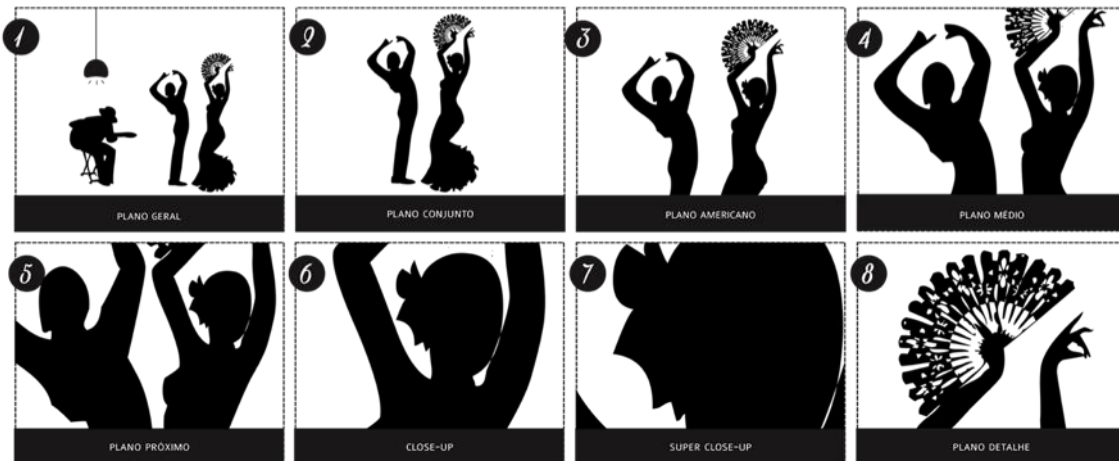
Um outro elemento que pode ser identificado na observação dos enredos cinematográficos é a chamada elipse, uma variação temporal de contração que tem por objetivo dirigir a trama ao futuro, suprimindo da narrativa as ações desnecessárias para a sucessão dos fatos – pode ser evidente, com a aparição de frases como “uma semana depois”, ou subentendidas, acionando recursos como trilha sonora e sinais indicativos da passagem do tempo, como imagens em sequência de dias e noites, por exemplo. O oposto disso seriam os *flashbacks*, trechos que resgatam acontecimentos passados na vida dos personagens ou na própria narrativa. Estes são editados de inúmeras formas, recebendo, muitas vezes, um tratamento de imagem que mostre ao espectador sua particularidade – efeitos de sépia, granulação, contornos esmaecidos, cortes rápidos, etc. – mas a cena também pode ter mesma aparência das demais e apenas sugerir sua intenção, de modo que a compreensão se faça a partir do contexto do filme.

Zani (2009) também esclarece termos inerentes à área cinematográfica que, através da criação e montagem da obra, descrevem a essência de uma narrativa: seus planos, cenas e sequências – e os elementos que os constituem. Os cortes são as interrupções da câmera ao fazer uma nova captura; o que se passa entre um e outro, ou seja, a ação contínua ocorrida durante determinado tempo, é o que caracteriza um plano; quando eles são agrupados de modo a compor um trecho específico do enredo, formam uma cena; a reunião de algumas delas, se transcorridas em um mesmo

²⁸ É válido ressaltar que a trilogia de Saura é classificada como pertencente à categoria dos musicais, possuindo, portanto, outras particularidades inerentes ao estilo.

ambiente, categorizam uma sequência. Os enquadramentos são os recortes dados aos planos, isto é, a totalidade do que se enxerga na tela. É variada a nomenclatura dada a estas “molduras”, mas os termos se referem àquilo que é visto na imagem. Segundo o autor, o Plano Geral apresenta um cenário específico; o Plano Conjunto enquadra a totalidade dos corpos das personagens; o Plano Americano²⁹ as focaliza dos joelhos até acima da cabeça; no Plano Médio o corpo da personagem é visto da cintura até a cabeça; o Plano Próximo mostra a personagem do peito até a cabeça; o Close-up é o enquadramento do rosto a partir do pescoço, ocupando boa parte da tela; no Super-Close-Up, o rosto da personagem preenche a totalidade da tela, fazendo um recorte que exclui as extremidades do queixo e da testa, o que acaba por gerar grande força expressiva; o Plano Detalhe existe quando um único objeto fica em cena e preenche completamente a tela (fivela de um cinto, botão de um terno, um anel, uma bolsa, etc.); o Plano Sequência, por sua vez, ocorre quando a câmera grava toda a cena sem que haja um corte ou interrupção entre os diferentes enquadramentos. Estes variados recortes podem ser melhor compreendidos a partir da Figura 13, que ilustra exemplos do que foi descrito.

Figura 13: Enquadramentos cinematográficos



Fonte: autora

Todos estes elementos que compõem uma linha narrativa – entre tantos outros não abordados –, são utilizados de modo a construí-la a partir do olhar de alguém sobre algo. O realizador de um filme carrega consigo um repertório que determina o rumo da

²⁹ Este plano surgiu nos filmes americanos de cowboy/faroeste e tinha como função mostrar as armas colocadas na cintura das personagens.

obra, e seus detalhes e escolhas técnicas serão fundamentais para gerar o propósito e o efeito desejados à composição audiovisual. (ZANI, 2009)

Sob esse contexto, faz-se oportuna a explanação teórica mais precisa sobre o conceito de *etnografia de tela*, viés que, conforme já dito, será utilizado como uma das metodologias de análise da obra de Saura. Para Rial (1999), autora da abordagem, a mesma se mostra pertinente para o estudo de diferentes materiais audiovisuais a partir da perspectiva antropológica. Na chamada antropologia visual, já se percebia uma aproximação entre cinema e etnografia oriunda da produção de filmes que tinham por objetivo este registro descritivo a respeito de determinada cultura³⁰. A pesquisadora lança a necessidade de ampliar esta definição, propondo uma articulação de análise que não se restringe à antropologia, também podendo ser utilizada por pesquisadores de outras áreas.

Friederichs (2015), na análise fílmica que desenvolve, propõe uma união de metodologias em que transita entre a etnografia de tela e a cartografia – não a partir de sua definição científica, mas de um contexto filosófico, isto é, que permite a mobilidade e o deslocamento do foco para as margens, ao invés de estar somente no centro, multiplicando os modos de subjetivação. Com isso, amplia as possibilidades em seu percurso de pesquisa através do que chama de *etnocartografia de cenas* que, em constante processo, não delimita um roteiro de análise a ser seguido. Assim, conquista maior liberdade para invenção e criação de suas descrições de cenas, que se tornam flexíveis conforme as necessidades que surgem.

Tal como na dança flamenca, em que o improviso coreográfico é essencial, faz-se pertinente, principalmente em um trabalho criativo, uma utilização de recursos que permita este tipo de autonomia. Tanto o corpo quanto a prática de pesquisa, no entanto, só logram sucesso em atitudes improvisadas quando possuem repertório para isso, razão pela qual a fundamentação teórica que aqui se apresenta é crucial neste desenvolvimento.

³⁰ A seguir, na seção referente às aparições da arte flamenca no audiovisual, é possível notar um período em que tais produções tinham este mesmo caráter.

4.3.1 O flamenco no audiovisual

O tratamento dado ao flamenco nos meios de comunicação de massa não enfoca somente a plástica da dança ou as formas musicais do canto e da música, como um todo, mas costuma demonstrar algum aprofundamento no que diz respeito a sua dimensão cultural. Roldán (2012) afirma que, já ao final do século XIX, encontram-se registros de gravações audiovisuais com o que seria o estilo na época, com caráter ainda bastante testemunhal. Esse material trazia figuras em geral femininas e vigorosas e as encenações mostravam ambientes e costumes estritamente ligados ao imaginário sobre a Andaluzia e seu povo. A primeira aparição de uma mulher em um filme para kinetoscópio³¹ data de 1894 e se dá sob esse contexto: Carmen Dauset Moreno, a “Carmencita”, foi uma bailarina espanhola que encantou o público norte-americano da época³². Sua cena muito se assemelha às que a sucedem, já demonstrando giros, saltos, movimentos de braço e algumas outras técnicas da dança que hoje se conhece³³.

A autora diz ainda que as produções do período possuem certo tom etnográfico, uma vez que apresentam processos de interação social de um povo – seu comportamento, seus hábitos, sua cultura. As dançarinas andaluzas, alvo de “adoração” dos viajantes ingleses e franceses daquele século, assim como as ciganas, geradoras de fascínio, estavam em voga no audiovisual. Esse momento coincide com a consolidação dos estudos antropológicos, que atentavam para as formas de cultura alheias à civilização ocidental, como se presumia ser o flamenco na ocasião.

Desde este primórdio até os dias de hoje, a aparição do flamenco no audiovisual foi se diversificando entre narrativas documentais e ficcionais, produções cinematográficas, televisivas ou seriadas. Nos anos 1980, surge um novo tipo de produção cinematográfica inspirada no gênero, que se personifica na figura do diretor Carlos Saura.

³¹ Máquina que antecedeu o *cinematógrafo*, criado em 1895 pelos irmãos Lumière, dando-lhes o crédito de inventores do cinema. O *kinetoscópio*, desenvolvido quatro anos antes por Thomas Edison e William Dickson, consistia em uma máquina que tinha seu mecanismo acionado por uma moeda, movimentando os filmes continuamente e apresentando ao espectador quatro imagens por segundo, gerando a sensação de movimento. Era uma caixa de madeira vertical e ainda não projetava a imagem, que era visualizada somente dentro dela e por um espectador por vez.

³² Carmencita também marcou presença no Brasil e foi por diversas vezes mencionada na imprensa brasileira da época (<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1795161/carmencita/brasil.html>)

³³ Para exemplo audiovisual da época, assistir: <https://www.youtube.com/watch?v=CGcKE9oo3Q4>

Para Abreu (2008), ele realiza em seus filmes o chamado contrato bilateral, uma das três variantes da relação audiovisual com a dança citadas pela autora. Essa definição se dá pela atribuição de um papel fundamental da dança para a narrativa – em oposição aos contratos unilateral (em que é tida como elemento ornamental); e ao consensual (em que há perfeita integração das duas linguagens, fazendo com que se tornem indissociáveis). Em seu artigo, menciona ainda o caráter dramático da sua trilogia – “Bodas de Sangre” (*Bodas de Sangre*, 1981); “Carmen” (1983); e “O Amor Brujo” (*El Amor Brujo*, 1986) – em que propõe uma nova abordagem do gênero musical.

O primeiro filme da série flamenca apresenta a dança como produtora da narrativa, em conjunto com a câmera, e não a serviço dela. A trama consiste em uma companhia que ensaia um espetáculo de dança inspirado na peça teatral homônima do espanhol Federico García Lorca. Este caráter se manifesta também no filme seguinte da trilogia, que continua a apresentar a estética de ensaio, mantendo as sequências dedicadas a mostrar atos rotineiros na vida dos dançarinos – os acontecimentos nos bastidores, a preparação antes de entrar em cena, os cuidados com a maquiagem, e até mesmo as falhas de execução coreográfica.

Em *Bodas de Sangre* o enredo é a própria interpretação da obra original – que é inserida no filme sob a amarração de ensaio geral da companhia –, sem contar com um cenário elaborado ou qualquer tipo de diálogo. A dança assume papel de grande protagonista na narração de um casamento terminado em tragédia. Já em *Carmen*, a proposta de desenrolar da história é mais subjetiva. Também a partir da adaptação para a dança de uma obra homônima – o conto de Prosper Mérimée (1845) e a ópera de Georges Bizet (1874) –, dessa vez as narrativas se entrelaçam, gerando confusão tanto no espectador do filme quanto nos próprios personagens, já que há um borramento de fronteiras entre fantasia e realidade. Torna-se difícil separar quais os sentimentos dos personagens da obra encenada se restringem à ficção e quais ultrapassam a interpretação, passando ao âmbito privado dos bailarinos e interferindo em suas relações. Na trama, o coreógrafo da montagem busca uma bailarina para o papel de Carmen. A escolhida tem características similares às da personagem original, sendo sedutora e misteriosa, capaz de despertar ódio e paixão.

El Amor Brujo é a única das três obras que não apresenta o contexto de ensaios de uma companhia de dança, não abrigando uma narrativa dentro da outra. O enredo se dá por si só: embora Saura abandone a metalinguagem que utilizava até então –

expressa na filmagem dos ensaios dos espetáculos, que acabavam se convertendo no próprio ápice do filme –, estão presentes elementos estéticos que apontam para uma forma diferente e mais sutil de incorporá-la. Ainda que o espectador assista ao enredo agora de um ponto de vista mais “distante”, deixando de observá-lo desde os bastidores, é notória a intencional aparição de características de estúdio nos cenários. Esta marcação de artificialidade confere às cenas maior dramaticidade – muito condizente, por sinal, com o estilo flamenco.

4.4 Design de Interação

Design de interação, segundo definição de Preece, Rogers e Sharp (2005), é o que se entende por projetar produtos interativos capazes de apoiar as pessoas na forma como se comunicam e interagem em seus cotidianos. Assim, criam-se experiências de usuário – que são o foco desse campo do design – que melhorem e ampliem a maneira como elas fazem isso. Para tanto, é utilizada grande variedade de métodos e técnicas, sem estabelecer uma única possibilidade para conquistar a meta.

No âmbito da Educação à Distância, muito se fala sobre a integração entre diferentes recursos e mídias, uma vez que assim é possível que distintas tecnologias se complementem e então consigam criar a experiência de usuário esperada. Embora o livro-objeto aqui pretendido não tenha a intenção de ser este tipo de instrumento de aprendizagem, é apropriada a utilização de definições abrangidas por esta área, pois ao qualificar e descrever as vantagens e desvantagens de algumas dessas mídias, já se demonstra o potencial delas como comunicadoras – e fontes ideais para proporcionar ao leitor a sua aproximação com a imagem feminina na dança flamenca.

Quando se fala em material impresso, é possível apontar algumas limitações que podem, no entanto, ser resolvidas através de boas decisões de criação. Levanta-se como prejuízo a sua pouca interatividade, por exemplo, questão que pode ser suprida com a inserção de aspectos que motivem o leitor e incrementem sua experiência. Uma opção é o acréscimo de recursos de áudio, que gera dinâmica e produz um convite à atenção. Da mesma forma, a inclusão de alternativas de vídeo desperta curiosidade e proporciona interação, uma vez que os conteúdos impressos necessitam da participação do leitor para que se apresentem em seu modo completo. Ele deve assumir papel ativo, sendo responsável por “agir” para ter acesso ao material restante. Além de provocarem uma experiência mais interessante, áudio e vídeo, de acordo com Moore e Kearsley

(2008), obtêm ótimos resultados na transmissão de aspectos emocionais, atendendo, portanto, à intenção do projeto.

Uma boa alternativa para propor que o leitor realize esta ação – que o fará transitar entre mídias – é a utilização de dispositivos móveis. Por meio deles é possível agregar às vantagens do papel – como disponibilidade e mobilidade³⁴, por exemplo – a interatividade que ele nem sempre é capaz de oferecer. Os recursos tecnológicos, por sua vez, apresentam diversos pontos positivos. Lima et al. (2011), ao citar Patokorpi et al. (2007), elenca alguns, dos quais vale destacar: *ubiquidade*: que significa dizer que algo está presente em todo lugar, ao mesmo tempo – e é o caso da tecnologia, que já é considerada parte integrante do ambiente do usuário; e *multimodalidade*: que permite que o usuário interaja de distintos modos, sendo livre para fazê-lo da maneira que for mais conveniente.

Existe variedade nas tecnologias capazes de permitir que o papel funcione como um dispositivo de entrada de dados, isto é, que possa direcionar o leitor a outra plataforma. Em meio a opções de etiquetas eletrônicas, que identificam informações por rádio frequência, por exemplo, torna-se mais oportuna a utilização das etiquetas visuais – tais como o *QR Code*, que possui baixo custo de implementação e uso, além de ser facilmente criado, concedendo maior autonomia para seu desenvolvimento, sem a necessidade de terceirizar sua produção.

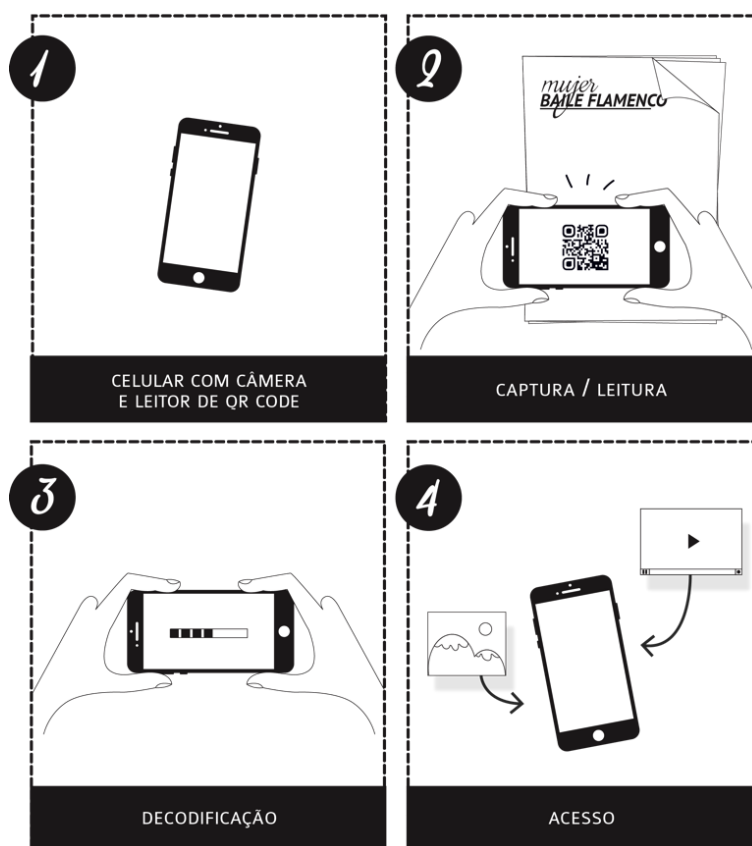
O *QR Code* é uma figura de duas dimensões que armazena informações que podem ser decodificadas por dispositivos eletrônicos compatíveis, como celulares com câmera ou computadores. O acesso a ele leva a elementos externos estáticos (como textos e imagens) ou dinâmicos (como vídeos e animações), possibilitando a realização de ações diversas – acessar um site, ler um texto, receber dados por mensagens (SMS), entre outros (LIMA ET AL., 2011), de forma integrada ao conteúdo impresso ou independente. Isto varia conforme a intenção que se dá ao projeto, que pode tanto propor que o leitor necessite completar o conteúdo que está absorvendo para compreender sua totalidade, quanto apenas sugerir interações que não sejam determinantes para sua apreensão.

³⁴ Ao utilizar esses conceitos, entende-se que o papel está sempre *disponível* por ser independente de qualquer outro recurso: não precisa estar ligado ou conectado para informar. Esta característica reforça e aumenta sua *mobilidade*, isto é, sua possibilidade de ser movido e levado a qualquer lugar, sem nenhum prejuízo ao seu “funcionamento”.

A representação gráfica de dados evoluiu juntamente com a tecnologia: partiu das tradicionais linhas paralelas com variações de larguras e espaçamentos (o código de barras linear), para outras formas que incluem retângulos, pontos e hexágonos que, agrupados horizontal e verticalmente, criam figuras e matrizes. Por ser feito em duas dimensões, este tipo de código apresenta maior capacidade de armazenamento sem, no entanto, necessitar ocupar mais área impressa, ou seja, podem ser usados em tamanhos bem pequenos que não têm sua decodificação prejudicada pelo dispositivo leitor. No que se refere ao emprego deste recurso no campo do design, são possíveis variadas composições gráficas com os *QR Codes*, que podem ser camuflados em meio a outros padrões ou mesmo serem incorporados como elementos estéticos na diagramação, sem comprometer o funcionamento de sua leitura.

Se comparado com outros recursos similares, o *QR Code* possui maior velocidade de processamento e capacidade de dados, motivo pelo qual foi escolhido como meio para proporcionar interação neste projeto. A Figura 14 demonstra as etapas de funcionamento desta tecnologia.

Figura 14: Funcionamento dos *QR Codes*



Fonte: autora

5 PUNTEADO: CRUZAMENTO DE ANÁLISES

*Este capítulo se destina a categorizar e analisar os resultados obtidos da observação de trechos dos filmes *Bodas de Sangre*, *Carmen* e *El Amor Brujo* e dos questionários realizados com especialistas da arte flamenca. Tal como ocorre no **punteado** – movimento de sapateado suave e de muita técnica em que os pés se enlaçam, separam e se cruzam – esta seção do trabalho se presta a articular as ideias até aqui abordadas, de modo a iniciar os primeiros traçados da concepção de projeto a ser apresentado. Em termos coreográficos, é o momento em que o movimento dos pés promove verdadeiros arabescos. Utilizando esta analogia, aqui se encontrará, através do cruzamento das análises, um resultado que também forma uma espécie de desenho: o conceito da proposta.*

Tendo em vista o foco do trabalho, as cenas escolhidas de cada um dos filmes tiveram como critério básico de seleção a presença de uma personagem feminina em evidência. Como toda a trilogia é dramática e traz como elemento central uma história de amor, foram desconsideradas aquelas em que protagonizavam um casal – ainda que pudessem gerar um bom material de análise, trariam aspectos que não seriam relevantes para o que se pretende.

A técnica da decupagem fílmica foi utilizada em conjunto com as práticas da etnografia e etnocartografia de tela, de modo a descrever as cenas a partir de alguns critérios sem ter a obrigatoriedade, porém, de seguir um roteiro rígido ao longo deste detalhamento. As imagens dispostas no corpo do texto serviram para ilustrar a cena narrada, permitindo uma contextualização, mas as análises não partiram do viés fotográfico, pois se referem à cena como um todo. Foram elencados alguns elementos norteadores para descrever as cenas, mas é importante pontuar que o título de cada uma – assim como os demais tópicos que as identificam – foram determinados pela autora, não correspondendo ao roteiro original ou a qualquer definição pré-existente.

Ao concluir a análise dos trechos de cada um dos filmes, também foi proposto um painel semântico com elementos não só da cena decupada, mas da personagem feminina na obra em questão. Assim, foi possível arrecadar inspirações estéticas de projeto, realizando uma síntese visual de aspectos importantes para a construção da imagem da mulher na dança flamenca.

5.1 *Bodas de Sangre* (1981)³⁵

O enredo conta a história de amor frustrada entre a noiva (Cristina Hoyos) e Leonardo (Antonio Gades), no dia em que ela irá se casar com outro homem. O ápice da narrativa é quando os dois (noivo e amante) lutam e se ferem mutuamente com golpes de punhal, arma de predileção dos ciganos. A tragédia se passa diante dos olhos desesperados da noiva, que encerra o filme passando as mãos ensanguentadas pelo vestido branco – e quando tocam seu ventre podem indicar “um fruto sobrevivente daquele amor proibido pela sociedade” (ESTEVEZ, 2009).

A narrativa é introduzida por uma sequência que equivale a quase um terço do filme, na qual são mostrados alguns momentos rotineiros dos bastidores de uma companhia de dança: os *bailaores* chegando no camarim, dispendo seus objetos pessoais em cima da mesa, maquiando-se em frente ao espelho, entre outros. A história do casamento trágico é contada sob a forma de ensaio geral da companhia e somente através de dança, sem diálogos. A Figura 15 pertence a uma das cenas do filme e apresenta a personagem de Cristina Hoyos.

Figura 15: Cena de *Bodas de Sangre* (1981) - A preparação da noiva



Duração aproximada: 1:26 / Fonte: *frame* extraído do próprio filme

³⁵ Filme completo disponível em: <https://vimeo.com/44026987>

1. *Informações Básicas*

- a) Título: A preparação da noiva
- b) Locação: Sala de ensaio da companhia

2. *Necessidades Resumidas*

- a) Objetos de Arte: buquê de flores, vestido de noiva, véu
- b) Figurino: vestido de tecido leve e com transparências, vestido de noiva, véu, meia calça e sapato (todos da cor branca); maquiagem carregada e destacada nos olhos, reforçando sua expressividade; vestido de mangas compridas, mantón, meia calça e sapato (todos da cor marrom)
- c) Personagens: noiva (Cristina Hoyos); mulher integrante do corpo de baile

3. *Aspectos narrativos*

- a) Resumo da cena: Nas cenas anteriores, a história de amor desencontrada entre a noiva e Leonardo é evidenciada por uma coreografia apresentada pelos dois, e os *cantaores* iniciam uma canção que se refere a “acordar a noiva na manhã do casamento”, indicando que ela deve se preparar para isso. Ela é vestida e caracterizada como noiva por uma integrante do corpo de baile e a cena se encerra com ela pronta para se casar.
- b) Objetivos da cena: demonstrar o desgosto e o sofrimento da noiva com o casamento que se aproxima.
- c) Atmosfera/Clima: dança ágil e dramática ao som de música flamenca; coreografia que manifesta vontade de se distanciar dos objetos relacionados ao casamento – o buquê, o vestido e o véu. Joga as flores no solo e as encara com um ar de fatalidade. É preparada para a boda sem manifestar anseio por esse momento e aparenta muita resignação.

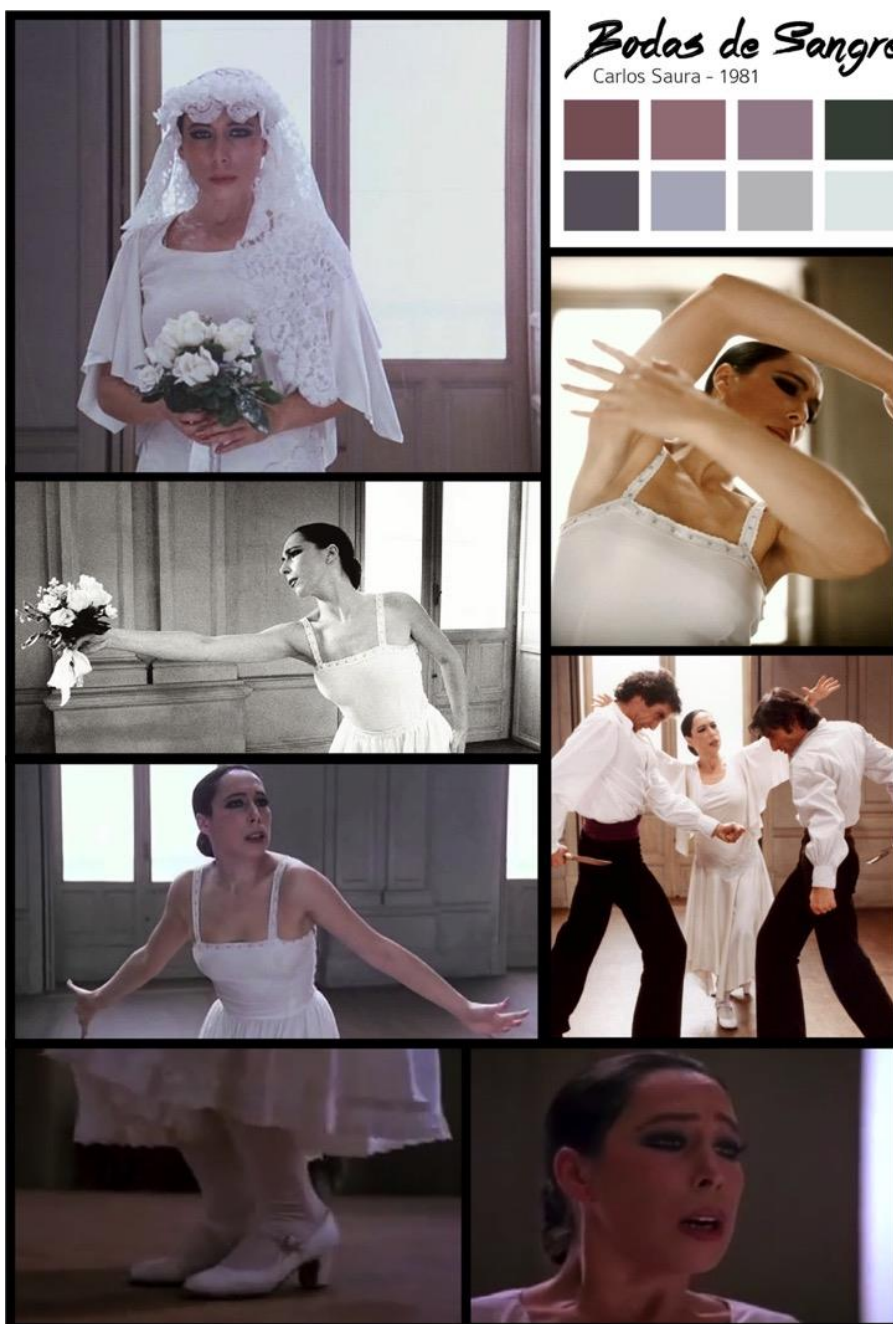
4. *Inspirações Audiovisuais*

- a) Vídeo: câmera acompanha a movimentação da *bailaora* pelo cenário e faz movimentos de aproximação e fechamento de enquadramento; só há um corte, o restante da cena ocorre em Plano Sequência.
- b) Som e Trilha: música flamenca rápida e dramática, com acordes de *guitarra* e a percussão do próprio sapateado de Cristina Hoyos. A trilha é interrompida quando o buquê de flores é jogado ao chão e marca a mudança do seu caráter: antes ágil, simbolizando o desespero e a tentativa de fuga, em que a *bailaora* se desloca pelo cenário; agora lenta, simbolizando o lamento e a resignação com o casamento.

- c) Iluminação: presença marcante na cena se faz pela presença das janelas no cenário, que além de bem iluminadas funcionam como molduras para a personagem, já que muitas vezes o enquadramento centraliza ambas, gerando maior contraste na relação figura e fundo.

A Figura 16 apresenta um painel semântico com a paleta cromática da cena analisada, além do gestual e da expressão da personagem da noiva (Cristina Hoyos), em diferentes momentos do enredo.

Figura 16: Painel semântico *Bodas de Sangre*



Fonte: autora

5.2 *Carmen (1983)*³⁶

Na trama, a companhia de dança de Antonio Gades, novamente sob o pretexto de ensaiar uma adaptação coreografada para a obra homônima, apresenta uma história contada através da dança flamenca, mas a narrativa acaba por misturar “realidade” e ficção. Pela primeira, entende-se o que vivem os personagens do filme, já que na verdade o que se assiste é um enredo que se dedica a apresentar outro.

O coreógrafo procura uma *bailaora* para interpretar Carmen e escolhe uma com características similares às da personagem original. Fazendo referência à obra de Merimeé, comenta sobre sua beleza e suas peculiaridades, que tanto o intrigam:

Carmen tinha uma beleza estranha e selvagem. Seus lábios eram carnudos, porém bem contornados, mostravam dentes mais brancos do que amêndoas sem pele. Seus cabelos eram pretos, longos e brilhantes e tinham reflexos azuis como a asa de um corvo. Seus olhos tinham uma expressão voluptuosa e rude que nunca encontrei em outro olhar humano. “Olhos de cigano, olhos de lobo”, diz o ditado espanhol.

Em outra passagem, Gades narra como a conheceu e o que ela lhe despertou:

Levantei os olhos e a vi. Era uma sexta-feira. Nunca vou esquecê-la. No início, não gostei e voltei para o trabalho. Mas ela, seguindo o costume das mulheres e dos gatos, que não aparecem quando são chamados e vêm quando não são chamados, parou na minha frente e falou comigo.

Por esta descrição, pode-se compreender que a protagonista tem uma personalidade arisca e, ao mesmo tempo, decidida, com suas atitudes pautadas somente em sua própria vontade. Notam-se fortes a independência e a segurança no caráter da personagem. Tais atributos, unidos com seu poder de sedução e seu ar misterioso, despertam em Antonio uma paixão arrebatadora que se mescla e confunde com os sentimentos do papel que interpreta, sendo impossível distinguir qual dos homens tem aquelas emoções. Da mesma forma se dá a rivalidade entre Carmen e Cristina, que se tratam com antipatia quando se conhecem e serão opositoras também na encenação, ficando subentendidos em seus duelos coreográficos os atritos que têm entre si – a Figura 17 mostra uma das cenas de embate entre as duas. O desfecho é trágico para os personagens: Antonio, obcecado por seu ciúme, mata Carmen no último ato – e o

³⁶ Para assistir a cena decupada nesta análise, acessar: <https://vimeo.com/160316837>

destino dos intérpretes fica em aberto, pois o filme acaba nesse momento, sem mostrar o que lhes aconteceria.

Figura 17: Cena de *Carmen* (1983) - *Tabacalera*



Duração aproximada: 5:37 / Fonte: *frame* extraído do próprio filme

1. *Informações Básicas*

- a) Título: *Tabacalera*
- b) Locação: Sala de ensaio da companhia

2. *Necessidades Resumidas*

- a) Objetos de Arte: mesas e cadeiras; espelhos; faca
- b) Figurino: saias, blusas, meias-calças, e polainas de diversas de cores; algumas personagens apresentam blusa e polaina da mesma cor, por exemplo; nas protagonistas, predominam as cores preto e vermelho;
- c) Personagens: Carmen, Cristina e corpo de baile/*cantaoras*

3. *Aspectos narrativos*

- a) Resumo da cena: disputa e luta entre as protagonistas, em meio às demais funcionárias de uma fábrica de tabaco, representada por meio da dança flamenca; ao final, Carmen fere Cristina com um golpe de faca no pescoço.
- b) Objetivos da cena: apresentar a rivalidade entre Cristina e Carmen no contexto da obra que encenam, podendo subentender-se também a extensão da antipatia de ambas, uma pela outra, no plano da realidade: a primeira não foi favorável à escolha da segunda como protagonista do espetáculo, mas a treina como

bailaora mesmo assim, a pedido de Antonio Gades, coreógrafo e diretor da companhia.

- c) Atmosfera/Clima: tensão e rivalidade; a divisão do corpo de baile em dois grandes grupos que acompanham uma ou outra protagonista aumenta o clima de confronto, pois elas não têm papel passivo: estimulam e incentivam o duelo entre as duas.

4. *Inspirações Audiovisuais*

- a) Vídeo: primeira cena de organização dos personagens em seus lugares; corte (Plano Conjunto) para senhoras sentadas fazendo a percussão com os pés no chão e as mãos nas mesas; câmera vai se aproximando até enquadrar somente duas das mulheres (Plano Próximo), que iniciam o *cante*; câmera se desloca horizontalmente, mostrando outras duas cantando; corte para plano que enquadra Cristina Hoyos sentada com muitas outras mulheres, todas cantando e seguindo a percussão, e se desloca rapidamente de modo a se aproximar dela em seu momento de ação na cena – em que se levanta e realiza um solo no meio do espaço cênico; a câmera a acompanha desde uma posição que não a deixa em primeiro plano, sendo entrecortada pela presença de outras mulheres no enquadramento, que, por estarem observando Cristina, aparecem de costas para a câmera; corte para a personagem de Carmen em primeiro plano, sentada, de onde se percebe a aproximação de Cristina desde o fundo, que a provoca e se afasta; corte que acompanha o novo posicionamento dela no cenário, passando a enquadrá-la de frente até que ela volte a se sentar; corte para Carmen em primeiro plano, respondendo à provocação e se levantando; corte que privilegia Cristina no enquadramento, incomodada por sua rival; ao fundo, Carmen inicia seu solo até se aproximar da outra, fazendo uma ameaça; novo corte, Carmen em Plano Americano, protagonizando seu solo; sucessivos cortes que intercalam enquadramentos de Planos Conjunto, que abrangem a coreografia das duas, acompanhadas de todo o corpo de baile, Planos Americanos, que colocam as protagonistas em evidência em suas expressões e movimentos e Close-ups giratórios, que as deixam no centro e mostram tensão entre elas, novamente entrecortadas pela presença do corpo de baile. Algumas tomadas são feitas desde posições mais altas da câmera, mostrando o desenvolver da coreografia pelas diagonais do cenário.

- b) Som e Trilha: não há acompanhamento da *guitarra* ou qualquer outro tipo de instrumento, toda a sonorização é feita pelas vozes das *cantaoras*, pela percussão feita com os objetos de cena e gerada pela própria movimentação das *bailaoras* pelo cenário, assim como pelo som de seus sapateados. A letra da música deixa explícito o perigo ao qual está sujeito aquele que se atrever a importunar Carmen, manifestando uma ameaça no verso que afirma que a personagem “tem uma faca para quem se meter com ela”.

Não te aproximes dos *zarzales**/ Os *zarzales* têm farpas / E rasgam os aventais
 E nesta fábrica de tabaco, existes as más, existem as boas
 E nesta fábrica de tabaco, existem mais más do que boas
 E nesta fábrica de tabaco / Não te metas com a Carmen, com a Carmen não te metas
 A Carmen tem uma faca /para quem se meter com ela
 Não te aproximes dos *zarzales* / Os *zarzales* têm farpas / E rasgam os aventais³⁷

- c) Iluminação: há focos de iluminação central que se assemelham a uma luz natural, como se a fábrica pudesse ter entradas superiores para luz solar, ainda que ela se mostre mais difusa, sem tanta intensidade; dessa forma, as protagonistas têm seus rostos, colos e costas iluminados sutilmente desde cima e as cores vibrantes de suas roupas se destacam no cenário de tons neutros. Entre os anos 1930 e 1960, a estética hollywoodiana seguia como regras básicas do uso de cores as ideias expostas por Nathalie Kalmus, em seu artigo *Consciência da Cor* (1935), que tinham como base sua aplicação nas artes visuais. Dizia-se que as cores deveriam ser usadas de acordo com suas possibilidades de suscitar sentimentos e climas: as “quentes” (vermelhos, laranjas e amarelos) provocariam sensações de excitação, calor e movimento, enquanto as “frias” (verdes, azuis e roxos) remeteriam a sensações de repouso, tranquilidade e frieza. Embora a cena analisada não se trate de uma produção hollywoodiana do período, é possível perceber a aplicação desta teoria na utilização das cores no figurino das protagonistas, pois sugerem uma atmosfera de tensão e disputa.

³⁷ Livre tradução, feita pela autora, dos versos:

No te arrimes a los zarzales / Los zarzales tienen púas / Y rompen los delantales

Y en esta tabacalera / Las hay malas, las hay buenas

Y en esta tabacalera / Las hay más zorras que buenas

Y en esta tabacalera / No te metas con la Carmen, con la Carmen no te metas

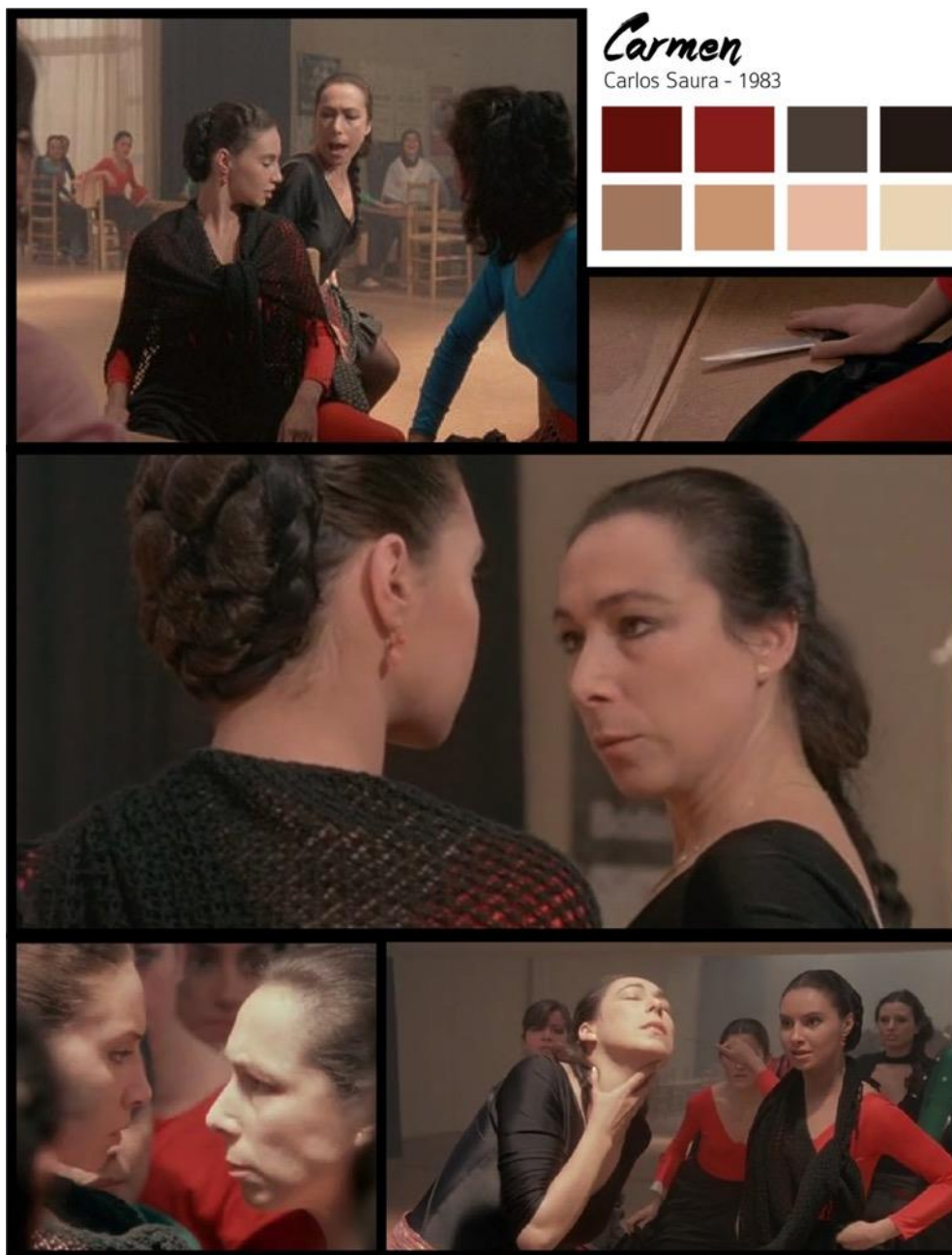
La Carmen tiene un cuchillo, para el que se meta con ella

No te arrimes a los zarzales/ Los zarzales tienen púas / Y rompen los delantales

**zarzales*: espécie de arbusto espinhoso (o termo em espanhol foi mantido para não prejudicar o sentido com a tradução literal)

A Figura 18 é um painel semântico que apresenta a paleta cromática das protagonistas na cena em questão (os figurinos do corpo de baile dão pontos de cor, mas foram deixados em segundo plano nessa construção) e o momentos de tensão e rivalidade entre Carmen (Laura Del Sol) e Cristina Hoyos.

Figura 18: Painel semântico de cena em análise de *Carmen*



Fonte: autora

Em outros momentos da narrativa, no entanto, a personagem de Carmen chega a aparecer em meio a cores mais frias (azuis, verdes, cinzas), talvez sugerindo sua ambiguidade com relação aos sentimentos nutridos por Antonio Gades: ao mesmo

tempo que o seduz e se diz também apaixonada, demonstra distanciamento e desperta uma sensação constante de dúvida. Na Figura 19, um novo painel semântico reúne a paleta cromática da personagem em outras cenas do enredo, além de mostrar uma de suas características mais marcantes: o olhar. Por vezes parece indefeso, mas em outras se mostra potencialmente sedutor. Nos trechos em que contracenava com Antonio Gades, seu olhar e expressividade costumam ganhar destaque.

Figura 19: Painel semântico *Carmen*



Fonte: autora

É interessante destacar também um outro trecho da narrativa (Figura 20) em que Carmen usa um roupão rosa, cor tão estigmatizada como feminina, remetendo a delicadeza e fragilidade, e o diálogo que se dá contraria este ideal – reforçando, por outro lado, a personalidade flamenca, em geral firme e determinada. Outro detalhe que nem sempre é percebido, mas que pode ser encarado como simbólico na cena, é que, enquanto declara ser forte e decidida, a personagem está retirando sua maquiagem, como se estivesse se despidendo dos recursos impostos como artefatos de feminilidade para poder proferir sua garra – ou conseguir exercê-la.

Figura 20: Excertos de cena do filme *Carmen*



Fonte: frames extraídos do próprio filme

5.3 *El Amor Brujo* (1986)³⁸

Finalizando a trilogia flamenca de Saura, *El Amor Brujo* se utiliza da obra do compositor espanhol Manuel de Falla para contar uma história – o que permite que se dance flamenco a partir da estrutura da música clássica. A metalinguagem, isto é, a relação entre realidade e espetáculo – e a consequência de abrigar uma narrativa dentro da outra – é mais sutil neste filme, pois Saura abandona aqui a ideia de filmar ensaios dos espetáculos. Este jogo se dá, dessa vez, através de escolhas relacionadas à estética da produção: no início do filme, a câmera percorre os fundos de um teatro e revela um grande palco que, com bem mais detalhes cênicos que as duas montagens anteriores, abrigará a encenação. O realismo empregado faz com que o espectador se esqueça, no decorrer da trama, que ela está inserida em um outro espetáculo – mas as características

³⁸ A cena decupada está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L18b3UQQ49I>

de estúdio e a maior evidência de artificialidade permitem que essa lembrança ressurgja em dados momentos.

A narrativa apresenta uma marca cultural da Espanha: os acampamentos ciganos. É neste ambiente que José (Juan Antonio Jiménez) e Candela (Cristina Hoyos) têm seu casamento acordado pelos pais, ainda quando crianças – o que gera sofrimento em Carmelo (Antonio Gades), por não poder viver o amor que sente por ela. O casal de noivos cresce, cumpre o desejo de seus pais, e o homem acaba morto em uma luta para defender sua amante, Lucía (Laura Del Sol). Carmelo é preso por engano e descobre ao voltar, quatro anos depois, que sua amada jamais esqueceu o marido morto, vivendo uma espécie de feitiço que a levava toda noite até o local do crime para reencontrá-lo, momento em que dançavam juntos.

Candela é alertada sobre as inúmeras traições cometidas pelo marido pelo qual continua sofrendo e, determinada a ficar com Carmelo, os dois decidem quebrar o feitiço que a mantém ligada ao falecido, ao que uma cigana lhes recomenda o ritual do fogo – cena que será decupada nesta seção e é apresentada pela Figura 21. No entanto, só depois de entregar a amante em troca da viúva – numa outra coreografia emblemática para a trama, que concretiza a troca dos pares – é que conseguem romper com este “amor bruxo”.

Figura 21: cena de *El Amor Brujo* (1986) – *Ritual do Fogo*



Duração aproximada: 4:20 / Fonte: *frame* extraídos do próprio filme

1. *Informações Básicas*

- a) Título: Ritual do Fogo
- b) Locação: acampamento cigano

2. *Necessidades Resumidas*

- a) Objetos de Arte: fogueira
- b) Figurino: todas as mulheres vestem blusa e saia; Candela também, mas tudo que veste é vermelho; usa brincos compridos da mesma cor, colar dourado e cabelo semi preso;
- c) Personagens: Candela (Cristina Hoyos) e corpo de baile

3. *Aspectos narrativos*

- a) Resumo da cena: corpo de baile se encontra em roda em volta de uma grande fogueira e se aproximam e afastam do fogo, inclinando-se em direção às chamas, deixando a roda mais aberta ou fechada; passam a fazer uma coreografia circular ao redor da fogueira até que se distanciam dela e se posicionam em um semi círculo que fica diante da câmera, evidenciando o protagonismo de Candela, que dança sempre cercado as chamas; como se interpreta um ritual em que o fogo é um elemento fundamental, a cena apresenta muita dramaticidade dirigida a ele; a coreografia vai se tornando mais intensa e rápida; ao final, a personagem parece atônita entre o corpo de baile, movimentando-se como quem está buscando por algo até que, no último trecho musical, encerra a dança caída no chão, sob os olhares do elenco que a acompanhava até então.
- b) Objetivos da cena: transmitir a ideia de um ritual místico e intenso que tem um objetivo claro e, por isso, é desempenhado com empenho e dedicação.
- c) Atmosfera/Clima: ambiente impregnado de intensidade pela presença da fogueira e da atividade das chamas, da coreografia forte e determinada, e da expressividade marcante de Cristina Hoyos.

4. *Inspirações Audiovisuais*

- a) Vídeo: muita ênfase para o fogo, que diversas vezes aparece em primeiro plano e permite que se avistem os *bailaores* através de suas chamas; Candela, por praticamente dedicar seu *baile* ao fogo, é enquadrada muitas vezes de costas, já que sua atenção (e direção) se voltam a ele; há uma sequência longa sem cortes, em que a câmera acompanha o deslocamento da *bailaora* e se aproxima dela, eventualmente; corte que alterna enquadramento de Plano Geral para

Plano Médio, mostrando trecho da coreografia de Candela em que ela se mantém de costas para a câmera; novo corte para plano mais abrangente, que enquadra a fogueira em destaque e também o corpo de baile, a primeira funcionando como espécie de cortina para o segundo, que é visto por trás das chamas; câmera se desloca conforme movimentação de Candela ao redor da fogueira até se tornar independente dela e alcançar uma posição mais alta, que avista os acontecimentos desde uma linha imaginária diagonal de cima para baixo; corte que enquadra as chamas em Close-up, tornando difícil a visualização de Candela atrás delas, pois suas cores e fumaça não apresentam suficiente opacidade; são momentos em que o fogo passa uma imagem literal de domínio, como se estivesse se alastrando e tomando conta da cena;

- b) Som e Trilha: A música é uma das composições de Manuel de Falla e seu caráter de ópera carrega a atmosfera da cena, oferecendo à coreografia ainda mais dramaticidade. A caracterização flamenca se dá pelo próprio gestual dos *bailaores* e pelo preenchimento dos tempos musicais com a percussão de seus pés – além da marcação de determinados trechos com palmas.
- c) Iluminação: ambientação ganha tons quentes de vermelho, laranja, marrom e amarelo, que são intensificados pela luminosidade do fogo; a figura de Candela é muitas vezes contrastada do fundo pelas chamas da fogueira, que ora clareiam a cena, destacando a personagem, ora geram imagens silhuetadas, criando interessantes recursos de iluminação. Manifesta-se, mais uma vez, uma atmosfera de espaço teatral, com o uso do ciclorama³⁹. Na cena em questão, ele apresenta as mesmas tonalidades quentes dos outros elementos cênicos (vermelhos, laranjas, marrons), deixando perceptível sua artificialidade, uma vez que não reproduz fielmente as cores do céu/horizonte. Pontuar essa inverossimilhança do cenário, no entanto, é um recurso estético que enriquece a paleta cromática e, conseqüentemente, a fotografia e dramaticidade da cena.

Na figura 22, apresenta-se um painel semântico contendo a paleta cromática da cena decupada e alguns dos momentos expressivos da personagem Candela na execução da coreografia em questão.

³⁹ Espécie de tela de grandes dimensões, em geral de cor branca, disposta no fundo do palco para proporcionar a sensação de profundidade ou fundo infinito. Serve de base para projeções digitais ou mesmo para refletir e contribuir com os efeitos de iluminação.

Figura 22: Painel semântico *El Amor Brujo*

Fonte: autora

Ao fazer o cruzamento de análises para o qual este capítulo se destina, o que se almeja é entrelaçar os resultados da pesquisa em busca de compreender o que as respostas – obtidas a partir de cada fonte consultada – manifestam em comum. Chega-se, assim, nas *categorias de análise*, que expõem justamente as recorrências encontradas ao longo do estudo. A intersecção das compatibilidades percebidas entre a pesquisa contextual, a aplicação dos questionários com especialistas da área (que se encontra na íntegra no *Apêndice A* deste trabalho) e a observação e a análise de filmes de temática flamenca são um importante parâmetro para definir o que se deve *reapresentar*. Neste sentido, é possível extrair a reaparição de características que foram agrupadas aqui em duas nomenclaturas. A primeira é a existência de *um alfabeto*

corporal – do qual uma *bailaora* deve ter conhecimento. Este tanto produz a dança flamenca quanto é por ela produzido. A segunda é o fato de o flamenco ser considerado *uma arte viva*, já que está em constante ressignificação.

5.4 Um alfabeto corporal

Toda expressão artística se dá a partir de uma linguagem própria. Na dança não é diferente, e na flamenca se percebe esta manifestação através de um conjunto de características muito particulares, responsáveis pela força e intensidade com as quais o *baile* se apresenta. Quando se fala especificamente da mulher neste contexto, os aspectos se tornam ainda mais marcantes, aliando elementos concretos – isto é, plásticos, visíveis – a aspectos mais subjetivos.

Das análises feitas em relação aos dados coletados na revisão bibliográfica, nas cenas da trilogia de Saura e diante das respostas de especialistas ao questionário aplicado, permite-se notar na descrição da imagem feminina na dança flamenca a recorrente menção aos gestos e ao olhar das *bailaoras*. Seus movimentos sinuosos também são determinantes no estilo. Ana Medeiros, *bailaora*, professora, e coreógrafa da Companhia e Escola de Flamenco Del Puerto, em Porto Alegre, cita as “mãos que voam como pássaros, o olhar que intimida e penetra” como uma forte manifestação do feminino. Tais especificidades, de caráter mais subjetivo, são fundamentais, uma vez que as mulheres se exprimem suficientemente desta forma: os elementos cênicos (*bata de cola, mantón, abanico, castanholas*, etc.) agregam na dança tanto em estética quanto em significado, mas não são essenciais para sua expressão. Conforme a renomada professora e *bailaora* La Truco, da escola Amor de Dios e Instituto La Truco, em Madri, eles “não dão mais importância à mulher flamenca”⁴⁰, mas são utilizados de modo a fornecer mais beleza (ou nível de dificuldade) a um *baile*. Ela afirma que “a mulher é muito mulher ainda que não os utilize”. Reforça, no entanto, que uma *bailaora* completa deve estar preparada e saber usar todos eles, já que “o saber não ocupa lugar”. Para Lucas Portolés, diretor artístico do *tablaó* Cardamomo, em Madri, eles dão variedade e expressividade à uma manifestação artística “em que a essência é a transmissão de emoções entre o artista e o público.”

⁴⁰ Todas as citações diretas dos especialistas espanhóis entrevistados aparecerão, ao longo deste capítulo, em sua forma de livre tradução, sempre realizadas pela autora. As respostas na íntegra e no idioma original se encontram no *Apêndice A* deste trabalho.

De todo modo, os elementos cênicos são dotados de significado e podem agregar ao *baile*. Segundo Ana Medeiros, o *abanico* funciona como adorno ou mesmo instrumento percussivo, criando interessantes jogos de manuseio como o ato de se abanar, de se esconder revelando apenas o olhar ou de executar movimentos de abrir e fechar; as castanholas marcam momentos fortes do *baile*, matizando suas intenções, pontuando a *guitarra* e podendo, inclusive, fazer as vezes do sapateado; e o *mantón* acentua os tempos e a finalização dos movimentos, ganhando distintas significações. Blanca del Rey, importante coreógrafa e *bailaora* espanhola, criou uma coreografia de tanta expressão na utilização dele que acabou por inaugurar uma verdadeira escola de movimento para o uso deste elemento em cena. Em vídeo que fala sobre isto, diz enxergar no *mantón* “um ser que adquire vida” e que, dessa forma, fazem “um passo a dois”. Para Blanca, ele se expressa quando ganha vida, contando sua própria maneira de sentir e de ser⁴¹.

Nos filmes aqui analisados, as mulheres em cena propagam toda esta citada “personalidade” flamenca, mas não carregam os elementos cênicos consigo. Também por se tratarem de enredos com personagens realistas, que utilizam o flamenco como recurso para contar uma história – e não pretendem contar uma história sobre o flamenco –, a utilização dos mesmos prejudicaria a intenção de verossimilhança da trama, pois os trajes característicos e os demais itens reforçariam estereótipos desnecessários para aquele contexto. Assim, observa-se nas cenas a complexidade das figuras femininas, uma insinuação sobre seus anseios, vontades, a determinação de suas atitudes, a precisão de seus movimentos, sem, contudo, serem fundamentais os demais elementos cênicos. As mulheres se apresentam com vestimenta simples e quase cotidiana – de acordo com a posição que seus personagens ocupam em cada filme – e seguem dotadas de toda a profundidade que são capazes de expressar. Deste modo, logram a essência flamenca: transmitir emoções. Conquistam este objetivo de tal forma que é possível compreender os pontos chave de cada narrativa sem que sejam necessários diálogos ou outros elementos explicativos: a dança basta.

⁴¹ Para ilustrar movimentos coreográficos com o *abanico*, assistir performance da *bailaora* Concha Jareño: <https://www.youtube.com/watch?v=wNWT8NPu2nA>; para visualizar as possibilidades com as castanholas, a desenvoltura de Lucero Tena: https://www.youtube.com/watch?v=CwvLcCZb_g4; e, para compreender mais a respeito do *mantón*, assistir ao vídeo em que Blanca del Rey fala de sua coreografia com o adereço, a “*Soleá del Mantón*”: <https://www.youtube.com/watch?v=b3kPjQ7CEaA>

5.5 Uma arte viva

É recorrente entre as fontes utilizadas nesta pesquisa a afirmação do flamenco como uma arte viva, que se transforma e produz a mescla de certos aspectos com o decorrer do tempo. No *baile* realizado por mulheres, especificamente, isso se demonstra com a quebra de alguns estereótipos ditos femininos e com a incorporação de elementos e características coreográficas antes pertencentes somente à dança masculina. Destaca-se, nesse sentido, a inserção dos sapateados, que acaba culminando também no uso de calças, que permitem mostrá-los com toda a técnica e destreza necessárias.

Lucas Portolés cita que a evolução da arte flamenca deu à mulher um papel mais participativo, ocupando o lugar da figura mais plástica que antes se desenhava. Confirma a introdução de especificidades manifestadas exclusivamente na dança praticada por homens – no passado – na atual dança feminina, ao comentar sobre a agressividade que muitas *bailaoras* acrescentaram aos seus movimentos de pés, mesclando “estética com força e velocidade”. Juan Vergillos, pesquisador com grande atuação na arte flamenca e inúmeras publicações na área, também destaca esse borramento de limites de gênero na dança flamenca ao longo do tempo, não só pelo vestuário, mas pelas técnicas utilizadas, fazendo menção – além do uso de calças e da inclusão de sapateados “frenéticos” – ao fato das mulheres terem se masculinizado nessa prática assim como “em todos os aspectos da sociedade ocidental, sobretudo na segunda metade do século XX”. Um marco na história foi a *bailaora* Carmen Amaya⁴², ícone expressivo da iniciação feminina ao sapateado vigoroso e ao uso de calças, que inovou “sem perder a feminilidade e força características da mulher flamenca!”, conforme aponta Ana Medeiros.

A dança flamenca também pode ser descrita como em constante evolução porque se alimenta das distintas interpretações de seus *bailaores*. Para La Truco, a representação feminina no *baile* é interessante justamente por isso: como todo ser humano, são mulheres diferentes entre si e “cada uma mostra sua arte da maneira que a vive e a sente”, carregando sua própria visão dela e fazendo com que se tenha hoje “mais do que se teve em um passado”.

⁴² Sugere-se, para conhecer a *bailaora* citada e ilustrar as características mencionadas, que se assista ao vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=6xx0uLH55wY>, a partir dos 00:50 segundos.

5.6 Conceito da proposta

Conforme explicitado no decorrer deste trabalho, a dança flamenca trata a improvisação como essencial, mas considera que o repertório dos *bailaores* já deve estar construído para que se obtenha êxito nesta tentativa. De modo análogo, este estudo gerou um conhecimento de extrema relevância para o desenvolvimento do projeto, o que assegura que o tema seja tratado com seriedade e assertividade. Esta segurança, no entanto, não imobiliza as possibilidades, pois permite trabalhar com a mesma flexibilidade dos improvisos coreográficos: em posse do aporte teórico adquirido, são aceitas as alternativas de câmbio que um processo criativo exige, uma vez que as falhas ou os imprevistos do percurso podem levar a distintas direções, inclusive contribuindo para resultados mais inovadores – justamente por serem inesperados.

Levando em conta as categorias de análise como fundamentais na adequada *apresentação* da mulher no contexto do *baile* flamenco, torna-se possível a extração (e formulação) de alguns requisitos de projeto, conforme se elenca a seguir.

5.6.1 Requisitos de projeto

A partir do que se obteve como resultado da investigação, destaca-se a importância e a necessidade – no que diz respeito ao tema – de tornar presente no projeto:

- o gestual das *bailaoras*;
- suas sutilezas e intensidades;
- o olhar, tantas vezes apontado como característica marcante;
- as curvas sinuosas produzidas por suas posições;
- suas interações e aproximações com os elementos cênicos;
- o marco histórico de suas transgressões quanto às limitações de gênero na dança.

Retomando autores que dissertam acerca do livro-objeto, pode-se listar ainda outros requisitos provenientes de uma reflexão sobre o conteúdo pesquisado. A partir de Romani (2011), por exemplo, é possível determinar como intenção para o projeto que a narrativa seja percorrida por meio da manipulação, através da qual o leitor

conquista uma leitura singular. Isto porque a autora acredita que o livro-objeto possui mecanismos que valorizam o caráter experimental das linguagens. Esse manuseio explora a criatividade e a percepção, que ocorrem graças aos instrumentos lúdicos utilizados, ferramentas de projetos essenciais na diferenciação do livro tradicional do livro-objeto.

(...) O design do livro-objeto exige um projeto diferenciado, entre suas especificidades pode-se citar: pequena ou ausência de massa de texto, formato inusitado, linguagem experimental das ilustrações e produção gráfica diferenciada.

O formato caracteriza o aspecto físico do livro-objeto. Este tem o poder de incentivar a fantasia, porque é a primeira impressão que o leitor terá do objeto. O formato associado ao tamanho tem a capacidade de expressar sensibilidade, por exemplo: livros menores expressam sutileza e delicadeza. (ROMANI, 2011, p. 10).

Conforme Guzman (2015), no livro-objeto a estrutura narrativa se transforma dependendo do suporte, da materialidade e da linguagem, proporcionando interação não só pela leitura visual convencional, mas também pela estabelecida manualmente, isto é, pela relação tátil que ocorre com o objeto. A manualidade exigida nesta interação se assemelha ainda aos movimentos de dedos e punhos da dança flamenca, criando uma experiência de manipulação que faz referência ao próprio tema do livro. O aspecto tridimensional permite relações inusitadas, convidando e estimulando ao toque e provocando também outros sentidos, o que reforça a escolha específica por esse tipo de livro como resultado de projeto de design, no intuito de tentar traduzir alguns elementos da dança flamenca, muitas vezes intangíveis. O verbal tem sua importância reduzida e o caráter conferido se torna mais global. A experiência de leitura é pessoal – com seu próprio ritmo, movimentos, pausas – uma vez que o leitor a faz de modo integral e criativo, sendo possível a sua transformação como indivíduo. Ele não é um mero observador que contempla a obra, mas um agente ativo na descoberta da mesma.

Sendo assim, pode-se estabelecer requisitos ligados às experimentações:

- com materiais, que podem explorar texturas e sons, remetendo à ideia de ritmo e movimento;
- com formatos, agregando à experiência do leitor;
- com técnicas de criação, utilizando variadas ferramentas que permitam e estimulem a inovação.

Com base em toda a informação coletada, sua relevância e potencialidade como tema, o conceito da proposta tem por objetivo desenvolver um livro-objeto que *apresente*, com qualidade de conteúdo e de estética, a imagem que nos tem sido transmitida sobre o feminino na dança flamenca. O cerne do projeto será a tentativa de

transmitir mais do que um estereótipo caricato da *bailaora* flamenca, mas a percepção de suas emoções e personalidade. Assim, a intenção se volta a uma figura feminina não mais submissa e frágil, mas protagonista nos contextos nos quais se insere; é dado lugar a uma mulher empoderada, enérgica e forte.

Segundo Baxter (2000, p. 191), “os produtos devem ser projetados para transmitir certos sentimentos e emoções [...] Isso pode ser conseguido construindo-se diversos painéis de imagens visuais”. Sendo assim, no intuito de especificar inspirações e intenções de projeto, foram criados painéis semânticos (que se encontram no *Apêndice B* deste trabalho) que destacam os diferentes atributos já elencados como requisitos fundamentais, dividindo-se entre as categorias *gestual*, *sutileza*, *sinuosidade*, *intensidade*, *olhar*, *gênero* e *ritmo*.

6 ENSAYO: GERAÇÃO E SELEÇÃO DE ALTERNATIVAS

O ensayo, não só no flamenco como em qualquer outro âmbito, é o momento dedicado à preparação de algo, em que se faz um teste referente ao resultado esperado no intuito de prová-lo e aperfeiçoá-lo. Quando se fala especificamente de um contexto artístico, os ensaios são fundamentais para ajustar todos os detalhes de uma montagem antes de sua estreia. Assim, é possível detectar falhas e reconhecer êxitos previamente, corrigir o necessário, testar e experimentar novas possibilidades e melhorar o planejamento do que se pretende apresentar. Este capítulo inaugura, portanto, o chamado segundo “diamante” da metodologia utilizada, partindo do conceito gerado para dar início à ideação, isto é, a fase de desenvolvimento de alternativas de projeto. É mais uma das etapas de divergência do pensamento, em que se expande o entendimento para buscar e testar soluções possíveis.

6.1 Técnicas para ideação

Retoma-se, aqui, a utilização do kit de ferramentas com técnicas e métodos inovadores proposto pela IDEO, a partir da adoção do *Design Thinking* (BROWN, 2008). Foram selecionados alguns instrumentos alinhados às necessidades deste momento, priorizando aqueles que enfatizam oportunidades de experimentação ou a validação da proposta. Conforme ilustra a Figura 23, foram contemplados (em livre tradução e adaptação da autora): *fase inspiracional*; *agrupamento de ideias*; *temas comuns*; e *prototipagem rápida*. Considerando a não-linearidade da metodologia, eles estão descritos individualmente, mas não necessariamente obedecem uma ordem cronológica em seu processo de execução. O processo ocorre de modo iterativo, com momentos de retorno a determinadas etapas e múltiplos ciclos de procedimentos, gerando flexibilidade no desenvolvimento do projeto.

Figura 23: ferramentas de ideação utilizadas



Fonte: <http://www.designkit.org>

6.1.1 Fase inspiracional

Finalizado o percurso de pesquisa correspondente ao primeiro “diamante” deste estudo – que teve como marco a elaboração de um conceito para o projeto –, foi possível vivenciar um período de aprendizado a respeito do tema na Espanha que, como já se sabe, é conhecido como o país berço da arte flamenca. O período de visita da autora – durante o mês de julho de 2016 – às cidades de Sevilha e Madri gerou dias de imersão na cultura flamenca, dos quais se extraiu uma grande quantidade de notas, fotos, impressões e diálogos sobre o objeto de pesquisa, além da intensa vivência no contexto desta arte.

A fase em questão serve para ajudar a organizar as experiências obtidas, dando sentido ao aprendizado adquirido. O objetivo, portanto, é coletar inspirações para o projeto. Este desenvolvimento não traz soluções definitivas para o desafio de design, mas certamente contribui para a elaboração de alternativas, uma vez que se baseia no repertório visual e contextual construído. Deste modo, permite-se capturar ideias, sensações, sentimentos e percepções acumulados para projetar e desenvolver uma espécie de narrativa.

Em Sevilha, foram realizadas mais entrevistas com pessoas ligadas a este universo com o intuito de coletar depoimentos inspiracionais. Joaquín, um aficionado por flamenco, Maribel Ramos, professora e *bailaora* profissional, Maite Olivares, *cantaora*, e Fernando María, *guitarrista*, foram indagados a respeito da mulher na dança flamenca, respondendo ainda sobre suas visões particulares acerca do que melhor a definiria em termos de cores, sons, texturas e demais características que pudessem ser revertidas em “materialidade” no projeto, isto é, foram descritos atributos objetivos – para questões muitas vezes subjetivas – como forma de tentar tornar mais tangíveis essas peculiaridades. A partir destas conversas, elaborou-se uma série de vídeos⁴³ (conforme ilustra a Figura 24) que está disponível online, em um canal destinado especificamente a conteúdos relacionados a esta pesquisa.

Figura 24: Série de vídeos produzida

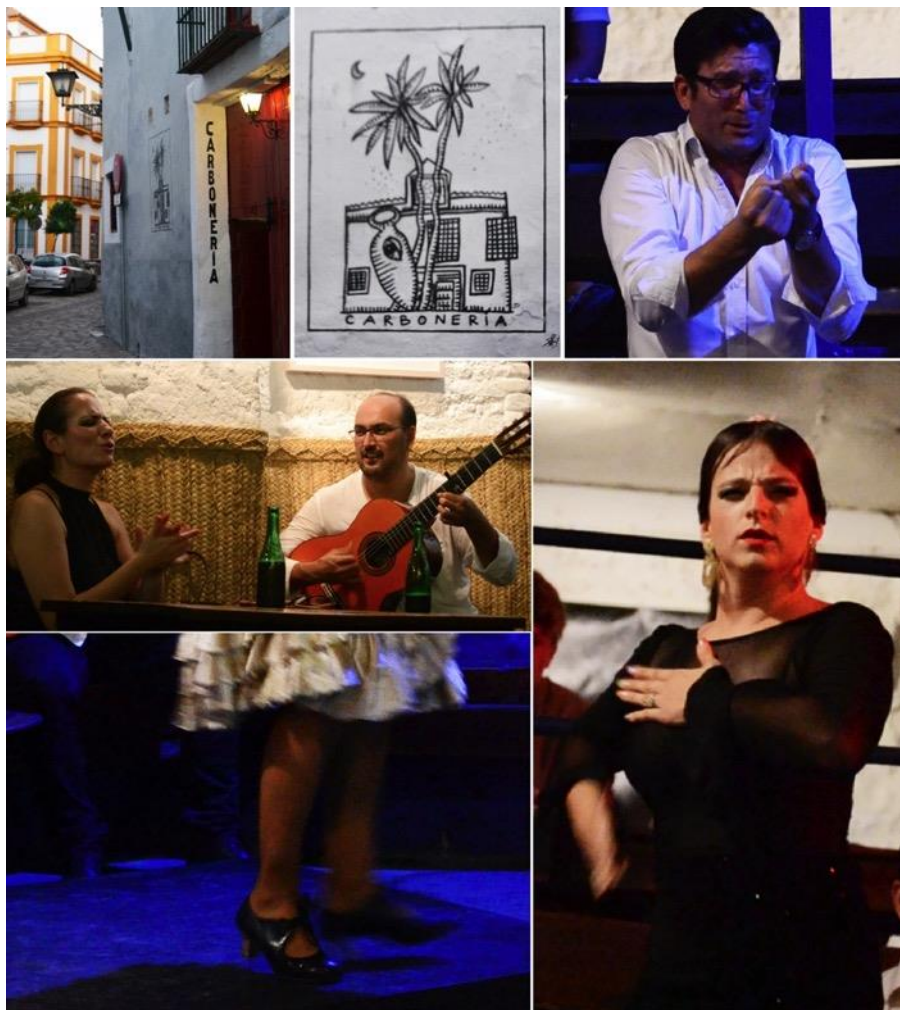


Sevilha (julho/2016) / Fonte: autora

⁴³ Para assistir aos vídeos produzidos, acessar o link <https://vimeo.com/user52137455>

De modo virtual, também foi entrevistada a *cantaora* flamenca Ana Real, que respondeu aos mesmos questionamentos. Duas visitas foram feitas ao *Carbonería*, bar muito tradicional de Sevilha, famoso por apresentar espetáculos de flamenco diariamente e de forma gratuita, o que acaba atraindo diversos turistas. Como ilustra a Figura 25, os *shows* variam entre o toque, o canto e o *baile* flamenco e vão acontecendo de forma espaçada durante a noite, o que permitiu o contato e a entrevista com dois dos artistas que se apresentavam.⁴⁴

Figura 25: *Carbonería*



Sevilha (julho/2016) / Fonte: autora

Visitou-se também o *Museo del Baile Flamenco*, espaço promovido e financiado pela *bailaora* Cristina Hoyos para difundir esta arte. Foi possível assistir a um espetáculo de dança e conhecer a infraestrutura do local, que conta com uma

⁴⁴ Mais registros fotográficos do espetáculo assistido se encontram *Apêndice C* deste trabalho.

exposição permanente sobre as origens do flamenco, seus principais *palos*, sua história, um pouco dos principais artistas que já existiram nesse meio e distintos depoimentos sobre o tema – além de ter uma seção dedicada à Cristina. Há ainda salas de multimídia e coleções fotográficas que ajudam a orientar esse percurso, que vai desde os primórdios do toque, do canto e do *baile* até sua atualidade – sendo o restante do museu reservado a outras atividades como *shows*, aulas de dança flamenca e mesmo outras exposições temporárias. A Figura 26 mostra uma seleção de alguns trechos do espetáculo assistido, bem como uma das salas do museu.

Figura 26: *Museo del Baile Flamenco*



Sevilha (julho/2016) / Fonte: autora

Outro local em que se buscou aprofundar o conhecimento a respeito do universo flamenco foi o *Centro Cultural Casa de la Memoria*, que, além das apresentações artísticas diárias, oferece exposições, cursos e conferências. A partir do espetáculo assistido, foi possível estabelecer contato com Maribel Ramos, que se disponibilizou tanto para uma entrevista quanto para receber uma visita a uma de suas aulas no *Estudio Flamenco Juan Polvillo*, da qual chegou-se à produção de mais imagens e vídeos. Essa experiência mostrou-se muito interessante não só por observar a dinâmica do aprendizado flamenco, como também por permitir atentar a questões já estudadas – e agora vistas na prática – como posicionamento de corpo, colocações posturais e outras especificidades – conforme ilustra a Figura 27 – que pertencem ao alfabeto corporal flamenco, neste trabalho encontrado ainda como formulação de uma das categorias de análise.

Figura 27: Aulas de flamenco de Maribel Ramos



Na cidade de Madri, houve a oportunidade de conhecer o *Centro de Arte Flamenco y Danza Española Amor de Dios*, em que se permitiu assistir a algumas aulas e fazer mais registros de foto e vídeo (Figura 28). Assim como nas que se pôde presenciar em Sevilha, mostrou-se enriquecedora uma vivência deste tipo: alunas de nível avançado já demonstram a atitude flamenca detectada nas fases de pesquisa, pois já possuem a técnica e dominam a linguagem do *baile*, podendo potencializá-lo com o que há de mais refinado em sua expressão.

Figura 28: *Centro de Arte Flamenco y Danza Española Amor de Dios*



Seguindo o processo comum à fase inspiracional, as falas mais relevantes das entrevistas foram registradas em *Post-its*, evidenciando palavras-chave e/ou frases importantes⁴⁵. O mesmo foi feito com o conceito elaborado após o primeiro “diamante” da pesquisa e também com as notas e observações coletadas ao longo da estadia na Espanha: citações, formas, percepções, ideias e aspirações. Em seguida, os itens foram dispostos e organizados em categorias para dar início à formulação realizada no momento seguinte, conforme se descreve a seguir.

6.1.2 Agrupamento de ideias

Este é o momento destinado a combinar as diversas ideias e inspirações geradas na tentativa de chegar a soluções consistentes. Torna-se difícil separar esta fase da próxima – que é destinada a encontrar *temas comuns* entre os resultados –, pois, de acordo com o próprio *Design Thinking*, este não é um processo linear. As duas etapas estão descritas aqui conforme as seções identificadas no sumário, mas funcionaram praticamente em paralelo.

A partir do que foi anteriormente elencado em *Post-its*, observa-se questões que podem ser agrupadas de acordo com diferentes critérios, como semelhança ou oposição, por exemplo. Desta dinâmica, permite-se extrair conceitos com certo nível de complexidade, já que são mescladas ideias que nem sempre se relacionam diretamente, criando a possibilidade de chegar a combinações inusitadas. Ao eleger o que há de mais pertinente em cada ponto levantado, torna-se viável fazer a seleção de ideias. As recorrências constatadas apontam para certos “padrões”, que são agrupados e interpretados – ao invés de serem somente identificados – dando início à percepção de oportunidades e à criação de possíveis soluções.

6.1.3 Temas comuns

Ao reorganizar os tópicos provenientes da *fase inspiracional*, pode-se encontrar noções que se repetem acerca do tema de pesquisa. Dando continuidade ao momento de agrupar ideias, esta etapa não só as reconhece como também tenta dar sentido a elas.

⁴⁵ Para maior objetividade, o processo detalhado das dinâmicas de *Post-its* se encontram nos *Apêndices D e E* deste trabalho, enfatizando no corpo do texto as etapas mais relevantes e decisórias.

Resultados similares advindos das entrevistas e das outras formas de investigação reforçam os caminhos possíveis para o projeto.

Sendo assim, foram feitos agrupamentos semânticos como forma de salientar as recorrências entre os *Post-its*. Com a reorganização temática, abriu-se espaço para o surgimento de *insights*, traçando relações e noções que pudessem ser traduzidas em oportunidades de design. Intenções referentes ao projeto gráfico e às experimentações de materiais ou de conteúdo foram encadeadas a partir dos temas identificados, conforme ilustra a Figura 29, de modo a conduzir à etapa de geração de alternativas.

Figura 29: Temas comuns e encadeamento de ideias



Fonte: autora

6.1.4 Prototipagem rápida

A última ferramenta eleita para encaminhar a etapa de ideação – e que já se aproxima do momento de implementação do projeto – é de grande ajuda na fase de experimentações, verificando quais as chances de cada alternativa funcionar ou não. A prototipagem rápida é uma forma bastante eficaz para testar se determinadas ideias podem ser tangíveis. Não é necessário reproduzi-las perfeitamente nem fielmente ao que seria seu resultado finalizado, basta criar protótipos funcionais capazes de satisfazer as dúvidas, isto é, que sejam suficientes para desenvolver testes e propor melhorias, conforme erros e acertos são detectados.

Com isso, busca-se entender o que o produto em questão está expressando ao entrar em contato com o público – e também caracteriza a fase de validação, quando se obtém um *feedback* a respeito do que está sendo produzido. Esta resposta permite ajustar detalhes do projeto, reformular suas fragilidades e mesmo avaliar o seu êxito. Para seguir a metodologia deste trabalho, a prototipagem rápida será demonstrada mais adiante, na seção que explica a seleção da alternativa.

6.2 Processo de geração de alternativas

Esta seção não se destina somente à apresentação de possíveis propostas para elaboração do livro-objeto, mas descreve também o procedimento adotado para a concepção das mesmas. As alternativas foram desenvolvidas a partir da divisão das características do projeto em dois eixos principais: as questões relativas ao seu conteúdo e àquelas ligadas ao seu aspecto formal, conforme se especifica a seguir.

6.2.1 Conteúdo

De volta aos *insights* levantados – e tendo em vista o conceito elaborado para o desenvolvimento do livro-objeto –, um recurso utilizado para conduzir o processo foi a determinação da narrativa do projeto editorial, isto é, a decisão sobre a história a ser contada e sobre a forma como se pretende fazer isso. Com diferentes propostas em aberto e ainda dispersas, a delimitação de um percurso a ser seguido auxilia no encadeamento criativo das mesmas.

Assim como nos espetáculos de dança – ou nas obras cinematográficas, conforme já elucidado em capítulos anteriores –, um enredo necessita de um roteiro definido, seja ele linear ou não. Frente a um vasto panorama de possibilidades, criar um modo de sequenciá-las permite o desenvolvimento da curva dramática existente em qualquer narrativa. Com este *script* bem delineado, o conteúdo é mais facilmente distribuído – e as ideias, antes fragmentadas e difusas, passam a ocupar o espaço em que melhor se encaixam na trama para assim ganhar sentido e significado.

Deste modo, foram consideradas três possibilidades de estruturação do roteiro a partir dos temas identificados na pesquisa. O encadeamento do conteúdo, portanto, foi pensado conforme as alternativas a seguir.

6.2.1.1 Estrutura do *baile*

Utilizando a mesma referência que esta pesquisa faz na divisão de seus capítulos, que se estruturam de acordo com os trechos coreográficos da dança flamenca, uma forma de orientar o leitor ao longo de sua experiência com o livro-objeto seria introduzi-lo a estes diferentes momentos por meio das sensações causadas por cada seção. O banco de informações coletado seria estruturado de modo análogo ao *baile*, sendo distribuído pela narrativa levando em consideração o contexto em que melhor se adequasse: *llamada, salida, paseo, escobilla*, entre outros.

6.2.1.2 Evolução histórica

Obedecendo à cronologia que vai desde o surgimento do flamenco até seus dias atuais, esta alternativa apresentaria o conteúdo a partir da evolução desta arte e dos avanços conquistados pela mulher no *baile*, trazendo à tona uma das intenções projetuais ao final da fase de descoberta: apontar as transgressões de gênero que alcançaram ao incorporar na dança feminina elementos e características que antes eram exclusivamente masculinos, deixando o papel decorativo e tomando um lugar mais ativo neste cenário.

6.2.1.3 *Palos flamencos*

Visto que os resultados da pesquisa apontam para a variedade do estilo flamenco, que pode transmitir desde a mais profunda tristeza à mais intensa alegria – e que as mulheres podem levar para o seu *baile* um pouco daquilo que realmente são na vida – esta imagem é plausível de ser transmitida a partir da diferenciação dos distintos ritmos pertencentes ao gênero. Apresentando as oposições dos sentimentos expressos, esta opção permitiria explorar as diferentes personalidades assumidas por uma mulher quando dança flamenco, percorrendo desde a sua face mais delicada e sutil até seu gestual mais forte e vigoroso.

6.2.2 Aspecto formal

Apontadas algumas possibilidades de apresentação do conteúdo do projeto editorial, encontra-se a necessidade de planejar questões relativas à sua estética. Uma maneira de gerar repertório é através de um levantamento de referências, que neste caso enquadra os livros-objeto. Para uma avaliação coerente de publicações desta categoria, é essencial analisar a experiência gerada a partir da materialidade e do manuseio destes exemplares. A dificuldade de acesso a estes de modo real/físico, no entanto, levou à realização de uma sondagem atenta para orientar e estimular o processo criativo, retomando, portanto, a *fase inspiracional*.

Dentre os livros aos quais se teve acesso, pode-se citar “*O discurso ‘Faça Boa Arte’, de Neil Gaiman*” (Editora Intrínseca, 2014), que é justamente a transcrição traduzida de uma fala feita por Gaiman, em 2012, a uma turma de formandos da University of the Arts, na Filadélfia. Embora não seja exatamente um exemplo de livro-objeto, foi utilizado como referência devido ao seu projeto gráfico, uma vez que explora com sucesso diagramações rítmicas e flexíveis. Sem obedecer ao mesmo padrão de distribuição ao longo de suas páginas, o texto consegue marcar – através da utilização de formas e cores (e de sua interação com elas) silêncios e velocidades, sugerindo o ritmo de um discurso quando *falado*. Desta forma, além de evitar a monotonia, conquista a intenção de conceder ao conteúdo uma certa cadência e até mesmo sonoridade – objetivos esperados de uma publicação como a que este trabalho pretende ser, que tem a dança como temática central. Conforme ilustra a Figura 30, o livro até mesmo provoca sensações auditivas, como é o caso da folha de guarda que o

encerra, que é composta da onomatopeia “clap” repetida inúmeras vezes – formando um padrão visual com efeitos similares ao de uma estampa –, remetendo aos aplausos comuns ao final de um discurso.

Figura 30: "O discurso 'Faça Boa Arte', de Neil Gaiman"



Editora Intrínseca, 2014 / Fotos: autora

Outro referencial pesquisado no intuito de adquirir inspirações foi a *Bíblia do Churrasco* (2014), um projeto desenvolvido para a empresa Tramontina pela agência de publicidade J. Walter Thompson Brazil. O livro, assim como mostram as imagens da Figura 31, não só informa sobre o bom preparo da carne, como sua própria materialidade pode ser utilizada para este fim: há páginas de carvão, de sal, de papel alumínio, de material capaz de amolar facas, com potencial inflamável e inclusive uma que se abre até apresentar um avental para o cozinheiro. Mesmo a capa, que é feita de madeira rígida, pode exercer a função de tábua para corte.

Figura 31: "Bíblia do Churrasco"



J. Walter Thompson Brazil, 2014 / Fonte: <https://www.behance.net/lucasreis>

Segundo Ricardo John, da agência JWTBrazil, “O livro demonstra de maneira sensorial e definitiva a paixão da Tramontina pelo churrasco. Apesar de fazerem milhões de peças para churrasco todos os meses, eles ainda têm o brilho no olhar do artesão na produção de suas peças”⁴⁶. Tal explanação acerca do material muito se assemelha ao propósito do projeto desta pesquisa: propiciar uma experiência de interação do leitor com o objeto do livro em si, suscitando os sentidos no intuito de gerar sensações subjetivas relacionadas à dança flamenca. Particularidades ligadas à execução (materiais, processos e acabamentos) ainda não são planejadas nesta etapa, de modo a não restringir ideias e aspirações. A singularidade de uma obra deste tipo é um dos motivos pelos quais as dificuldades técnicas não são vistas como limitações, mas desafios, sendo bastante corriqueiro que os livros-objeto apresentem caráter mais artesanal e não sejam produzidos em escala industrial. *A Bíblia do Churrasco*, por exemplo, foi inicialmente desenvolvida como uma estratégia de relacionamento da marca com os chefs e donos de restaurantes, sem intenção lucrativa. Somente depois foi comercializada, e mesmo assim de maneira simplificada e como edição rara, com poucos exemplares – a complexidade de certos livros-objeto também acaba deixando seus custos muito elevados.

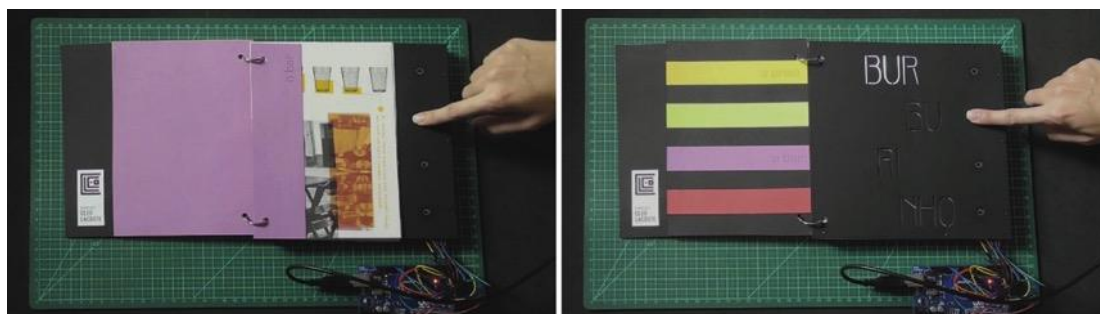
Observou-se ainda a obra *Burburinho*, da designer Cleo Lacoste, que se apresenta sobre o formato de zine⁴⁷, como se vê na Figura 32. De caráter interativo, explora a sobreposição de sons capturados na cidade do Rio de Janeiro, que se dividem em quatro ambientações – *a praia, a feira, o bar e o trânsito*. Todas elas apresentam seus ruídos típicos: os chamados dos vendedores ambulantes, as vozes, as buzinas, a movimentação da capital. Cada seção faz uso de variados tipos e formatos de papel que ainda provocam uma justaposição visual, ajudando a contextualizar o cenário que está em voga. A cada um deles se pode ligar ou desligar o botão que aciona sua “trilha”, e ao final é possível ligar todos simultaneamente, que são responsáveis também por ligar a iluminação de destaca cada uma das sílabas do projeto: bur-bu-ri-nho. Segundo Lacoste, “na forma de um ruído indistinto, uma pluralidade de indivíduos interage simultaneamente no espaço público. O burburinho da rua carrega interações partidas, mescladas, cruzadas, que nos atingem de todas as direções.” O projeto chama atenção

⁴⁶ Fonte: <http://adnews.com.br/publicidade/jwt-cria-biblia-do-churrasco-para-tramontina.html>. Data de acesso: 08 de outubro de 2016.

⁴⁷ A obra foi publicada na página pessoal da designer em um site de portfólios e está disponível em: <http://www.behance.net/gallery/35145895/Burburinho>. Data do último acesso: 08 de outubro de 2016.

no contexto de procura por similares porque, além de estimular a interatividade, trabalha com mais de um tipo de material, traz elementos de áudio para a narrativa e dá a ela uma certa abertura para interpretações.

Figura 32: “Burburinho”

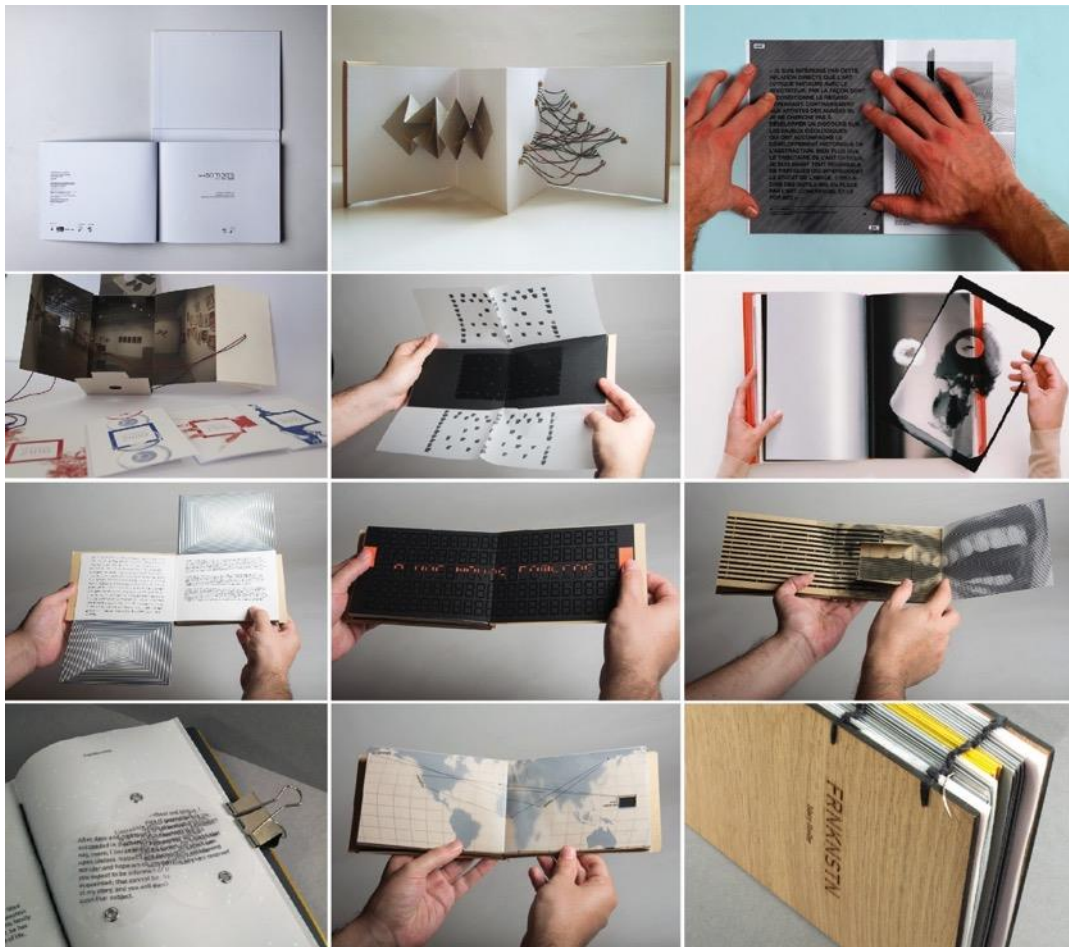


2016 / Fonte: <http://www.behance.net/gallery/35145895/Burburinho>

Grande parte da busca por referências encontrou como resultado publicações de caráter absolutamente artístico e autoral, com temas demasiadamente conceituais e muitas vezes abstratos. Esta busca faz parte de uma coletânea visual (e a enriquece), oportunizando mais *insights* atrelados a possíveis estéticas, mas seus exemplares se tornam distantes e quase inacessíveis ao entendimento do público comum, justamente pela complexidade e especificidade de seu conteúdo. Como o intuito aqui é propiciar parte da experiência flamenca independentemente do nível de conhecimento do leitor a respeito do tema – isto é, atingir até mesmo os leigos no assunto –, estes similares foram considerados a nível de gerar acervo imagético, mas não cumprem a função elementar almejada de *transmitir* sensações.

Como este levantamento foi realizado na intenção de criar estímulos estético-formais – retomando a *fase inspiracional* –, foi desenvolvida mais uma série de painéis semânticos que elucidam um pouco do que se encontrou de mais interessante para o desenvolvimento do livro-objeto. Conforme apresenta a Figura 33, destacam-se entre as configurações aquelas possibilidades de interação alcançadas a partir de projetos de engenharia do papel, com dobraduras, aberturas de páginas em *pop-up*, além de sobreposição de textos e imagens.

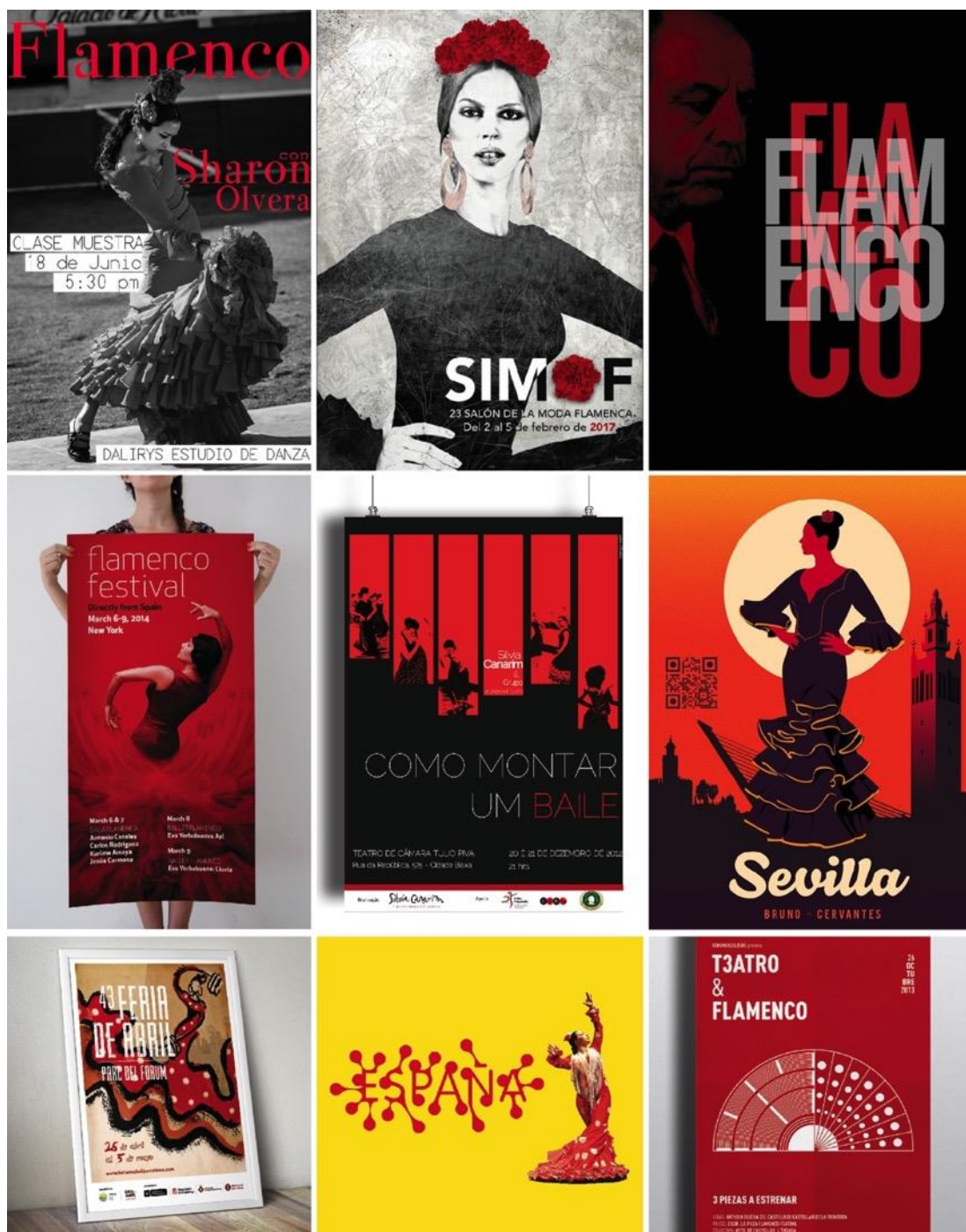
Figura 33: Painel semântico de livros-objeto



Fonte: autora

Outros referenciais formais foram pesquisados no que diz respeito à própria estética flamenca utilizada em materiais gráficos. A reunião de imagens presente na Figura 34 possibilita perceber a predominância das cores preto e vermelho e uma certa tendência na utilização de filtros cromáticos nas fotografias. É comum também a aparição das *bailaoras* em posturas bem marcadas, sejam elas mais imponentes ou delicadas – expressão que se manifesta, em geral, pelo posicionamento e gestualidade empregados nos braços.

Figura 34: Painel semântico de material gráfico flamenco 1



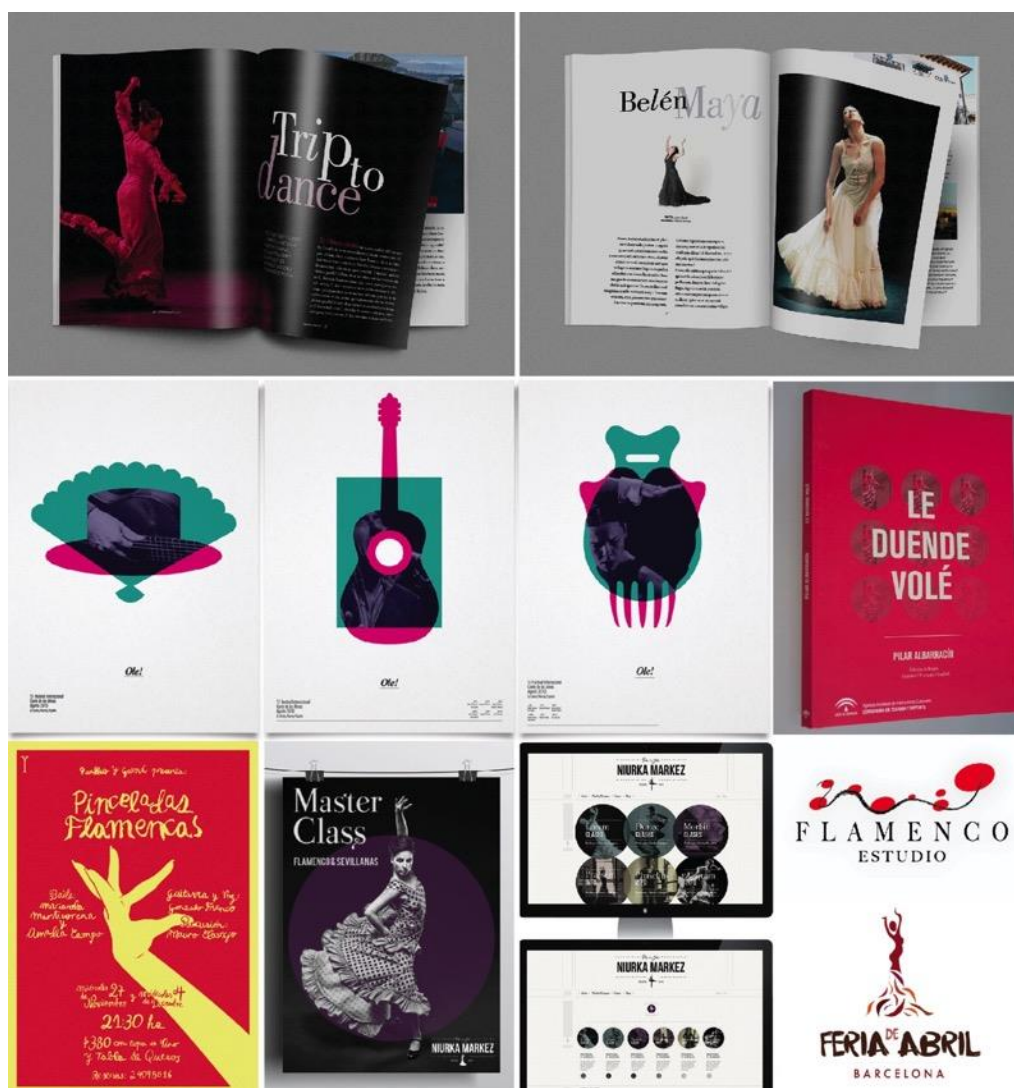
Fonte: autora

Vale ressaltar que este painel – assim como o seguinte – foi composto por imagens retiradas de projetos do *Behance*, site voltado para a exposição de portfólios de artistas de diferentes áreas. Este é um fator que diferencia as referências coletadas das encontradas em fontes menos filtradas, como o *Google Imagens*, em que os resultados obtidos se mostraram menos refinados esteticamente, com um estilo mais conservador e até mesmo datado, sem a presença de tendências mais atualizadas. Por

não ser o objetivo que se pretende, aqui estão apresentados somente os aspectos que se julgam relevantes à pesquisa.

A Figura 35 apresenta outra seleção de similares que, desta vez, rompem de alguma forma com características tidas quase como padrões nos materiais gráficos ligados ao universo flamenco. Aparecem elementos mais sintéticos, de caráter minimalista e com áreas de respiro significativas no *layout*. Há também uma paleta cromática mais variada, mesmo que se perceba ainda a manutenção de atributos que conferem à composição certo tom de sobriedade.

Figura 35: Painel semântico de material flamenco 2



Fonte: autora

A diversidade de cores também é perceptível nos cartazes da *Feria de Sevilla*, evento que ocorre na capital andaluza em data seguinte à Semana Santa e celebra os costumes locais, reunindo atrações muito ligadas à cultura flamenca. É a mais

importante da Andaluzia e de maior impacto econômico da região, sendo também um grande chamariz turístico. O material de divulgação da feira marcou tanto um determinado período – por sua personalidade forte e linguagem característica – que ainda hoje seus pôsteres são reproduzidos em formato de postais e outros *souvenirs* nas distintas regiões da Espanha.

A Figura 36 apresenta alguns destes exemplares, compreendidos no período entre 1952 e 1973⁴⁸. A produção gráfica era realizada muitas vezes em litografia no formato vertical, o mais clássico e difundido para a finalidade de pôster. A tipografia é empregada predominantemente em maiúsculas e se alterna entre não-serifadas de espessura pesada, em geral do tipo fantasia, transmitindo forte impacto visual e boa legibilidade; e serifadas, com traços planos e finos e acabamentos agudos, neste caso com importância mais estética do que funcional, já que o texto é reduzido e não necessariamente se compromete pelo tipo de escolha.

Figura 36: Pôsteres *Feria de Sevilla*



Fonte: autora

⁴⁸ Os cartazes estão em ordem cronológica, mas não correspondem a edições consecutivas da feira.

A figura feminina se apresenta unanimemente em cada uma das peças aqui selecionadas, não sendo protagonista da composição somente em uma. Por ser uma feira de costumes, é natural e óbvio que apareça trajada sempre de acordo com a indumentária flamenca. Ainda que com cores vivas e alegres, a imagem transmitida é de uma mulher de atitude, podendo ser traçada uma oposição à estética das *pin-ups*, por exemplo, em que se mostra uma figura delicada e ingênua que vive situações frequentes de falha, muitas vezes decorrentes de atrapalhões⁴⁹. As cenas de distração são tão bobas que seria possível colocar em dúvida o intelecto das personagens, incapazes de realizar tarefas banais com sucesso – e a consequência destes “acidentes” é a constante sexualização destas cenas, que se mostram aparentemente engraçadas apenas como “justificativa” para introduzir o teor erótico intencionado.

A mulher flamenca, embora também seja definida como sensual e até mesmo sexual, contraria esta visão de pretensa vulnerabilidade: sua sedução está apoiada em sua força, em sua estética e personalidade poderosas. A fragilidade, no entanto, não é excluída de suas características, mas se aproxima muito mais de sua sutileza do que de questões atreladas a demérito. Enquanto a feminilidade é calcada regularmente em uma delicadeza que se associa à incapacidade, no universo flamenco ela se mostra possível através da vivência de *mais uma* das facetas humanas. A individualidade é plural, e não definitiva e única. Assim como disseram os entrevistados em Sevilha, o *baile* se nutre da realidade e, portanto, tudo que é empregado nele é fruto das diversas identidades que uma mesma pessoa detém. A leveza da mulher não é uma imposição, mas uma *possibilidade*. Esta alternativa, porém, não faz dela alguém indefeso, como se mostra comum na representação feminina: ao invés disso, obtém-se uma figura muito mais realista e completa, que abrange a mais ampla gama de sentimentos e emoções.

Soma-se também a estas referências, a vivência durante a estadia em Sevilha, que permitiu enriquecer o olhar sob aspectos visuais e contextuais do flamenco. O

⁴⁹ Alguns exemplos de cenas que colocam *pin-ups* em situações do tipo são: garçoneiro que derruba a bandeja ao ter a saia “beliscada” e levantada por uma lagosta que se encontra em uma mesa; mulher que, ao tentar pular uma cerca de arame farpado, tem seu vestido enroscado nos fios, deixando suas pernas bastante a mostra; mulher que lança uma vara de pesca em um rio e tem a parte traseira de seu vestido presa pelo anzol, que o levanta e deixa suas nádegas aparentes; mulher que, ao passear com dois cachorros presos a coleiras, tem suas pernas enroscadas pela movimentação desordenada dos animais e acaba com as coxas à vista pelo emaranhado das guias; mulher que, durante serviço doméstico, tem seu vestido preso ao tubo de sucção do aspirador de pó, levantando o tecido até deixar suas roupas de baixo descobertas.

vestuário, conforme se vê nas Figuras 37, 38 e 39, foi mais um fator de observação levantado. As fotos foram feitas, em sua maioria, de vitrines de lojas de moda flamenca – tanto populares quanto de alta costura – e tornam possível suscitar mais questões referentes a formas, texturas e cores.

Figura 37: Painel semântico de trajes flamencos 1



Sevilha, Espanha (julho/2016) / Fonte: autora

Como se nota, os tons cromáticos empregados na indumentária flamenca vão além dos que se manifestam mais frequentemente na arte ligada a este universo. Esta

percepção extrapola aquilo que se costuma entender como predominante e mostra que o estereótipo está limitado, não sendo capaz de dar conta de toda a gama de sensações que a vestimenta pode transmitir durante o *baile*.

Figura 38: Painel semântico de trajes flamencos 2



Sevilha, Espanha (julho/2016) / Fonte: autora

Os babados são abundantes na barra e nas mangas dos vestidos e dão muito destaque ao traje, conferindo-lhe beleza e imponência. Além disso, causam efeitos

estéticos durante o *baile*, quando adquirem movimento ao serem esvoaçados. A roupa adquire volume e peso conforme a quantidade de camadas, o que também interfere na execução e na plasticidade da dança⁵⁰. Os chamados *flecós* (franjas) são item obrigatório no *mantón* e podem aparecer nos vestidos, em geral adornando o busto.

Figura 39: Painel semântico de trajes flamencos 3



Sevilha, Espanha (julho/2016) / Fonte: autora

A presença dos *lunares* – estampa no estilo *petit poà* – é bastante tradicional em sua versão clássica nas cores vermelho e preto, que é como se representa o flamenco

⁵⁰ O corte, o tecido, o peso e os babados devem ser precisamente calculados para que o chamado *voó da saia* seja plástico e funcional, isto é, não prejudique o *baile*. Assim, ainda que o estilo da peça se assemelhe à modelagem flamenca, provavelmente não terá um “voó” adequado à dança se não for projetada para este fim.

de forma mais frequente, principalmente em objetos de recordação turística. No entanto, aparecem também com outras variações, em versões de mais ou menos contraste – em tons vivos ou pasteis. A Figura 40 ilustra esta ocorrência, trazendo fotos tiradas em uma loja de tecidos que possui um segmento especialmente dedicado à moda flamenca. Nesta seção do estabelecimento, a estampa típica está disponível em variadas combinações, tipos de tecidos e escalas de tamanhos, mas divide espaço ainda com têxteis florais, outra manifestação constante no vestuário do estilo.

Figura 40: Estampas flamencas



Sevilha, Espanha (julho/2016) / Fonte: autora

Finalizado este levantamento de similares – realizado a partir de diferentes critérios, como estética e tipos de interações em livros-objeto, material gráfico flamenco tradicional e moderno, tipografia, paletas cromáticas e estamperia –, pode-se dizer que foi criado um vasto repertório visual, abrindo espaço para a elaboração de alternativas de projeto, agora mais focadas a aspectos do modo de apresentação.

6.2.3 Leque

Proveniente de um *insight* obtido da fala da *bailaora* Maribel Ramos, surgiu a ideia de utilizar o formato de um leque para o livro – que faz a alusão direta ao *baile* flamenco, já que ajuda a compor sua estética – como forma de remeter também à analogia simbólica que faz com a vida e com a própria abrangência da dança. A entrevistada cita as felicidades e as tristezas por quais todos passam como os polos da vivência humana, ficando entre estes extremos as demais variedades de emoções e sentimentos, as quais identifica como matizes – o que também ocorre nos *palos*, que possuem letras alegres ou dramáticas e podem ganhar distintas personificações de gestos, movimentos e interpretações, de acordo com a mensagem que transmitem.

Um modelo de abertura de páginas que segue esta configuração já é familiar ao design em catálogos de cores, por exemplo, e embora sugira essa aproximação, traria desvantagens ao projeto. Dentre elas, o que realmente pesa no descarte de uma alternativa neste sentido é a pouca área de impressão que as páginas oferecem, o que desvaloriza diagramações que prezam pelo uso de imagens.

6.2.4 Caixa-kit

Um modo de abordar um assunto com alguma profundidade é aproximando o leitor de elementos daquele universo. No caso do flamenco, que possui atributos tão subjetivos e muitas vezes intangíveis, certas características podem se tornar mais compreensíveis através da experimentação tátil, que materializa sensações por meio dos objetos capazes de gerá-las – ou induzi-las. Sendo assim, uma alternativa para o projeto seria a inclusão de itens relevantes ao *baile* em uma caixa que contivesse o livro-objeto, compondo um kit passível de interação com a publicação.

Ainda pautada na explanação de Maribel, uma possibilidade formal para esta caixa seria a abertura em leque, criando diferentes compartimentos para abrigar os acessórios, conforme simula a Figura 41. Estes nichos estariam empilhados e presos por um eixo, e em sua forma fechada poderiam contar com uma tampa que abarcasse a altura de todos ou mesmo uma cinta que os mantivesse conectados.

Figura 41: Alternativa Caixa-kit



Fonte: autora

6.3 Seleção de alternativas

A partir das variações pensadas para o desenvolvimento do livro-objeto, tornou-se possível identificar, em cada uma das proposições, as ideias mais expressivas – capazes de lograr os objetivos pré-estabelecidos – e as fragilidades e/ou desvantagens de outras, responsáveis por descartá-las das opções – ou adaptá-las em prol de alguma nova proposta. Assim, chegou-se à construção de uma alternativa que combina intenções anteriormente descritas e as incrementa com outras concepções, incorporando ainda alguns dos *insights* provenientes da dinâmica dos *Post-its*.

Como narrativa central, optou-se por conduzir a “história” pelo percurso evolutivo da dança flamenca feminina, mostrando o quanto ela foi se transformando desde as suas origens até a contemporaneidade. Paralelamente a isso, os trechos coreográficos foram eleitos como modo de divisão do projeto em capítulos e/ou seções, decisão da qual se permite organizar o enredo e ritmá-lo com embasamento e consistência teórica. Tal como na linguagem e na formatação de um espetáculo, estes momentos estão atrelados e classificados por *atos* (Primeiro Ato, Segundo Ato, etc.).

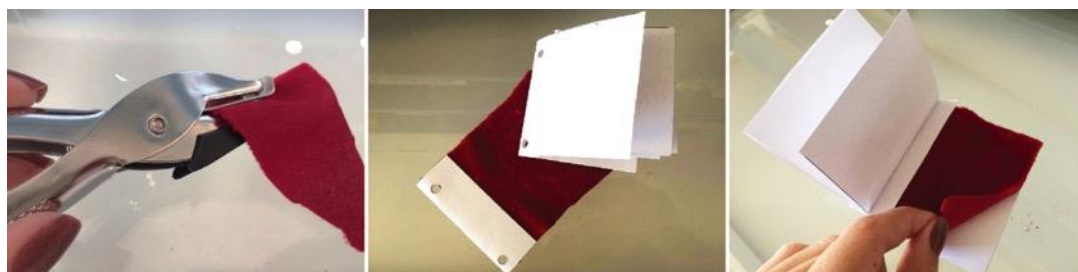
A consistência prática, por sua vez, só é garantida quando se projeta levando em consideração a viabilidade técnica da execução do que foi planejado. Este é um dos motivos pelos quais, a partir das opções de formatos físicos descritas, julgou-se mais apropriado um livro que contemple a experimentação tátil – suplantada por objetos inerentes à cultura flamenca – e a analogia do leque – que representaria os diferentes sentimentos da dança por meio dos polos e matizes – em uma publicação de materialidade concisa, isto é, um livro que se desdobra, expande, revela. Deste modo,

excluiu-se a possibilidade de reunião de elementos isolados (ainda que em função de um mesmo tema, sob a forma de um kit). Se a interação for programada para ocorrer sempre a partir de um mesmo objeto, tende a corroborar com a ideia de que o flamenco abrange muitas facetas: é um único gênero mas possui diferentes ritmos, significados e estilos – tal como se expressa uma *bailaora*, que carrega múltiplas mulheres em si.

Considerando o potencial estético do tema de investigação, desde o início se almejava explorá-lo visualmente de modo intenso. Apesar de ser praticável contar uma história apenas através da imagética, optou-se por um conceito editorial híbrido, mesclando informações visuais e textuais. Estas últimas, porém, não são a base da narrativa, mas funcionam como seu fio condutor: frases curtas advindas de diferentes fontes (citações, letras de música, poesias) são utilizadas para trazer o leitor ao contexto pretendido, e não para descrever cenas ou fazer uma narrativa tradicional do enredo. Servem para vincular as páginas ou ações durante o manuseio do livro-objeto à sua curva dramática – *apresentação, conflito, desenlace, clímax* e demais conceitos já abordados neste trabalho.

Elaborou-se um esqueleto de projeto, ao qual foram sendo adicionadas as pretensões formais e contextuais que pareciam mais oportunas para consolidar a narrativa da história conforme aquele trecho. Nesta etapa, realizou-se a prototipagem rápida de forma individualizada, ensaiando a efetividade de algumas das proposições criadas como resultado de *insights*. Assim, realizaram-se testes para verificar a viabilidade de determinadas facas, aberturas e dobras de página e sobreposições de papéis. Também foi averiguada a possibilidade de utilização de materiais variados, assim como seus comportamentos diante de algumas técnicas de furação, gravação e corte, conforme mostram as Figuras 42 e 43.

Figura 42: Furação doméstica em veludo



Fonte: autora

Figura 43: Recorte e gravação a laser em MDF, veludo, papel triplex e acetato

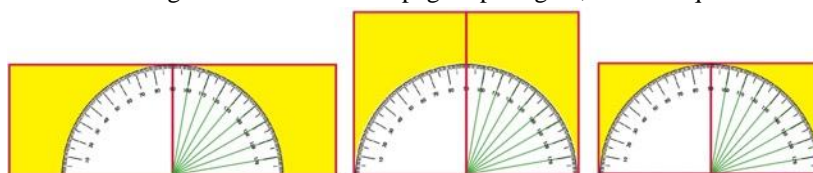


Fonte: autora

O formato quadrado foi escolhido para o livro por ser aquele que permite um maior aproveitamento da página para a execução de ideias que envolvam a referência ao leque – quando comparado às orientações *paisagem* e *retrato*. Por corresponder exatamente a um quadrante de circunferência, proporciona uma reprodução melhor distribuída da metade de um leque – ou dele completo, em um *layout* projetado para uma página dupla (como ilustra a Figura 44). Com as mesmas dimensões para altura e largura, pode-se dividir a área de impressão de diferentes maneiras, promovendo inúmeras possibilidades de *grid*. Este pode se organizar com angulações coincidentes às hastes de um leque; com divisões ortogonais; com novas áreas quadradas; ou com espaços calculados de modo proporcional, facilitando a intenção rítmica do projeto.

Além disto, por se tratar de um trabalho em que nem todas as imagens utilizadas são autorais, o formato é mais flexível para quando se necessita diagramar fotografias que não foram previamente planejadas para um enquadramento quadrado. Emoldurar cenas verticais em orientação *paisagem* – ou horizontais em *retrato* – por exemplo, dificultaria a realização de ajustes e traria perdas à composição gráfica.

Figura 44: Formatos de página paisagem, retrato e quadrado



Fonte: autora

7 GUION: DESENVOLVIMENTO DA SOLUÇÃO

Após longa fase de ideação, em que são levantadas possibilidades para a elaboração de uma obra, é necessário ordenar a forma como ela se desenvolve. Tal planejamento e descrição de suas cenas, sequências, momentos ou atos (a variar de acordo com a linguagem utilizada, seja teatro, cinema, produção audiovisual, etc.) recebe o nome de roteiro – ou, no espanhol, **guion**. Analogamente, este capítulo se destina a explicar a forma como o projeto se desenrola, explicando alguns de seus pontos chave. Deste modo, torna-se possível detalhar a intenção por trás de escolhas de layout, divisão de capítulos, tipografia, paleta cromática, materiais, interações, entre outros.

7.1 Layout

Com o formato do livro eleito, iniciou-se o desenvolvimento de alternativas para sua diagramação. Partiu-se, então, de possibilidades de construção de *grid* que poderiam dispor os elementos na página de modo compatível à intenção do projeto. Para fazer esta distribuição, a ideia dos diferentes ritmos flamencos foi utilizada como tema central. Estes se dividem basicamente em 12, 4 ou 3 tempos, sendo o de 12 um dos mais frequentes, encontrado em *palos* como *Soleás*, *Alegrías*, e *Bulerías*⁵¹. Cada um deles, como já mencionado neste trabalho, sugere um estado de espírito – e tem acentos em determinados locais dentro do compasso (o chamado *compás*). Estes tempos mais fortes são marcados pelo acompanhamento de palmas, pelos golpes de sapateado ou pelos acordes da *guitarra*, por exemplo, e se manifestam, em sua estrutura básica, nos tempos 3, 6, 8, 10 e 12, conforme ilustra a Figura 45.

Figura 45: *Compás* básico de 12 tempos



Fonte: autora

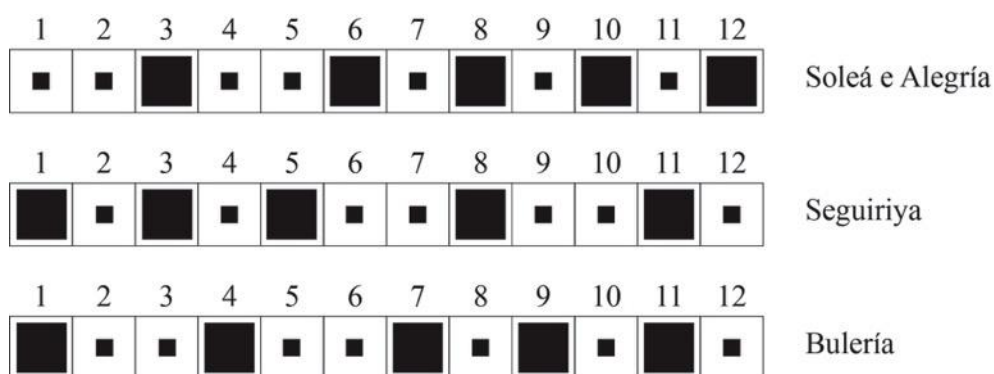
⁵¹ No Anexo A deste trabalho consta uma árvore genealógica dos *Palos Flamencos*.

Por se tratar de um livro que não tem os textos como ênfase, um *grid* rígido – que poderia ser útil para determinar a disposição deles – acabaria engessando certos usos de imagens, motivo pelo qual se optou por manter bastante flexibilidade na malha, obedecendo-a somente em momentos pontuais da publicação. A ideia pretendida de ritmo se faz presente pela combinação de diversos elementos, sendo a construção da grade mais um deles, e não sua única determinante. Como já citado anteriormente, o improviso é tratado como essencial no flamenco, desde que se tenha repertório para tal. Esta autonomia, já prevista no conceito da proposta, é conquistada também pelas decisões editoriais, que visam não imobilizar o projeto:

Estabelecer as dimensões gerais de uma página é em grande parte uma questão de somas e limites. Nesse âmbito, é normalmente suficiente – e melhor – que a harmonia estrutural seja mais implícita que imposta. (BRINGHURST, 2005, p. 161)

Assim, a musicalidade se dá de maneira subentendida e não necessariamente direta. Além disso, a utilização de formas não estáticas se mostra coerente ao abordar a dança como tema – o que solicita a ideia de movimento. A fim de evitar qualquer monotonia e de tentar representar a variedade flamenca, foram eleitos alguns padrões rítmicos de 12 tempos (elencados na Figura 46)⁵², permitindo que se alternem as localizações dos pontos de destaque de página, mantendo, no entanto, uma mesma estrutura de divisão. Conforme mudam os capítulos, muda-se também o *palo* utilizado como referência para ritmar o *layout*.

Figura 46: Diferentes padrões rítmicos de 12 tempos

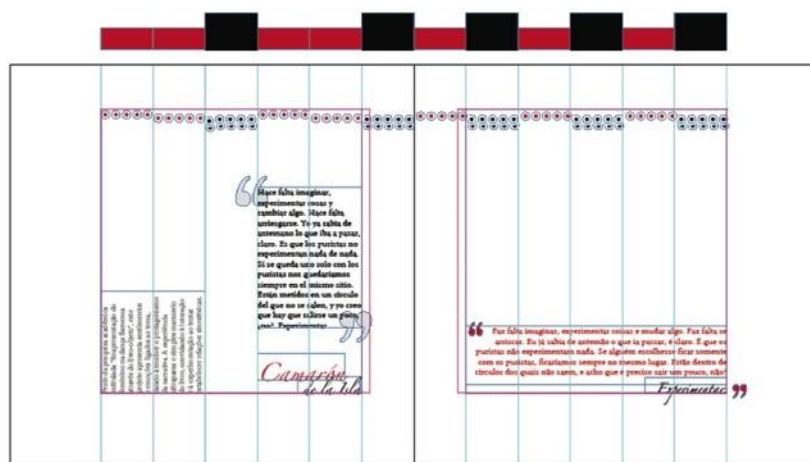


Fonte: autora

⁵² Para compreensão dos ritmos flamencos, recomenda-se visitar a página <http://acompas.audio>. Trata-se de um metrônomo online, isto é, um recurso que mede o tempo do andamento musical e produz pulsos de duração regular, auxiliando no estudo e no entendimento acerca do tema. O site permite que se escolha o ritmo desejado, os instrumentos a serem reproduzidos e outra série de variações possíveis.

Sendo assim, a diagramação segue o modelo de *grid de colunas múltiplas*: foram criadas 12 divisões verticais na formatação de página dupla, simbolizando os tempos do compasso. A distribuição do conteúdo pode ocupar uma ou mais colunas e leva em conta sua relevância, posicionando os elementos de acordo com a hierarquia pretendida. Desta maneira, notas de rodapé e/ou pequenos textos explicativos se encontram, em geral, nas posições que correspondem aos tempos fracos do *compás* – dado o seu caráter de informação complementar – enquanto itens mais importantes estão dispostos nos momentos mais acentuados dele, conforme se vê na Figura 47.

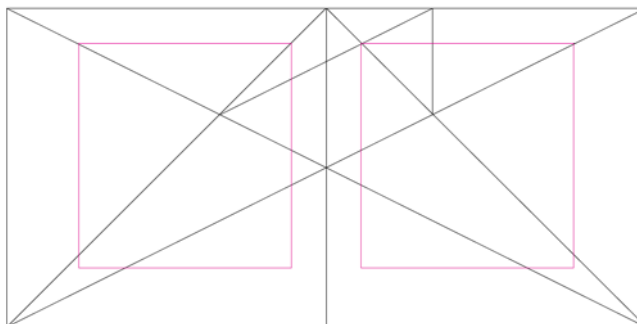
Figura 47: Construção de *grid de colunas múltiplas*



Fonte: autora

Para dispor as colunas, foi utilizada como base a tradicional proporção de página difundida pelo tipógrafo e designer Jan Tschichold (mostrada na Figura 48 já aplicada no formato quadrado). Este modelo serviu principalmente como moldura para limitar as margens da diagramação – e, portanto, a posição em que seriam distribuídas estas divisões verticais.

Figura 48: Distribuição de *grid* difundida por Jan Tschichold



Fonte: autora

Ao longo da pesquisa, concluiu-se que o flamenco não se limita ao estereótipo difundido de sobriedade e rigidez, com músicas de letras tristes e sofridas, mas que pode também representar alegria, delicadeza e suavidade. No entanto, é importante que esta imagem tradicional que se tem a respeito dele seja abordada não só por fazer parte desta manifestação, mas também para criar no leitor o rápido reconhecimento e a associação ao tema. Por este motivo, optou-se por dar às primeiras páginas da publicação uma estética flamenca conforme a habitualmente conhecida, mantendo a utilização de cores como vermelho e preto de modo a estabelecer a referência a uma personalidade mais introspectiva e séria (Figura 49). Paralelamente, há aspectos que modernizam a composição e dão a ela áreas de respiro relevantes no *layout*, por exemplo, além de conferir um caráter minimalista à sua disposição de elementos, tal como se viu ao levantar certa categoria de similares.

Figura 49: Páginas iniciais do projeto



Fonte: autora

Da mesma forma foi pensada a capa, em que a estética remete ao que há de mais frequente na área em termos de cores e estilos, permitindo a rápida identificação do tema. Por outro lado, conforme se avança no manuseio das páginas, é possível encontrar surpresas na paleta cromática e na diagramação do livro, proporcionando uma descoberta flamenca, que vai além do padrão pré-estabelecido no senso comum. Assim, releva-se sutilmente – e gradativamente – um pouco daquilo que o flamenco guarda em si, sugerindo que há mais a ser desvendado.

7.2 Divisão de capítulos

Sob este contexto, volta-se à analogia dos *palos* (ritmos), que não são utilizados somente como marcadores de ritmo na diagramação, mas também se manifestam no projeto gráfico como um todo, deixando implícitas questões estéticas e emocionais. A *soleá* é apresentada primeiramente porque condiz com a citada expectativa leiga sobre o flamenco: com um ritmo mais lento e pesado, tem grande expressividade e corresponde ao tom introspectivo e sério que se associa a esta arte. Além disso, seu *baile* se adapta muito bem às *bailaoras*, uma vez que seus principais elementos são próprios das características femininas nesta dança, privilegiando os *braceos*, os movimentos de quadril e as quebras de cintura – o que se mostra adequado para a introdução de um editorial que põe as mulheres como destaque.

A *seguiriya*, por sua vez, está relacionada ao canto mais trágico e desolador, com uma interpretação pausada e lenta. Suas letras falam de amor, de morte e do sofrimento das relações humanas, motivo pelo qual é o ritmo que inaugura o capítulo sobre as origens do flamenco, tendo em vista aquele momento histórico. Sabe-se que os diferentes povos que conviviam na Andaluzia se utilizavam da música para fazer queixas e expressar suas angústias, o que justifica a escolha deste *palo* para narrar este contexto.

Já as *bulerías* fazem parte do grupo de ritmos mais alegres, sendo mais rápidas e de caráter festivo. Em geral, encerram a *juerga*⁵³ flamenca, experiência coletiva do flamenco que deu lugar ao *insight* de uma das interações do livro: para que ela ocorra, necessita que haja integração entre pessoas; isto é, que um resultado conjunto seja possível a partir de ações individuais. Utilizando o recurso dos *QR Codes*, é proposto ao leitor que faça a decodificação de mais de um simultaneamente, sendo preciso, portanto, utilizar mais de um celular com câmera – e, assim, contar com a presença de mais pessoas na atividade. A soma dos conteúdos disponibilizados demonstra uma composição musical flamenca que pouco a pouco se completa, sendo formada pela presença da *guitarra*, das palmas e das castanholas.

⁵³ Momento espontâneo de celebração típico das comunidades ciganas em que os participantes (em geral não profissionais do flamenco) se distribuem em semicírculo e, um a um, se dirigem ao centro da cena para dançar improvisadamente, sem roteiro ou coreografia a serem seguidos, acompanhados do canto, da *guitarra* e das palmas.

As *alegrías* trazem ao livro as cores mais vibrantes, coincidindo com o estilo que – embora tenha a mesma acentuação da *soleá* – é mais rápido e menos melancólico, remetendo, como o próprio nome diz, a sentimentos mais alegres. O *baile* se mostra complexo devido à dificuldade do ritmo e é comum que as *bailaoras* usem trajes típicos com babados e franjas, batas de cola e adornos como flores, brincos e *peinetas*. É neste *palo* que se ouve o característico “tirititrán”, uma espécie de trava língua introdutório ao canto por *alegrías* e que lhe dá apoio rítmico.

Para representar a transgressão feminina às questões de gênero na dança, antes impostas sem muita flexibilização, foi eleito também o ritmo da *farruca*, escolhido por ter um *baile* originalmente masculino, uma vez que é considerado sóbrio e viril – características que muitos associam ao temperamento cigano. Com a evolução do flamenco, foi sendo incorporado pelas mulheres e ganhando destaque em suas interpretações, que contam com trechos lentos e sensuais intercalados com mudanças repentinas para sapateados intensos. É uma das formas mais recentes no flamenco e a ênfase é dada para o *baile* e os solos de *guitarra*, raramente sendo cantada quando mantém sua forma tradicional e pura. Ao contrário dos outros ritmos utilizados como referência até então, este não possui uma divisão em 12 tempos, mas em 4, o que corrobora para a ideia de rompimento de regras e para a instauração de um momento inovador do projeto gráfico.

A estrutura do livro, portanto, está dividida em cinco capítulos com nomes de trechos coreográficos – *Llamada, Salida, Paseo, Punteado e Escobilla*. Cada um, conforme já explicitado neste trabalho, corresponde a um momento do *baile* e possui um significado, fato que foi utilizado como espécie de diretriz para associar os conteúdos. Decidiu-se não dedicar um segmento específico para o *Cierre* (momento de encerramento da dança, nesta pesquisa utilizado de forma análoga à etapa de Considerações Finais) devido à compreensão de que a própria experiência de manuseio do editorial já fornece ao leitor uma impressão sobre o tema, sendo mais interessante permiti-lo chegar a uma conclusão própria do que entregá-la finalizada. Além disso, esta escolha torna mais flexível a sequência de leitura, uma vez que não encaixa a narrativa necessariamente em uma ordem cronológica – característica comum e bem-vinda em livros-objeto. Dando continuidade à lógica de segmentação do projeto, designou-se ainda um *palo* por seção. Esta escolha, além de determinar o *grid* do capítulo, almeja manter a coerência entre o estilo musical e o contexto flamenco apresentado. Tal encadeamento se resume conforme ilustra a Figura 50.

Figura 50: Esquema de divisão de capítulos



Fonte: autora

Sendo assim, na abertura do livro o foco é introduzir o leitor ao tema. Como o próprio título da seção diz – *Primeiro Ato: Llamada* – a ideia é chamá-lo, despertar seu interesse sobre o assunto de modo a fazê-lo continuar a leitura/manuseio da publicação, motivo pelo qual este se torna, intencionalmente, um capítulo curto, uma rápida contextualização. Deste modo, recursos gráficos são utilizados para transmitir o fato de que o flamenco não é composto apenas pela dança, mas que este é o recorte presente no livro. A circunstância geral é mostrada ao leitor para, em seguida, apontar o foco para o qual ele será transportado.

Tal como ocorre nas representações matemáticas de conjuntos numéricos, em que seus componentes podem ter áreas comuns, interseccionadas pela confluência de

determinados números; e outras que não se comunicam, mas pertencem a um mesmo grupo, o flamenco e os pilares que formam sua tríade (canto, toque e *baile*) são apresentados da mesma forma. Os três pertencem a ele, mas o livro se concentra em um, ideia que se compreende conforme as páginas são folheadas.

Dada esta espécie de prefácio, o convite para “adentrar” no universo da arte flamenca é feito de forma simbólica por uma abertura vazada na página como se, ao virá-la, esta imersão fosse iniciada. Tendo em conta as influências que originaram o flamenco, adotou-se a estética da arquitetura árabe como referência, utilizando o complexo de *Alhambra* (na cidade de Granada, na Espanha) como inspiração – justamente por representar essa aproximação entre as duas culturas. O resultado desta proposta se vê na Figura 51.

Figura 51: Página com inspiração em cultura árabe

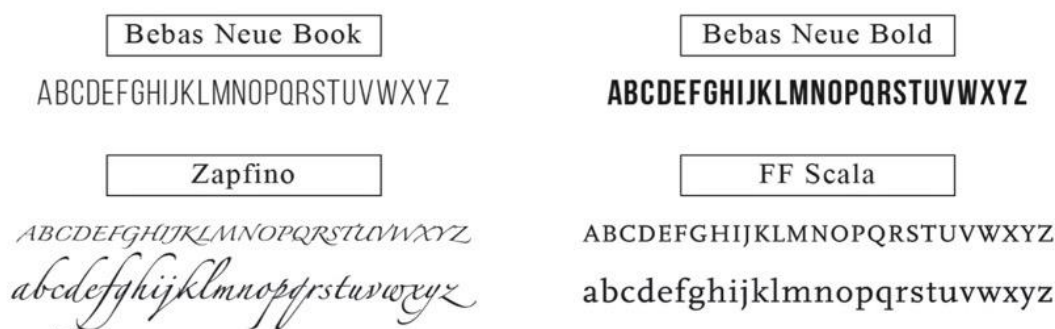


Fonte: autora

7.3 Tipografia

A escolha tipográfica é inspirada nos resultados obtidos a partir da observação dos pôsteres da *Feria de Sevilla*, em que há o uso de maiúsculas de espessura pesada para transmitir impacto visual e permitir uma boa legibilidade, além de exprimir um pouco da força flamenca; nos aspectos formais do *baile*, como sinuosidade e sutileza, que levaram a uma opção mais curva e delicada; e na demanda por um tipo funcional, que solucione bem a necessidade de frases mais longas e que não comprometa a leitura – optou-se por um serifado. A Figura 52, portanto, mostra as famílias Bebas Neue, Zapfino e FF Scala, escolhidas como base para o projeto por criarem dinamismo e contraste na composição. Outras fontes aparecem em aberturas de capítulo e momentaneamente em páginas com alguma elaboração diferenciada, mas por não serem amplamente utilizadas ao longo da publicação, não são aqui citadas.

Figura 52: Famílias tipográficas



Fonte: autora

7.4 Proposições de materiais

No já citado livro “*Das coisas nascem coisas*” (MUNARI, 1983), o autor propõe a ideia dos *pré-livros*, um conjunto de objetos que se parecessem com livros, para que fossem facilmente manipulados por crianças de três anos e tivessem distintas características para informação visual, tátil, sonora, entre outros sentidos. O objetivo desta espécie de coleção seria estimular o interesse por livros antes mesmo do contato usual que se tem com eles, muitas vezes na fase escolar e de maneira tediosa, segundo disserta Munari. Esta primeira aproximação frustrada criaria nas pessoas uma má

relação com o objeto livro, o que justifica a noção de oportunizar experimentações melhor sucedidas antes disso acontecer, em uma idade em que os indivíduos estão em formação – e, por isso, mais flexíveis à recepção de estímulos. A proposição do autor envolvia o uso de materiais distintos, variadas formas de encadernação e múltiplas cores. A publicação conta com fotografias que mostram crianças em situações de descoberta com os volumes que manuseiam, ilustrando possibilidades que esta teoria permite. A Figura 53 apresenta uma delas, da qual surgiu o *insight* explicado a seguir.

Figura 53: Interação infantil com um pré-livro



Un libro de madera con sólo tres hojas. ¡Suena como unas castañuelas!
¡Qué risa!

Fonte: *Das coisas nascem coisas*, (MUNARI, 1983, p.231)

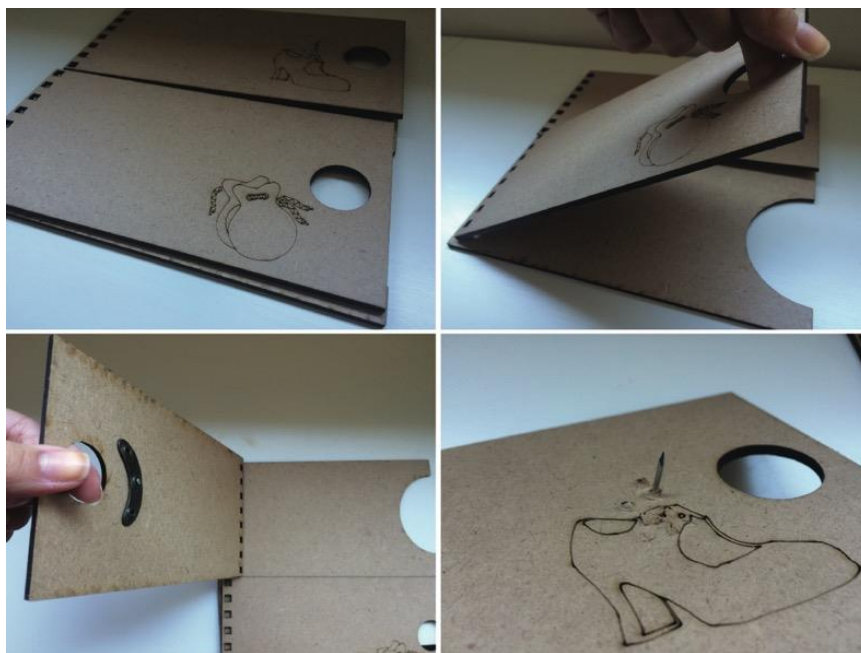
A partir da imagem anterior e do que sugere sua legenda original (a semelhança auditiva com o ruído das castanholas), elaborou-se uma ideia de experimentação parecida, ainda que o público infantil não seja o foco deste trabalho. Seria projetada uma interação que simulasse alguns dos sons presentes no *baile* flamenco, de modo que o próprio leitor os produzisse. Para tal, foram desenvolvidas duas páginas de MDF com o propósito de, ao chocar uma na outra, gerar a reprodução sonora do toque das castanholas (no contato de madeira com madeira) e do *taconeo*, que exigiria o acréscimo de um material metálico entre as chapas, a fim de reproduzir com mais

fidelidade os golpes do sapateado. A prototipagem rápida, no entanto, fez com que este recurso fosse descartado, pois as dificuldades na sua execução se mostraram mais relevantes do que o resultado gerado.

Os testes foram feitos com recorte e gravação a laser, como mostra a Figura 54, prevendo uma furação do material para encadernação em *wire-o*. Outros métodos não dariam ao MDF a possibilidade de funcionar como página, pois o agrupariam às demais sem a flexibilidade necessária para que fosse manuseado como tal – isto é, com o gesto de *folhear* um editorial impresso. Este acabamento, no entanto, foge do que se almeja esteticamente para o projeto, uma vez que daria a ele um aspecto de caderno, e não de livro.

Embora tenham sido estudadas outras alternativas para prender o material ao restante da publicação, mais problemas foram identificados. Para conquistar a aparência de página, é necessário utilizar um MDF de pouca espessura – neste caso, 3mm –, o que impede a fixação adequada de pregos em um de seus lados (ou outro material que soe de modo parecido). Eles são fundamentais para o intuito de reproduzir com alguma fidelidade o som dos sapatos flamencos, mas acabam ultrapassando a superfície e impossibilitam sua funcionalidade. Além disso, a simulação sonora tanto das castanholas quanto dos sapateados pouco se aproxima dos reais, já que as condições acústicas não são logradas – as castanholas, por exemplo, têm sua sensação auditiva influenciada por fatores como o material (fibra, madeira, marfim, ébano, etc); o tamanho (que deve ser adequado ao da mão de quem a tocará); e a forma, já que possui uma concavidade interna (que pode ser simples ou com a chamada “caixa dupla”, com maior amplitude de som). Ao concluir que tal intenção teria uma produção dificultosa para sequer cumprir com o objetivo proposto, optou-se por não realizá-la.

Figura 54: Testes para páginas de MDF



Fonte: autora

Determinadas proposições editoriais poderiam ser exploradas com menos limitações e maior liberdade em um projeto conceitual, já que esta abordagem possibilita a expressão por meio de “artefatos únicos, pequenas produções ou auto-produções, ou seja, formas que ficam longe da produção em série e não cabem em lógicas comerciais” (FRANZATO, 2011, p. 2). Esta visão flexibiliza as soluções de design, uma vez que as restrições técnicas não representam necessariamente uma dificuldade para os projetos deste campo. Estes não se apresentam como alternativas inviáveis, mas como uma exploração de possibilidades futuras. Embora a adoção de uma proposta nesta área pudesse permitir a exploração integral dos *insights* obtidos durante o processo, não exigiria a viabilidade de apresentação de um protótipo, resultado que se mostra imprescindível para a interação com um livro-objeto. Desta forma, ainda que o desenvolvimento deste trabalho conte com especificidades de caráter conceitual, seu potencial de aplicação/execução foi entendido como requisito básico para aquilo que se propõe e, portanto, considerou-se fundamental que ele fosse factível.

Outro material que passou por testes para funcionar como página foi o veludo, já mostrado em Figuras anteriores (42 e 43) para ilustrar seu comportamento diante de algumas situações (furação doméstica, recorte e gravação a laser, etc.). Seu uso se dá em função de ter sido citado mais de uma vez nas entrevistas realizadas como uma

textura que remete à mulher no contexto flamenco. Isto porque ele transmitiria, segundo Ana Real, “suavidade” e “sobriedade”, isto é, trata-se de um suporte que é capaz de comunicar (de modo visual e tátil) distintos atributos que remetem a estas protagonistas da pesquisa. Sua materialidade se aproxima de sensações que dizem respeito muito mais ao intangível do que ao concreto, mais ao emocional do que ao estético, criando um interessante jogo sinestésico em que se tenta tornar palpáveis questões subjetivas. A Figura 55 ilustra o desenvolvimento da proposta, em que o veludo aparece na página seguinte a uma fotografia que o apresenta – pois além da referência possível entre ele e os aspectos que o feminino pode representar neste âmbito, também é bastante utilizado em vestuários flamencos. Com isso, cria-se uma espécie de pleonasma, pois é feita uma repetição proposital do material: primeiro, é percebido através da visualidade, do que se parece; em seguida, por sua concretude, ou seja, pelo que realmente é.

Figura 55: Página de veludo



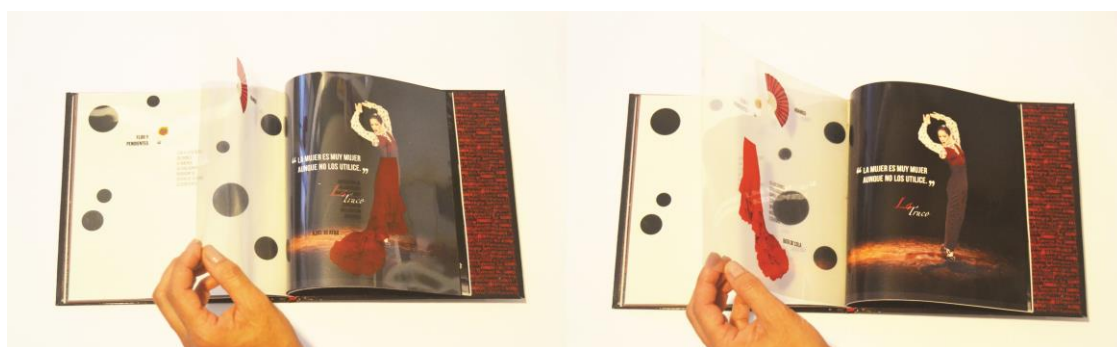
Fonte: autora

Retomando a ideia de fazer referência ao leque no editorial, constatou-se uma característica de sua mecânica passível de ser aplicada inúmeras vezes e de variadas maneiras na solução projetual – não só de modo estético, mas conceitualmente: a sobreposição. A pretensão já mencionada de desenvolver um objeto único e conciso também deriva deste aspecto: as hastes sobrepostas tornam o adereço compacto, sem retirar dele a capacidade de se expandir e, assim, revelar mais de seu interior. Esta noção se repete ao longo da narrativa em diferentes contextos: na própria mulher, que abriga em si diversas personalidades; e na dança flamenca, que transmite em sua essência uma enorme gama de emoções. Assim, traduziu-se algumas das expectativas almejadas para o livro em três palavras centrais, que sintetizam o que ele quer expressar e até mesmo quais artifícios utiliza para apresentar seu conteúdo: *revelar*, *descobrir* e *sobrepor*.

A descoberta é entendida tanto sob o viés do aprendizado acerca de algo quanto sob o do encontro com aquilo que, embora conhecido, estava oculto. A sobreposição se faz presente esteticamente como recurso para esconder e relevar, por exemplo, ou acrescentar e retirar elementos gráficos à composição, gerando dinamismo e momentos de surpresa. Para tal, é recorrente o uso de transparências nos papéis utilizados, pois contribuem para a criação destes efeitos e se aproximam ainda de características esperadas para o tema de pesquisa (sutileza, suavidade, leveza, etc.). Estes atributos refletem também na escolha do papel de suporte predominante, que condiz com os aspectos citados por ter gramatura e textura delicadas.

O acetato é utilizado em uma dinâmica de manuseio de páginas ilustrada na Figura 56 que, pouco a pouco, despe uma *bailaora* de seus adereços típicos: flor do cabelo, brincos, *abanico* e bata de cola, restando apenas a sua própria essência que, conforme citado nas entrevistas, é suficiente e já basta para transmitir uma verdade.

Figura 56: Dinâmica de páginas de acetato



Fonte: autora

O material é responsável também pela reprodução da técnica *scanimation*, espécie de animação feita manualmente. Ao sobrepor uma folha translúcida listrada a uma imagem que contenha os frames desejados fatiados, deve-se deslizar a primeira sobre a segunda para obter o efeito de movimento, assim como mostra a Figura 57. Isto ocorre porque as fatias da imagem têm largura e distância proporcional ao número de frames, fazendo com que as listras escondam e revelem apenas um deles por vez.

Figura 57: Técnica de *scanimation*



Fonte: autora

7.5 Naming

O processo de escolha do nome do livro-objeto se deu a partir de alguns critérios definidos pela autora como importantes para transmitir a intenção da publicação. Assim como o conteúdo do editorial, que traz muitas citações de músicas em espanhol, o uso da língua estrangeira era pretendido tanto para fazer referência ao tema quanto para estabelecer relação com o projeto em si. Esta escolha visava que a palavra fosse facilmente compreendida, isto é, possuir uma pronúncia simples e que não gerasse dúvidas aos não-falantes do idioma. Foram levantadas alternativas com frases que, embora curtas, foram descartadas para priorizar termos mais diretos.

É bastante conhecido e difundido no universo flamenco a ideia do “duende”, expressão utilizada para se referir a um artista que possui um talento especial. Em um famoso texto que escreveu sobre o assunto, intitulado “*Teoría y juego del duende*”, Federico García Lorca (1984) disserta sobre este conceito e explica que “ter duende” seria o equivalente a “ter alma”, executar determinada tarefa com extrema emoção e de forma quase instintiva. O *duende* é uma espécie de poder, ou seja, “não é uma questão de faculdade, mas de verdadeiro estilo vivo; ou seja, de sangue; ou seja, de velhíssima cultura, de criação em ato”. Diz-se que, ao assistir alguém que tenha este dom, é possível vivenciar praticamente um momento de transe, de uma sensação muito profunda de encantamento. Ainda para o autor, “os grandes artistas do sul da Espanha, ciganos ou flamencos, quer cantem, dancem ou toquem, sabem que não é possível nenhuma emoção sem a chegada do duende”.

Esta ideia, embora seja muito propícia para representar o conteúdo do livro – isto é, a força da mulher e tudo que ela carrega consigo – poderia acarretar em confusões de significado na língua portuguesa, o que torna seu uso inadequado. Extraiu-se daí, porém, a proposta de mencionar a ideia de *alma* no projeto, uma vez que ele tenta expressar questões bastante subjetivas de forma pouco descritiva, mas implícita, subentendida conforme a interpretação do leitor. Somado a isto, retomou-se uma fala da entrevista realizada com Maribel Ramos que, ao comentar sobre a importância de se transmitir uma verdade na arte flamenca, descreveu a arte do *cante* como “alma em voz” e do *baile* como “alma em movimento”. Tal afirmação coincide com o que almeja a proposta não só em sentido, mas também em aspecto: buscou-se evitar frases muito explicativas como subtítulos, uma vez que em todo o projeto as conclusões sempre são encaminhadas para a própria interpretação do leitor, sem entregar respostas prontas; resulta em um título curto e com teor poético, o que está de acordo com o conteúdo do livro; o “movimento” pode ser compreendido não só como físico, pelo caráter do *baile*, mas também no sentido evolutivo da dança – e do que se extraiu ao longo da pesquisa sobre esta ser uma arte em eterna ressignificação, ou seja, nunca estática.

Deste modo, para fazer a referência ao feminino e ao flamenco, foi escolhida a palavra “bailaora”, que é capaz de identificar o gênero e o estilo de dança de forma simultânea, chegando à composição “*Bailaoras – alma em movimento*” como título do livro-objeto. No desenvolvimento do logotipo, optou-se por uma alteração na letra “b” que remete à leveza e à suavidade características na dança, gerando ainda uma sensação

de fluidez e movimento. O restante da tipografia, por outro lado, embora com sinuosa – tal como os movimentos femininos no flamenco – é espessa e bem delineada, o que ajuda a compor o peso e a firmeza também esperados no estilo.

A letra “s”, conforme mostra a Figura 58, também sofreu uma estilização no intuito de refletir alguns pontos relevantes encontrados como resultado da pesquisa. O destaque se dá não só para deixar a palavra no plural, mas para reforçar a ideia de que estas mulheres são realmente múltiplas. A letra encontra-se pendurada ao restante da palavra porque entende-se, numa representação gráfica praticamente literal, que uma *bailaora* “carrega” em si (ou consigo) muitas outras. O resultado desta disposição de elementos pode ainda funcionar como plural para a palavra “movimento”, agregando o sentido de variedade e diversidade que a dança permite.

Figura 58: Logotipo do *naming*



Fonte: autora

7.6 Especificações do projeto

Segundo Silveira (2008, p. 31), os livros-objetos são “normalmente peças únicas, fortemente artesanais ou escultóricas, tendentes para o excesso, muitas vezes se comportando como metáforas ao livro [...]”. Dadas estas características, é frequente o uso de diferentes materiais em substituição – ou em complemento – ao papel, a possibilidade de leitura não linear e as páginas propícias à intervenção do leitor. Lima (2013, p. 13) comenta que, no Brasil, ainda existe um “baixo conhecimento das técnicas de encadernação manual e criativa voltadas às artes plásticas, o que constitui um problema no desenvolvimento de livros-objetos”. Tal dificuldade foi comprovada

ao planejar uma publicação com inserções de páginas em MDF (que acabaram sendo descartadas) e em veludo, visto a inviabilidade técnica de colocar o tecido em encadernadoras automáticas, por exemplo. Além disso, nas datas mais recentes à finalização deste trabalho, nem todas as investigações formais e os protótipos puderam ser desenvolvidos amplamente, uma vez que alguns dos recursos da própria Universidade com os quais se contava para tal ficaram indisponíveis para uso, o que determinou a busca pela execução das propostas em gráficas e demais terceirizadas. Estes locais, em sua maioria, não se mostraram muito receptivos aos desafios do projeto, tornando mais complicada a sua concretização.

Dentre as distintas especificidades do livro-objeto desenvolvido, destacam-se os detalhamentos abaixo descritos.

- N° de páginas: 109
- Formato: 20 x 20cm
- Cores: 4x4
- Suporte: papel couché brilho 120g/m², papel suprem 230g/m², acetato transparente, veludo molhado vermelho
- Guardas: impressas em papel couché semi brilho 180g/m²
- Envelope da guarda traseira: impresso em papel couché semi brilho 180g/m²; colado com fita dupla face
- Anexo ao livro: lâmina plástica listrada por impressão em jato de tinta, (efeito de *scanimation*)
- Encadernação: brochura costurada em capa dura
- Formato aberto: 41 x 21cm + lombada
- Páginas com recortes manuais

8 PREESTRENO: VALIDAÇÃO DA PROPOSTA

A pré-estreia de um espetáculo – preestreno, na língua espanhola – costuma ser o momento em que ele é assistido por um número mais restrito de pessoas, sendo anterior à sua apreciação pelo grande público. Dependendo do tipo de montagem, é possível discuti-la a partir das reações causadas e até mesmo realizar ajustes. Uma produção cinematográfica em geral não está aberta a alterações depois de exibida, mas peças de teatro, por exemplo, podem incorporar em seus ensaios as experiências adquiridas durante as últimas apresentações no intuito de melhorá-las. Este capítulo, por sua vez, destina-se também a isso: compreender como reagem as pessoas ao entrar em contato com o livro-objeto desenvolvido e, desta forma, validar sua solução final, identificando seus êxitos e fragilidades, a fim de corrigi-las. A forma de avaliação do projeto e seus resultados são descritos aqui de modo a compor a última etapa do Double Diamond, que consiste na “entrega do produto”, isto é, no momento em que o resultado final é testado e avaliado. Assim, é possível certificar se ele apresenta uma resposta possível para a oportunidade e o desafio encontrados inicialmente.

Uma vez que o intuito do editorial é propiciar parte da experiência flamenca a quem interagir com ele, independentemente do nível de conhecimento a respeito do tema, foram realizados encontros com públicos de dois grupos diferentes: um com leigos e outro com aqueles que já têm (ou tiveram) algum tipo de contato com esta arte – profissionais, alunos de dança, aficionados, etc. Tendo em vista a importância da experimentação material na interação com livros-objeto, o contato do público com o projeto desenvolvido foi presencial. A dinâmica se deu com caráter informal e flexível, de modo a não influenciar as opiniões coletadas nem dirigi-las para o resultado esperado. Conforme ilustra a Figura 59, a interação com o livro foi coletiva, isto é, nas duas validações ele foi manuseado por um grupo de pessoas. Sem um molde rígido de avaliação, propiciou-se um ambiente descontraído que gerou maior espontaneidade para debates, comentários, elogios e perguntas. As interferências foram feitas somente quando solicitadas e o único direcionamento realizado foi ao final do manuseio, quando indagou-se quais tinham sido as impressões obtidas.

Figura 59: Validação da proposta com público



Fonte: autora

Ao coletá-las, o propósito é identificar se os objetivos iniciais do trabalho foram alcançados. Assim, chegou-se à constatação de que foi possível transmitir o que se pretendia, uma vez que o público:

- Teve a percepção da ideia de ritmo almejada;
- Absorveu a dramaticidade que a paleta de cores predominante concede à narrativa;
- Compreendeu o projeto como um interessante material histórico;
- Ressaltou, durante a observação das imagens, a estética e a plasticidade presente nesta arte, manifestada nas inclinações e na sinuosidade dos corpos femininos;
- Avaliou a proposta como um “material rico, didático e de fácil compreensão de referências e informações”;
- Entendeu o livro-objeto desenvolvido como de grande ajuda no incentivo ao conhecimento da cultura flamenca.

Além disso, foram pontuadas questões referentes mais especificamente às impressões tidas a partir da figura da mulher, ao que se identificou:

- A força feminina
- A dança como uma oportunidade de expressão, um momento em que a mulher se impõe e pode extravasar sua dor e emoções em geral
- A intencional desconstrução do “feminino” ao longo da narrativa;
- A passagem do tempo como um fator de mudança tanto para a dança flamenca como para a própria mulher (neste contexto e no da sociedade, de um modo geral)

A observação dos modos de interação do público com o livro-objeto permitiu constatar também que o trânsito entre plataformas analógicas e digitais gerou uma experiência mais completa e instigante, despertando curiosidade a respeito do conteúdo ao qual os *QR Codes* levariam. As esperadas sensações de sinestesia também foram obtidas: a força das imagens foi citada como fator “tocante”; a possibilidade de manusear diferentes materiais, texturas e formatos conduziram a emoções de caráter diverso, como, por exemplo, a noção de parecer “encostar” nas personagens de uma foto a partir da percepção produzida pelo toque na página de veludo; as quebras de continuidade realizadas nas imagens de abertura de capítulos contribuíram para a evocação de sensações ligadas à dança, ao que uma das participantes da avaliação atrelou ao som dos sapatos de flamenco durante um sapateado, chegando a reproduzir a onomatopeia deste tipo de marcação rítmica.

As reações encontradas na validação da proposta desenvolvida ao longo desta pesquisa – tanto entre o público leigo quanto entre aquele já envolvido com a cultura flamenca – apontaram para o fato de o projeto alcançar um resultado bastante assertivo, uma vez que entrega as sensações que se propôs a transmitir durante seu planejamento. Deste modo, compreende-se que a solução se mostra satisfatória e bem sucedida, com um formato e estilo de narrativa que permitem ainda diversas possibilidades de continuação, incremento ou adaptação para outros enfoques que envolvam o flamenco – exatamente como prevê a metodologia utilizada.

9 CIERRE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Tal como em uma coreografia flamenca, em que o **cierre** corresponde ao encerramento de uma sequência de movimentos, este capítulo se destina a finalizar o encadeamento de informações levantadas no decorrer deste estudo. Ao executar um cierre os bailaores se colocam em posturas determinantes, assemelhando-se ao que seria o posicionamento ideal de um pesquisador ao concluir uma investigação acadêmica, isto é, mostrar-se seguro quanto aos seus resultados.*

Após longa exploração de materiais acerca da mulher inserida no universo da dança flamenca – através da qual foi possível construir e enriquecer conhecimentos prévios sobre o assunto – permite-se considerar características capazes de defini-la. Embora não se ignore a multiplicidade feminina em meio a este contexto, é interessante observar fatores que traçam uma imagem desta figura. Fechando um ciclo a partir de conceitos e opiniões coletados, pode-se dizer que, ao mesmo tempo que a diversidade destas mulheres torna temerária uma definição rígida sobre elas, a própria indeterminação as aproxima, uma vez que é recorrente o discurso sobre suas diferenças de estilo. O caráter questionador também é de suma importância ao tentar traçar uma “personalidade” para estas *bailaoras*, já que quebraram barreiras impostas pelo gênero para os modos de dançar; incorporaram em seus *bailes* movimentos tidos como exclusivamente masculinos; adotaram o uso de figurinos antes não indicados para mulheres; e se tornaram mais participativas em suas atuações, não mais se conformando com um papel meramente decorativo. Tais questões foram consideradas como fatores expressivos e de extrema relevância para o projeto. As “transgressões” cometidas apontam para a evolução da imagem feminina na dança flamenca ao longo da História e em muito contribuíram para a consolidação dos moldes atuais desta arte, o que reforça a relevância de manifestar este aspecto no desenvolvimento do livro-objeto.

A extensa fase de pesquisa foi crucial no aprendizado a respeito do tema porque embasou os momentos de tomada de decisão, tornando-as mais assertivas e fundamentadas. Neste quesito, a oportunidade de ida à Espanha também se mostrou extremamente proveitosa, tornando possível uma imersão integral ao assunto, uma vez que ele foi vivenciado intensamente e de forma diária. Este contato com a cultura espanhola permitiu ainda a aproximação com profissionais envolvidos com a arte flamenca, o que gerou mais fontes de conhecimento e inspirações.

Os *insights* elencados e obtidos ao longo da pesquisa foram testados e, conforme apresentavam êxito, foram incorporados à solução final: formas de interação, possibilidades de diagramação, disposições rítmicas de *grid*, letras de músicas com mensagem relevante à proposta, técnicas de intervenção manual, planejamento de *layout* para páginas duplas, etc. Também realizou-se um levantamento de similares referentes a livros-objeto, no intuito de descobrir e comparar as potencialidades já existentes com as pretendidas.

Percebe-se que uma metodologia bem definida e adequada à proposta auxilia muito na construção do conteúdo de qualquer pesquisa, o que não necessariamente significa determinar previamente todos os passos a serem dados ao longo de seu percurso. No presente trabalho, a utilização da ferramenta *Double Diamond* como macroestrutura traçou as diretrizes principais de projeto sem, no entanto, engessá-lo. Suas etapas permitiram delinear os momentos chave do desenvolvimento e, ao mesmo tempo, dar espaço e liberdade à sua execução. Com isso, foi possível seguir o planejamento de estudos e contemplar todas as áreas teóricas pretendidas, fazendo o devido recorte para o foco ao qual o trabalho se dedica desde o início.

Por fim, retoma-se aqui a importância da pesquisa em design, tantas vezes dada como dispensável quando pensada a partir de outros campos profissionais. Em busca de resultados rápidos e esteticamente atrativos – mais uma falsa generalização sobre a área –, é frequentemente colocada em papel coadjuvante, argumento que pode ser contestado neste fechamento do trabalho. Diante de todo o percurso realizado, conclui-se que é essencial a valorização do processo, não em detrimento da solução final de design, mas sendo tão fundamental quanto ela. É o decorrer do projeto que encaminha suas alternativas e o direciona para um lado ou outro, ainda que as traduções entre teoria e prática nem sempre se manifestem explicitamente. O aprendizado cria o repertório do designer e o conduz às suas respostas. É por isto que, mesmo diante das dificuldades técnicas enfrentadas para a execução de algumas proposições do livro-objeto – visto seu caráter conceitual e bastante experimental – o seu resultado final apresenta-se como uma possibilidade em relação às pretensões iniciais, mostrando-se coerente ao que foi estudado. Certas aspirações foram até mesmo superadas justamente por não estarem previstas, mas terem surgido como propostas a partir do conhecimento adquirido – o que reafirma a relevância dessa construção.

REFERÊNCIAS

ABREU, Ana Paula Nunes de. Cinema e Dança: uma constante negociação entre duas linguagens. In: **VI Congresso Nacional de História da Mídia**, 2008, Niterói. VI Congresso Nacional de História da Mídia, 2008. Disponível em: <<http://tinyurl.com/cinema-danca>> Data de acesso: 24 de abril de 2016.

ALVES, Marcela Loureiro. **Bodas de Sangue, de Carlos Saura: releitura do musical clássico**. 2011. 164 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86959>> Data de acesso: 24 de abril de 2016.

BAXTER, Mike. **Projeto de produto: guia prático para o desenvolvimento de produtos**. 2. ed. São Paulo: Editora Edgard Blucher, 2000.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. Editora Cosac Naify, 2005

DOMÈNECH, Josep. M. Català. Polissemias e poliformas da imagem. In: DOMÈNECH, Josep. M. Català. **A forma do real. Introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summus, 2011, p. 11-49.

DOÑA, Lidia Atencia. Desarrollo histórico y evolutivo del baile flamenco: de los bailes de candil a las nuevas tendencias en el baile flamenco. **Revista de investigación sobre Flamenco La madrugá**. Nº 12, Diciembre 2015. Disponível em: <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/229491>>. Data de acesso: 03 de abril de 2016.

DORST, Kees. The problem of Design Problems. In: **Design Thinking Research Symposium**. Sydney: University of Technology, 2003.

ESCOLA DESIGN THINKING. **Mini Toolkit Design Thinking**. E-book disponível em: <<http://www.escoladesignthinking.com.br/>> Data de acesso: 11 de maio de 2016.

ESTEVES, Antonio R. **Carlos Saura: teatro, dança e cinema (duas leituras)**. Anais do IX Seminário Nacional de Literatura história e Memória – Literatura no Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade – Literatura no Cinema. UNESP, p. 12-24. Disponível em: <<http://tinyurl.com/carlos-saura>> Data de acesso: 14 de junho de 2016.

FARIAS, Marcelo José Oliveira de. Dinâmicas Comunicacionais no Processo Criativo de Design de Produto: Característica e Construção da Linguagem a Partir dos Painéis Semânticos. **Blucher Design Proceedings**, v. 1, n. 4, p. 3212-3225, 2014.

FRANZATO, Carlo. O Processo de criação no design conceitual. Explorando o potencial reflexivo e dialético do projeto. **Tessituras & Criação: Processos de criação em arte, comunicação e ciência**. ISSN 2236-3912, n. 1, 2011.

FRIEDERICHS, Marta Cristina. **Quanto mais quente melhor: corpos femininos nas telas do cinema**. 2015. 207 p. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, 2015.

GAMBOA, José Manuel. **Una historia del flamenco**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2005.

GARCÍA, José Luis Navarro; LOZANO, Eulalia Pablo. **El baile flamenco. Una aproximación histórica**. Córdoba: Editorial Almuzara, 2005.

GODOY, Kathya Maria Ayres de. A (trans)formação de público para dança. **Anais do III Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**, Comitê Dança em Mediações Educacionais. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes: setembro de 2014. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/1-2014-4.pdf>> Data de acesso: 24 de maio de 2016.

GÓMEZ, Juan Vergillos. **Conocer el flamenco: sus estilos, su historia**. Sevilla: Signatura Ediciones, 2002.

GRABAUSKA, Fernanda. Porto Alegre é a capital do flamenco no Brasil. Mas por quê? **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 24 de set. de 2014. Entretenimento, edição online. Disponível em: <<http://tinyurl.com/poa-capital-flamenco>> Data de acesso: 24 de maio de 2016.

GUZMAN, Cindy Triana. **Aprendendo através de imagens: o livro-objeto**. 2015. 92 p. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 2015. Disponível em: <<http://tinyurl.com/teses-usp>>. Data de acesso: 23 de abril de 2016.

HASLAM, Andrew. **O Livro e o designer II. Como criar e produzir livros**. 2.ed. São Paulo: Rosari, 2009.

IDEO. **IDEO Toolkit: Human Centered Design**. 2ª edição. E-book disponível em: <<http://tinyurl.com/IDEO-HCD-Portuguese>> Data de acesso: 26 de maio de 2016.

LIMA, José Valdeni de et al. Mobilidade de conteúdos educacionais: adicionando recursos complementares e interação ao papel. **RENOTE**, v. 9, n. 1.

LIMA, Sandra Almeida. **Livro-objeto Labjoias, uma experiência**. 2013. 119 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Desenho Industrial) —Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/6992>> Data de acesso: 08 de outubro de 2016.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. Cosac Naify, 2008.

MARTIGNETTE, Charles G; MEISEL, Louis K. **Gil Elvgren – The complete pin-ups** Madrid: Editora Taschen, 2008.

MONASTERO, Bárbara de las Heras. "Ell@s" también pueden bailar flamenco. **El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días: XV Coloquio de Historia de la Educación**. Pamplona-Iruñea: 29, 30 de junio y 1 de julio de 2009 (Vol.: 2). p. 477 – 486. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2964155>>. Data de acesso: 03 de abril de 2016.

MOORE, Michael; KEARSLEY, Greg; A DISTÂNCIA, Educação. Uma visão integrada. **Tradução por Roberto Galman. São Paulo: Thomson Learning, 2007.**

MUNARI, Bruno. **¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual**. Barcelona: GG Diseño, 1983.

NASCIMENTO, Roseli Gonçalves do; BEZERRA, Fábio Alexandre Silva; HEBERLE, Viviane Maria. Multiletramentos: iniciação à análise de imagens. **Revista Linguagem & Ensino**, Pelotas, v.14, n.2, p. 529-552, 2011. Disponível em: <<http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/38>> Data de acesso: 07 de setembro de 2016.

ÖGMUNDSDÓTTIR, Eva Ösp. **Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días**. 2010. 81 p. Universidade da Islândia, 2010. Disponível em: <<http://tinyurl.com/introduccion-flamenco>>. Data de acesso: 05 de abril de 2016.

PEREIRA, Alexandre Adalberto. Estereótipos desenhados, identidades projetadas. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.). **Cultura Visual e Infância: quando as imagens invadem a escola...** Santa Maria: Editora UFSM, 2010, p. 209-226.

PREECE, Jenny; ROGERS, Yvonne; SHARP, Helen. **Design de interação**. Bookman, 2005.

RIAL, Carmen S. Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia. **Movimentos sociais, educação e sexualidades**. Rio de Janeiro: Garamond, p. 107-136, 2005.

ROLDÁN, Cristina Cruces. **Antropología y flamenco: más allá de la música (II)**. Sevilla: Signatura Ediciones, 2003.

_____. Constructos audiovisuales sobre el flamenco. La perspectiva antropológica y la representación del ritual. **Revista Comunicación**, N°10, Vol.1, año 2012. Disponível em: <<http://tinyurl.com/constructos-audiovisuales>> Data de acesso: 03 de abril de 2016.

_____. **"De cintura para arriba" hipercorporeidad y sexuación en el flamenco**. Comunicación en congreso. I Congreso Internacional Sociedades y Culturas: Abriendo Caminos. Santander (ESPAÑA). 2002. Sociedades y Culturas: Nuevas Formas de Aproximación Literaria y Cultural.

ROMANI, Elizabeth. **Design do livro-objeto infantil**. 2011. 144 p. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,

2011. Disponível em: <<http://tinyurl.com/design-livro-objeto>>. Data de acesso: 23 de abril de 2016.

RUIZ, Luis López. **Guía del flamenco**. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

SÁNCHEZ, Mónica González. Estructura básica del baile flamenco. **Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa**. Cádiz: 2011, nº 4, v. 4, p 25-31.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, Vozes, 2000a.

_____. **Teoria cultural e educação – um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000b.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. 320p

SIQUEIRA, Heitor Piffer. **Aspectos próprios ao universo de noções e competências do design identificáveis, eventualmente, na atuação de indivíduos formados nesta área no desempenho de outras atividades profissionais**. 2012. 318p. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2012. Disponível em: <<http://tinyurl.com/teses-heitor>>. Data de acesso: 23 de maio de 2016.

THIEL-CRAMÉR, Barbara. **Flamenco: su historia y evolución hasta nuestros días**. Suécia: Remark AB, 1991.

TONDREAU, Beth. **Criar grids: 100 fundamentos de layout**. São Paulo: Editora Blucher, 2009.

URBANEJA, Antonio S. **Cante, cantares y cantarcillos: Teoría sobre la génesis del cante flamenco**. Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1989, p. 77.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Aduino (org.) **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora SENAC, 2005, pp.16-45.

ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **Conexão–Comunicação e Cultura. Caxias do Sul: UCS**, v. 8, n. 15, 2009.

Sites consultados

<http://www.rae.es/>

<http://tinyurl.com/elementos-flamenco> Data de acesso: 28 de abril de 2016.

<http://tinyurl.com/glosario-flamenco-f> Data de acesso: 07 de maio de 2016.

<http://tinyurl.com/glosario-flamenco-jaleo> Data de acesso: 07 de maio de 2016.

<http://tinyurl.com/glosario-flamenco-q-z> Data de acesso: 07 de maio de 2016.

<http://www.rociomolina.net/> Data de acesso: 08 de maio de 2016.

<http://www.casapatatas.com/> Data de acesso: 08 de maio de 2016.

<http://www.designcouncil.org.uk/> Data de acesso: 09 de maio de 2016.

<https://innovationenglish.sites.ku.dk> Data de acesso: 10 de maio de 2016.
<http://www.designkit.org/methods> Data de acesso: 26 de maio de 2016.
<http://tinyurl.com/flamencoenunratito> Data de acesso: 29 de maio de 2016.
<https://flamencoenunratito.wordpress.com/> Data de acesso: 01 de junho de 2016.
<http://www.amordedios.com/> Data de acesso: 01 de junho de 2016.
<https://cardamomo.es/> Data de acesso: 26 de maio de 2016.
<http://www.compas-flamenco.com/es/palos> Data de acesso: 23 de outubro de 2016.
<http://www.flamencoexport.com/flamenco-wiki/palos-del-flamenco.html> Data de acesso: 11 de novembro de 2016.
<http://www.patioflamenco.com.br/flamenco-palos.php> Data de acesso: 11 de novembro de 2016.

GLOSSÁRIO

Bailaor/Bailaora: dançarino/dançarina de dança flamenca.

Baile: termo mais específico para designar a dança flamenca.

Bata de cola: saia com cauda e efeito esvoaçante, que exige técnica especial para ser movida com agilidade e graça. Gera resultados cênicos intensos nos espetáculos.

Braceo: movimentação marcante de braços na dança flamenca que utiliza a simetria por uma lógica de contrários, isto é, quando um braço está para cima, o outro está para baixo; um em posição vertical, o outro mais horizontalizado; se um abaixa pela frente, o outro sobre pelo lado. É uma característica comum das danças orientais e se manifesta fortemente no flamenco.

Cantaor/Cantaora: cantor/cantora de música flamenca.

Cante: termo mais específico para designar o canto flamenco.

Cierre: encerramento de uma sequência de movimentos; em geral, ocorre dando ao corpo uma postura determinante.

Compás: unidade rítmica de um *palo*; é o padrão de repetição dos tempos de uma composição musical.

Escobilla: momento de clímax do *baile*, de composição rítmica longa e dedicada mais intensamente ao sapateado.

Falseta: realizada com os acordes da *guitarra*, é parte melódica e sem *cante* da música, em que o *bailaor* ou a *bailaora* se move pelo espaço lentamente, dando ênfase aos movimentos de braços e giros.

Guitarra flamenca: espécie de violão – similar ao clássico – mais leve e de estrutura mais fina. Possibilita outras extensões musicais, de acordo com o afinamento e as cordas utilizadas, e é um elemento essencial na arte flamenca.

Jaleos: palavras ou frases de ânimo e incentivo ao *bailaor/bailaora*, ao *cantaor* ou ao *guitarrista*, acompanhados também de palmas e interjeições. Podem vir tanto da plateia quanto dos próprios artistas que estão em cena. Alguns exemplos de expressões são: ¡olé!, ¡agua!, ¡toma!, ¡así se baila!, ¡vamos allá!, ¡arsa!, ¡anda!, etc.

Juerga: Momento espontâneo de celebração típico das comunidades ciganas em que os participantes (em geral não profissionais do flamenco) se distribuem em semicírculo e, um a um, se dirigem ao centro da cena para dançar improvisadamente, sem roteiro ou coreografia a serem seguidos. O acompanhamento se faz pelo canto, pela *guitarra* e pelas palmas.

Llamada: mudança surpreendente na melodia da música, que serve como aviso para que se inicie o *cante* e o *baile*.

Letra: momento do baile em que se concentra a interpretação do *cante*, e o *bailaor/a bailaora* realiza deslocamentos sem sapateado para não interferir na voz do *cantaor*.

Palo: cada uma das variedades rítmicas tradicionais do canto flamenco.

Paseo: deslocamento do *bailaor* ou *bailaora* pelo cenário com movimentos de braços e pequenos arremates de pés.

Peineta: espécie de pente convexo muito utilizado para segurar e adornar o penteado no contexto da vestimenta flamenca.

Punteado: movimento suave de sapateado que é executado com bastante técnica. Podem se reduzir a passos simples de avançar e retroceder os pés, fazendo com que se relacionem um com o outro por enlaces, separações ou cruzamentos, formando a figura de desenhos imaginários elaborados.

Remate: momento que finaliza uma combinação de movimentos, em geral após uma sequência de velocidade mais rápida; coincide com a queda do *cante*, terminando uma *letra*.

Salida: momento da música em que o *cantaor* prepara a voz, solfejando frases onomatopeicas (*ay, ay, tirititrán*, etc.); também se refere a quando o *bailaor* ou *bailaora* dá início ao *baile*.

Serpenteo – movimentação típica do *baile* flamenco em que o corpo forma curvas e voltas similares às de uma serpente.

Sevillana: dança andaluza executada por casais, muito tradicional no flamenco.

Tablao: inspirado nos antigos *cafés cantantes*, é o local dedicado à arte flamenca e especializado em oferecer espetáculos que envolvam essa cultura.

Taconeo: prática de sapateado da dança flamenca em que se movem os pés de forma rítmica, forte e intensa, produzindo um jogo sonoro através do ruído gerado pelo contato das pontas e dos saltos do sapato com o solo.

APÊNDICE A – Questionários Aplicados

Questionário 1

Ana Medeiros

Bailaora, coreógrafa, membra de direção e professora da Companhia e Escola de Flamenco Del Puerto, em Porto Alegre, iniciou seus estudos nesta arte em 1995. Recebeu os prêmios de Melhor bailarina (2012), e, juntamente com Juliana Prestes, o de Melhor coreógrafa e figurinista (2012).

1. Como você vê a representação do feminino na dança flamenca?

A representação do feminino na dança flamenca se dá de diversas formas, entre elas podemos destacar as letras das músicas, poemas enfatizando a beleza e o "enamoramento" que a mulher provoca:

Tientos

Vestí(d)a de color de rosa
estabas cuando te vi
mira si estarías bonita
que me enamoré de ti.

Era un jardín sonriente...
Era un jardín sonriente;
era una tranquila fuente
de cristal;
era, a su borde asomada,
una rosa inmaculada
de un rosal
Era un viejo jardinero
que cuidaba con esmero
del vergel,
y era la rosa un tesoro
de más quilates que el oro
para él.
A la orilla de la fuente
un caballero pasó,
y la rosa dulcemente
de su tallo separó.

Y al notar el jardinero
que faltaba en el rosal, cantaba así, plañidero,
receloso de su mal: -Rosa la más delicada
que por mi amor cultivaba
nunca fue;
rosa la más encendida
la más fragante y pulida
que cuidé;
blanca estrella que del cielo,
curiosa de ver el suelo,
resbaló;
a la que una mariposa
de mancharla temerosa
no llegó
¿Quién te quiere? ¿Quién te llama
por tu bien o por tu mal?
¿Quién te llevó de la rama,
que no estás en tu rosal?
¿Tú no sabes que es grosero
el mundo? ¿Qué es traicionero
el amor?
¿Qué no se aprecia en la vida
la pura miel escondida
en la flor?
¿Bajo qué cielo caíste?
¿a quién tu tesoro diste
virginal?
¿En qué manos te deshojas?
¿Qué aliento quema tus hojas
infernial?
¿Quién te cuida con esmero
como el viejo jardinero
te cuidó?
¿Quién por ti sola suspira?
¿Quién te quiere? ¿Quién te mira
como yo?
¿Quién te miente que te ama
con fe y con ternura igual?
¿Quién te llevó de la rama,
que no estás en tu rosal?
¿Por qué te fuiste tan pura
de otra vida a la ventura
al dolor?
¿Qué faltaba a tu recreo?

¿Qué a tu inocente deseo,
 soñador?
 En la fuente limpia y clara,
 espejo que te copiara
 ¿no te di?
 Los pájaros escondidos,
 ¿no cantaban en sus nidos
 para ti?
 Cuando era el aire de fuego,
 ¿no refresqué con mi riego
 tu calor?
 ¿No te dio mi trato amigo
 en las heladas abrigo
 protector?
 Quién para sí te reclama,
 ¿te hará bien o te hará mal?
 ¿Quién te llevó de la rama,
 que no estás en tu rosal? Así un día y otro día
 entre espinas y entre flores,
 el jardinero plañía,
 imaginando dolores,
 desde aquel en que a la fuente
 un caballero llegó
 y la rosa dulcemente
 de su tallo separó...

6/9/2013 19:40 Estampa de soleá

Canta El Gitano de Oro
 A la guitarra: Benito de Mérida

Sevilla es la novia del cante:
 luna y sol de Andalucía,
 está suspirando amores
 detrás de una celosía.

Sevilla, mujer y novia morena,
 llora que te llora y llora
 por el caudal de su pena.
 Triana te quiere y quiere,

la Giralda se envenena,
 Santa Cruz también se muere
 con una pena mu negra

por no poderte decir:
 ¡Ay cuánto te quiero, morena!
 i. ¡Qué suerte tienes, Sevilla!

Yo, poeta, bien quisiera
 quererte tan sólo a ti;
 que yo tan solito fuera
 el que cantara tus coplas,
 el que supiera tus penas,
 aquel que bebiera en tus fuentes
 rosas de sangre morena.

¡Qué suerte, tienes Sevilla!
 Qué bonita y qué compuesta
 te pusiste una mañana
 luciendo un traje de fiesta
 pa' escuchar el martinete,
 la granaína, la malagueña...
 ¡todo el cante de Levante
 que canta Pepe Marchena!
 esta figura del arte
 lleno de rancias soleras,
 el que mejor dice el cante.
 Y, mientras duermes, Sevilla,
 un sueño de primavera,
 vibra la voz de un artista:
 del genial Pepe Marchena
 que, en la emoción de su arte,
 hace hasta que se desborden
 los sentimientos
 y, en un repique de gloria,
 lanza sus coplas al viento.

Ante ustedes:
 el maestro de maestros:
 ¡Pepe Marchena! ***

Canto a Córdoba

Canto a Córdoba,
A Córdoba la Llana.
Romance de Julián Sánchez Prieto,
el pastor poeta,
y melodía del maestro
Pepe Marchena:

Es morena y cordobesa,
tiene aire de sultana
y corazón de princesa.

En Córdoba la encontré
cuando en la feria de mayo
las treinta mulas compré.

Comentando la corría
en la que Antonio Cañero
sacando su jaca hería
puso el rejón más certero
que había puesto en la vía,

estábamos Paco Gil,
Pedro, el de Puente Genil,
y el Niño Sabio de Lora
en la puerta el Mercantil
tomando una de "pastora".

¡Qué trajín! ¡Qué algarabía
con el bullir que no cesa,
en la que contribuía
la gracia y soberanía
de la mujer cordobesa!

No se puede figurar
el que aquello lo conoce,
cuando fuimos a comprar
la yegua, en el rumor de las voces
de la calle Gondomar.

Como reguero de hormigas
las mujeres paseaban
y en el pecho toas llevaban

flores en lugar de espigas.

Entre mujeres y flores,
pasaban los domadores
por delante de nosotros,
luciendo sobre los potros
los atalajes mejores.

¡Vaya coches! ¡Vaya troncos,
donde los caballos broncos
mostraban todo su brío!
Iban los cocheros roncacos
de tanto hablarle al gentío.

Entre aquella animación,
un grito de admiración
alarmó a la gente seria
cuando por la Concepción
se vio subir de la feria

el cuerpo más soberano,
más gallardo, más serrano
que viera del sol la luz
sobre un potro jerezano
del mejor hierro andaluz.

¡Vaya mujer con hechuras,
luciendo el traje campero
al sonar las herraúras
del caballo postinero!

Pues, ya ves si llevaría
el potro con gallardía,
que hasta el propio Cañero
tiró a su paso el sombrero
diciéndole una alegría.

Mezcla de gitana, reina llegó,
entre palmas y olés,
espuelas de oro en los pies
y por corona y por peña
un sombrero cordobés.

Al paso del alazán

la gente se descubría,
pues todo el mundo creía
que llegó al Gran Capitán,
el alma de Andalucía.

Le dio dos vueltas al paseo.
El potro con el braceo
no cabía en la ancha calle
y al compás del manoteo
quebraba su lindo talle.

Y aquella mujer preciosa,
de hermosura tan completa,
se iba meciendo orgullosa
como en la mejor maceta
se mece la mejor rosa.

Hablé con ella, fue mía...
Puse en ella mi alegría,
mis afanes y mis penas
y hoy por su gusto daría
más sangre que hay en mis venas.

Sé que no me pertenece,
que no es de mi condición.
¡Pero ya no hay solución!
¡El hombre siempre obedece
cuando manda el corazón!

Outra manifestação forte do feminino na dança flamenca são os movimentos sinuosos, de inspiração árabe, as mãos que voam como pássaros, o olhar que intimida e penetra, o vigor do sapateado e as promessas que este conjunto de coisas provocam em quem assiste.

A vestimenta é outro fator de suma importância, a bata de cola, inspirada nos vestidos de cola das francesas do final do século XIX, tomou vulto e símbolo de feminilidade no baile flamenco, cada vez mais compridas, as "colas" flamencas influenciaram o baile, desenvolvendo todo um alfabeto corporal para sustentar essa vestimenta



<https://www.youtube.com/watch?v=1yE3q2T31LY>

2. Você acredita que esta representação mudou ao longo da história até a atualidade?

Flamenco é uma arte viva, portanto existiu evolução, principalmente na protagonização da mulher. Um marco da história foi a grande bailaora Carmen Amaya. Antes as bailaoras se colocavam de forma mais delicada.

Carmen inovou sapateando com vigor e usando calças, sem perder a feminilidade e força característica da mulher flamenca!

<https://www.youtube.com/watch?v=6xx0uLH55wY>

3. Qual a importância dos acessórios e da vestimenta utilizados no baile (bata de cola, mantón, abanico, castanholas, etc.) para a construção dessa imagem da mulher flamenca?

Importantíssimo, já que em cima desses elementos se desenvolveu toda uma maneira de bailar e se comunicar!

O mantón é incorporado no baile, voando e acentuando os tempos e finalização dos movimentos, e pode carregar vários signos, um bebê, recém nascido, embalado nos braços, o ato de vestir e despir, em cada movimento renovado o vestuário e significado.

<https://www.youtube.com/watch?v=0Qvaf4bSU3k>

O leque, além de adorno pode ser usado como elemento percussivo e seus signos e significados ao longo da história, desde código de linguagem na corte até simples elemento de se abanar, o ato de se esconder, revelando só o olhar, abrir e fechar....

https://www.youtube.com/watch?v=a_yII7cSmaI

As castanholas, acentuando os momentos fortes do baile, no início fazendo as vezes do sapateado, pontuando a guitarra e matizando as intenções do baile, como no exemplo a seguir:

https://www.youtube.com/watch?v=CwvLcCZb_g4

Questionário 2

La Truco

Bailaora internacionalmente reconhecida, é professora na prestigiada escola *Amor de Dios*, espaço e Escola de Flamenco emblemáticos na cidade de Madri. Também atua como diretora do *Instituto Flamenco La Truco*, por ela idealizado.

Possui diversos prêmios, dentre os quais: *Prêmio Signo*, por sua trajetória artística; *Prêmio Nacional de Baile por Alegrias "La Perla De Cadiz"* (2009); Segundo Prêmio de Baile Flamenco no *Concurso Televisivo Gente Joven*; Segundo Prêmio no *Certamen Coreografico De Madrid*, com sua obra "*Remembranzas*".

La Truco é notoriamente reconhecida por sua didática como professora, dona de uma técnica e estilo pessoais admirados no universo flamenco.

1. Como ves la representación del femenino en el baile flamenco?

2. Crees que esta representación se ha cambiado a lo largo de la historia hacia la actualidad?

1 y 2. representación del baile de la mujer en el Flamenco hoy por hoy es muy interesante ya que como todo ser humano, somos completamente distintas. Dentro del Flamenco hay mujeres diferentes y cada una muestra su arte de la manera que lo vive y lo siente. Somos mujeres tan diferentes que cada una aporta su visión del arte del Flamenco y eso hace que tengamos hoy en día más de lo que se tuvo en un pasado.

3. Cual es la importancia de los accesorios de la vestimenta utilizados en el baile (bata de cola, mantón, abanico, castañuela, etc.) para la construcción de la imagen de la mujer flamenca?

Cada palo del Flamenco es diferente y cada estilo necesita de su indumentaria correcta. Hay estilos de baile que se prestan a utilizar los elementos como la bata de cola, el mantón o el abanico para bailar por Cantiñas o Guajira o Caña. Y hay otros estilos que no es necesario utilizar esos elementos, incluso en algunos estilos sería nefasto.

De todas formas los elementos no le dan más importancia a la mujer flamenca. Se utiliza, aportan o ayudan a que un estilo de baile se vea más bonito pese a su dificultad, pero ya la mujer es muy mujer aunque no los utilice.

Las jóvenes de hoy en día deberían de estar preparadas con todos ellos, aunque luego no los utilice, pero el saber no ocupa lugar y es por ello que una bailaora completa debe de saber de todo.

Questionário 3

Juan Vergillos

Internacionalmente reconhecido por sua atuação na arte flamenca, possui formação em *Guitarra, Baile e Cante Flamencos* e inúmeras publicações na área, além de ministrar cursos, oficinas e conferências.

Possui experiência em gestão cultural, tendo exercido funções de produtor, diretor artístico, roteirista e ator em espetáculos flamencos. Seu vasto conhecimento sobre o tema lhe garantiu a presença como jurado em premiações e a participação como crítico em distintos meios de comunicação (jornais, revistas, sites e canais de rádio e televisão). Sua trajetória lhe rendeu também o importante Prêmio Nacional da Crítica Flamenca na Cátedra de Flamencología de Jerez (2012).

1. Como ves la representación del femenino en el baile flamenco?

Tradicionalmente la diferencia de género en el flamenco ha estado muy marcada, no sólo por el vestuario, sino también por las técnicas. El pantalón y el zapateado eran elementos definidores del baile masculino. La bata de cola, el mantón, las castañuelas y el baile de muñecas, cintura, cabeza, ojos, el cabello largo recogido, eran exclusivas del baile de mujer. Incluso había estilos más masculinos, como la farruca, y otros femeninos como las alegrías.

2. Crees que esta representación se ha cambiado a lo largo de la historia hacia la actualidad?

Ha cambiado mucho, la mujer se ha masculinizado como en todos los aspectos de la sociedad occidental, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Ha asumido el pantalón y el zapateado frenético. también algunos hombres han asumido la bata de cola y el mantón como seña de identidad.

3. Cual es la importancia de los accesorios de la vestimenta utilizados en el baile (bata de cola, mantón, abanico, castañuela, etc.) para la construcción de la imagen de la mujer flamenca?

Es muy importante, básica. aunque, como te decía más arriba, hoy en día muchas mujeres no los incluyen en sus espectáculos.

Questionário 4

Lucas Portolés

Diretor artístico do *Cardamomo*, reconhecido *tablaó* de Madri que, em funcionamento desde 1994, revela-se como ponto de encontro de grandes artistas e estudiosos do flamenco. O espaço oferece programação flamenca diariamente e sua relevância neste universo é tal que foi reconhecido, em 2014, como *Patrimônio Cultural da Cidade de Madrid*, devido a suas características e singularidade.

Lucas Portolés também é responsável por coordenar os espetáculos oferecidos, assim como seus integrantes.

1. Como ves la representación del femenino en el baile flamenco?

La representación femenina es muy completa hoy por hoy. Es plástica, participativa y utiliza en ocasiones los palillos (castañuelas) aportando un aspecto musical aunque cada vez menos. Su presencia es indispensable en cualquier espectáculo que se precie.

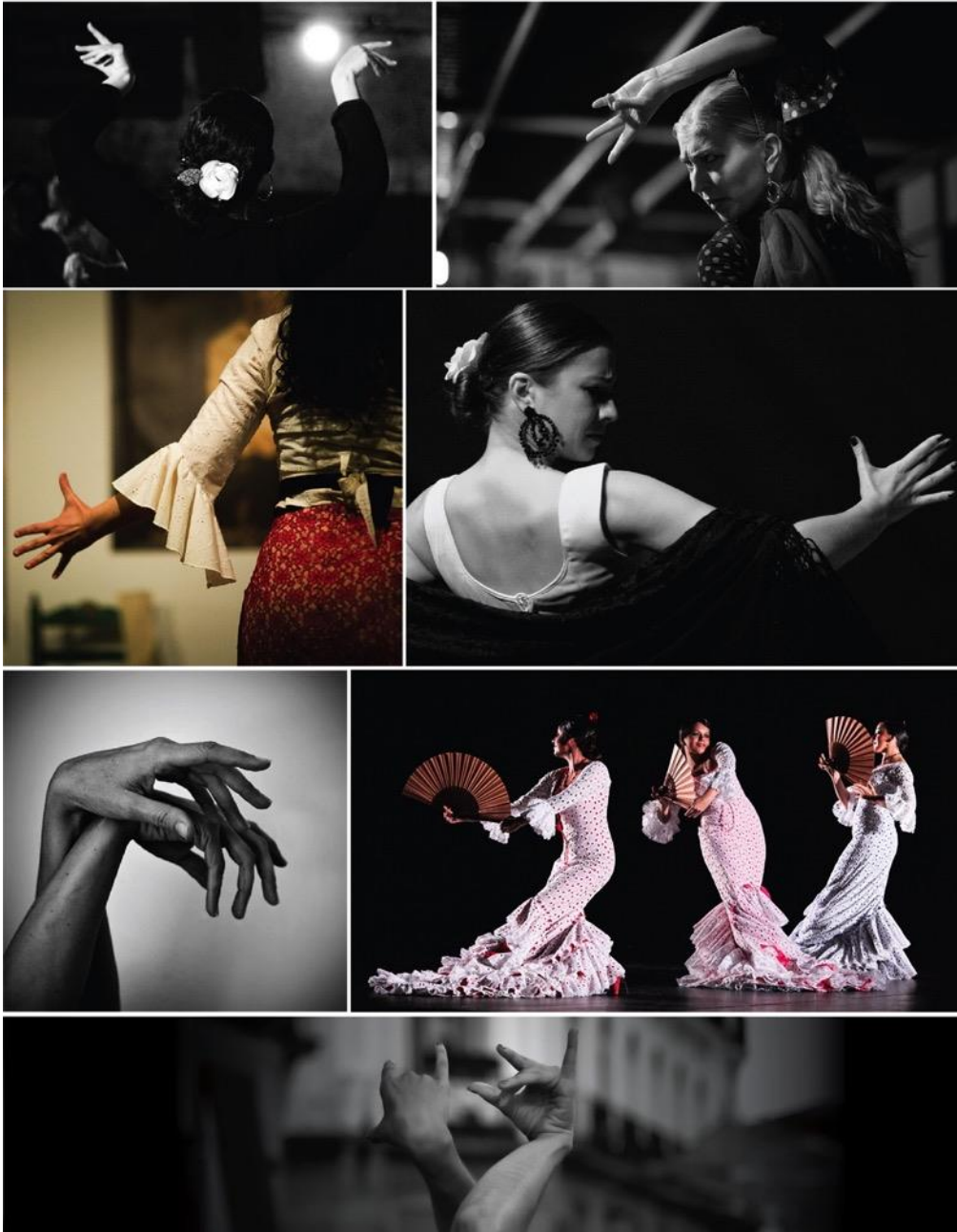
2. Crees que esta representación se ha cambiado a lo largo de la historia hacia la actualidad?

El baile femenino ha ido evolucionando como sucede con el flamenco en general. Ha pasado de ser una figura más estética y de posiciones plásticas que manejaban los palillos (castañuelas) a tener un papel más participativo. Muchas bailaoras se han vuelto más agresivas con los pies y mezclan estética con fuerza y velocidad que eran antes propiamente masculinas. Y probablemente seguirá esta tendencia.

3. Cual es la importancia de los accesorios de la vestimenta utilizados en el baile (bata de cola, mantón, abanico, castañuela, etc.) para la construcción de la imagen de la mujer flamenca?

Los elementos del baile femenino como la bata de cola, etc., son esenciales. Dan variedad y expresividad a una manifestación artística en la que la esencia es la transmisión de emociones entre el artista y el público. No obstante ha algunas bailaoras se están volviendo algo transgresoras y escapan de los estereotipos incluso implementando pantalones en algunos números. Esta tendencia en su imagen en mi opinión será imparable. Siempre son abandonar lo antiguo que los flamencos y flamenca respetan tanto.

APÊNDICE B – Painéis semânticos – Gestual

Painel gestual

Fonte: autora

APÊNDICE B – Painéis semânticos – Sutileza

Painel sutileza

Fonte: autora

APÊNDICE B – Painéis semânticos – Sinuosidade

Painel *sinuosidade*



Fonte: autora

APÊNDICE B – Painéis semânticos – Intensidade

Painel intensidade



Fonte: autora

APÊNDICE B – Painéis semânticos – Olhar

Painel olhar

Fonte: autora

APÊNDICE B – Painéis semânticos – Gênero

Painel gênero



Fonte: autora

APÊNDICE B – Painéis semânticos – Ritmo

Painel ritmo

Fonte: autora

APÊNDICE C – Registros Fotográficos *Carbonería*Espetáculo flamenco no bar *Carbonería* - Sevilha, Espanha (julho/2016) / Fonte: autora



Espectáculo flamenco no bar *Carbonería* - Sevilha, Espanha (julho/2016) / Fonte: autora

APÊNDICE D – Processo *Fase Inspiracional*

Joaquín

ESSÊNCIA	MULHER NO FLAMENCO = MULHER NA VIDA	MULHER É BÁSICA (ESSENCIAL)	BAILE EXPRESSA A MULHER	MULHER É MAIS LIVRE	SENSUALIDADE
DANÇAR COM A ALMA	ALMA: VÊ CHEIRA ESCUTA	FLAMENCO ≠ SENTIMENTOS	SOLIDÃO (BASE)	MULHERES SÃO + EXPRESSIVAS	

Fernando María

FONTE DE ÁGUA	≠ BAILES ≠ SIGNIFICADOS SENTIMENTAIS	ALEGRIA TRISTEZA SOFRIMENTO	DOURADO VERMELHO VERDE AZUL	MULHER NA VIDA = MULHER NO FLAMENCO	"FLAMENCO SE NUTRE DA REALIDADE SOCIAL"
FLAMENCO = RADIOGRAFIA DA SOCIEDADE	RITMO VELOCIDADE ATITUDE				

Maite Olivares

ENERGIA	SENSUAL SEXUAL FORTE ... ≠ ESTILOS	MULHER ESTÉTICA FORMA INTEGRAL	≠ ÉPOCAS ≠ DIVAS	BAILE EM 1º PLANO	DRAMATISMO VIVÊNCIA TEATRALIDADE
FLAMENCO PRIVACIDADE X PALCOS	LIBERDADE PARA FAZER O QUE QUER NOS PALCOS	PERSONALIDADE VARIA COM PALOS (ESTILOS)	COR E TEXTURA DO PAPEL!	TEXTURA SUAVE! MAR, SAL, SENSUALIDADE	HISTÓRIAS PRÓPRIAS A PARTIR DOS ESTÍMULOS RECEBIDOS
MORTE = FINAL DE TODOS					

Levantamento de palavras-chave e pontos relevantes das entrevistas realizadas em Sevilha

Fonte: autora

Maribel Ramos

HISTÓRIA EM ARTE	O QUE FOI PORQUE FOI COMO FOI	TRANSMITIR UMA VERDADE	EXPRESSÃO	EMOÇÃO	COMUNICAR
LETRAS POPULARES (COTIDIANO)	EMOÇÃO EM ARTE	SENTIMENTO SAGRADO	PASSADO COM MODO PRÓPRIO	CRIATIVIDADE ARTÍSTICA	MULHER: FORTE LUTADORA SOFREDORA SONHADORA
ESSENCIA: PODER FORÇA	OLHAR: REPRESENTA TODA A HISTÓRIA	"NÃO TENHO MEDO" (MAS TENHO)	LUTAR VIVER	SOM: GUITARRA VOZ	CANTAOR: ALMA EM VOZ
GUITARRA: ALMA EM SOM	BAILAORA: ALMA EM MOVIMENTO	ALEGRIA: PAELLA, MELANCIA SORVETE MORANGO AR-CONDICIONADO LEQUE, PATIO CERVEJA, PEIXE FRITO	SOLEÁ: PRETO, RENDA, ROUPA FECHADA, VELUDO ESCURO, AROMA DE INSENSO, SEM. SANTA, IGREJA, UMIDADE	FLAMENCO: LEQUE ≈ POLOS SOFRIMENTO X ALEGRIA	FLAMENCO: LEQUE = VIDA
PRETO X VERMELHO AMARELO BRANCO	UMIDADE X PRIMAVERA FLOR PERFUME	AROMAS ALEGRES: LIMÃO LARANJA, MORANGO BAUNILHA	AROMAS DE DOR: CANELA, CALOR SOPA, ENSOPADO, CAMOMILA; TOMAR EM SITUAÇÕES DE DOR	FLAMENCO: REUNIÃO DE MUITO; POUCA SIMPLIFICAÇÃO	PODE ABARCAR TUDO OU UMA ÚNICA COISA
PROFUNDIDADE "MAR FLAMENCO"	VIVÊNCIAS ARTÍSTICAS ≠ E ÚNICAS				

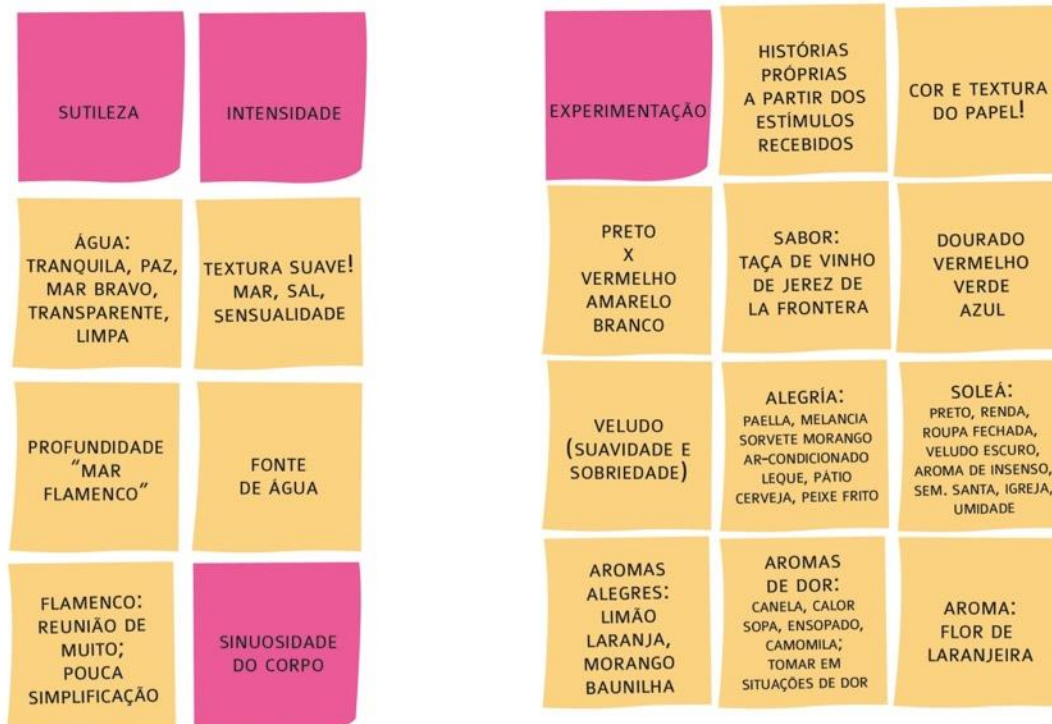
Ana Real

VELUDO (SUAVIDADE E SOBRIEDADE)	ÁGUA: TRANQUILA, PAZ, MAR BRAVO, TRANSPARENTE, LIMPA	AROMA: FLOR DE LARANJEIRA	SABOR: TAÇA DE VINHO DE JEREZ DE LA FRONTERA
---------------------------------	--	---------------------------	--

Levantamento de palavras-chave e pontos relevantes das entrevistas realizadas em Sevilha.

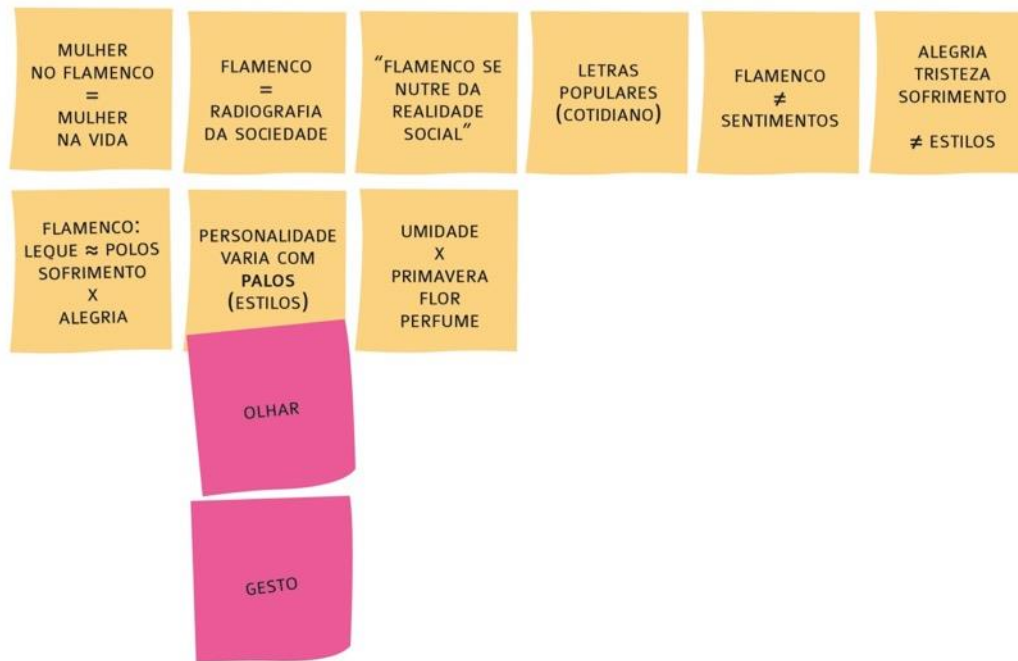
Fonte: autora

APÊNDICE E – Processo *Agrupamento de ideias*



Agrupamento de ideias por critério de semelhança.

Fonte: autora



Agrupamento de ideias por critério de semelhança.
Fonte: autora

APÊNDICE F – Lista de *QR Codes* para links de vídeos citados



NOTA DE RODAPÉ 8
Performance: Rosita Durán



NOTA DE RODAPÉ 11
Performance: Sara Baras



NOTA DE RODAPÉ 11
Performance: La Talegona



NOTA DE RODAPÉ 11
Performance: La Truco



NOTA DE RODAPÉ 11
Performance: Karime Amaya



NOTA DE RODAPÉ 11
Performance: Rocio Molina



NOTA DE RODAPÉ 14
Taconeo: Victoria Duende



NOTA DE RODAPÉ 15
Movimentos flamencos



NOTA DE RODAPÉ 33
Primeiros registros flamencos
no audiovisual



NOTA DE RODAPÉ 35
"Bodas de Sangre" (1981)
Filme completo



NOTA DE RODAPÉ 36
"Carmen" (1983)
Cena "Tabacalera"



NOTA DE RODAPÉ 38
"El Amor Brujo" (1986)
Cena "Ritual do Fogo"



NOTA DE RODAPÉ 41
Abanico - Concha Jareño



NOTA DE RODAPÉ 41
Castanholas - Lucero Tena












NOTA DE RODAPÉ 41
Mantón - Blanca Del Rey













NOTA DE RODAPÉ 42
Carmen Amaya





APÊNDICE G – Lista de autoria das fotos utilizadas no livro-objeto

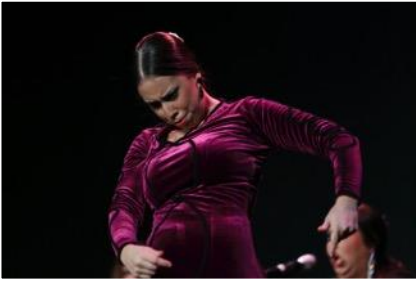




IMAGEM	PÁGINA	AUTORIA
	8	Aule Kas
	9	Evan MacPhail
	15-16	Tarumán Corrales
	18	Autoria não identificada
	19	Colita
	22	Juan Luis García





	24	María Galán
	26	Alejandro Mallado
	28	Ariel Guevara
	29-30	Javier Marco
	31-32	Emilio Beauchy
	33-34	Loukas Alexandros Oikonomou






	35-36	Autoria não identificada
	37	Lois Greenfield
	39	Autoria não identificada
	41-42	Autoria não identificada
	44	Luca Fiaccavento



	44	Juan Guerrero
	45	Jim Byrne
	47	Fábio Zambom
	51-52	Rubén Martín
	56	Klaus Handner

	57	Carlos Rodriguez Garrido
	59	Carlos Rodriguez Garrido
	61	Carlos Rodriguez Garrido
	63	Carlos Rodriguez Garrido

	65	Fundación Cajasol
	70	“Carmen” (1983) Carlos Saura
	76	Xavi Simancas
	77-78	Site www.mitrajedeflamenca.es
	79-80	Site www.elajoli.com/es
	81-82	“Flamenco, Flamenco” (2010) Carlos Saura

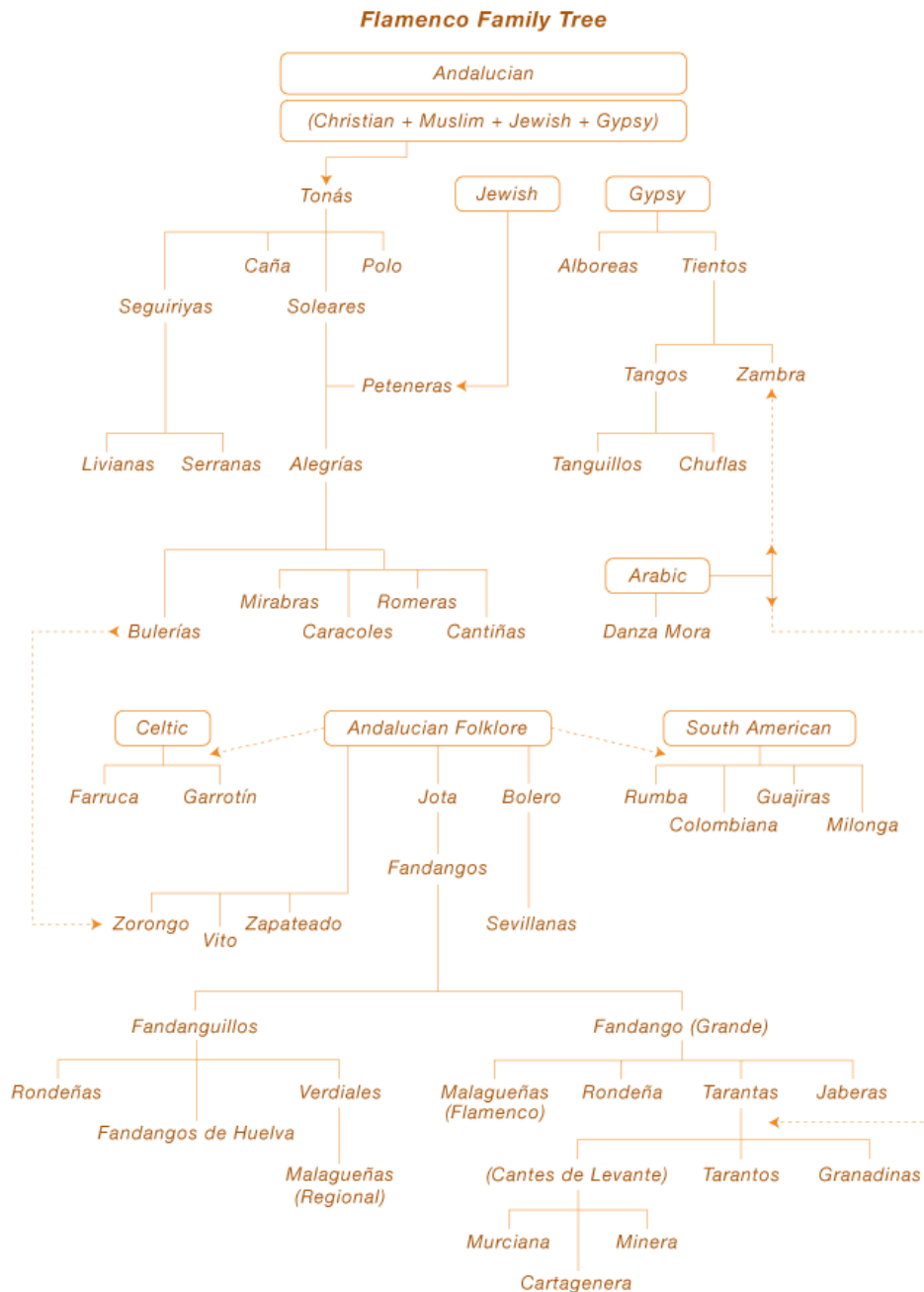
 <p>[30€] 307€ abzab</p> <p>AZIRB</p> <p>COPLA [429€]</p>	83-84	Tamara Flamenco Dance
 <p>PASEO [407€] desde 347€</p> <p>ROSA [desde 342€]</p>	85-86	Tamara Flamenco Dance
 <p>PASARELA [360€]</p> <p>BRISA [desde 370€]</p>	87-88	Tamara Flamenco Dance
	96	Autoria não identificada

	98	Roger Wood
	102	Autoria não identificada
	103-104	Paco Lobato
	105	Juan Conca
	106	PP Gettins

	107	Autoria não identificada
	108	Paco Rosso

ANEXO A – Árvore Genealógica dos Palos Flamencos

DIONISIA GARCÍA
flamenco




Original diagram: © Sal Bonavita 1999, www.herso.freesevers.com
© 2010 Dionisia García

Fonte: <http://www.flamenco-nyc.org/compasE.html>

Fruto da pesquisa acadêmica intitulada "Reapresentação do feminino na dança flamenca através do livro-objeto", este projeto apresenta sentimentos e emoções ligados ao tema, dando à mulher o protagonismo da narrativa. A experiência ultrapassa o simples manuseio do livro, convidando à interação e à experimentação ao tentar estabelecer relações sinestésicas.

bailaora
alma em movimento

bailaora
alma em movimento



bailaora
alma em movimento



Bailaora
alma em movimento



Hace falta imaginar, experimentar cosas y cambiar algo. Hace falta arriesgarse. Yo ya sabía de antemano lo que iba a pasar, claro. Es que los puristas no experimentan nada de nada. Si se queda uno solo con los puristas nos quedaríamos siempre en el mismo sitio. Están metidos en un círculo del que no se salen, y yo creo que hay que salirse un poco, ¿no? Experimentar.

*Camagín
de la Isla*

Faz falta imaginar, experimentar coisas e mudar algo. Faz falta se arriscar. Eu já sabia de antemão o que ia passar, é claro. É que os puristas não experimentam nada. Se alguém escolhesse ficar somente com os puristas, ficaríamos sempre no mesmo lugar. Estão dentro de círculos dos quais não saem, e acho que é preciso sair um pouco, não?

Experimentar.

LLAMADA

PRIMEIRO ATO

cante e baile
termos específicos para designar,
respetivamente, o canto e a dança
flamencos.

Na dança flamenca, a *llamada* é o trecho em que a melodia da música sofre uma mudança repentina, comunicando que o cante e o baile iniciarão.

Tal como na estrutura coreográfica, este capítulo também serve de introdução do que está por vir.



O FLAMENCO É UMA MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA, CULTURAL & HISTÓRICA



SURGIDA NA REGIÃO
DA ANDALUZIA,
ESPANHA

PRINCIPALMENTE
EM SEVILLA,
CÁDIZ E JEREZ

É COMPOSTA
POR UMA
TRIÁDE

el
TOQUE

el
CANTE

el
BAILE

FLAMENCO
TRIÁDE

A MÚSICA

“ Expressa toda uma gama de
sentimentos e
estados de espírito ”

Patrimônio Imaterial da
Humanidade pela Organização
das Nações Unidas para a
Educação, a Ciência e a Cultura

FLA MEN GO



el
TOQUE



el
CANTE

el
BAILE





A DANÇA

“É de paixão
e sedução”

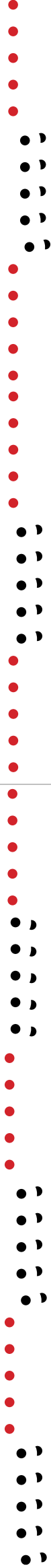
el
BAILE



Patrimônio Imaterial da
Humanidade pela Organização
das Nações Unidas para a
Educação, a Ciência e a Cultura

SALIDA

SEGUNDO ATO



A *salida* é momento coreográfico que marca o início do baile.

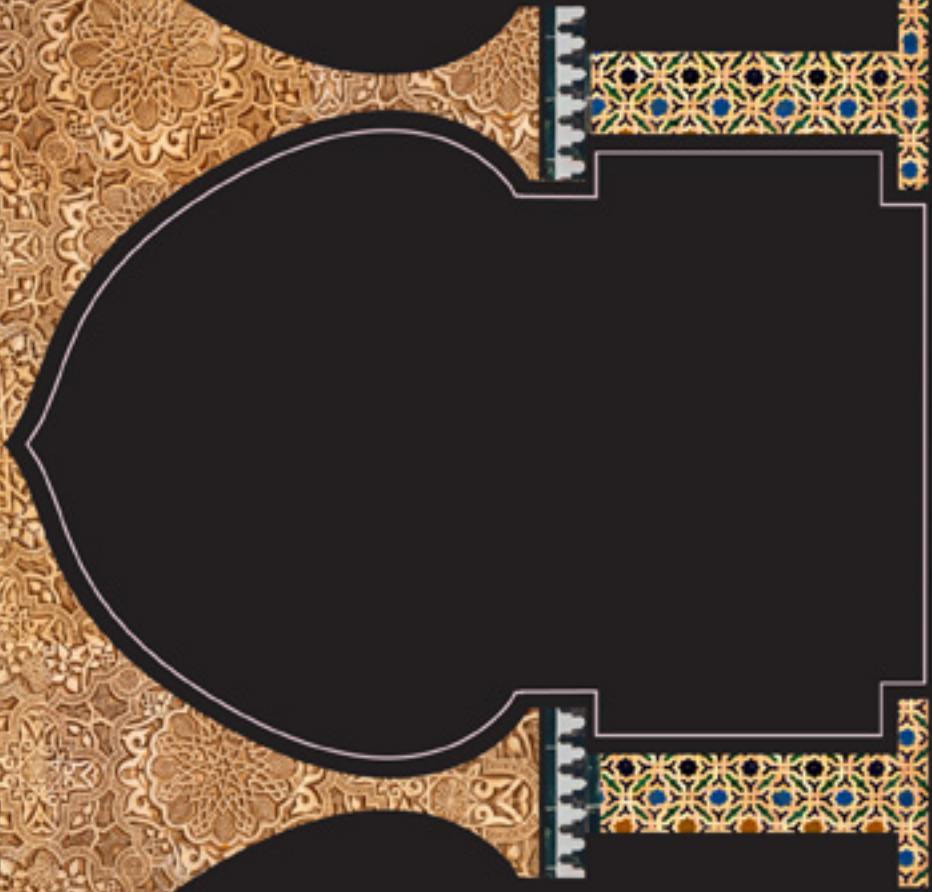
Análogo ainda à cronologia manifestada na dança, este capítulo aborda o contexto de surgimento do flamenco, apresentando um apanhado histórico que torna possível compreender suas origens.



ANDALUZIA

Graças à sua localização geográfica, era território “aberto” aos povos que vinham do Mediterrâneo. Assim, sofreu inúmeras invasões ao longo dos séculos: gregos, romanos, árabes... Tornou-se, então, uma região de grande diversidade de culturas. Os grupos ali estabelecidos tinham características similares que os aproximavam,

como a extrema pobreza, a baixa posição social e seu interesse e forte ligação com a música. Nesse ponto, pode-se destacar a música popular andaluza, os ritmos e melodias dos ciganos e os melismas dos mouros, formas musicais que foram se mesclando para, mais tarde, serem denominadas como canto *cigano-andaluz*.



O FLAMENCO TERIA
SURGIDO POR
NECESSIDADE:
NASCEU DA QUEIXA
DE UM POVO
SECULARMENTE
SUBJUGADO,
QUE PASSOU
A EXPRESSAR
TODOS OS SEUS
SOFRIMENTOS
ATRAVÉS DA
MÚSICA.

“Voz del pueblo
voz del cielo”

Bienvenido



“**LA PEOR SOLEDAD**
DEL QUE SE VA, ES LA QUE
DEJA EN SU TIERRA,
NO LA QUE ENCUENTRA
EN LA DE DESTINO”

Julia
Lamazares



O BAILE, POR
SUA VEZ, TERIA
SURGIDO COMO
FORMA DE
INTERPRETAR O
QUE SE CANTAVA



“ El cantaor sin sufrimiento es una guitarra sin cordaje: hace ruido, pero no suena. Las gentes creen, por lo regular, que los ayes y garganteos son presumidos adornos, agilidades, flores; mentira. Son gemidos, y por eso, según lo que sufre cada cantaor, estruja y moldea las coplas para darles la forma de su queja y el sabor de sus lágrimas. ”

*Carlos
Reyles*

O cantor sem sofrimento é um violão sem cordas: faz barulho, mas não toca. As pessoas costumam acreditar que os "ais" e os garganteios são ornamentos, agilidades, floreios; mentira. São gemidos e, por isso, a partir do que cada cantor sofre, apertam e moldam as coplas para dar forma à sua queixa e ao sabor de suas lágrimas.

copla
canção popular espanhola com influência flamenca, em geral de tema amoroso



EL FLAMENCO ES LA REALIDAD FLUTREDA



*Fernando
María*

© Artel Guevara



“Desgraciaíto yo vivo
hasta en el andá
Que estos pasitos
que daba pa'lante
se me van pa'tras”

Manuel Vallejo

1860 CANTANTES 1920

Locais para
os quais se
transladaram
as atuações
flamencas

Idade do
Ouro



CONSOLIDAÇÃO
DIFUSÃO
ESPECTÁCULOS NACIONAIS
PROFISSIONALIZAÇÃO
COREOGRAFIA
CRESCIMENTO ARTÍSTICO
COLETIVIDADE



REÚNA SEUS AMIGOS E
DECODIFIQUEM OS QR CODES
AO MESMO TEMPO.

O FLAMENCO É COLETIVO E SE
FAZ UNINDO FORÇAS!



DE CINTURA PARA ARRIBA



NOS PRIMÓRDIOS DO
BAILE FLAMENCO, ■
DIZIA-SE QUE ■■
AS MULHERES ■■■
DANÇAVAM DA ■■■■
CINTURA PARA ■■■■
CIMA, ENQUANTO ■■■■
OS HOMENS ■■■■
DANÇAVAM DA ■■■■
CINTURA PARA ■■■■
BAIXO ■■■■



**SUAVIDADE
INSINUAÇÃO
EXPRESSÕES FACIAIS
CURVATURA CORPORAL
MOVIMENTOS DE BRAÇOS
PUNHOS E DEDOS**

GESTUAL “DECORATIVO”

**REQUEBROS DE QUADRIS
GESTUAL “CONTORÇÕES
SERPENTEIO
SENSUALIDADE**





66

TIENEN ASPECTO DE

MUJERES QUE BAILAN,

NO DE BAILARINAS; Y SUS

CUERPOS, SUAVES COMO

DE SEDA, ENCIERRAN

MÚSCULOS DE ACERO

Gautier

DESILIZE SOBRE AS
LISTRAS, NO SENTIDO
HORIZONTAL, A
LÂMINA PLÁSTICA
QUE ACOMPANHA
ESTE LIVRO E
EVOQUE UM POUCO
DA EXPERIÊNCIA
FLAMENCA!

FLAMENCA



**“ UNA FIESTA SE HACE
CON TRES PERSONAS:
UNO BAILA, OTRO CANTA
Y EL OTRO TOCA.
YA ME OLVIDABA
DE LOS QUE DICEN: "OLÉ!"
Y TOCAN PALMAS. ”**

*Manuel
Machado*





“ Mãos que voam
como pássaros,
olhar que intimida
e penetra. ”

*Ang
Medeiros*



SUAVIDAD
SOBRIEDAD



CON LA SUAVIDADE DEL AIRE
Y LA FUERZA DE LA TORMENTA

PASEO

TERCEIRO ATO

O **paseo** é o trecho coreográfico em que o bailaor ou a bailaora se desloca pelo cenário, executando movimentos principalmente de marcação.

Este capítulo estabelece, a partir de seu conteúdo, uma relação de semelhança com o *baile*: aqui será iniciada a descoberta flamenca, percorrendo um pouco de seus estilos e possibilidades, e enfatizando suas mulheres.



O FLAMENCO É
COMO UM GRANDE
LEQUE: POSSUI
EXTREMOS E,
ENTRE ELES,
INÚMERAS
NUANCES,
PERMITINDO QUE OS
ARTISTAS VIBREM
EM AMBOS OS
POLOS:



“ LA PENA MÁS ABSOLUTA O
LA ALEGRÍA MÁS ABSOLUTA.
PORQUE, EN EL FONDO,
ES LA VIDA. ”

Maribel Ramos



“ LA ESENCIA DE LA MUJER
EN EL FLAMENCO ES ALGO
PODEROSO, ALGO FUERTE ”

Maribel Ramos



GG
CADA UNA MUESTRA SU
ARTE DE LA MANERA
QUE LO VIVE Y LO SIENTE

La Truco

GG
Fernando Marra
GG
TODO LO QUE LA MUJER
ES EN LA VIDA, ES EN
EL BAILE FLAMENCO GG



Maribel Ramos
EN EL FLAMENCO,
LO IMPORTANTE ES
LA EMOCION

96

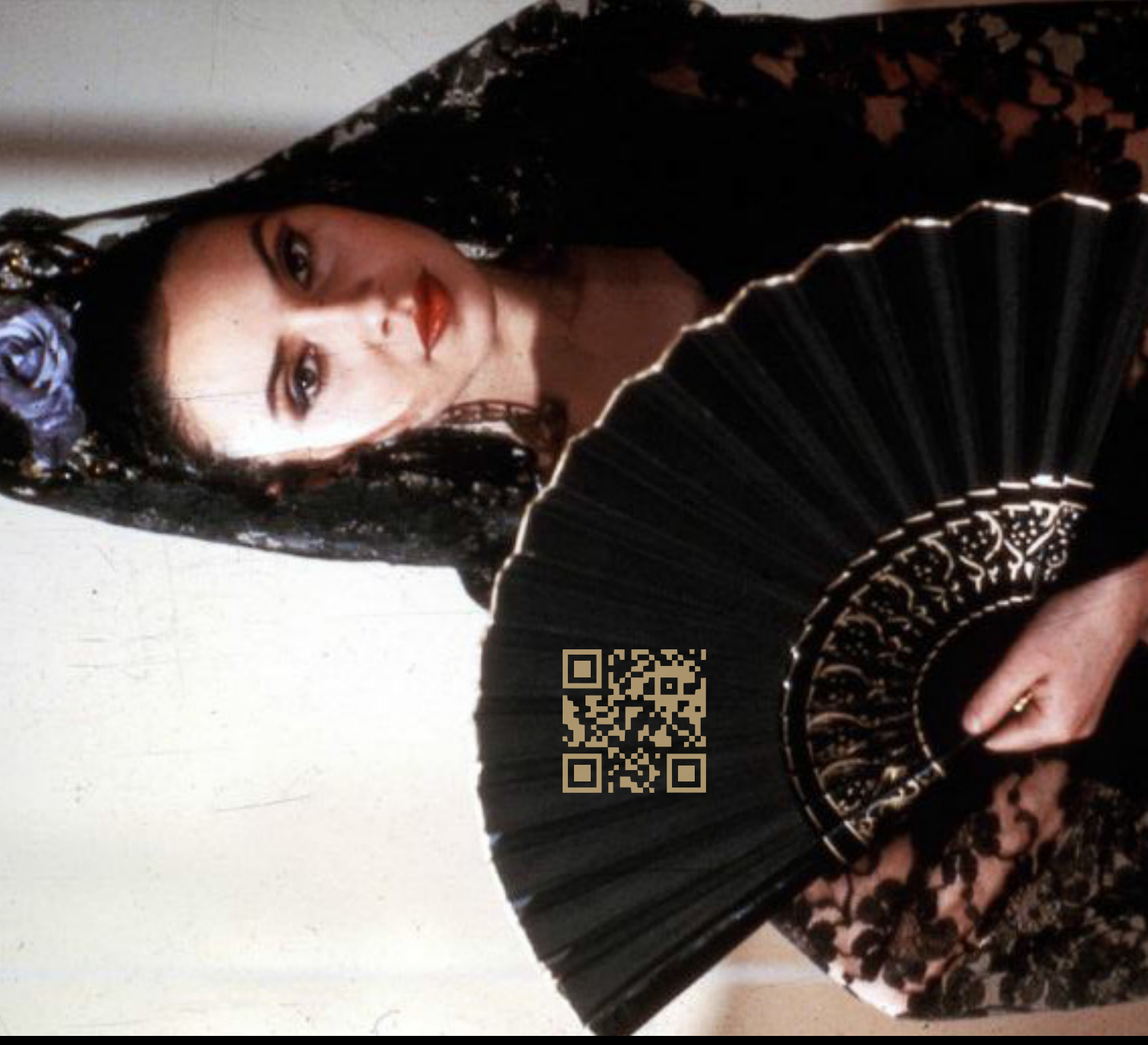
96



Era una belleza extraña y salvaje, un rostro que al pronto extrañaba, pero no se podía olvidar. Sobre todo, los ojos tenían una expresión voluptuosa y feroz a la vez que no he encontrado después en ninguna mirada humana.



**OJOS DE GITANO,
OJOS DE LOBO.**



**NO TE METAS CON
LA GARMEN
LA GARMEN
TIENE UN CUCHILLO**

“

**EL FLAMENCO REÚNE
MUCHAS COSAS**



**Y SE LAS SIMPLIFICA
MUY POCAS**

”

PUNTEADO

QUARTO ATO

Tal como ocorre no *punteado* – movimento de sapateado suave e de muita técnica em que os pés se enlaçam, separam e se cruzam – este capítulo promove a articulação entre a estética e a essência da dança flamenca.



U N I T A R I O



**“ VAYA ELEGANCIA,
QUÉ SEÑORÍO,
VAYAS MANERAS,
CON ESE TRAJE
ERES LA REINA ”**

Fran Alegre

**“ OLÉ LA GRACIA
DE LOS VOLANTES Y
LOS LUNARES,
NO HAY UN 'VESTÍO'
CON TANTO ARTE ”**

Fran Alegre





TIRITI TRÁN TRÁN TRÁN
TRÁN TRÁN TRÁN TRÁN







COM A EVOLUÇÃO
DA DANÇA
FLAMENCA,
AS BAILAORAS
PUDEAM SE
DESPIR DE ALGUNS
ESTEREÓTIPOS

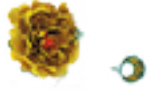
“ LA MUJER ES MUY MUJER
AUNQUE NO LOS UTILICE. ”

La Traca

BATA DE COJA



FLOR Y
PENDIENTES



COM A EVOLUÇÃO
DA DANÇA
FLAMENCA,
AS BAILAORAS
PUDERAM SE
DESPER DE ALGUNS
ESTEREÓTIPOS

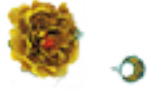
“ LA MUJER ES MUY MUJER
AUNQUE NO LOS UTILICE. ”

Laf
Truca

BATA DE COJA



FLOR Y
PENDIENTES



COM A EVOLUÇÃO
DA DANÇA
FLAMENCA,
AS BAILAORAS
PUDERAM SE
DESPIR DE ALGUNS
ESTEREÓTIPOS

LA MUJER ES MUY MUJER
AUNQUE NO LOS UTILICE. 99

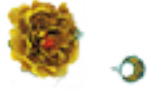
La Traca

BATA DE COLA

BATA DE COLA



FLOR Y
PENDIENTES



COM A EVOLUÇÃO DA DANÇA FLAMENCA, AS BAILAORAS PUDEAM SE DESPIR DE ALGUNS ESTEREÓTIPOS OS ACESSÓRIOS UTILIZADOS NA DANÇA AGREGAM ESTÉTICA OU DIFICULDADE, MAS NÃO SÃO ESSENCIAIS.



BATA DE COLA

“ LA MUJER ES MUY MUJER AUNQUE NO LOS UTILICE.”

La Truca



A BAILAORA
CARMEN AMAYA
FOI UM MARCO NA
HISTÓRIA DO BAILE
FLAMENCO,
TENDO SIDO UM
ÍCONE EXPRESSIVO
DA INICIAÇÃO
FEMININA AO
SAPATEADO
VIGOROSO E AO
USO DE CALÇAS.

“
INOVOU SEM PERDER A
FEMINILIDADE E A FORÇA
CARACTERÍSTICAS DA
MULHER FLAMENCA!”

*Ang
Nedeiros*



ESCOBILLA

QUINTO ATO



A **escobilla** é momento coreográfico dedicado de forma mais intensiva ao sapateado.

A analogia aqui se dá pela apresentação de uma mulher flamenca já protagonista, que transgride às supostas limitações de gênero e ocupa novos lugares.



ESCOBILLA



expressão • gesto • energia • força • poder

verdade • alma em movimento • emoção em arte





ONTEM



HOJE

Fruto da pesquisa acadêmica intitulada "Reapresentação do feminino na dança flamenco através do livro-objeto", este projeto apresenta sentimentos e emoções ligados ao tema, dando à mulher o protagonismo da narrativa. A experiência ultrapassa o simples manuseio do livro, convidando à interação e à experimentação ao tentar estabelecer relações sinestésicas.

bailaora
afina em movimento