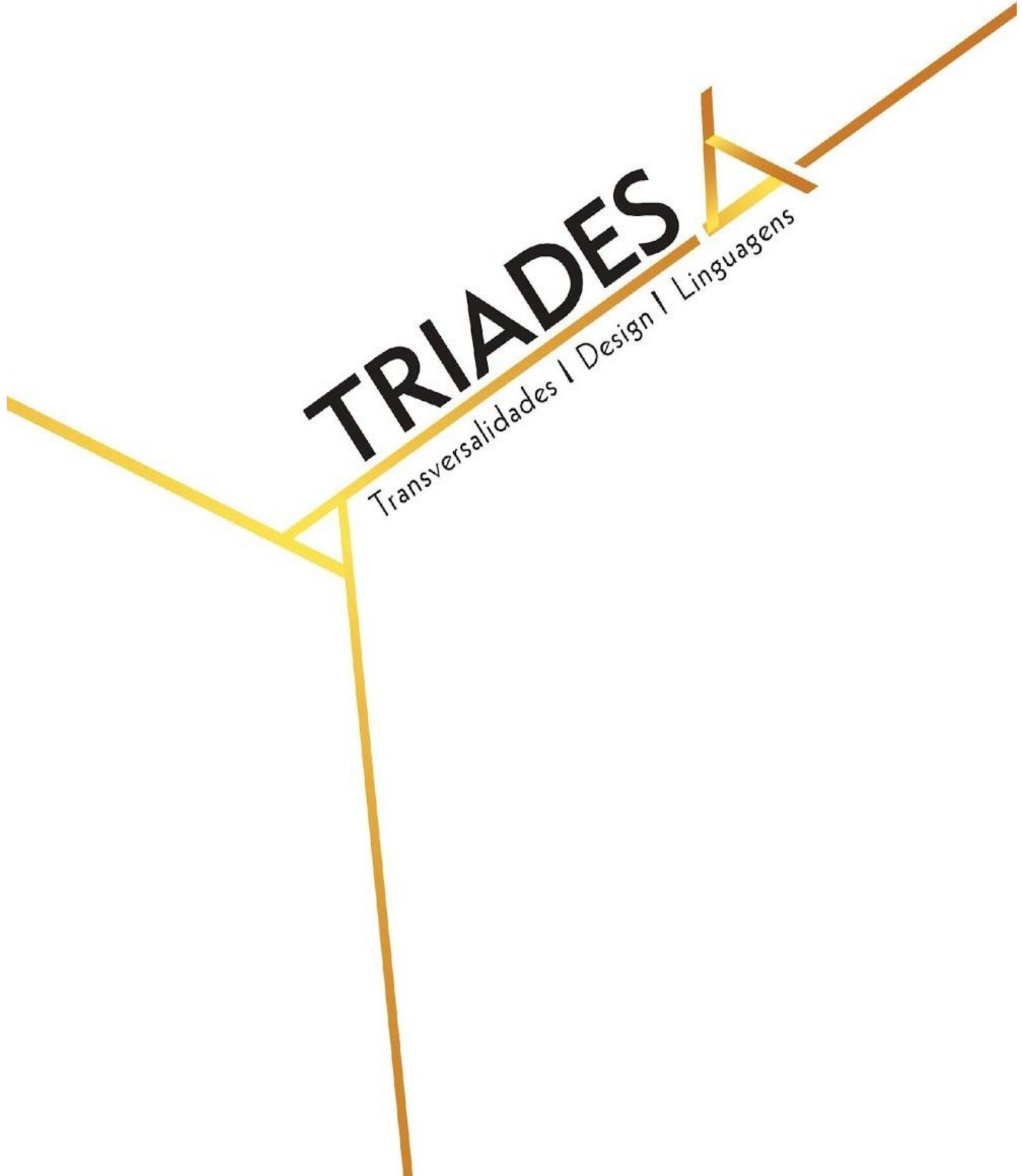


# TRIADES

Transversalidades | Design | Linguagens



# ARTE, DESIGN E O FEMININO: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO CONTO *LA LOBA* EM LIVRO-OBJETO

Isabela Gonçalves de Brito<sup>1</sup>  
Fátima Aparecida dos Santos<sup>2</sup>

Universidade de Brasília, Instituto de Arte, Departamento de Design.

**RESUMO:** O design na cultura contemporânea tem o papel de solidificar pensamentos em signos gráficos e objetos. O conhecimento teórico e filosófico tem despertado maneiras de construção de objetos de design que desautomatizem modos de ver e interagir com o mundo. Dentre tais conhecimentos destacam-se: o embasamento na semiótica; a atenção aos processos de tradução intersemiótica; a compreensão do conceito de corpo e corpo político em Espinosa, Deleuze e Guattari; a potencia da transformação do consumo em uso baseado nos estudos de Lucrecia D'Aléssio Ferrara; e o chamado à rebeldia de David Harvey. Neste artigo será demonstrado como tais conhecimentos contribuíram para a tradução intersemiótica do conto *La Loba* em livro-objeto.

**PALAVRAS-CHAVE:** corpo; intersemiose; livro-objeto; feminino.

**ABSTRACT:** the design in contemporary culture has a role to solidify thoughts in graphics and objects signs. Traditional methods and knowledge accessed by professionals in this area almost always repeat more of the same. The theoretical and philosophical knowledge has aroused ways of building design objects deautomatization ways of seeing and interacting with the world. Among such knowledge stand out from the basement: in the Peircean semiotics, attention to intersemiotic translation processes; understanding the concept of body and body politic in Spinoza, Deleuze and Guattari; the power of transformation of consumption in use based on studies of Lucretia D 'Aléssio Ferrara; and the call to rebellion of David Harvey. In this article it will be shown as such knowledge contributed to the drafting of a manifesto - like book object intersemiotic translation of the short story *La Loba*.

**KEYWORDS:** body; intersemiotic; book design; female.

---

<sup>1</sup> Designer, bolsista técnica do Observatório de Políticas de Equidade da Universidade de Brasília, e-mail: gb.isabela@gmail.

<sup>2</sup> Professora do curso de design do Instituto de Arte da UnB, e-mail: designerfatima2012@gmail.com

## Introdução

### La Loba

Existe uma velha que vive num lugar oculto de que todos sabem, mas que poucos já viram. Como nos contos de fadas da Europa oriental, ela parece esperar que cheguem até ali pessoas que se perderam, que estão vagueando ou à procura de algo.

...

Por isso, diz-se que, se você estiver perambulando pelo deserto, por volta do pôr-do-sol, e quem sabe esteja um pouco perdido, cansado, sem dúvida você tem sorte, porque **La Loba** pode simpatizar com você e lhe ensinar algo — algo da alma.(ESTÈS, 1999, p.41 e 42)

A realização de pesquisas em design iniciam-se com a constatação de um problema ou uma questão norteadora. Normalmente são perguntas de cunho prático e funcional como as seguintes: como permitir uma leitura mais dinâmica de um texto longo? Como fazer com que um usuário reconheça as funções de uma interface digital de modo intuitivo? Como criar uma marca? Como criar um cartão de visitas? De certa forma, tais perguntas resultam em uma série de comunicações visuais expressas na cultura que povoam nosso campo visual cotidianamente. Entretanto, o design tem potencia para compor, junto com outras áreas de conhecimento, com a construção de argumentos que podem transformar o mundo em um lugar mais plural. Neste sentido, uma das perguntas que ecoam nos círculos de pesquisas é como o design pode atuar para a construção de um mundo mais igualitário? E, mais especificamente: como o design pode auxiliar na desconstrução de padrões opressores de pensamento?

As questões acima nortearam a tradução intersemiótica do conto *La Loba* em um livro-objeto apresentado neste artigo. O conto escolhido faz parte do livro *Mulheres que correm com os lobos* de Clarissa Pinkola Estes<sup>3</sup>. Segundo a autora, seu livro é formado por histórias que buscam resgatar o aspecto *selvagem* do feminino. Ela compara lobos selvagens às mulheres mostrando que, assim como aconteceu com os lobos, ocorreu uma “redução do espaço e o esmagamento da natureza instintiva” (ESTÈS, 1999, p. 15).

---

<sup>3</sup>Contadora de histórias (guardiã das velhas histórias na tradição latina) e psicanalista junguiana.

Segundo o professor e artista Biagio D'Angelo (2013, p.36) A verdadeira inovação do livro-objeto está na quebra de paradigmas das normativas do livro e da narração: novas possibilidades de articulação do material, novas informações, rejuvenescimento das capacidades linguísticas. Já Silveira esclarece o dilema entre livro de artista e livro-objeto:

O livro de artista é uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto a experimentação das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades expressivas dos elementos constituintes do livro ele mesmo. O transporte do significado do texto para o volume em si pode ser muito radical, caso específico em que a obra passa a ser denominada livro-objeto. Assim, nem todo livro de artista é um livro-objeto, mas certamente todo livro-objeto é um livro de artista. (SILVEIRA, 2008, p. 77)

No caso do livro pretendido precisamos entender que o conto é profundamente poético, pois projeta sobre a ação da figura da personagem principal, a Velha, o ciclo de morte e renascimento. De certo modo, o conto nos atenta para não esquecermos das estruturas materiais da vida, daquele fragmento indicial que nos mostra, mesmo após a passagem dos anos, que um ser existiu: os ossos.

A autora do conto chama atenção para a importância de:

[...] cavar e procurar ossos, reconstruir a carcaça/estrutura com o que estava prestes a entrar em extinção, ouvir a canção que *La Loba* canta e permitir que se volte à vida como mulheres-lobas livres [...] (ESTÈS, 1999, p.41)

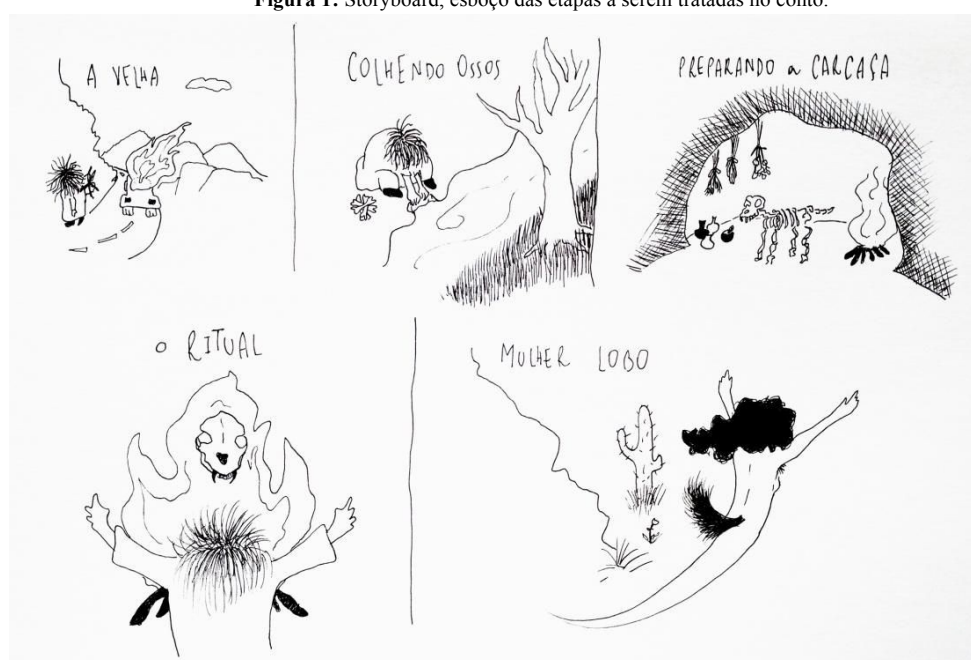
O conto evidencia a natureza cíclica, o ritmo lunar e de transformação vivido por nós o tempo todo. Postula que a sociedade atual acelerada, fragmentada e, portanto, esquizofrênica não permite que se frua dos ciclos da vida com plenitude pois institui horários, obrigações, prazos a cumprir e, portanto, prioriza um tipo bem específico de relação com o tempo.

Quando pesquisamos sobre tempo e ciclos temporais, encontramos exemplos de culturas que vivem em calendários baseados nos círculos lunares, solares, solares/lunares. A etnia Mbyá Guarani que habita em reservas no sul do Brasil, por exemplo, baseia suas plantações e até a confecção de artesanato no calendário lunar. A Civilização Maia mantinha dois calendários sendo que o lunar era empregado para as plantações, para as coisas cotidianas e o solar relacionava-se aos eventos reais. A cada cinquenta e dois anos os dois calendários se coincidem gerando um novo ciclo de vida. Vale ressaltar que o corpo feminino e seus ciclos obedecem ao calendário lunar, daí a importância da Lua no conto 'La Loba'.

Para elaborar a tradução intersemiótica do conto *La Loba* buscamos por palavras-chave que caracterizam a história e estabelecem a atmosfera do conto. Descobrimos que alguns termos operam no texto como marcadores gerais simbolizando os processos narrados, são eles: a morte, o renascimento, a velhice, as coisas esquecidas, os ossos, a terra e os ciclos da natureza, o poder da mulher, a magia, o inexplicável e transformação.

Um dos objetivos específicos do projeto foi recuperar a potência poética das palavras acima buscando promover a imersão da leitora. Utilizamos como estratégia transformar o ato de leitura na repetição da ação gestual da loba. A tradução deveria recuperar os gestos da velha narrados no conto, proporcionar às leitoras a sensação de escavar, compor, remontar e dar nova vida aos ossos encontrados.

Figura 1: Storyboard, esboço das etapas a serem tratadas no conto.



Autora: Isabela Gonçalves de Brito

Assim, conforme esboço acima (figura 1), executamos um *storyboard*, dividindo o conto em cinco partes essenciais: a velha; a colheita dos ossos; a preparação da carcaça; o ritual; e o surgimento da mulher lobo. A figura central do conto é *La Loba* que guia a narrativa. O clímax acontece quando a loba se transforma em mulher e revela a importância do feminino para a criação e a gênese. A ação tem poder transformador pois a velha se depara com algo que possibilita uma nova experiência e, é nessa vivência que coisas acontecem, se

modificam. A mensagem gerada significa que não é possível desconstruir se não for pela vivência.

Queríamos um livro-objeto que proporcionasse uma experiência transformadora, que surpreendesse a percepção da usuária<sup>4</sup> /leitora, causasse o estranhamento e posterior gozo estético. Queríamos um livro-objeto que disparasse processos relacionais de forma molecular, o que, em poucas palavras, significa dizer que tal livro-objeto deveria ter uma escrita não linear, uma composição textual de modo a permitir várias possibilidades de leituras e a geração de várias histórias.

### **Desenvolvimento:**

O livro-objeto é expressão artística visual e literária. Incorpora as ações projetuais do design de modo amplo pois compreende tanto o projeto gráfico quanto de produto já que resulta da artiluação entre cores, tipografias, imagens e, ainda, da articulação de elementos tridimensionais que permitem seu manuseio. É, portanto, multiplicidade de linguagens, feixe de complexidades relacionando forma de objeto, assinatura visual e estrutura literária. Tal arranjo se dá de maneira não convencional, não reproduzível em escala industrial sendo peça artística produzida em tiragens menores.

Os livros-objetos caracterizam-se por multiplicidade de linguagens, apresentam uma linha tênue entre arte visual, design gráfico e literatura. Trata-se de forma dinâmica que transgride os conceitos construídos socialmente acerca do que deve ser um livro, desconstruindo a palavra escrita e as imagens, proporcionando composições que trazem à tona diferentes maneiras de organizar ideias.

Em um livro predomina a narrativa como expressão literária predominante. Para designers tal narrativa é uma composição de camadas ou processos de significação, uma vez que o livro é um objeto cuja construção visual representa a história que a narrativa escrita conta. Ele é uma narrativa espaço - temporal que ocorre pela sua existência física, iniciada pelo rastro das ações humanas deixadas sobre ele. É, ainda, as soluções gráficas como a mancha, a tipografia e, é também, a história propriamente dita.

---

<sup>4</sup>Em design é definido como usuário a pessoa interage com o objeto ou signo resultado da ação do designer, neste sentido, a construção do livro-objeto proposto neste artigo idealiza uma usuária em função do universo feminino que se quer alcançar. É característica das autoras que tratam do feminino a identificação do gênero da escritora na própria estrutura do texto, por isso, em alguns momentos este artigo tem tal característica.

Assim, a multiplicidade de um livro-objeto constrói uma espécie de corpo-livro em duas instâncias quase equiparáveis aos modos da natureza: extensão e pensamento. Ele é extensão por inteiro e afeta outros corpos a partir do seu próprio corpo com as histórias que carrega.

Entendemos que o corpo-livro, o livro-objeto só pode afetar corpos e modos de agir se causar na usuária um *estranhamento* tal que resulte em *catarse* e em ação. A partir dos conceitos de *corpo* e de *estranhamento*, partimos para o entendimento daquilo que Lucrecia D'Aléssio Ferrara (2009) nomeou como *signo icônico-utilitário*.

Um livro-objeto atinge nossos corpos através das sensações, uma multiplicidade sensorial sinestésica. Tal conjunto dispara processos semióticos capazes de gerar significados criando signos resultantes de processos de decodificação de objetos específicos e o nosso entendimento do mundo. Segundo Ferrara (2009, p.70) quando a função é definida anteriormente e determina o objeto seu significado está necessariamente atrelado à sua funcionalidade, engessando as possibilidades e significações que ele pode ter.

O *signo icônico-utilitário* se refere justamente ao signo que constantemente volta a se tornar ícone, tem um alto potencial de disparar processos de semelhança característicos da primeiridade, é sugestivo por excelência e, graças a isso, é capaz de transitar nos estágios de primeiridade e secundidade, não encerrando em si o seu significado. Logo, é possível ampliar os conceitos de interpretante e de objeto dentro da lógica peirciana signo-interpretante-objeto, onde o interpretante se dilata para não mais restringir-se ao sujeito que interpreta, mas aludir a ação referente ao que o signo desencadeia. Assim, no uso que o interprete faz o objeto passa a ser a função. Sendo assim, o signo icônico-utilitário é capaz de ser dinâmico graças a abertura originada na multiplicidade e imprevisibilidade da relação entre uso, significado e repertório:

No signo icônico-utilitário, o uso-interpretante é uma emanção da função-objeto; entretanto, o uso é, essencialmente, possibilidade; abdução por excelência, não pode ser previsto ou programado, é uma sugestão de eventuais características culturais, de hábitos ou costumes, é uma imagem que avança sugestão de nova função sobre a função-objeto. Paradoxal e imprevisível por excelência, o uso-interpretante emana da função-objeto e, ao mesmo tempo, exerce sobre ela uma ação corretora ou atualizadora. (FERRARA, 2009 p. 69)

Resgatamos o pensamento semiótico para relacionar livro-objeto e signo icônico-utilitário que tem como base a construção triádica, diagramática e opera por transformação sucessiva de objeto em interpretante e em signo (PEIRCE, 2003, p.74). Na

semiótica peirceana o conhecer o mundo, pensar sobre ele, interpretar seus sinais faz parte de um processo constante de transformação de signos em outros signos, espelhamento de um signo em outro signo num processo de semiose contínua (FERRARA, 2009, X).

Por outro lado, as nossas criações enquanto designers podem refletir pensamentos arcaicos e enraizados ou promover empoderamentos, considerando a diversidade da vida na sua máxima potência, introduzindo poética ao cotidiano de modo a resultar em práticas mais igualitárias.

Parte-se do princípio de que designers podem influenciar a sociedade com os artefatos e signos que constroem. Segundo Forty (2009, p.15) o design tem a capacidade de moldar os mitos numa forma sólida, tangível e duradoura, de tal modo que parecem ser a própria realidade. Notamos no autor a percepção da realidade como algo construído. Na sociedade moderna, tal construção é setorizada e funcionalizada, sendo o designer o profissional modelizador<sup>5</sup> dessa construção. O resultado do trabalho de designers constitui-se em um processo eterno de tradução de signos, resumos de processos, criação de signos novos e sua incorporação na cultura. Em outras palavras o fazer design incorpora formalmente na cultura os mitos, pensamentos e criações humanas:

Todo produto, para ter êxito, deve incorporar as ideias que o tornarão comercializável, e a tarefa específica do design é provocar a conjunção entre essas ideias e os meios de produção. O resultado desse processo é que os bens manufaturados encarnam inumeráveis mitos sobre o mundo, mitos que acabam parecendo tão reais quanto os produtos em que estão encarnados. (FORTY, 2009, p. 16)

Além de constatar o impacto que o design exerce na sociedade, capaz de ditar caminhos, Forty traz uma definição que implica em gerar lucro à indústria. Entretanto, é possível pensar o design como "materializador" de mitos, mas fugindo do ciclo de produção para consumo. O design pode despertar processos poéticos, lúdicos e ainda ter uma função social. Logo o design deve ser compreendido como um feixe de linguagens com mecanismos semióticos com desdobramentos poéticos e políticos. Tal compreensão implica na habilidade de acionar os mecanismos de tradução semiótica presentes em tal feixe.

A partir do entendimento do design como a área de conhecimento na qual se materializam as sintaxes culturais na contemporaneidade (SANTOS, 2007), percebemos como

---

<sup>5</sup> A partir do termo modelização da linguagem (LOTMAN, 1996, p. 91); (MACHADO, 2003, p.50)



a grande potência modificadora do design está, justamente, nas relações. Nos atentamos junto com Roman Jakobson, para as funções predominantes da linguagem e se, design é, como dissemos acima, constituído da organização de feixes de linguagens, então, além da função de cada uma, cabe ressaltar a relação entre elas e também entre elas e a usuária.

A usuária seria entendida nos estudos atuais do design como uma unidade mínima de composição da sociedade, entretanto há que se compreender que a mesma é constituinte da cultura, atravessada por informações, modificada pelos objetos e signos criados por designers mas também modificadora de tais elementos. Assim o termo corpo, conforme proposto por Espinosa<sup>6</sup>, Deleuze e Guattari<sup>7</sup> são fundamentais para a desconstrução da usuária como unidade mínima.

Para o estudo buscamos ainda autores que pudessem fundamentar o universo feminino representado no texto *La Loba*. Encontramos os textos de Moira Gatens, professora australiana, autora de diversos estudos sobre a diferença entre os gêneros no espaço público e social alicerçados na filosofia de Espinosa, Deleuze e Guattari. No artigo *Feminism as "password": Rethinking the "possible" with Spinoza and Deleuze*<sup>8</sup> Gatens (2000) pensa o corpo como uma rede de interconexões variáveis, como uma multiplicidade, lida a partir das construções das relações e conexões já vividas.

No design o corpo é estudado como um aparato biológico, estudado como elemento da ergonomia, analisando esforço, conforto, acoplamento e adequação aos utensílios, objetos e signos projetados. Entretanto, nos interessa o corpo múltiplo. Para entender tal concepção, foi necessário retomar o significado de tal palavra e seu estudo no campo da Filosofia. De certa forma, a pista que estamos seguindo sobre a definição de corpo pode ser encontrada inicialmente em Leibniz (1999, p.99), primeiro dos filósofos a atentar que o corpo não é uma única substância mas sim uma multiplicidade complexa. Já em Bergson (1999, p.14) encontramos um corpo que tem memória, movimenta, internaliza e exterioriza suas percepções em ações que modificam o espaço. Em Deleuze e Guattari (2007, p.11) temos uma centelha daquilo que ambos entendem como corpo, quando, na introdução do compêndio Mil

---

<sup>6</sup>ESPINOSA, Baruch de. Pensamento Metafísico; Tratado da Correção do Intelecto; Tratado Político; Correspondência. Col. Os pensadores. Nova Cultural, 1997. p.313

<sup>7</sup>DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3 , 1999, p. 12 a p.27 e Vol. 5, 2005, p. 222 a p. 224

<sup>8</sup>Feminismo como senha: repensando o possível com Espinosa e Deleuze.

Platões os autores afirmam que *'Escrevemos o Anti-Édipo a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente'*.

Gatens (*op. cit.*) nos elucida que Deleuze, Guattari e Espinosa pertencem a uma tradição de pensamento caracterizada como “anti-jurídica”, que vai contra a ideia de que a organização ideal do mundo e dos indivíduos dentro da sociedade requer a intervenção de um poder separado desse mundo e desses indivíduos, que transcende a condição natural deles e da própria natureza. Assim, na concepção “jurídica”, passam a existir dois planos: o da natureza, e um plano transcendente o qual funciona em prol da organização e socialização do primeiro plano. Existe uma força exterior à nós mesmas que define uma verdade última transcendente a esse plano, que dita o que é certo e o que é errado, uma moral também transcendente.

No plano da imanência, não existe um segundo plano transcendente e superior que organiza e significa a natureza. Concebe-se uma única substância, a Natureza, sendo capaz de se auto organizar imanentemente (Gatens, 2000, p. 60). Essa substância única é causa de si mesma, existe por si e em si mesma, sendo também causa da existência e da essência de todas as outras coisas. Cabe aqui a concepção de imanência presente no Tratado de ética, demonstrado à maneira dos geômetras de Espinosa:

[...] III. Por substância entendo o que existe em si e por si é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não carece do conceito de outra coisa do qual deva ser formado.

IV. Por atributo entendo o que o intelecto percebe da substância como constituindo a essência dela.

V. Por modo entendo as afecções da substância, isto é, o que existe noutra coisa pela qual também é concebido.

VI. Por Deus entendo o ente absolutamente infinito, isto é, uma substância que consta de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita. (ESPINOSA, 1997, p. 150)

Logo, o corpo sob a perspectiva de Espinosa é "um organismo, ou unidade de conjuntos, e equilíbrio de ações internas interligadas de órgãos" (CHAUI, 2010). Tal equilíbrio acontece devido à interação externa e interna do corpo com o mundo, com outros corpos. Por essência:

...o corpo é relacional: é constituído de relações internas entre seus órgãos, de relações externas com outros corpos e de afecções, isto é, da capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir, regenerando-se com eles e os regenerando. (CHAUI, 2010)

No plano da imanência não se entende a mente como habitando o corpo, uma espécie de entidade em separado. A mente está *unida* ao corpo e, é pensamento que se enriquece conforme conhece a si mesma. Na concepção de Espinosa, corpos afetam corpos e a mente se afeta através do pensamento, quanto mais rica a experiência mental, mais rica e complexa a reflexão, isto é, o conhecimento que a mente terá de si mesma (*op. cit.*).

A obra de Deleuze e Guattari é abundante em conceitos e nomenclaturas, dentre eles os termos *molar* e *molecular* (2002, p. 63 e 64), já citados neste artigo mas ainda não explicados. Molar diz respeito às formas fixas definidas por leis, por seu gênero biológico e espécie, concebidas em termos de sua funcionalidade, como mulher ou homem, humano ou animal, são formas produzidas com discursos que pregam o plano transcendente, ou seja, instituem um poder exterior que dita o plano das organizações humanas. Já, as formas moleculares são dinâmicas e móveis. A mobilidade e a dinamicidade caracterizam o plano da imanência, um plano de experimentação que não restringe uma pessoa ou criatura a sua função mas sim implica que o devir desse se dê em um eterno processo (Gatens, 2000, p. 61).

Nossa sociedade molar é regida por leis, possui lugares sociais bem definidos, normatiza as funções e convencionam as formas das coisas. Em nossos discursos e práticas observa-se que a descrição e instituição de procedimentos acaba usurpando a molecularidade dos seres. Entretanto, notas-se que o desenvolvimento feito pelo autor não coloca a *causa* dessas opressões nas instituições, mas afirma que elas são expressão imanente do poder desenvolvido ao longo do tempo, são *corpos políticos* que se construíram e interagem com outros corpos. Mais uma vez, não existe um poder exterior que dita as regras, não se tratando, portanto, de organização mas sim de composição de corpos, de movimento e repouso ao invés de desenvolvimento e diferenciação. Deleuze (2002, p.127) entende que os corpos humanos fazem parte de corpos mais complexos como as instituições: escola, ciência, igreja, sociedade, formando o *corpo político*, que como trama é sobreposição de inúmeros outros corpos.

As instituições corpos que compõem o corpo político se relacionam com os corpos humanos gerando afecções que podem ou não alimentar a nossa potência. Os corpos institucionais, porém, se dão de forma molar e acabam ditando relações molares de existência coibindo e esterilizando as formas moleculares. Assim, é a relação entre toda essa composição, geradora de uma trama de corpos, que determina as opressões – por exemplo,

uma trama feita da sobreposição de formas molares como a ação pedagógica, legal, social etc. Assim, sabendo que o corpo político não é causa mas sim expressão imanente de relações molares, entende-se que para modificar essas formas molares e o corpo político é preciso ações moleculares.

Gatens traz à tona o plano que organiza as nossas realidades em formas políticas molares para experimentar de forma molecular no plano da imanência. A partir do momento em que admitimos que infinitas construções de realidade são possíveis, podemos planejar e criar estratégias de ação para transformar a realidade vigente e suas relações molares. Gatens (2000, p. 72) sugere que a importância da teoria deleuzo-espinosana está justamente em pensar, imaginar em outros termos diferentes dos molares, ela oferece formas de mapear o plano da imanência de modo a conseguirmos compreender e expressar outras possíveis composições moleculares.

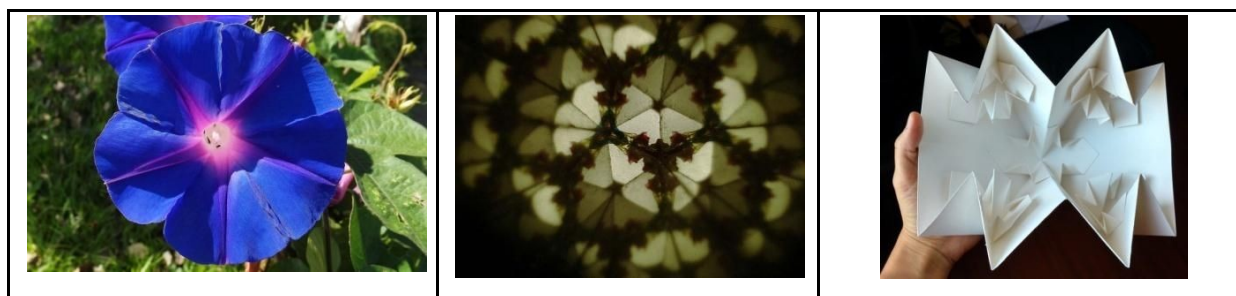
O ato de *criar* é, portanto, absolutamente subversivo. Agimos ao invés de reagir às ordens molares, nos recusando a reproduzir e manter vivos os corpos políticos molares e, assim, promovemos a concretização de novas realidades a partir da nossa existência.

Isso inclui o design se, e absolutamente se, nos dermos conta de que estamos o tempo todo criando corpos e manifestando nossa capacidade de realizar. A partir do momento em que entendemos que o design faz parte dessa intrincada teia de relações entre corpos, nos damos conta da profundidade que a área revela. O design cria pontes entre corpos, através de interfaces que conectam mundos e aproximam pontos diferentes do mapa. Ao proporcionar uma comunicação, porém, é preciso estar atenta para que ela não se dê de forma molar. É impressionante como as concepções de transcendência e imanência acabam ressoando por entre todos os âmbitos da nossa existência como um todo, a desconstrução é profunda (e talvez infinita).

Chegamos, por fim, no *livro-objeto*, o construímos com a mentalidade de que ele é um *corpo* que se relaciona com outros corpos, seus agenciamentos, suas memórias, capaz de enriquecer esses seres com os quais interage e possibilitando novas experiências, novas formas de se relacionar com objetos inanimados e trazendo a experiência corporal e mental sobre possibilidades de se relacionar com o mundo, transformando de maneira sutil a usuária.

Os contatos e relações entre o livro-objeto e a usuária pretendem ser capazes de construí-lo a partir dessas relações. Pensamos que a partir do livro-objeto proposto cada usuária terá um objeto diferente porque cada uma se relacionará com ele de modo próprio. A proposta visa comunicar, então, que corpos, sejam eles quais forem (inanimados ou animados) são livres e pura potência de vir a ser, sem que se precise de uma determinação externa, baseada nas normas sociais, de sua funcionalidade e significado. Tal multiplicidade de interações presentes em um livro-objeto revela a sua poética. Nesta busca realizamos os primeiros processos criativos.

**Figura 2:** processos criativo para formato de livro



*Autora:* Isabela Gonçalves de Brito

As primeiras alternativas (figura 2) buscavam explorar o caráter da transformação a partir da referência do caleidoscópio e do desabrochar das flores. Cada livro-corpo se referiria a um dos personagens do conto: livro-velha, livro-mulher e livro-lobo, e não existiria um único jeito de unir essa tríade, nessa liberdade de relacionar cada livro-corpo estaria o caráter poético que sobrepõe a ação de utilizar o caleidoscópio ao entendimento do termo molecular, oferecendo múltiplas possibilidades de construir o conto através da relação entre esses livros-corpos e, o resultado final da união entre eles seria sempre algo diferente.

Com o tempo fomos assimilando, através da prática, o que Estes nos diz sobre o universo da Velha, La Loba e também sobre o caráter molecular do projeto:

Esse espaço entre mundos é aquele lugar inexplicável que todas reconhecemos uma vez que passamos por ele, porém suas nuances se esvaem e têm a forma alterada se quisermos defini-las, a não ser quando recorremos à poesia, à música, à dança... ou às histórias. (ESTÉS, 1999, p. 44)

Em suma e, novamente, apenas através da arte, do processo poético, podemos acessar um pouco dos espaços de *La Loba*. Através do estranhamento que nos força a criar e a agir de maneira autônoma, não consumindo passivamente a informação. Tais concepções, apesar de

já estarem óbvias no campo teórico, não foram tão simples de assimilar na produção efetiva do livro-objeto, o que não deixa de ser muitíssimo interessante por percebermos o quanto ainda nos encontramos presas à estruturas molares.

Enfim, chegamos a concepção de que o livro precisava ser construído fisicamente pela própria usuária. Decidimos que o livro deveria permitir que cada leitora se sentisse como a velha loba que procura, cava, encontra elementos e com eles constituiu um novo corpo. Seria necessário que a leitora cavasse o chão com as mãos, que a estrutura osso virasse estrutura palavra e, que o ato de compor a ossada para ganhar vida, fosse também o ato de organizar frases que virariam um conto-poema.

Figura 3 e Figura 4: livro-objeto composto de areia-terra, vidro-palavra-osso



Autora: Isabela Gonçalves de Brito

Construímos então uma caixa em formato circular. Nela foi depositado areia e enterrados vidros que continham fragmentos do conto La Loba. A escolha pelo formato circular se deu em função da semelhança de forma com a lua cheia. Segundo o universo literário escolhido pois é nesta fase da lua que os uivos dos lobos são ouvidos. O capítulo do livro 'Mulheres que correm com os lobos', no qual se encontra o conto 'La Loba', foi nomeado de O uivo: a ressurreição da mulher selvagem (Estès, 1999, p. 22), logo, o livro tem o formato da lua remetendo ao uivo.

As frases-ossos escritas a partir dos fragmentos do conto foram impressas por meio de serigrafia em malha preta com tinta vermelha resultando na imagem da figura 5. Esses fragmentos foram depositados no interior de pequenos frascos de vidro, como o da figura 3 e enterrados na caixa-livro figura 4.

Figura 5: frase-osso-fragmento-poema



Autora: Isabela Gonçalves de Brito

Quando abre a caixa, a única coisa que a usuária-loba-leitora pode ver é areia. Areia do deserto de La Loba, cheia de ossos a serem escavados e descobertos. É necessário escavar essa areia e, aos poucos, encontrar pequenos objetos, depositário de frases. Tais frases podem parecer dispersas à primeira vista, mas conforme são encontradas mais frases, a usuária pode perceber que com elas é possível criar seu próprio conto-poema. Os objetos são como os ossos, palavras-ossos e o conto é a carcaça que a cada momento pode ser construído de uma maneira diferente.

Decidimos explorar a potencialidade das palavras ao invés de desenhos abstratos, por acreditarmos que na alternativa escolhida elas oferecem maior subjetividade. A construção de diferentes contos a partir de um número razoável de palavras e sentenças multiplica as possibilidades de textos gerados, permitindo que a experiência em si não se esgote tão rapidamente, trata-se de um mecanismo randômico e aleatório. São dez frases que podem ocupar dez posições diferentes gerando cem composições. Reside no ato de escavar e montar o texto um múltiplo esgotável de poemas que serão atravessados pela multiplicidade de leituras e suas interpretações.

## Conclusão

Concluimos o artigo mas não o projeto. Isso não significa algo ruim: pelo contrário, evidencia a riqueza do tema que pode ser explorado de múltiplas formas. Iniciamos a trajetória tentando *definir e apreender por completo* os conceitos que permeiam a elaboração de objetos de design, esquecendo que são conceitos abstratos o suficiente para não fazerem

parte da apreensão molar, só é possível manifestar uma dentre as infinitas faces desses conceitos, por isso a expressão deles teria que se dá artisticamente pela molecularidade.

Outro desafio foi nos desvencilharmos das estruturas e suportes mais convencionais que dizem respeito ao livro como, no caso, o papel. Para explorar mais intensamente as possibilidades do papel, retardamos a pesquisa em outras possíveis formas de explorar os diversos modos de contar histórias. Muitas foram as alternativas geradas e não relatadas neste artigo por falta de espaço, mas em muitos casos tais alternativas buscavam refletir aquilo que Deleuze define como forma molecular, algumas delas mais se aproximavam de engenharia genética do que design. A ambição era permitir uma multiplicidade infinita de leituras e sensações. Por fim, compreendemos que a própria relação com usuárias já acarretaria ao objeto infinitas significações, o livro-objeto a cada momento de contato poderia gerar uma experiência nova.

A realização de projetos que desafiam os padrões acadêmicos e modos de representações bem instituídos exerce um papel de rebeldia diante das instituições. Foi David Harvey (2000, p.305) que em seu livro Espaços de Esperança provocou leitoras e leitores para exercerem a função de arquitetos rebeldes. No nosso caso objetivamos um design que possa somar à utilidade objetiva, que possa permitir reflexão, sensação e por fim experiência desautomatizadora, ou seja, uma experiência capaz de modificar comportamentos.

## Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Baruch Espinosa** - Uma subversão filosófica: o homem e a liberdade. Texto publicado no site <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/baruch-espinosa/>>, em 2010. Acesso em 17 de junho de 2016.

D'ANGELO, BIAGIO. Entre materialidade e imaginário: Atualidade do livro-objeto *in* **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.17, n.2, p. 33-44, jul./dez. 2013.

DELEUZE, Giles. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Giles e GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.



\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2005.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: Mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem.** 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

ESPINOSA, Baruch de. **Pensamento Metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Tratado Político; Correspondência.** Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **A estratégia dos signos.** São Paulo: Ática, Coleção Princípios, 1986.

FORTY, Alan. **Objetos de desejo: Design e sociedade desde 1750.** 2 ed. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

GATENS, Moira. **Feminism as “password”:** *Re-thinking the “Possible” with Spinoza and Deleuze.* Hypatia vol. 15, no. 2, 2000.

HARVEY, David. **Espaços de esperança.** São Paulo: Loyola, 2004.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Novos ensaios sobre o entendimento humano.** Col. Os Pensadores. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova cultural, 1999.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera: semiótica de la cultura e del texto.** v.1. Ed. Desidério Navarro. Valência: Catédra, 1996.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SANTOS, Fátima Aparecida. **Linguagens do web design.** São Paulo: Edgard Blücher, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dimensões e linguagens do design gráfico:** seleção, organização e sobreposição das mensagens verbais e visuais veiculadas no espaço urbano. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Outubro de 2007.

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

SMITH, Keith. **The book as physical object,** in: *A Book of the Book: some works and projections about the book and writing.* New York: Granary Books, 2000, p. 54-70.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.