



Instituto de Artes - IdA  
Departamento de Desenho Industrial - DIn

Isabela Gonçalves de Brito  
10/0013015

**CONSTRUÇÃO DE LIVRO-OBJETO COM BASE NA  
CRIAÇÃO DO DEVIR FEMININO**

Brasília  
2016



**Universidade de Brasília**

Instituto de Artes - IdA

Departamento de Desenho Industrial - DIn

Isabela Gonçalves de Brito

10/0013015

**CONSTRUÇÃO DE LIVRO-OBJETO COM BASE NA  
CRIAÇÃO DO DEVIR FEMININO**

Relatório desenvolvido na disciplina de Diplomação em Programação Visual, apresentado como trabalho final de graduação do curso de Design da Universidade de Brasília, orientado pela Professora Doutora Fátima Aparecida.

Brasília  
2016

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço profundamente à minha mãe, meu pai e minha irmã, por me proporcionarem o conforto e o amor necessários para enfrentar todos os momentos de crise e de criação. Agradeço também a todas as minhas amigas, Ana Luisa, Camila, Manuela, Marina, Suzana, Danna, Giovana, Ariadne... são muitas mulheres incríveis que trouxeram conversas, referências e união. Também não seria nada sem a minha orientadora, Fátima, que anima viajar comigo nas abstrações que proponho e apontou as direções quando eu estava perdida. Agradeço a todas as autoras e autores que iluminaram minhas ideias, ajudando-me a transformar a realidade. Também agradeço à Natureza e a possibilidade de poder criar em eterno devir, e viver.

## **RESUMO**

O presente trabalho visa explorar conceitos da filosofia deleuziana e espinosana, a partir da perspectiva de Moira Gatens, além da semiótica peirciana para elaborar uma interpretação transformadora do design, concebendo este como agente revolucionário capaz de agir em prol da modificação de padrões opressores de pensamento. Para tanto, produzimos um livro-objeto que tem como base todos esses conceitos e visa manifestar uma face das possíveis expressões do que por séculos até os dias de hoje foi explorado e invisibilizado, e é por si só símbolo de subversão: a mulher.

*Palavras chaves:* design, arte, feminino, livro-objeto, Espinosa, Deleuze, semiótica, feminismo.

## **ABSTRACT**

The present work seeks to explore some concepts from the philosophy of Gilles Deleuze and Baruch de Spinoza, from the perspective of Moira Gatens, besides the semiotic theory of C. S. Peirce. The intention is to develop a transforming interpretation of design and conceive it as a revolutionary agent, capable of modifying oppressive thoughts. So we have created an artist book, or object book, which try to manifest one of the infinite forms that are capable of manifesting the feminine.

*Keywords:* design, art, feminin, artist book, Spinoza, Deleuze, semiotics, feminism.

## **SUMÁRIO**

<b>1 COMO?</b>	<b>8</b>
<b>2 COMO ASSIM CORPOS?</b>	<b>9</b>
<b>3 PORQUÊ UM LIVRO OBJETO?</b>	<b>15</b>
<b>4 ESTRANHAMENTO</b>	<b>15</b>
<b>5 SIGNO ICÔNICO-UTILITÁRIO</b>	<b>17</b>
<b>6 A MATERIALIZAÇÃO DISSO TUDO</b>	<b>20</b>
6.1 Processo de entendimento do conto	<b>23</b>
6.2 Referências estéticas	<b>26</b>
6.3 Alternativas	<b>29</b>
6.4 chegar a algum lugar	<b>32</b>
6.5 Por fim	<b>37</b>
<b>7 CONCLUSÃO NÃO CONCLUSIVA</b>	<b>43</b>
<b>8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>45</b>

## ÍNDICE DE IMAGENS

IMAGEM 1: tríade signo-interpretante-objeto;	18
IMAGEM 2: a tríade clássica e a tríade do signo icônico-utilitário;	19
IMAGEM 3: as cinco cenas do <i>storyboard</i> ;	25
IMAGEM 4: livros de artista para a para da Codex Foundation, <i>Book Art Object 2</i> , 2012;	26
IMAGEM 5: livros de artista de Michele Olsen, 2011;	27
IMAGEM 6: caleidoscópio, imagem retirada do site Google;	28
IMAGEM 7: flor do cerrado, imagem retirada do site Google;	28
IMAGEM 8: rascunhos para geração de alternativas;	29
IMAGEM 9: dobradura de crianças;	31
IMAGEM 10: dobradura de crianças, tamanhos e papéis diferentes;	31
IMAGEM 11: <i>Hungarian map fold</i> e <i>Turkish map fold</i> juntos;	31
IMAGEM 12: caixa de MDF sem a tampa e pintada por dentro, com medida de 20cm de diâmetro e 7cm de altura;	33
IMAGEM 13: rascunho da caixa (#3) com a tampa vazada (#1) e o livro lua (#2);	34
IMAGEM 14: protótipo do livro-lua;	35
IMAGEM 15: Protótipo de ideia para os ossos-palavras, formando dois textos diferentes: “A procura transforma floresce La Loba” e “Canto que floresce a procura a velha”;	36
IMAGEM 16: protótipo de apenas um dos ossos-palavras, “La Loba”, com pêlos dentro do vidro que fazem referência ao lobo	36
IMAGEM 17: a caixa preta;	38
IMAGEM 18: o livro-portal;	39
IMAGEM 19: possibilidade de montagem do conto, sem todos os fragmentos;	42
IMAGEM 20: areia do deserto e garrafinha com ossos-palavras;	42
IMAGEM 21: tela de serigrafia com o conto e a lua vermelha.	43

## 1 COMO?

Como o design pode auxiliar na desconstrução de padrões opressores e patriarcais de pensamento?

Essa é a questão norteadora em que se baseia o projeto. Falar em padrões patriarcais implica em também dizer padrões dicotômicos, padrões automatizados de pensamento. Como o design pode realmente, portanto, atuar modificando a realidade, acertando em um ponto essencial: o pensamento?

A partir dessa questão procuramos entender, primeiro, a influência do design sobre a sociedade, e chegamos às concepções de Adrian Forty em seu livro *Objetos de Desejo*, onde se entende design como *materialização* de ideologias vigentes na sociedade: "... o design tem a capacidade de moldar os mitos numa forma sólida, tangível e duradoura, de tal modo que parecem ser a própria realidade" (2009, p. 15). E de outra forma não poderia ser, já que os projetos de design são elaborados por pessoas inseridas na sociedade e, além disso, consumidos por pessoas que também estão inseridas na sociedade, o que acaba ditando certos caminhos para a produção:

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 profundo impacto que o design exerce na sociedade, capaz de ditar caminhos futuros, Forty acaba nos trazendo uma definição de design que implica necessariamente em gerar lucro à indústria, e não é esse o tipo de abordagem desse projeto. Aqui, pretendemos pensar design, de fato, como a materialização de mitos mas, a partir desse aspecto chave, nos atentar a como podemos sair desse ciclo vicioso da indústria e do capital, subvertendo a função social do design, permitindo que aja de maneira a realmente materializar outras ideias, estéticas, outros tipos de relação entre usuária<sup>1</sup> e interface, construindo, assim, uma lógica dife-

<sup>1</sup> Neste trabalho usaremos as palavras que se referem à generalizações humanas sempre no feminino. Isso não significa que apenas mulheres são contempladas como foco do projeto, e sim que optamos por não seguir a opressão da língua portuguesa.

rente de relação com o mundo e de percepção desse.

Vale ressaltar que “produto”, aqui neste projeto, equivale não só a objetos mas também a todo o vasto campo do design, incluindo o design gráfico. Cores, cheiros, linhas, tipografias, formas. Tudo significa e é também materialização, visualidade de ideias, esteriótipos e transformações.

A partir do entendimento do design como materialidade, percebemos como a grande potência modificadora do design está, justamente, nas relações: na relação entre tais materialidades e nós, usuárias; na relação entre elementos dentro de um mesmo projeto. Procurando explorar com mais profundidade a questão da relação, decidimos trabalhar como conceito de corpo desenvolvido no artigo *Feminism as “password”: Re-thinking the “possible” with Espinoza and Deleuze* (2000) de Moira Gatens, e entender as produções de design como corpos.

## 2 COMO ASSIM CORPOS?

“... *the body as a nexus of variable interconnections, a multiplicity.*” (GATENS, 2000, p. 61). Em tradução livre, podemos dizer que o corpo é uma rede de interconexões variáveis, uma multiplicidade, entender os corpos como construção das relações e conexões as quais esses vivem e viveram.

Para melhor entendimento dessa concepção, traremos um breve desenvolvimento de alguns aspectos os quais permeiam a ideia de corpos como multiplicidade, contextualizando-a. Inicialmente, é preciso compreendermos que a autora faz uma leitura da teoria de Gille Deleuze e Felix Guatarri através de uma lente espinosana. Estamos, então, no plano da imanência, ao invés de pensar uma lógica transcendente. Uma lógica da transcendência implica no entendimento de que existe uma força externa que organiza a natureza e a nossa sociedade. Como a autora nos elucida, Deleuze 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. A citar Gatens: *“Political organization is conceived as a transcendent power which institutes, and regulates, properly, human nature.”* (2000, p. 60, grifo da autora). Existe uma força exterior à nós mesmas que define uma verdade última transcendente à esse plano, que dita o que é certo e o que é errado, uma moral também transcendente, em suma: uma força exterior que decreta o significado do mundo, além de instituir uma *finalidade* última para o mundo e seus acontecimentos ou nossas ações e nossa existência. Tal concepção não só permite uma antropomorfização dessa força exterior, que podemos chamar de deus, ciência, razão etc; como também acaba por nos encurralar na tentativa de compreender a finalidade das coisas que, em tese, existiriam para um determinado fim, buscando suprir uma vontade exterior ou divina, além de funcionar muito bem como sentença justificadora de discursos opressores, que depositam nessa força exterior os julgamentos e ideias que convirem para a melhor performance do controle e da exploração.

Já 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, citando Gatens: *“... nature does not lack value or sense and requires no “god” or “sovereign” to order it and render it meaningful.”* (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. Não podemos, porém, cair na confusão de que por ser única tal substância não é múltipla; pelo contrário: ela é infinitamente múltipla e infinita, possuindo infinitos atributos. A natureza se auto constrói, se organizando e significando a si mesma conforme essa construção se dá, não tendo um fim que não ela mesma, evidenciando o poder criativo imanente à ela. De acordo com Marilena Chauí, para Baruch de Espinosa, filósofo que desenvolveu a teoria da imanência aqui estudada,

A substância é, pois, o absoluto ou uma realidade absolutamente complexa, constituída de infinitas qualidades infinitas, cada uma das quais é uma potência produtora ou agente que engendra por si mesma e de si mesma as múltiplas ordens de realidade que formam o universo. A substância é a potência causal ou produtiva absolutamente infinita de auto-produção e de produção de todas as coisas. É o que chamamos de Deus.

(CHAUÍ, 2010)

Deus também pode ser referido como Natureza: *Deus sive Natura*, “Deus, ou seja, a Natureza”, e conforme a Natureza se faz existir, traz a existência também os seres do universo os quais são formas da sua manifestação. Os seres individuais são, então, modos da Natureza e não estão externos à ela justamente por serem expressões dela. Dos infinitos atributos da natureza, Espinosa nos diz que conhecemos dois: o pensamento e a extensão. No caso dos seres humanos, a mente é um modo do pensamento e o corpo é um modo da extensão.

O corpo sob uma perspectiva espinosana não parte de uma ideia mecanicista, entendendo-o como uma espécie de máquina com funções determinadas. É, sim, “um organismo, ou unidade de conjunto, e equilíbrio de ações internas interligadas de órgãos” (op. cit.) . 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.” (op. cit.) O corpo é multiplicidade que, assim como a Natureza (já que é um modo dela, sendo a Natureza, portanto, sua essência), se faz existir conforme se relaciona, se construindo a si mesmo e se significando.

No plano da imanência não se entende a mente como habitando o corpo, uma espécie de entidade em separado. O dualismo cartesiano mente-corpo não existe e uma não é causa direta do outro e vive versa. A mente está *unida* ao corpo, e é pensamento que se enriquece conforme conhece a si mesma e ao seu corpo, através da ideia de si e da ideia que faz de seu corpo. A relação de causa e efeito entre essas duas instâncias da mesma substância não se da como convencionalmente compreendemos, onde mente afeta corpo e corpo afeta mente. Na teoria espinosana, corpos afetam corpos e a mente se afeta através do pensamento, ao procurar pensar sobre o seu corpo a mente se afeta e quanto mais o corpo se relaciona e se renova, mais a mente pensa sobre seu corpo e também se renova, em consequência, “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.)

Alterando radicalmente concepções profundamente basilares que partem de séculos de construções cartesianas, e dizem respeito ao entendimento da nossa

vida, do mundo e das nossas relações, feministas deleuzianas como Moira Gatens perceberam a riqueza da teoria de Baruch de Espinosa e Gilles Deleuze. Teoria essa que retoma todo o pensamento espinosano e remonta uma lógica de entendimento das instituições sociais, dos corpos construídos socialmente e as relações de poder.

A tese deleuziana é abundante em conceitos e nomenclaturas as quais o autor cunhou junto com outros pensadores como Felix Guattari, e dentre eles temos os conceitos de *molar* e *molecular*. Molar diz respeito a 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 que se reproduzem 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, móveis e é nesses termos que Deleuze entende o plano da imanência, como plano de experimentação que não restringe um ser à sua função mas sim implica que o devir desse se dê em um eterno processo (Gatens, 2000, p. 61). Tais termos nos permitem transitar entre o conceito dos dois planos – da imanência e da transcendência – compreendendo que Deleuze também afirma uma teoria da imanência e, portanto, não está criando uma outra dicotomia molar-molecular, e sim nos explicita que a Natureza é infinitamente múltipla, sendo as formas molares apenas uma das múltiplas possíveis. Assim, procura destrinchar o caráter transcendente da nossa sociedade, que se dá de forma molar, para desenvolver e perceber uma teoria molecular que diz respeito ao plano da imanência, e como essas duas instâncias podem interagir.

Nossa sociedade molar, com leis e lugares sociais bem definidos, normatizando as funções e as formas das coisas, possui diversos discursos que acabam não só descrevendo mas usurpando a molecularidade dos seres e de nós, mulheres. Mas é interessante notar que o desenvolvimento feito pelo autor não coloca a causa dessas opressões nas instituições, mas sim 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 dos corpos, de movimento e repouso ao invés de desenvolvimento e diferenciação. Deleuze entende que os corpos humanos fazem parte de corpos mais complexos

como as instituições: escola, ciência, igreja, sociedade, formando o corpo político, que como uma trama é sobreposição de inúmeros outros corpos. A definição de corpo aqui se torna realmente abrangente, e podemos entendê-la a partir de duas instâncias que funcionam como coordenadas, as quais Deleuze cria a partir de uma ideia de *mapeamento* do plano imanente: cinética, ou seja movimento, repouso, velocidade (longitude); e dinâmica, que se trata da capacidade de afeto, potência em relação a si e outros corpos (latitude). Esse mapeamento permite que os corpos sejam “localizados”, identificados não a partir de seu local fixo como em um território determinado, mas sim a partir de suas movimentações possíveis, de suas relações possíveis e suas potências. Permite que possamos mapear as relações de poder molares e como podemos agir molecularmente, dinamicamente. Um corpo é relação cinética e dinâmica, capacidade de se relacionar, se renovar e afetar, de exprimir sua potência a partir de relações que alimentem suas formas moleculares.

As instituições, corpos que compõem o corpo político, portanto, 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. Isso também implica em dizer que, sabendo que o corpo político não é causa mas sim expressão imanente de relações molares, para modificar essas formas molares e o corpo político é preciso ações moleculares, Gatens nos elucida em seu artigo acerca da importância de trazer 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, então, 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 sugere que a importância da teoria deleuzo-espinosana está justamente em pensar, imaginar em termos outros que não molares, ela oferece modos de mapear o plano da imanência de modo a conseguirmos compreender e expressar outras possíveis composições moleculares (2000, p. 72).

O ato de *criar* é, portanto, absolutamente subversivo. Agimos ao invés de rea-

gir às ordens molares, nos recusando a reproduzir e manter vivos os corpos políticos molares. É a concretização de novas realidades a partir da nossa existência.

Isso não deixa de fora o design, e podemos nos dar conta de que estamos o tempo todo criando corpos e manifestando nossa capacidade de realizar. A partir do momento em que entendemos o design fazendo 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).

Pensando acerca da comunicação, como transmitir ideias que não se dêem de forma molar? O próprio alfabeto fonético da nossa língua já determina um certo tipo de lógica que constrói o nosso modo de pensar, literalmente (nossos pensamentos estão codificados na nossa língua materna). Uma abordagem que concebe o plano da imanência mapeia a língua não de acordo com o discurso apolítico o qual prega que a linguagem se trata primeiramente sobre comunicação, e sim analisará situações específicas e como elas capturam, transmitem e constroem afetos (Gatens, 2000, p.70).

Sem entrar no quesito da língua em específico mas procurando abordar linguagem de maneira mais geral, procuramos uma forma, dentre as infinitas possíveis, de materializar e transmitir essa ontologia complexa. Chegamos, por fim, no *livro objeto*. E tentamos construí-lo com a mentalidade de que é um corpo, que se relaciona com outros corpos e outras mentes, 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, o que significa dizer que cada usuária terá um objeto diferente por que cada uma se relacionará com ele de maneira diferente. A proposta visa comunicar, então, que corpos, sejam eles quais forem (inanimados,

de mulheres, pessoas negras etc) 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.

### **3 PORQUÊ UM LIVRO OBJETO?**

O livro objeto é um híbrido que constitui um objeto literário e uma peça que flutua entre arte e design. Um objeto que consegue incorporar o design não só em duas dimensões, mas tridimensionalmente. É, portanto, multiplicidade de linguagens que se dá de maneira não convencional, não reproduzível em escala industrial sendo peça artesanal produzida em tiragens menores, quase como uma preciosidade.

Esse híbrido nos proporciona essa multiplicidade incrível, sendo forma molecular e 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. Além disso, um caráter muito interessante do livro é o de contar uma história. E são dois aspectos históricos, se é que podemos chamar assim, do livro: a sua história como objeto físico que diz respeito à folhas sujas, capa rasgada e todas as vivências singulares de um livro em específico, em contato com outros corpos; e a história que ele carrega em seu interior, história essa que determina sua finalidade e que é explícita à primeira vista, história que é comum a todo um conjunto determinado de livros. Essas duas histórias constroem esse corpo-livro em duas instâncias quase equiparáveis aos modos da Natureza: extensão e pensamento. Não chegam, porém, a ser as mesmas instâncias pois o livro não pensa sobre si mesmo, ele é extensão por inteiro e afeta outros corpos a partir do seu próprio corpo com as histórias que carrega. Como, então esse corpo carregado de história pode afetar nossos corpos e nosso ser?

### **4 ESTRANHAMENTO**

Não só procuramos refletir a ressignificação do mundo através da filosofia, de uma maneira um pouco mais abrangente e profunda, mas também exploraremos um

recorte referente a como se dá o processo cognitivo de significação do mundo, ou seja, o processo de semiose.

Partiremos da semiótica clássica desenvolvida por Charles Sanders Peirce e, principalmente, dos estudos produzidos por Lucrecia Ferrara que desenvolveu o termo *signo icônico-utilitário* e é com ele que partiremos para esse entendimento mais específico do *design-corpo*.

Para cunhar o signo icônico-utilitário, Ferrara nos traz a concepção de Estranhamento do formalista russo Viktor Chklóvski em seu ensaio “A obra de arte como processo”, publicado em 1916. Por estar em meio ao movimento modernista da arte, Chklóvski cunha uma teoria que também parte de uma oposição veemente à comercialização da arte e sua transformação em objeto de consumo para prazer e entretenimento, se adequando a sociedade e colocando-se à serviço de quem a subjaz (Ferrara, 1986, p. 32). O Estranhamento de Chklóvski, portanto, visa subverter a realidade – esta que se coloca em termos de consumo e apropriação do trabalho do artista para geração de entretenimento de uma classe burguesa – e propor uma obra de arte a qual a espectadora não consegue identificar facilmente, estranha o que percebe à sua frente. A discussão de Chklóvski como formalista está principalmente em compreender a especificidade do fenômeno artístico, ao invés de refletir sobre uma essência da arte; e por trazer o foco para o fenômeno, prioriza a dinâmica da obra e a percepção da mesma por quem observa, ao invés de procurar compreender as circunstâncias históricas, sociais e pessoais que levaram o artista a produzir o que produziu. Chklóvski, então, define

a especificidade da obra de arte pelo desenvolvimento de procedimentos que levam o receptor a ver a realidade de outro modo, o que implica um re-conhecimento, isto é, não identificar, porém, conhecer outra vez. (FERRARA, 1986, p. 33)

Ao se pensar a obra de arte como o fenômeno de percepção, o processo de percepção da obra, Chklóvski abre espaço para discutir a automatização dessa percepção, a qual pode ser desautomatizada através, justamente, do estranhamento. O autor prega por uma espécie de “contracomunicação”, um “produto difuso, oblíquo, é um obstáculo à comunicação” (Ferrara, 1986, p. 35) e nesse obstáculo se encontra o espaço fértil para que se construa uma nova e única percepção peculiar àquela

receptora da obra. O estranhamento descentraliza do uso comum, desestabiliza: “nesse desvio da norma que se situa aquela qualidade da estranheza, de divergência que está na base da produção e da percepção estéticas.” (Op. cit.). Nessa desestruturação das bases, vemos o quão modificadora é a proposta do Estranhamento, onde se pretende modificar as circunstâncias singulares de percepção, alterando o próprio modo de percepção em si mesmo.

Sem adentrarmos em mais detalhes da teoria de Viktor Chklóvski, procuramos trazer esse aspecto do Estranhamento para o pensar design. Ironicamente, hoje em dia estamos em uma época onde nunca antes a percepção esteve tão automatizada. E o design teve profundo impacto nisso, juntamente com as mídias, publicidade etc. Na era da tecnologia digital, quanto mais automático melhor, o senso comum de que um design bom é imperceptível acaba cavando um fundo poço de alienação na relação com o cotidiano, o que reverbera nas nossas relações como um todo. Se faz necessária a criação de um design que toma o caminho do Estranhamento, que não segue os rumos da sociedade do consumo plasmando esteriótipos sociais; mas sim que subverte a realidade, fazendo-nos ter o trabalho de re-conhecer, conhecer novamente o que está a nossa volta, proporcionando a participação de nós como usuárias construtoras, ao invés de consumidoras passivas. Possibilitando que possamos criar ao nos relacionarmos com objetos e com obras, impulsionando nosso próprio devir.

## 5 SIGNO ICÔNICO-UTILITÁRIO

Determinados os conceitos de *corpo* e de *estranhamento*, partimos para o entendimento do que Ferrara chama de *signo icônico-utilitário*. Conforme formos desenvolvendo tal conceito, é interessante notar que cada uma dessas concepções aqui abordadas analisam, cada uma de um lugar diferente, possibilidades outras de lidar com aspectos humanos, seja da percepção, seja de toda uma metafísica que compreende uma outra lógica de entendimento do mundo. Neste tópico, trataremos o entendimento a partir do processo de semiose, adicionando mais essa perspectiva e buscando enriquecer a profunda consciência que abarca as possíveis manifestações transformadoras do design.

Quando nos questionamos anteriormente acerca do modo como o livro objeto nos afeta, percebemos que ele atinge nossos corpos através da visão, do tato, do cheiro, da multiplicidade sensorial, quase uma experiência sinestésica. Esse conjunto de sensações acabam por levar-nos a conceber significados, criando signos os quais codificam nosso entendimento do mundo. A semiótica peircenana des-trincha esse processo de semiose em níveis atômicos, permitindo que compreendamos muitas das partes constiuintes da nossa cognição, desde a percepção física até a construção de significado. Assim, a mais famosa tríade de Peirce se trata dos três elementos básicos presentes no processo de semiose:



Imagem 1: tríade signo-interpretante-objeto

Essas entidades “são interdependentes, mas não submissas entre si: nesta cadeia, os três anéis são irreduzíveis um ao outro” (Ferrara, 1986, p. 67) e ocorrem simultaneamente, podendo também ir e voltar um ao outro. O objeto é a coisa percebida em si, o qual afetará a intérprete quando está entrar em contato com ele. O interpretante (não confundir com intérprete), é o intermediário entre objeto e signo, é a gama de possibilidades do que o objeto está apto a gerar no intérprete e “não se identifica com o ele [objeto] a ponto de ser veículo para um comportamento contido no próprio objeto” (Ferrara, p. 66). Por fim, o signo é a representação final do objeto na mente da intérprete. É o que se fecha em questão de significado na nossa mente para que compreendamos tal objeto, representando-o e inclusive, substituindo-o; apesar de não contemplar todo o objeto em si mesmo, o signo é um outro, diferente do objeto nesse sentido.

Ferrara, então, discute acerca da diferença entre função e uso dentro da semiose. Quando a função é definida anteriormente e determina o objeto de acordo com, justamente, sua função, seu significado está necessariamente atrelado à sua

funcionalidade, engessando as diversas possibilidades e significações que tal objeto pode ter. Por outro lado, o uso é imprevisível, dinâmico, pessoal e horizontal, surgindo a partir do próprio interpretante, ou seja, do sujeito diante daquele objeto, que o significa de acordo com o uso particular que faz dele.

O *signo icônico-utilitário*, baseado no triângulo de Peirce, se refere justamente ao signo que constantemente volta a se tornar ícone, tendo um alto potencial de assemelhar-se a inúmeras coisas, pois é sugestivo por excelência; e graças a isso é capaz de sempre transitar nos estágios de primeiridade e segundidade, não encerrando em si o seu significado. Assim, é possível ampliar os conceitos de interpretante e de objeto dentro da lógica do triângulo peirciano 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, ou seja, o uso que o intérprete (sujeito) faz. Já o objeto passa a ser a função, e o signo icônico-utilitário é capaz de ser mutante graças a abertura originada na multiplicidade e imprevisibilidade da relação entre uso, significado e repertório, que se identificam profundamente (FERRARA, 1986, p. 69). A citar Ferrara:

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. (1986, p. 69)

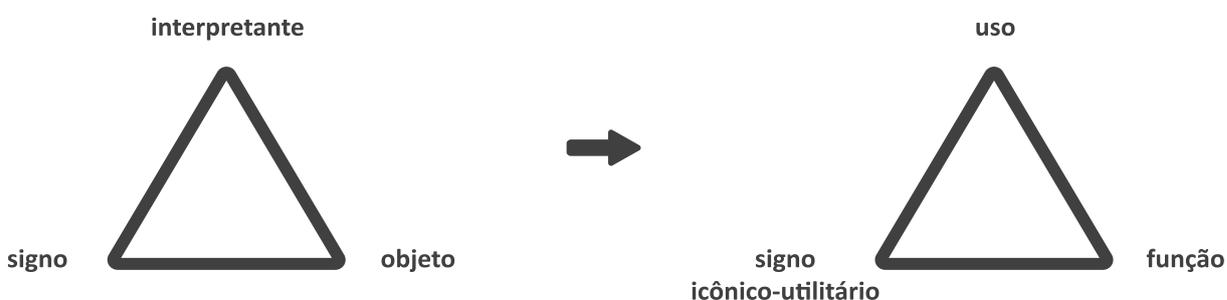


Imagem 2: a tríade clássica e a tríade do signo icônico-utilitário

O livro-objeto tem como potência, portanto, ser um signo icônico-utilitário. Mais uma vez, evidenciando a vontade que temos em permitir que o objeto possa circular livremente nas significações possíveis.

## **6 A MATERIALIZAÇÃO DISSO TUDO**

Criar um livro-objeto apenas procurando materializar as concepções aqui abordadas já seria um projeto muito interessante, focando no caráter transformador e na relação molecular entre usuária e objeto. Porém gostaríamos de direcionar um caminho, e ao invés de deixar q a história parta do zero, vindo a se criar conforme o livro ganha vida ao interagir com o mundo, preferimos partir de uma história específica e permitir que ela se manifeste, construindo através das relações. Ao direcionar um caminho, queríamos criar a possibilidade de contar uma história a partir de uma perspectiva que sempre foi silenciada, perspectiva essa que parte de um corpo que tem útero, que vive e se relaciona com o mundo nessa condição rica e singular. Uma história sobre mulheres, para mulheres (também para todas as pessoas) e com uma lógica que subverte a do patriarcado: é cíclica e tem como fim ela mesma, a vida.

Para tanto, uma questão fundamental foi entender: o que é ser mulher? qual seria exatamente essa perspectiva silenciada? Como não cair em concepções essencialistas, biologizantes e psicologizantes do que é o feminino? Chegamos, então, mais uma vez, nas feministas deleuzianas, por trazerem à luz a possibilidade de compreender que cada corpo é um corpo que vem a ser a partir das relações que esse corpo específico oferece, e cada configuração específica de cada corpo proporciona um afeto singular e é afetado de maneira também única. Por compreender a relação entre os corpos políticos e os corpos humanos, as relações molares de opressão em cima da exploração do corpo da mulher e suas capacidades reprodutivas, consideramos a importância subversiva que é a vivência de ser uma mente e um corpo que tem em si um útero e uma vagina. Existem sim as peculiaridades que viver este corpo proporciona, e existe também um grupo de corpos que carregam semelhanças, carregam útero e carregam vaginas e seios, existe esse grupo de corpos humanos que se conectam por compreenderem as complexas diversidades dentro de um campo mais geral que é ser mulher. De maneira nenhuma isso significa re-

duzir a mulher à capacidades biológicas, pois conceber os corpos em questão de movimento e repouso, dinâmica e potência, liberta todos os corpos de qualquer categoria molar, vendo-os como potências que agem e vem a ser na infinita diversidade molecular. Nesse sentido, temos a potência de virmos a ser mulheres da maneira como quisermos ser, podemos *criar* o nosso feminino e realçar a molecularidade das relações, não mais reproduzindo esteriótipos de gênero socialmente instituídos pela sociedade molar.

A própria lógica que admite a imanência do mundo é, portanto, uma perspectiva do feminino. Integra e reconhece a importância do corpo indo contra uma valorização excessiva da mente e da razão que, como vimos, parte de uma dicotomia cartesiana mente-corpo e legitima que alguns corpos possam ser destituídos de mente/razão e acaba por renegar a um espaço dito *selvagem* tudo aquilo que foge da estrutura de civilização racional. A própria natureza entra nesse espaço e o patriarcado lida com ela de uma maneira muito semelhante a qual lida com as mulheres: explorar e dominar. Como nos contempla o discurso Ecofeminista de Vandana Shiva e Maria Mies, aproximarmo-nos da natureza é um importantíssimo ato de resistência, e compreender que não estamos em um plano diferente do dela, que somos modos dela, apenas evidencia mais uma vez como nossos corpos também são diretamente afetados conforme os impactos industriais destroem o planeta (MIES e SHIVA, 1993, p. 32).

Escolhemos, então, um conto que faz parte do livro *Mulheres que correm com os lobos*, da *cantadora* de histórias (guardiã das velhas histórias na tradição latina) e psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés. São histórias que buscam resgatar um aspecto que a autora diz ser *selvagem* nas mulheres, e aqui ressignifica o termo selvagem para uma conotação positiva. Clarissa faz uma aproximação interessantíssima ao comparar os lobos selvagens às mulheres, nos mostrando que, assim como aconteceu com os lobos, ocorreu uma “redução do espaço e o esmagamento da natureza instintiva feminina” (ESTÉS, 2014, p. 15) ao longo dos séculos de patriarcado. Aqui não desenvolveremos uma discussão acerca de conceitos como “instintivo”, “arquétipo” etc, mas compreendemos que a natureza instintiva feminina, que a aproxima do lobo selvagem e traz à tona a imagem da mulher selvagem a qual a autora descreve, se refere à uma conexão molecular com nós mesmas, onde con-

seguimos finalmente seguir a nossa essência imanente que é a Natureza, ou seja, eterna potência de vir a ser de múltiplas formas, e temos a chance de desenvolver nossas relações sob formas moleculares, intervindo nas formas molares e nos corpos políticos. A citar a autora:

É nosso encontro com a Mulher Selvagem que nos leva a não limitar nossa conversa aos seres humanos, nossos momentos mais esplêndidos aos salões de dança, nossos ouvidos apenas à música produzida por instrumentos feitos pelo homem, nossos olhos à beleza “ensinada”, nossos corpos às sensações aprovadas, nossas mentes àquilo a respeito do que todos já estão de acordo. Estas histórias apresentam o *insight* penetrante, a chama da vida apaixonada, o fôlego para dizer o que sabemos, a coragem de suportar o que vemos sem afastar os olhos, o perfume da alma selvagem. (2014, p. 35)

As histórias, então, são capazes de interagir conosco de maneiras profundas e tocar-nos de forma a expandir nossa potência, pois são maneiras moleculares de manifestação, o que a autora chama ao longo do livro de “vicejar”. As histórias não tem em si um significado estabelecido e um fim último. Apesar de terem sido criadas em contextos e culturas bem específicas, não precisamos saber de nada sobre elas para que mesmo assim as histórias nos comuniquem alguma coisa. O conto a seguir foi o escolhido para ser carregado pelo livro objeto.

### **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.

Ela é circunspecta, quase sempre cabeluda e invariavelmente gorda, e demonstra especialmente querer evitar a maioria das pessoas. Ela sabe crocitar e cacarejar, apresentando geralmente mais sons animais do que humanos.

Dizem que ela vive entre os declives de granito decomposto no território dos índios tarahumara. Dizem que está enterrada na periferia de Phoenix perto de um poço. Dizem que foi vista viajando para o sul, para o Monte Alban num carro incendiado com a janela traseira arrancada. Dizem que fica parada na estrada perto de El Paso, que pega carona aleatoriamente com caminhoneiros até Morelia, México, ou que foi vista indo para a feira acima de Oaxaca, com galhos de lenha de estranhos formatos nas costas. Ela é conhecida por muitos nomes: *La Huesera*, a Mulher dos Ossos;

*La Trapera*, a Trapeira; e *La Loba*, a Mulher - lobo.

O único trabalho de La Loba é o de recolher ossos. Sabe-se que ela recolhe e conserva especialmente o que corre o risco de se perder para o mundo. Sua caverna é cheia dos ossos de todos os tipos de criaturas do deserto: o veado, a cascavel, o corvo. Dizem, porém, que sua especialidade reside nos lobos.

Ela se arrasta sorrateira e esquadrinha as *montañas* e os *arroyos*, leitos secos de rios, à procura de ossos de lobos e, quando consegue reunir um esqueleto inteiro, quando o último osso está no lugar e a bela escultura branca da criatura está disposta à sua frente, ela senta junto ao fogo e pensa na canção que irá cantar.

Quando se decide, ela se levanta e aproxima-se da criatura, ergue seus braços sobre o esqueleto e começa a cantar. É aí que os ossos das costelas e das pernas do lobo começam a se forrar de carne, e que a criatura começa a se cobrir de pêlos. La Loba canta um pouco mais, e uma proporção maior da criatura ganha vida. Seu rabo forma uma curva para cima, forte e desgrenhado.

La Loba canta mais, e a criatura-lobo começa a respirar.

E La Loba ainda canta, com tanta intensidade que o chão do deserto estremece, e enquanto canta, o lobo abre os olhos, dá um salto e sai correndo pelo desfiladeiro.

Em algum ponto da corrida, quer pela velocidade, por atravessar um rio respingando água, quer pela incidência de um raio de sol ou de luar sobre seu flanco, o lobo de repente é transformado numa mulher que ri e corre livre na direção do horizonte.

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.

## 6.1 PROCESSO DE ENTENDIMENTO DO CONTO

Para compreender melhor o conto, partimos para uma espécie de brainstorm com palavras chave que caracterizam a história a partir da nossa experiência com ele. Assim, fomos procurando esclarecer de forma mais geral a atmosfera desse universo.

MORTE

O ESQUECIDO – OSSOS

MAGIA

RENASCIMENTO

TERRA – CICLOS DA NATUREZA

O INEXPLICÁVEL

VELHICE

PODER DA MULHER

TRANSFORMAÇÃO

É uma história profundamente poética, que trata de temas que dizem respeito ao ciclo de morte e renascimento, de gênese dos seres a partir do que estava morto, através da canção divina de uma velha bruxa que ninguém nunca realmente viu, mas todos sabem que ela existe e o que ela faz. A velhice que está tão perto da morte que compreende o segredo da vida. Um conto que nos atenta para não nos esquecermos das estruturas indestrutíveis da vida: os ossos. Ossos esses que Clarissa nos aponta como simbolizando nossas próprias estruturas internas, nos atenta para a importância de cavar e procurar nossos ossos, reconstruir nossa carcaça com o que estava prestes a entrar em extinção dentro de nós, ouvir a canção que La Loba nos canta e permitir que voltemos à vida como mulheres-lobas livres. O conto nos evidencia a natureza cíclica de nós mesmas, o ritmo lunar e de transformação o qual estamos o tempo todo vivendo e que a sociedade molar não permite que vivamos com plenitude, instituindo horários e obrigações dentro de prazos a cumprir, priorizando um tipo bem específico de relação com o tempo.

Assim, procedemos para uma execução de *storyboard*, decupando o conto em cinco partes-chave essenciais:

**A velha:** onde o conto descreve características da velha, onde ela habita, como pode ser essa velha;

**Colhendo Ossos:** aqui entendemos o que a Velha faz, que ossos são esses e porque ela faz o movimento de colhê-los;

**Preparando a carcaça:** momento em que La Loba monta a carcaça de lobo depois de recolher todos os ossos perdidos, em sua caverna escondida;

**O Ritual:** momento pré-clímax do conto, onde La Loba canta e a carcaça ganha vida, ganha carne e pêlos, uma espécie de gênese;

**Mulher Lobo:** o final é também o clímax do conto, onde o lobo que ganha vida se transforma em uma mulher livre.

Apesar do clímax ser a transformação do lobo em mulher, a figura central do conto é, sem dúvida, a Velha La Loba. Ela permeia o conto e o guia, proporcionando todas as condições necessárias para que essa gênese aconteça. É ela quem guarda os mistérios e nos mostra um pouco desse lugar onde vive. Através da história podemos nos aproximar dessa Velha e seu mundo entre mundos, entre tempos: “Essa velha está entre os universos da racionalidade e do mito. Ela é a articulação com a



Imagem 3: as cinco cenas chave do *storyboard*

qual esses dois mundo giram.” (ESTÉS, 2014, p. 44). Como podemos, então materializar o universo de La Loba através do livro?

A experiência tem o poder de transformar, a sujeita se depara com algo que possibilita uma nova experiência e é nessa vivência que coisas acontecem, se transformam, não é possível desconstruir se não for pela vivência. Queríamos então, um livro-objeto que proporcionasse uma experiência transformadora, que entrasse em conflito com o universo da usuária, causasse o Estranhamento e no re-conhecer, o livro-objeto viesse a proporcionar algo mais perto de uma relação com forma molecular. A proposta é fazer a usuária experienciar o universo de La Loba.

## 6.2 REFERÊNCIAS ESTÉTICAS

Com a pesquisa de referências estéticas, procuramos por livros de artistas de diversos países e também do Brasil, procurando estabelecer um campo semântico referente à estrutura que seria utilizada para carregar o conto. Sabíamos, porém,

que não seria um livro convencional no sentido de ter páginas e ser lido de maneira linear e cartesiana. A ideia é que fosse um livro cíclico, que possibilitasse a leitura do conto de maneira a não ter início nem fim especificados.



Imagem 4: livros de artista para a para da Codex Foundation, *Book Art Object 2*, 2012.



Imagem 5: livros de artista de Michele Olsen, 2011.

Insatisfeitas, porém, com as referências de outros artistas e dos livros lineares, chegamos ao caleidoscópio. As imagens caleidoscopilares nos oferecem infinitas possibilidades de composições imagéticas a partir de uma só matriz, além de ser imprevisível o que vai se construir a partir do movimento que se faz com o

caleidoscópio. Tal diversidade de transformação que os reflexos geram também nos faz referência ao desabrochar das flores, que acabaram servindo, juntamente com o caleidoscópio, de referência base para a criação do livro. O desabrochar faz referência à uma transformação que amadurece, que faz o broto vir a ser uma flor cheia de perfume, fertilizando a natureza. A transformação não é só do livro como objeto, mas também do lobo em mulher, juntamente com a usuária.

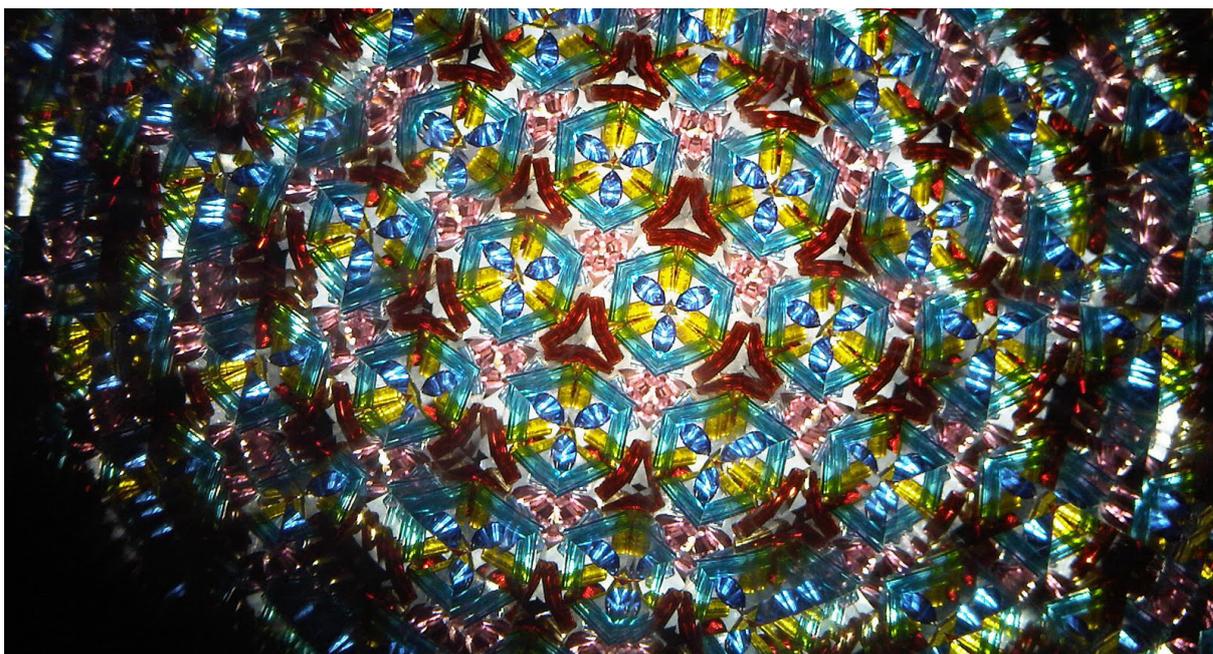


Imagem 6: Caleidoscópio, imagem retirada do site Google.



Imagem 7: Flor do cerrado, imagem retirada do site Google.

### 6.3 ALTERNATIVAS

As primeiras alternativas buscavam explorar o caráter da transformação a partir da referência do caleidoscópio e do desabrochar das flores, como dito anteriormente. Partimos, então para o rascunho de alternativas possíveis, pensando sempre no desenvolvimento do suporte para, enfim, darmos conta da parte gráfica onde se expressariam as imagens.

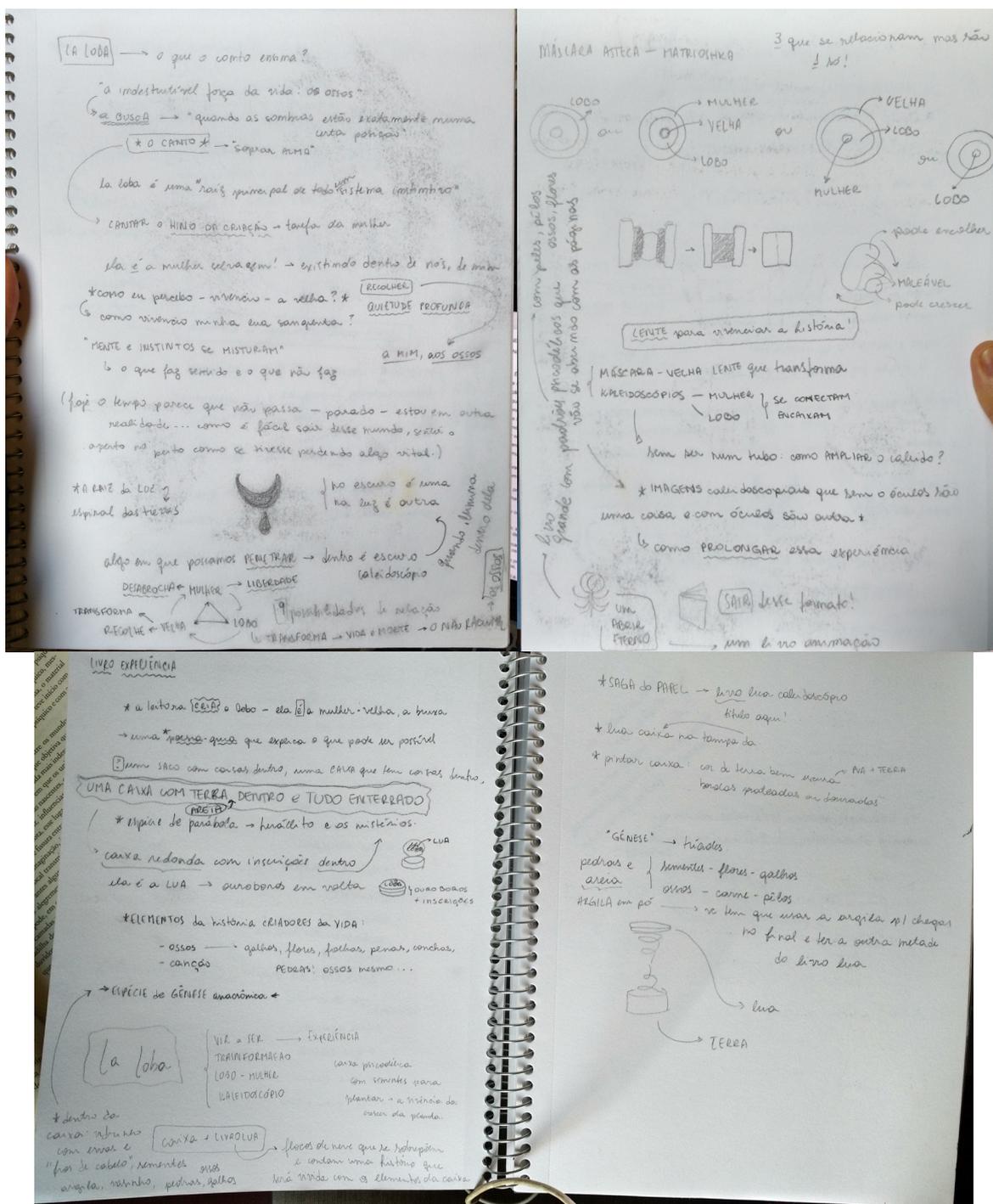


Imagem 8: Rascunhos para geração de alternativas.

Essa estrutura suporte precisava ser mutante, pensamos em livros-corpos que se uniriam e a partir da relação que se geraria entre eles, um livro-corpo maior surgiria. 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 caleidoscópico e 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.

Tudo estava, porém, parecendo ficar cada vez mais difícil por não conseguirmos chegar em uma forma plena desses livros corpos. Sempre acreditávamos faltar alguma coisa, faltar completude. Continuamos, então, a explorar as formas do papel e nos deparamos com uma dobradura que permite a criação de um brinquedo e que é muito comum encontrar crianças utilizando-se dessa peça para tirar a sorte. Achamos essa alternativa muito interessante, por ressignificar um objeto tão comum, trazendo-o da infância para um outro tipo de experiência e aproveitar o caráter lúdico da peça. Experimentamos em alguns papéis reciclados e também em tamanhos diferentes, procurando encontrar a melhor forma de realmente expressar o conto. Essa dobradura feita pelas crianças é versátil por se revelar em camadas que podem ser descobertas conforme se explora suas possibilidades. O papel reciclado seria produzido artesanalmente, onde aproveitaríamos a própria estrutura do livro para criar texturas as quais comunicariam o conto de maneira abstrata. Nessa alternativa, portanto, não nos utilizaríamos de palavras. Também testamos formas de dobradura que originalmente serviam para dobrar mapas antigos e acabaram se popularizando no campo dos livros-objeto, são o *hungarian map fold* e o *turkish map fold*. Os dois tipos possuem uma abertura muito bonita, e o formato enquanto fechados para o formato aberto surpreende quem está lidando com o objeto.

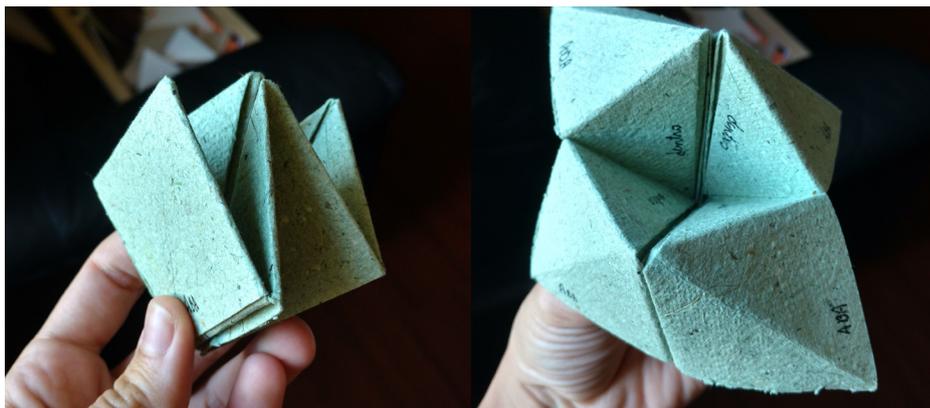


Imagem 9: Dobradura de crianças.



Imagem 10: Dobradura de crianças, tamanhos e papéis diferentes.

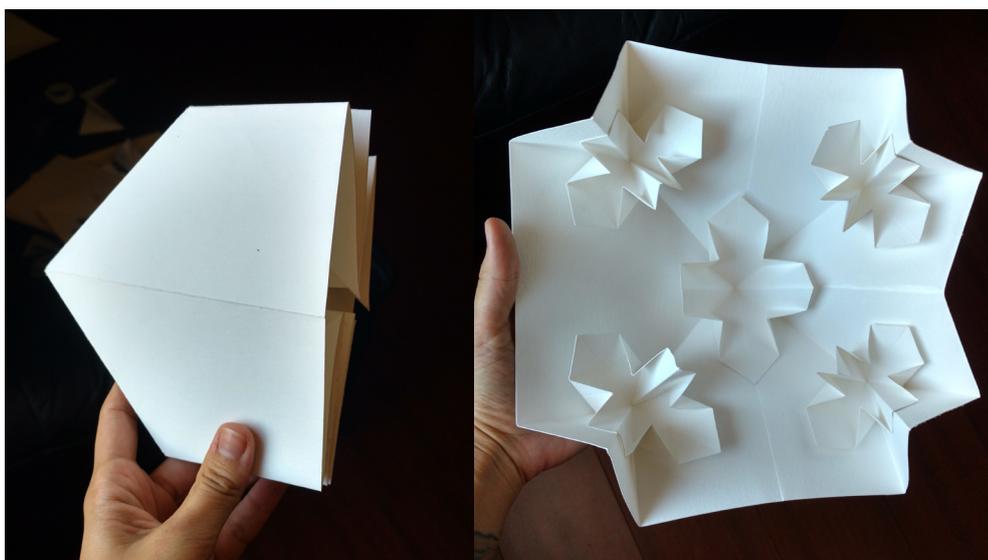


Imagem 11: *Hungarian map fold* e *Turkish map fold* juntos.

Apesar de todas as tentativas, porém, ainda acreditávamos que algo faltava, a experiência parecia se esgotar muito rápido nos modelos com papel e dobradura, restringindo-se aos poucos momentos iniciais de surpresa e estranhamento. Mesmo que exista uma versatilidade em relação às imagens que se formam conforme se dobra ou desdobra o papel, e da abertura para a interpretação subjetiva pelo fato de explorarmos apenas composição de imagens sem palavras escritas, não conseguíamos a intensidade da experiência que procurávamos. Abandonamos, por fim, a estrutura de papel e buscamos outros suportes menos óbvios e muito mais táteis.

#### **6.4 CHEGAR A ALGUM LUGAR**

Diante de tantas coisas, muitas vezes nos perdemos no caminho diante da tentativa de trazer à matéria ideias tão abstratas. Com o tempo fomos realmente assimilando, através da prática, o que Clarissa 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, p. 44)

Em suma e, novamente, apenas através da arte, do não racional, podemos realmente 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 hora da prática, o que não deixa de ser muitíssimo interessante por percebermos o quanto ainda nos encontramos presas à estruturas molares.

Enfim, chegamos na ideia de que o livro precisava ser *construído pela própria usuária*. Era necessário que ela participasse de maneira mais completa e óbvia, colocando suas mãos e cavando, literalmente achando ossos na terra e construindo uma carcaça que se transforma em lobo. A usuária transita entre ser a Velha, o lobo e a mulher em si, compreendendo a existência dessas três entidades dentro dela e

fazendo-as se movimentarem, agirem a partir do momento em que lidam com o livro.

Assim, pegamos uma caixa. Caixa redonda para trazer a sugestão à lua e dessa forma fluida, sem arestas pontiagudas como as formas molares do patriarcado, sugerindo também que entraremos em um espaço de outro ritmo, de ciclos.

A caixa é feita de MDF (Medium Density Fiberboard), que é uma chapa de fibra de madeira de média densidade. O MDF é fácil de ser moldado em várias formas, sem precisar de intervenções de marcenaria muito complicadas como em caixas de madeira convencional. Também é um material leve, o que permite que a caixa possa carregar mais coisas dentro. A parte de dentro foi pintada com tinta PVA preta, representando o interior da caverna, o útero da terra onde estão guardadas todas as coisas.



Imagem 12: Caixa de MDF sem a tampa e pintada por dentro, com medida de 20cm de diâmetro e 7cm de altura.

A parte de fora da caixa também será pintada de preto, devido ao corte vazado na tampa da caixa que fará sugestão a uma meia lua crescente. Por ser um conto de mistério, a caixa preta acaba trazendo a atmosfera necessária de segredo, com a meia lua vazada temos um convite para que se abra a caixa.

Na parte interior da tampa da caixa, teremos um livro-lua, o qual aparece na forma vazada do lado exterior tampa. No livro-lua estarão guias em formato de poesia, que se desvenda conforme a usuária passa as páginas. O tipo de encadernação do livro-lua também permite que a cada página que se passa, a lua vai crescendo

até tornar-se cheia. Parte da completa escuridão da lua nova para encher-se conforme a usuária se depara com a poesia que sugere pistas sobre o livro. É no livro-lua que teremos o título do conto.

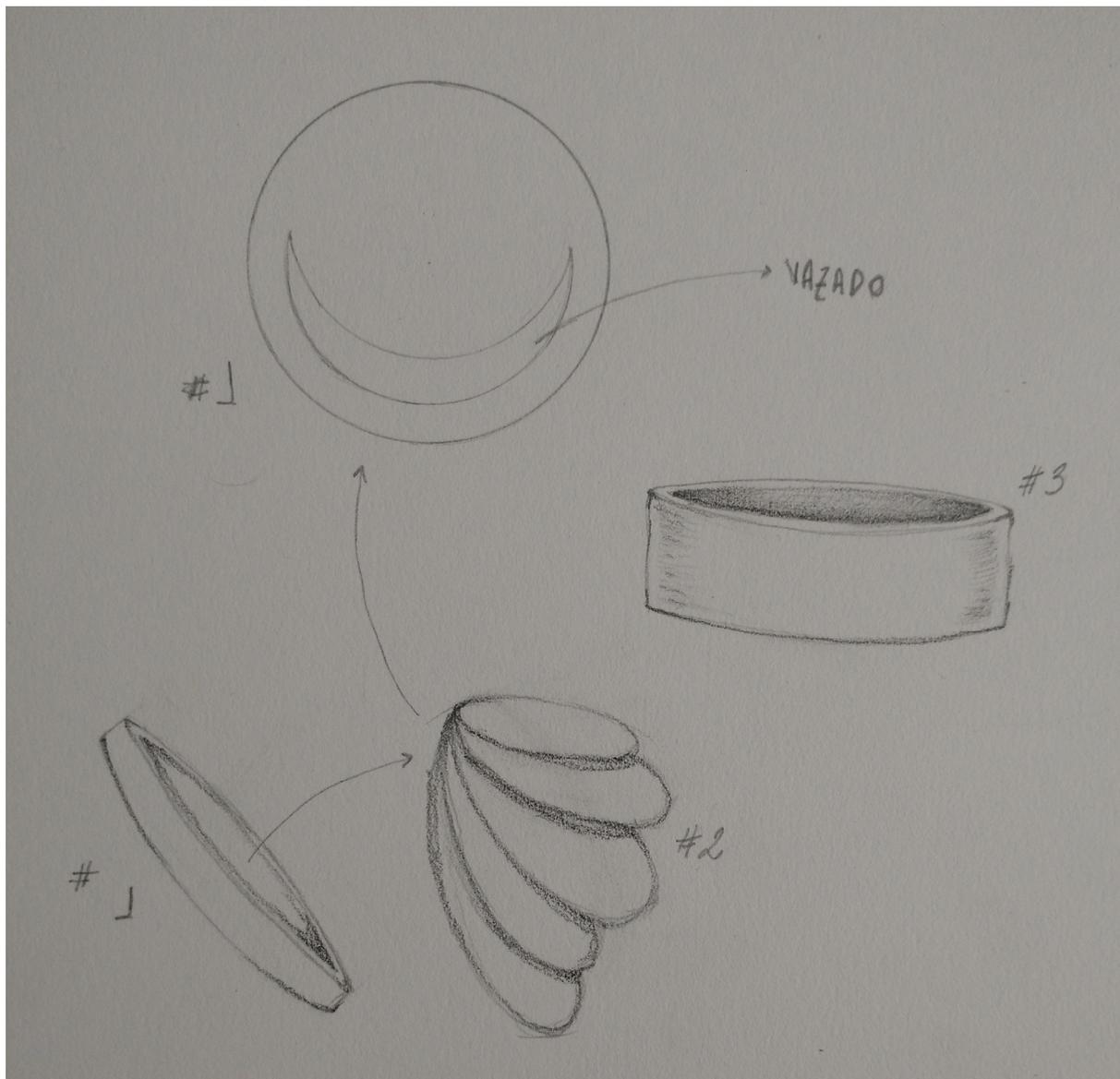


Imagem 13: Rascunho da caixa (#3) com a tampa vazada (#1) e o livro lua (#2).



Imagem 14: Protótipo do livro-lua.

Ao abrir a caixa, a única coisa que a usuária pode ver é areia. Areia do deserto de La Loba, cheia de ossos a serem escavados e descobertos. A usuária, então, precisa escavar essa areia e, aos poucos, encontra pequenos objetos com palavras inscritas. Tais palavras podem parecer dispersas à primeira vista, mas conforme for achando mais palavras, a usuária perceberá que com elas ela pode criar seu próprio conto. 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. Serão palavras e sentenças pequenas em suportes que ainda não foram definidos, mas os suportes em si também participarão da significação daquela palavra ou sentença. Poder construir o conto com palavras nos permite ter maior flexibilidade no que tange à mutabilidade do conto, que será construído para ter, também, uma espécie de caráter oracular. Como no tarot que é um conjunto de cartas específicas, cada uma significando por si só uma coisa, quando juntas em um tipo de leitura trazem outra história, uma outra significação para todas aquelas cartas.



Imagem 15: Protótipo de ideia para os ossos-palavras, formando dois textos diferentes: “A procura transforma floresce La Loba” e “Canto que floresce a procura a velha”.



Imagem 16: Protótipo de apenas um dos ossos-palavras, “La Loba”, com pêlos dentro do vidro que fazem referência ao lobo.

Decidimos por explorar a potencialidade das palavras ao invés de desenhos abstratos, por acreditarmos que nessa alternativa escolhida elas oferecem maior maleabilidade. A construção de diferentes contos a partir de um número razoável de palavras e sentenças oferece uma rica quantidade de possibilidades para a usuária, permitindo que a experiência em si não se esgote tão rapidamente. Além disso, por trazer o caráter místico do tarot, as mensagens se ampliam a cada conto construído e a usuária pode se utilizar do livro-objeto também como inspiração para novas ideias e planos pessoais.

## 6.5 POR FIM

Decidimos, por fim, que o livro caixa deveria carregar um tom artesanal mais explícito, uma carga anti-mecanicista mais óbvia, por entendermos que a própria tecnologia em si carrega uma mensagem: “O produto [de design] carrega expressões das instâncias de elaboração e de produção: cultura e tecnologia.” (NIEMEYER, 2010, p. 18). Não só o produto artesanal transmite uma mensagem que foge à estética da indústria, como também carrega uma história do seu processo de criação, de construção. As mãos que ali tocaram, o modo como tocaram, os cortes que fizeram, as linhas tortas que traçaram. Cada parte parece soar mais forte quando feita à mão, e manifestar uma personalidade mais aparente, literalmente como um corpo que viveu e se relacionou com muitos outros corpos.

Também redefinimos melhor o campo semântico e estético do projeto, fechando-o em três palavras-chave: ossos, carne e sangue. Tais palavras, carregam não só um tom um pouco obscuro, característico da caverna, da fogueira e da Velha bruxa, mas também de mistério e a relação com a morte e a vida. Clarissa nos elucidava sobre a história de La Loba ser um cuento milagro, um conto milagroso, sobre um mistério que jamais conseguiremos desvendar, mas podemos a todo momento vivenciar. É uma história que se passa entre mundos e é preciso imergir no conto para poder realmente vivenciá-lo. Vivenciar foi também uma palavra-chave para que pudéssemos realmente transformar, através da vivência que os corpos se relacionam e se transformam, se renovam. Assim, o livro traz uma experiência de vivência do conto.

A caixa: assim como os mundos onde La Loba transita, a caixa precisa ser

aberta e observada de dentro, precisa que exista uma intervenção ativa – ser aberta – para que a usuária adentre aquele universo específico. A caixa é circular, como a lua. Também sugerindo que não existe nem início e nem fim, é um conto circular e cíclico onde as coisas se fundem, os mundos se misturam e a vida e a morte são faces diferentes de uma mesma moeda. A caixa não só é circular como também é preta. Preta por dentro e por fora, como a lua nova que não conseguimos ver no céu. É a caverna de La Loba, cheia de mistério, do escuro pode surgir qualquer coisa: escuro é potência. O acabamento da caixa também foi feito à mão, com couro falso e costurado. O couro remete à pele, pele de animais que já foram, pele de gente, pele. É falso porque somos contra o uso de produtos animais e contra o processo especista de escravidão. O couro é preto, costurado de maneira mais grosseira, como algo que foi feito há muito tempo, mas ainda assim não sabemos exatamente de quando é, uma espécie de caixa anacrônica assim como a Velha. A costura e o tecido nos remetem à coisas antigas, coisas caseiras, à um campo semântico das nossas avós, costureiras de suas próprias roupas. O tecido costurado à mão tem uma estética própria que traz aconchego, trazendo-nos conforto para nos permitirmos entrar nesse universo único do conto. Os fecho foram feitos com semente de açaí, tudo foi construído para ser sentido de forma a pensarmos “conheço isso”, já que tudo também vem da natureza.



Livro interno: ao abrir a caixa, nos deparamos com um pequeno livro, também de forma circular. Nele encontramos uma espiral vermelha costurada em tecido branco e colado no papel preto. A espiral simboliza um portal, como nas entradas antigas de templos astecas, além de ser uma forma recorrente na natureza, nas conchas e nas plantas. A espiral nos faz lembrar do caráter místico e milagroso do conto, e de que é preciso querer entrar conscientemente no universo de La Loba, entrar com a intenção de se renovar e criar. Nesse livro-portal, temos uma parte do conto e uma lua vermelha, cheia, iluminando e tocando o coração de quem com ela se depara.



Areia e ossos-palavras: ao experienciarmos o livro-portal, nos deparamos com areia. Areia desértica, a princípio não vemos nada. Se nos atentarmos e arriscarmos tocar a areia, porém, veremos pequenos brilhos e texturas diferentes referentes à garrafas de vidro as quais contém alguns fragmentos de texto. A areia é o deserto da Velha e a usuária é, por alguns instantes, a própria Velha a cavar e procurar ossos do que já morreu, do conto que virá a nascer. Os ossos-palavras são, então, fragmentos de conto espalhados pela areia do deserto dentro do livro. Escrevemos um conto com forma de poema, baseado na nossa vivência do conto ao longo de todo o projeto, e também de outras experiências relacionadas com figuras míticas como Lilith. Tudo foi impresso em serigrafia, num tecido, e fragmentado. Os ossos-palavras são esses fragmentos de um conto baseado em outro conto, que pode ser construído de múltiplas formas e, assim, gerar outro conto. Sempre em eterno devir de significados e de universos, de contatos poéticos. Os ossos palavras estão guardados em garrafinhas, como mensagens deixadas por mulheres há muito tempo, esperando que fossem descobertas por mais mulheres. As garrafinhas guardam uma mensagem que nunca sumirá.

#### **conto de um conto**

Ao me deparar com o deserto, contemplo a lua que sangra  
Sangue que escorre, fertiliza a areia seca  
Os olhos não piscam tentando apreender a imensidão  
Um mumúrio suave flutuando com o vento  
Áspera dança que envolve a pele  
Os movimentos se articulam encantando meu corpo  
Pés e mãos tocam o chão, o âmago mais perto da terra  
Sinto o perfume e o calor dos ossos que ali se perderam  
A história que gaia carrega sob o horizonte  
Silvo leve caminha pelos meus ouvidos  
Os pêlos se eriçam, uma presença que ecoa no ventre  
Uivo pra lua, me comunicando com o mistério  
Farejo a resposta, um canto longe que me chama

E os dedos afundam através dos minúsculos grãos cor de marfim  
Até alcançar a caverna escondida no centro de tudo  
E lá o canto parece vir de todas as direções  
Meu corpo se funde com a voz que faz vibrar o ar  
Os ossos da carcaça que se afundaram não mais pertencem a quem  
chegou  
São uma composição, escultura que brilha na escuridão do útero no cen-  
tro de tudo  
É La Loba que canta, A Velha que tudo sabe  
Sua voz tem a frequência da gênese universal  
Ao som dela as partículas dançam, se reorganizando em matéria bruta  
E a massa amorfa se molda pelo esqueleto: carne, sangue e pêlo  
O fogo surge, arde com o calor do que nasce  
A canção da Velha reverbera em ritmos oscilantes  
Alcançam com lentidão o ápice  
Em que tudo some entre chamas gigantes  
Um lobo salta mostrando os dentes  
A voz se transforma num urro selvagem  
Do som visceral de repente o silêncio  
Mãos irrompem do ar  
Abrem caminho para o resto do corpo  
Uma mulher que ri e germina, brota na superfície  
Percorre, por fim, todo o caminho  
Criar, se regenerar  
Voltar dos mortos, emergir da vida

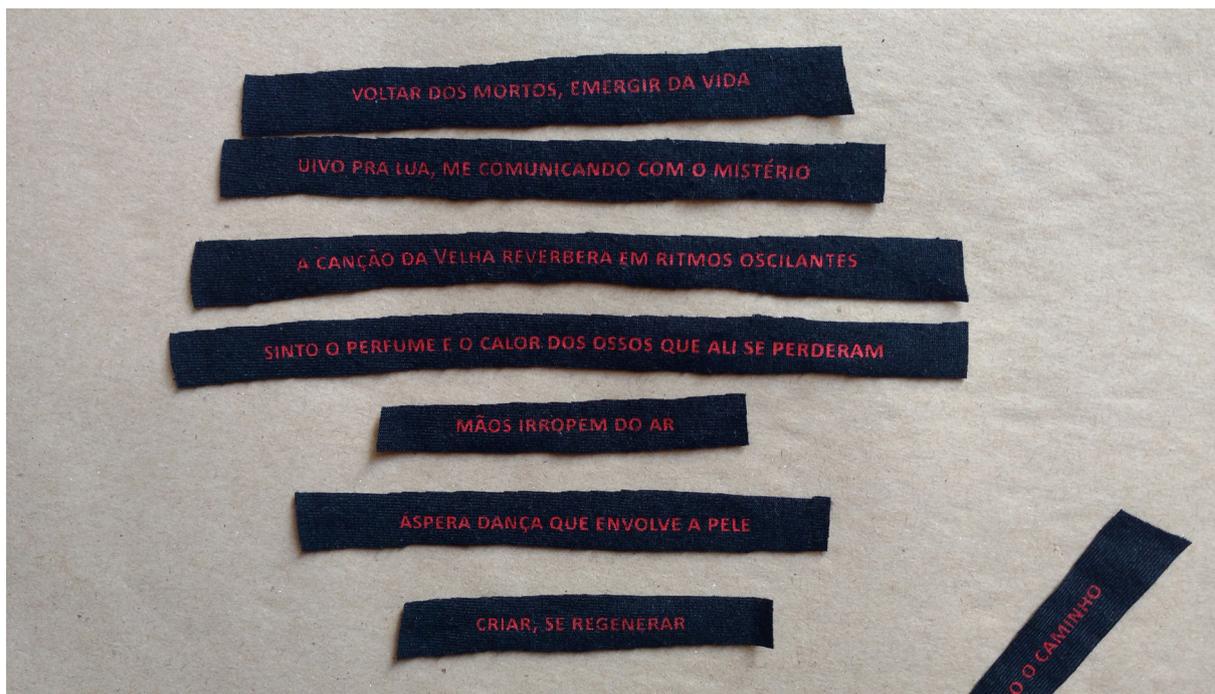


Imagem 19: Possibilidade de montagem do conto, sem todos os fragmentos.



Imagem 20: Areia do deserto e garrafinha com ossos-palavras.



Imagem 21: Tela de serigrafia com o conto e a lua vermelha.

O livro caixa, então, permite que a experiência da usuária com o conto se dê de maneira não linear e imprevisível. O conto não está só nas palavras, a história se conta de múltiplas formas, desde o primeiro olhar para a caixa, no toque da areia e das garrafinhas, até a leitura dos fragmentos e a construção de um novo conto a partir do que o coração da usuária sente construir. O livro objeto se permite ser vários para uma mesma usuária e muitos mais, quantas mais usuárias se relacionarem com ele. La Loba é a caixa, a usuária e o conto. A história se metamorfosea de acordo com quem a toca, comunicando com cada uma o que de mais sensível for para elas.

## 7 CONCLUSÃO NÃO CONCLUSIVA

Como o título dessa sessão já entrega, esse projeto não está nem perto de

ser concluído e nunca estará. Isso não significa algo ruim: pelo contrário, evidencia a riqueza do tema que pode ser explorado de múltiplas formas. Através da geração de alternativas, nos demos conta do quão esguia é a realidade de La Loba e o quão difícil é desconstruir relações molares e partir pra uma molecularidade da forma. Como era de se esperar, iniciamos a trajetória tentando definir e apreender por completo os conceitos que permeiam o projeto, 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, a expressão deles é molecularidade que se dá artisticamente.

Outro desafio foi nos desvencilharmos das estruturas e suportes mais convencionais que dizem respeito ao livro como, no caso, o papel. Na tentativa de explorar mais a fundo as possibilidades do papel, acabamos não nos abrindo para outras possíveis formas de explorar os diversos modos de contar histórias. Além disso, também acabamos por nos perder no quesito de abranger com completude o caráter molecular da obra, o que exigiria que o livro-objeto fosse basicamente um ser vivo para realmente expressar a infinitude de devires em si mesmo. Mesmo que na própria relação com usuárias humanas já acarretasse ao objeto infinitas significações, acabamos por ter a pretensão de querer um livro que a cada momento de contato pudesse gerar uma experiência nova e acabamos não nos conformando com os limites da matéria inanimada, acreditando que tal capacidade de mutação fosse possível. Na alternativa final, porém, nos sentimos satisfeitas com a possibilidade de permitir à usuária construir um conto mutável que a cada vez trnasmitirá alguma nova inspiração. Os testes ainda estão sendo feitos em relação aos suportes dos ossos-palavras e a quantidade de palavras e sentenças aumentará, ampliando assim a quantidade de combinações possíveis.

De qualquer forma, o processo foi completamente transformador, e temos nos dado conta da importância que projetos os quais visam uma desconstrução do mundo acaba por afetar, primeiramente, à nós mesmas de maneira muito mais profunda do que se espera.

## 8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHANTER, Tina. **Gênero** – conceitos-chave em filosofia. Artmed, 2011.
- 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.
- DELEUZE, Giles e GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: Mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Ática, Coleção Princípios, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental**. 2 ed. São Paulo: Ed Univ. São Paulo 1998.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- 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.
- KORSMEYER, Carolyn. **Gender and Aesthetics – an Introduction**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2004.
- LORDE, Audre. **Uses of the Erotic: The Erotic as Power**, in: *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984, p. 53-59. Versão do texto traduzida por Tate Ann, disponível em <[https://traduzidas.files.wordpress.com/2013/07/audre\\_lorde\\_usos-do-erotico\\_o-erotico-como-poder.pdf](https://traduzidas.files.wordpress.com/2013/07/audre_lorde_usos-do-erotico_o-erotico-como-poder.pdf)>. Acesso em 24 de junho de 2016.
- MIES, Maria e SHIVA, Vandana. **Ecofeminismo**. Portugal: Instituto Piaget, 1993.
- MILES, Rosalind. **A história do Mundo pela Mulher**. Casa-Maria Editorial, 1989.
- NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. 10 ed. Terezópolis: 2AB Editora, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 10. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

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.

Victor Civita. Editor. **Os Pensadores: Espinosa**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.