

À Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição *Os sentidos da forma – O design como ato poético*

To Mary Shelley: materiality of paper and its importance in the creative process of the works for the exhibition Os sentidos da forma – O design como ato poético

À Mary Shelley: materialidad del papel y su importancia no proceso creativo de obras para la exposición Os sentidos da forma – O design como ato poético

Anielizabeth Bezerra Cruz

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: anielizabeth.ilustra@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2031-8521>

Ana Karla Freire de Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: anakarla@eba.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8426-9845>

RESUMO:

Este artigo aborda a materialidade adotada nas obras para a exposição *Os sentidos da forma – o design como ato poético*, evento artístico-cultural da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no âmbito da disciplina Design, Matéria e Produto, do Programa de Pós-Graduação em Design. A obra literária de Mary Shelley, *Frankenstein*

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. *À Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição Os sentidos da forma – O design como ato poético*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

ou *O Prometeu Moderno*, foi interpretada considerando a materialidade do papel, material sensível ao tempo e mutável mediante determinadas técnicas de trabalho. O processo de desenvolvimento da série será discutido neste artigo, traduzindo-se em um estudo que envolveu a adoção de processo criativo colaborativo no design. Este estudo é parte de uma pesquisa de mestrado que permeia a arte, o design e a sua materialidade.

Palavras-chave: *Materialidade do papel. Cultura material. Design e Arte.*

ABSTRACT:

This article addresses the materiality adopted in the works for the exhibition *The Senses of Form – design as a poetic act*, an artistic-cultural event at the School of Fine Arts at the Federal University of Rio de Janeiro within the scope of the discipline Design, Matter and Product, of the Graduate Program in Design. The literary work of Mary Shelley, *Frankenstein* or *The Modern Prometheus*, was interpreted considering the materiality of the paper, material sensitive to time, changeable through certain work techniques. The series development process will be discussed in this article, resulting in a study that involved the adoption of a collaborative creative process in design. This study is part of a master's research that permeates art, design and its materiality.

Keywords: *Paper materiality. Material culture. Design and Art.*

RESUMEN:

Este artículo aborda la materialidad adoptada en los trabajos para la exposición *Los sentidos de la forma – el diseño como acto poético*, evento artístico-cultural en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro en el ámbito de la disciplina. Diseño, Materia y Producto, del Programa de Postgrado en Diseño. La obra literaria de Mary Shelley, *Frankenstein* o *The Modern Prometheus*, fue interpretada considerando la materialidad del papel, material sensible al tiempo, cambiante a través de ciertas técnicas de trabajo. El proceso de desarrollo de la serie se discutirá en este artículo, dando como resultado un estudio que implicó la adopción de un proceso creativo colaborativo en el diseño. Este estudio es parte de una investigación de maestría que impregna el arte, el diseño y su materialidad.

Palabras clave: *Materialidad del papel. Cultura material. Diseño y Arte.*

Artigo recebido em: 07/10/2021

Artigo aprovado em: 08/04/2021

1 Ordenando o Caos

A escritora Mary Shelley, que dá nome à obra tratada como estudo de caso neste artigo, afirmou certa vez que o ato de criação teria a ver com a ordenação do caos (SHELLEY, 2017, p. 240). Um conceito não se desenvolve do nada, mas sim a partir da ordenação de ideias e dos materiais disponíveis. Esta ordenação não segue uma linha contínua, nem possui hierarquia fixa. As linguagens, os procedimentos práticos, as reflexões se relacionam e se misturam. Sobretudo, quando se fala de arte e design, não é possível se pensar em metodologias fixas. Desta forma, este artigo discute a importância da materialidade dos artefatos, tendo o papel como protagonista das obras. Aliado à materialidade na arte e no design, este estudo aborda a importância do pensar coletivo, um processo criativo colaborativo no design adotado para a criação da série composta por quatro obras para a exposição *Os sentidos da forma – o design como ato poético*.

2 A materialidade no âmbito da disciplina Design, Matéria e Produto

A disciplina Design, Matéria e Produto faz parte da grade de disciplinas que compõem o Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Com perfil teórico-prático, a disciplina visa à reflexão das relações que as pessoas desenvolvem com a materialidade dos artefatos. Passando por análises das propriedades técnicas dos materiais até as características qualitativas/subjetivas que influenciam na experiência do usuário, a disciplina aborda a cultura material do ponto de vista da relação entre o design e os materiais. Encontra-se diretamente relacionada ao Laboratório de Experimentações em Design (LED), Grupo de Estudo cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que visa analisar o design em suas diversas linguagens multidisciplinares, com foco nos materiais, nas técnicas, nos usuários e suas relações intersubjetivas no campo do design e da arte.

A ação do design em 'gerar' soluções inovadoras para produtos e serviços encontra-se diretamente relacionada, entre outros fatores, com a tecnologia, a materialidade e a experiência do usuário. Neste sentido, Reis (2013, p. 64), ao analisar os estudos de Focillon (1983), diz que o autor considera

“a interação entre forma criada e matéria como constante, indissolúvel e irreduzível.” Desta forma, o núcleo da disciplina Design, Matéria e Produto reside no estudo da materialidade do design e suas significações.

Oferecida no segundo semestre de cada ano letivo, a disciplina conta com a participação de discentes com temas de pesquisa diversos, porém com um ponto de convergência, que se traduz na materialidade. Por seu perfil teórico-prático, são trabalhados e discutidos diversos textos sobre a relação entre design e materiais e, como atividade prática, são propostos exercícios criativos que envolvam o tema da pesquisa de cada estudante, aliado à questão da materialidade.

Desta forma, durante o segundo período letivo de 2019 (agosto a dezembro), os discentes matriculados na disciplina foram convidados a discutir e analisar a materialidade do design e a desenvolver atividades práticas que fariam parte da exposição *Os sentidos da forma – o design como ato poético*, evento acadêmico-cultural da Escola de Belas Artes da UFRJ, em parceria com o PPGD. Cada discente desenvolveu uma obra contendo quatro peças, com o tema da sua pesquisa e utilizando o papel como suporte material, por meio de diversas técnicas de trabalho, conforme proposto na obra *Texturas em papel: técnicas de diseño de superficies*, de Paul Jackson (2017).

Neste artigo, será abordada a série *À Mary Shelley*, criada a partir do romance *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*. Esta série visava refletir sobre a materialidade textual e imagética do romance, relacionando-a com a materialidade do papel e proporcionando um outro olhar sobre as diferentes maneiras de poetização do material. Nesta proposta, que desloca o design das funções preestabelecidas de funcionalidade, abre-se espaço para indagações e estranhamentos na sua relação com o espectador, o usuário e os artefatos. Conforme conceito adotado por Cardoso (2016, p. 47), entende-se por artefatos “um objeto feito pela incidência da ação humana sobre a matéria-prima”. Por sua vez, Reis (2013, p. 67) complementa a ideia, dizendo que “a forma material de um artefato não é determinada somente por suas propriedades físicas, deve-se considerar também a inserção dos atributos da cultura, com seus valores semânticos e simbólicos”.

É sabido que os materiais dos quais os artefatos são compostos podem provocar algumas sensações/emoções nos usuários, e tal fato pode definir o processo de compra e uso. Esta experiência material há muito é abordada por diversos autores, como Hekkert e Karana (2014); Patton (1987);

Law, Roto, Hassenzahl, Vermeeren e Kort (2009); Desmet e Hekkert (2007); Norman (2008); Cardoso (2016), dentre outros tão importantes e necessários ao entendimento do tema. Dos estudos já desenvolvidos neste campo, é possível encontrar alguns pontos em comum entre eles, tais como: 1) as experiências vivenciadas pelos usuários são de natureza subjetiva; 2) para que ocorram as experiências do usuário, é preciso, na maioria das vezes, que haja um contato com um produto ou interação, visualizando seu uso de forma imaginada ou real; 3) as experiências são afetadas de forma significativa por fatores pessoais e situacionais, sendo estas determinadas pela mente do usuário no que diz respeito aos seus objetivos, expectativas, sonhos e desejos; por fim, 4) foi observado ainda que as experiências mudam, ou até mesmo se desenvolvem, com o tempo.

A partir dos quatro fatores apresentados, é possível concluir que as condicionantes para a construção dos significados dos artefatos estão relacionadas à sua situação material (uso, entorno) e a percepção que se faz dos mesmos (discurso, memória e experiência). De acordo com Maiocchi e Pillan (2013, p. 27), “quando se pensa em um artefato de design deveríamos nos referir a um elemento no qual pelo menos três ‘componentes’ estão presentes: função, forma e significado”.

Os autores completam:

O significado é a interpretação comunicada, frequentemente inconsciente e completamente não relacionada às funções, capaz de levar consigo emoções; um conjunto de formas apropriadas pode fazer com que um artefato seja um item de luxo, um objeto retro ou de alta tecnologia, um elemento exótico, elegante, para homens, para pessoas de um determinado estereótipo e assim por diante (MAIOCCHI; PILLAN, 2013, p. 27).

A importância dos materiais no universo do design é citada de maneira assertiva por Ashby e Johnson (2011):

Vivemos em um mundo de materiais. São os materiais que dão substância a tudo que vemos e tocamos. Nossa espécie – *Homo sapiens* – é diferente das outras, talvez mais significativamente pela habilidade de projetar – produzir “coisas” a partir de materiais – e pela capacidade de enxergar mais em um objeto do que apenas a sua aparência. Objetos podem ter significado, despertar associações ou serem signos de ideias mais abstratas. Objetos projetados, tanto simbólicos quanto utilitários, precedem qualquer linguagem registrada – e nos dão a mais antiga evidência de uma sociedade cultural e do raciocínio simbólico (ASHBY; JOHNSON, 2011, p. 3).

O papel, recurso amplamente utilizado por designers e artistas na produção de suas obras, foi adotado no sentido de propor uma reflexão sobre suas diferentes propriedades e capacidade de se transmutar e conter significados na composição de objetos diversos. Obras como *Paper Art Now!* (2015), de Eva Minguet, e *Texturas em papel: técnicas de diseño de superficies* (2017), de Paul Jackson, foram adotadas como referências para observação de técnicas e estilos adotados na feitura de obras de arte e design confeccionadas em papel, abrindo os horizontes dos discentes para compreender as possibilidades visuais quase infinitas deste material.

A atividade prática proposta na disciplina teve por objetivo promover, por meio da ideia de *hand-made*, um entendimento dos métodos criativos do design com suporte na experiência material, entendendo e analisando o designer enquanto produtor de cultura material a partir de experimentações autorais.

No que diz respeito à cultura material, este trabalho adota o pensamento de Dohmann, no qual:

A interação do homem com a sua própria materialidade, a qual envolve a sua existência, ressalta a importância dos estudos acerca da cultura material, que, entre dimensões, abordagens e domínios, mostra-se apta a examinar o objeto material, não somente tomado em si mesmo, mas sim em seus usos, nas suas apropriações sociais, a partir das técnicas de produção envolvidas; na sua importância econômica e suas necessidades sociais e culturais (DOHMANN, 2017, p. 42).

Deste modo, no âmbito da disciplina, o papel foi trabalhado por meio de diferentes texturas, que tornaram possível a quase transmutação do material em outro, apresentando novos significados. Utilizando diferentes papéis, os discentes foram convidados a trabalhar suas 12 técnicas (retorcido, tecido, sobreposto, enrolado, rasgado, dobrado, com cortes e elevações, enrugado, plissado, plissado cortado, ponteadado e translúcido) na produção de obras visuais que apresentassem uma reflexão sobre a materialidade do papel junto ao tema de suas pesquisas de mestrado. Para além da participação na exposição, os discentes vivenciaram o processo criativo colaborativo, no qual o olhar coletivo protagonizou o desenvolvimento das peças elaboradas.

3 Processo criativo colaborativo no Design

Fortes *et al.* (2019) refletem sobre o processo criativo colaborativo a partir de um estudo de Cecília Sales (2006):

Sobre esses aspectos do processo criativo, Cecília Salles (2006) nos apresenta o interessante conceito de redes de criação. Embora seu estudo não se refira especificamente à criação coletiva, a autora vê o processo criativo como uma rede de procedimentos, na qual ocorrem retomadas, modificações e estabelecimentos de relações entre diferentes pontos de conexão, que podem ser as experiências vivenciadas pelos artistas, a manifestação material e estética de suas percepções, as relações com diversos tipos de textos semióticos do próprio autor ou de outros artistas que servem de inspiração ou contraponto. Se podemos compreender o processo criativo como uma rede, é possível afirmar que, em uma criação coletiva, essa rede adquire uma complexidade ainda maior, tornando-se uma trama de contatos, interferências e contaminações mútuas (FORTES *et al.*, 2019, p. 72-73).

Neste sentido, o processo criativo de desenvolvimento e proposição das obras na disciplina se deu completamente a partir do pensamento coletivo, no qual cada estudante, além de propor a sua obra, também participava do processo de criação da obra do outro. Uma rede de inspiração, um espaço para reflexão, de se colocar na posição do outro e entender o seu pensamento criativo e intenções para com a obra proposta. A trama de contato, de pensamentos, trocas de ideias e interferências foi protagonista durante todo o processo de criação das obras. Algo que refletiu no reconhecimento da turma enquanto coletivo, um grupo que se deixa contaminar por suas reflexões em prol de um pensar socializado.

Sobre o design colaborativo, é oportuna a reflexão de Ferreti e Freire (2013):

O princípio básico do design colaborativo é o envolvimento de todos os atores que serão beneficiados pela solução de um problema em sua resolução, sejam eles designers ou não-designers (Meroni, 2008). Dessa forma, os vários pontos de vista dos atores e suas experiências contribuirão na busca de soluções mais adequadas em uma combinação de capacidades, potencializando a resolução de problemas. Esse é um processo participativo, em que a colaboração ativa dos atores é fator determinante de sucesso (FERRETI; FREIRE, 2013, p. 66).

4 O papel e a atividade prática proposta

A partir deste ponto, é bem-vinda uma breve discussão sobre o papel – material efêmero, delicado e, ao mesmo tempo, comum, se comparado a outros –, que possui grande importância no cotidiano da sociedade.

A madeira, o plástico, a argila, o metal e o vidro são materiais utilizados com frequência na criação de diversos artefatos, com diversas texturas decorativas e/ou funcionais. O papel, tal como esses materiais, também tem a possibilidade de ser trabalhado e convertido em artefatos com inúmeras texturas, graças à sua inigualável habilidade camaleônica de transformar-se por meio de vincos, dobras, cortes, amassados e rasgos, proporcionando assim a confecção de obras e artefatos surpreendentes em suas formas e suporte material.

“A palavra ‘papel’ etimologicamente deriva de ‘papiro’, que em latim era *papyrus*, e em grego, *papirus*. O papel que hoje conhecemos não é derivado do papiro, mas sim o seu ‘rival’ que se saiu melhor ao longo do tempo” (MARTINS, 1996, p. 111 *apud* FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 476). Por suas peculiaridades e características mais vantajosas que o papiro, o papel acabou por substituir os demais materiais utilizados como suporte para a escrita. Neste sentido, Fritoli *et al.* (2016) aponta, a partir de uma reflexão de Roth (1982), que:

Todos os suportes empregados pelo homem antes do papel tinham, em comum, algumas desvantagens: seu preparo era complexo, seu transporte e armazenagem difíceis por seu peso e volume. Era necessário, assim, um material leve e barato para substituir todos os outros meios de comunicação escrita (ROTH, 1982, p. 20 *apud* FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 477).

Os autores ainda apontam que, “apesar de certa controvérsia quanto ao real início de sua produção, a origem do papel está na China, atribuído ao oficial da corte *T’sai Lun* cerca de 105 d.C.” (FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 477). E complementam que, observando as vespas triturarem fibras vegetais de bambu e amoreira – obtendo uma pasta celulósica que era utilizada na construção de ninhos –, *T’sai Lun* pilou as cascas de amoreira, bambu e restos de rede de pescar até obter uma pasta úmida, que estendeu e colocou para secar: nascia, assim, a primeira folha de papel, cujo princípio básico de produção permanece quase inalterado após quase dois mil anos de sua invenção. É preciso frisar que o papel fabricado na Europa desde o século XII era fabricado, sobretudo, de trapo.

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À *Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição Os sentidos da forma – O design como ato poético.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

A primeira fábrica de papel da Europa foi instalada em Játiva, na Espanha, por volta do ano 1150, tendo como matéria-prima o algodão (antes disso, escrevia-se sobre pergaminho, material feito com pele de animais) (MEREGE, 2020. www.chc.org.br). Na Europa, a utilização de trapos brancos de tecidos, principalmente os feitos de linho e cânhamo, deu origem ao que ficou conhecido como papel-trapo, e durante vários séculos esses insumos foram a matéria-prima fundamental para a produção do papel no Ocidente (FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 480)

O contato entre chineses e árabes no século VII foi determinante para a difusão do processo de produção do papel no mundo. Na região de Samarcanda, os árabes tiveram contato com a produção do novo material, abrindo, posteriormente, fábricas de papel em Bagdá, Damasco, Cairo, Marrocos, Espanha e Itália. Assim, a partir da Espanha e Itália, o papel, enquanto novo material e suporte para escrita, é difundido para o mundo por meio dos movimentos das colonizações.

É na cidade espanhola de Játiva ou Xátiva que aparece o primeiro registro de moinho de papel, datado de 1100. Surge em seguida, na cidade de Fabriano, Itália, outra fábrica de papel que funciona ainda hoje. Em Fabriano foi criada a maneira de identificar o papel de marcas d'água ou filigranas (FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 478).

Já em relação ao panorama brasileiro, Mota e Salgado (1971, p. 44) apontam que “a primeira fábrica de papel do Brasil foi construída em Andaraí Pequeno, no Rio de Janeiro, por volta de 1810, e a segunda em 1841, por Zeferino Ferrez, escultor e gravador que fez parte da ‘Missão Artística Francesa’”. Levando-se em conta o material do qual o papel é constituído no Brasil, os autores Fritoli, Krüger e Carvalho indicam que:

Cerca de 95% da produção industrial de papel no Brasil tem como matéria-prima a madeira reflorestada de pinus e eucalipto. A madeira um material renovável, abundante, e embora as duas espécies citadas não sejam nativas do Brasil, o crescimento delas em solo nacional é muito mais rápido que em seus países de origem (FRITOLI; KRÜGER; CARVALHO, 2016, p. 479).

Neste sentido, *A costura do invisível*, obra de Jum Nakao para o evento de moda São Paulo Fashion Week (SPFW), fomentou discussões acerca da materialidade do papel. Em 2004, o designer apresentou roupas construídas em papel naquele que então era considerado o maior evento de moda da América Latina. Os tipos de papéis escolhidos foram: “o vegetal, pela sutil transparência que conferiria às roupas, e o vergê, pela resistência adequada ao cenário” (NAKAO, 2005, p. 14). As roupas foram modeladas em filigranas entalhadas a laser e gravadas em relevo, que reproduziam

rendas e simulavam brocados a partir do misto entre o processo industrial e o manual, uma vez que a modelagem de cada traje foi feita na técnica de *moulage*, no ateliê do artista. Ao final da apresentação, todas as peças foram destruídas pelas próprias modelos que os desfilaram, como uma espécie de convite para a “reflexão sobre novos caminhos na cartografia do invisível” (NAKAO, 2005, p. 17). *A costura do invisível* obteve o título de desfile da década pelo SPFW e foi reconhecido como um dos maiores desfiles do século pelo Museu de Moda da França.

Assim, este artigo apoiou-se neste rico e expressivo suporte material, o papel, de forma a revelar algumas de suas quase infinitas possibilidades de uso no processo criativo de design, tendo tal material assumido o protagonismo em todas as obras da turma. Ao todo, participaram da disciplina 7 alunos de mestrado, elaborando 28 obras (4 para cada um), utilizando os seguintes tipos de papéis: papel 120g/m² branco e colorido, papel Kraft, papel vegetal, folhas de livros e revistas descartados, entre outros. Cada discente escolheu no máximo duas técnicas (dentre as apresentadas) para trabalhar a textura de cada obra em seu universo pictórico. Foi proposta a seguinte divisão de produção das peças à turma: uma textura monocromática, uma textura bicromática, uma textura policromática e um objeto tridimensional. Ao final, as obras confeccionadas pela turma, que se autodenominou *Coletivo Materialidade do Papel*, foram selecionadas para participar da exposição *Os sentidos da forma – o design como ato poético*.

Neste trabalho, em especial, será focada a materialidade do papel trabalhada nas obras da série intitulada *À Mary Shelley*, da autora Anielizabeth Bezerra Cruz. A partir da inspiração na obra de *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*, foi utilizada a técnica do papel rasgado, previamente com textura de pintura manual e posteriormente sobreposto em camadas na elaboração das quatro peças, que buscaram articular os conceitos discutidos no decorrer da disciplina com aspectos do romance e da biografia de Mary Shelley. As obras foram propostas em associação com o tema da exposição, que propunha a reflexão sobre a poetização do material no cenário contemporâneo, no qual o design se desloca da perspectiva utilitária e auxilia na promoção de novas indagações sobre matéria e produto em relação ao público usuário.

O espaço dado nesta disciplina para o desenvolvimento de processos experimentais e para o pensar das mãos, através do *handmade*, fomentou alterações no objeto de pesquisa de Anielizabeth Bezerra Cruz, que anteriormente pretendia tratar da materialidade na construção de um figurino carnavalesco a partir do estudo de caso que analisava o processo de criação com base nas relações entre os materiais. No decorrer da disciplina, Anielizabeth Bezerra Cruz deslocou suas questões para a obra *À Mary Shelley* e, ao mesmo tempo em que criava os processos, podia analisá-los e ressignificá-los de maneira simultânea, dando concretude ao caráter teórico-prático do Programa de Pós-Graduação do qual faz parte, de modo que a orientadora da pesquisa, Larissa Cardoso Feres Elias, em consenso com o coorientador Madson Luis Gomes de Oliveira, aconselharam a orientanda a assumir as obras *À Mary Shelley* como seu objeto de pesquisa.

5 *À Mary Shelley*: entrelaçamentos entre teoria e prática

Mary Shelley é a autora do romance *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*, escrito em 1816 e publicado em 1818, na Inglaterra. Seu nome, comparado ao de seu romance de maior sucesso, é pouco conhecido. Devido ao rápido sucesso de público, o livro logo adquiriu uma espécie de vida própria no imaginário popular, distanciando-se da obra original. Em 1831, ano de sua edição definitiva, já havia sido traduzido para o francês e possuía adaptações para o teatro. Foi sucesso incomum para uma escritora do século XIX, que para publicar a primeira edição do romance precisou recorrer ao anonimato e à influência de seu marido, o poeta inglês Percy Shelley (1792-1822), no mercado editorial londrino. Somado ao sucesso de *Frankenstein*, a personalidade reservada de Mary Shelley e sua má reputação na sociedade vitoriana contribuíram para o silenciamento de sua biografia.

Nascida Mary Godwin, em 30 de agosto de 1797, Mary Shelley, em seu décimo dia de vida perde sua mãe em consequência de uma infecção contraída durante o parto.¹ Filha dos filósofos William Godwin e Mary Wollstonecraft, considerados precursores do feminismo e do anarquismo, defendiam a igualdade de gênero e criticavam publicamente o papel desempenhado pelo Estado, Mary Shelley se criou inserida em um ambiente crítico à sociedade de sua época.

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. *À Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição Os sentidos da forma – O design como ato poético.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

A escritora adota o sobrenome Shelley ao casar-se com o poeta Percy Shelley, em 1816. Os abortos espontâneos e os dramas do parto marcaram sua vida. Dos quatro filhos que teve com Percy, três morreram ainda bebês. O primeiro, em 1815, pouco antes dela iniciar a escrita de *Frankenstein ou O Prometeu Moderno*.

O romance narra a trágica relação entre Victor Frankenstein, jovem estudante de Ciências Naturais, de origem nobre, e a criatura criada por ele, em um projeto pessoal e secreto, durante os anos em que foi aluno da Universidade de Ingolstadt, Alemanha. Victor Frankenstein, obcecado pela ideia de dar vida a partir de corpos inanimados, se assusta com o resultado, rejeitando sua criação e condenando-a ao desterro. Tomada de ressentimento, a criatura passa, então, a perseguir seu criador em busca de vingança. Desenvolve-se, a partir daí, uma relação que levou a destruição não somente da dupla de protagonistas, mas fez perecer a todos os que estavam à sua volta.

Frankenstein ou O Prometeu Moderno faz alusão à obsessão da época com a ideia do progresso científico. Mary Shelley explora o desespero, a descrença e a insensatez do período pós-Revolução Industrial. A partir desta interpretação, a pesquisa que deu origem a este trabalho se concentrou em duas palavras que podem definir este momento histórico: fragmento e dualidade.

5.1 Fragmento e dualidade a partir da I Revolução Industrial

A partir da Revolução Industrial, um novo modo de produção se desenvolveu na Inglaterra: o sistema fabril. Desta nova dinâmica de trabalho, o artífice (ou artesão) foi transformado em operário. Diversas profissões surgiram deste novo modo de produção, dentre elas a figura do designer, que, segundo o historiador Adrian Forty (2007), deslocado da rotina da fábrica, passou a desempenhar tarefas associadas à criação e à elaboração de sistemas para a execução dos artefatos, agora a cabo dos operários. As relações de trabalho se complexificam a partir da segmentação das atividades laborais: gesto e pensamento se fragmentaram. As atividades repetitivas e de pequeno alcance e a perda do controle sobre o processo de construção por parte do artífice se mostraram mais rentáveis para quem possuía os meios de produção. Esta nova dinâmica impulsionou as invenções e o desenvolvimento das ciências naturais, que se sobrepunham em importância às demais áreas do conhecimento, afinal, “o sucesso do capitalismo sempre dependeu de sua capacidade de inovar e de vender novos produtos” (FORTY, 2007, p. 20).

Em um complexo cenário de mudanças, o novo homem se encontrava ora ativo, ora reativo. Forty afirma que a ideia de progresso era usada para embalar medidas impulsionadas pelo capital industrial, que impactariam a vida de todos, mas só trariam benefícios de fato a alguns. Se, por um lado, o progresso, embalado pelo capital industrial, trouxe mais alimentos, melhores transportes e maior abundância de bens, por outro, massas de artesãos foram transformadas em trabalhadores assalariados, que executavam suas novas funções sem possibilidade de pleitear qualquer valorização e sem usufruir de melhorias nas condições de vida. Esta nova organização econômica, política e social fez com que este homem dissociasse gesto e pensamento em um modo de vida frenético, que havia lhe toldado a autonomia. O período industrial foi caracterizado por esta dualidade.

Mary Shelley explorou o lado sombrio da sociedade. Em sua escrita, os horrores internos do homem e da ideia de progresso da época ganharam as páginas dos livros.

5.2 Poética em Mary Shelley

O filósofo Paul Valéry (1991, p. 188-189) retoma a ideia do *fazer (poiein)* para definir o conceito de poética. Ao refletir sobre as *obras do espírito*, Valéry afirma que são aquelas constituídas a partir do emprego dos meios físicos dos quais o criador dispõe, em detrimento do cânone vigente que, segundo ele, racionaliza a criação artística a partir de regras e fórmulas precisas que acabam por gerar atrito com o impulso da criação. Mary Shelley afirmava que a escrita era um processo de organização de ideias e materiais disponíveis (SHELLEY, 2017, p. 240), dando a entender que uma obra não se cria do vazio, mas da organização de elementos já existentes.

Mary Shelley pode considerar seu *Frankenstein* como uma obra do espírito, uma vez que ela empregou todos os meios físicos dos quais dispunha para se dedicar a dar forma a ideias, reflexões, críticas e inserir determinados aspectos biográficos na obra, sem se preocupar com o cânone da época. O romance atingiu o público, que o tornou sucesso imediato, mas foi rejeitado pela crítica especializada, que o declarou como uma obra que não incutiu lições de conduta ou moralidade. O cânone vigente não permitia que um romance deixasse livre o pensamento do leitor.

A autora mantinha registros regulares em seus diários acerca de sua rotina de estudos e leituras. Neste artigo, valemo-nos de aspectos de sua biografia, bem como do contexto social no qual estava inserida, para conjecturar sobre o efeito desses aspectos na obra, tendo em vista que, por mais que uma produção traga aspectos biográficos de seu produtor, a maneira como ele engendra a linguagem, como burila a forma, é o que acrescentará valor ao trabalho e complexidade ao processo.

Valéry ressalta que o espírito criador se movimenta constantemente entre o que há de mais particular em sua criação e o pressentimento da reação externa.

Política e Economia assim generalizadas são então noções que, desde o nosso primeiro olhar para o universo do espírito, e quando podíamos esperar considerá-lo como um sistema perfeitamente isolável durante a fase de formação das obras, se impõem e parecem profundamente presentes na maior parte dessas criações, e sempre iminentes na vizinhança desses atos (VALÉRY, 1991, p. 190).

Segundo Valéry, há algo visceral em uma obra do espírito que dialoga diretamente com os sentidos (VALÉRY, 1991, p. 193). A pluralidade de caminhos que um criador percorre está presente na obra como uma substância que não é palpável, mas é sentida e é o que diferencia um monumento de um objeto. O leitor de *Frankenstein* imediatamente estabeleceu esta ligação com a obra. Os efeitos diversos que uma obra causará em seu receptor atestam a própria marca do espírito.

5.3 Materialização das ideias

A definição dos materiais e sua preparação são parte da sensação de uma obra. A escolha por determinada gramatura, textura e cor do papel a ser utilizado definiria os caminhos da série *À Mary Shelley*, tanto nos aspectos físicos, táteis e visuais quanto nos aspectos simbólicos, na alusão à sua efemeridade em relação ao tempo. O gesto orgânico de rasgar o papel era condizente com a visceralidade do romance. A escolha dos papéis a serem utilizados, bem como qualquer processo de beneficiamento deste material, precisavam estar em diálogo com esta ideia. Mas, conforme afirmava Mary Shelley, tudo precisa de um começo e este precisa estar relacionado a algo que vem antes (SHELLEY, 2017, p. 240). Assim, este tópico se iniciará com o diário de criação utilizado para

registro do desenvolvimento do processo. Em seguida, trataremos dos demais aspectos, como a escolha do papel, a técnica de beneficiamento e composição da cartela de cores, até finalmente chegar à montagem das peças.

5.3.1 Os diários de criação: organizando ideias verbais e imagéticas

O diário utilizado para este processo foi um caderno de capa dura, tamanho 14 x 21 cm, 1,5 cm de lombada, miolo em papel pólen, pautado, gramatura 90g/m². Esta é uma ferramenta comum entre profissionais da criação, na qual se concentram ideias e estudos cotidianos, esboços, ideias, reflexões, registrados verbal e visualmente, por meio de desenhos e colagens. Trata-se, da reunião de códigos que, criados, elencados e combinados a partir das pesquisas iniciais no campo verbal e visual, ajudam a compor um todo coerente para guiar a criação. A materialidade da palavra escrita, lida, das linhas do desenho e das colagens trazem a criação para um ambiente de maior concretude. A figura 1 ilustra o aspecto do diário.

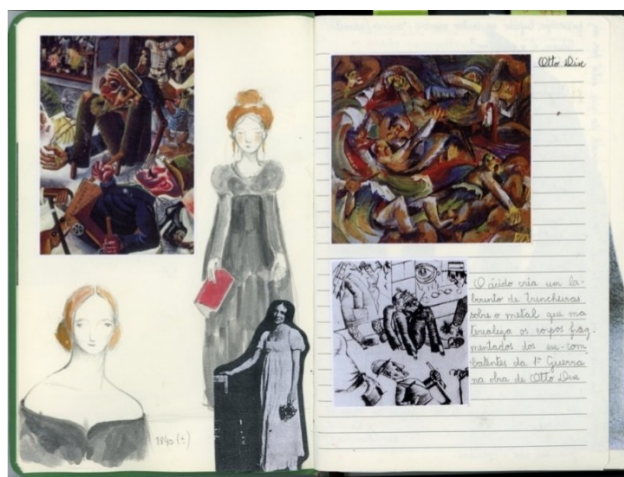


Fig. 1 – Anielizabeth Bezerra Cruz. Diário para registro de reflexões e ideias. 2019. Bloco em papel 90g/m², 14 x 21 cm. Rio de Janeiro.

Na figura 1, é possível observar desenhos a lápis e aquarela dividindo espaço com a réplica de três obras de Otto Dix.² As três imagens têm como mote a Alemanha no período da Primeira Guerra Mundial. O contraste destas imagens com dois esboços de uma possível representação de Mary Shelley ajudou a pensar na pintura e na cor como materialidades, além das ideias de *dualidade* e *fragmento*. A escolha que Otto Dix faz pela água forte para a obra *A Rua*, segundo seus relatos, é

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À *Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição Os sentidos da forma – O design como ato poético.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

intencional e se refere ao trabalho com o ácido sobre o metal, próprio da técnica, criando trincheiras, o melhor caminho, segundo ele, para representar a Alemanha fragmentada pela Primeira Guerra Mundial (KARCHER, 1992, p. 54). Apesar de Shelley e Dix estarem separados por um século, ressaltamos na obra de ambos as ideias não apenas dos fragmentos, mas a da capacidade da mão humana para construir o seu próprio mal.

O desenho também funciona como uma espécie de materialização de ideias, observação de limitações e espaço para *insights*, para que seja possível o mapeamento do que já se tem e do que se deseja alcançar. Neste trabalho, é tratado como desenho a organização de linhas, tanto por meio do traçado do lápis sobre o papel quanto as linhas obtidas por meio do papel pintado, rasgado e sobreposto.

Os primeiros desenhos em lápis e aquarela foram uma tentativa de materializar a figura de Mary Shelley, sendo o primeiro uma alusão à sua juventude, quando escreveu *Frankenstein*, em 1816. Para realizá-los, foram utilizadas sua descrição física e uma imagem de referência do traje daquela época.³ Não havia ali nenhuma intenção de documentar fielmente um traje do período ou a própria figura da escritora. O segundo desenho, um busto também a lápis e aquarela, representa a escritora por volta de 1840, quando já era uma profissional consagrada. Neste caso, já havia um retrato seu para ser utilizado como referência.

Na figura 2, encontram-se ilustradas algumas experimentações com diversos papéis (papel 40g/kg, papel vergê e papel arroz), beneficiamentos com diferentes técnicas (monotipia no papel vergê e no papel 40g/kg e aquarela líquida no papel arroz), explorando as cores pretendidas para o trabalho. Isto será tratado no tópico a seguir. Entretanto, chama-se atenção aqui para as linhas obtidas através do ato de rasgar os papéis, sobrepondo-os. Desenhos de fragmentos, frestas, sobreposições... embora este não seja considerado um desenho figurativo, a exemplo da representação de Mary Shelley comentada acima, é possível correr o olho por esta superfície e observar diferentes traçados e orientações nas linhas, além de identificar diferentes planos e contrastes nesta composição.

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À **Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição *Os sentidos da forma – O design como ato poético***.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>



Fig. 2 – Anielizabeth Bezerra Cruz. Diário para registro de reflexões e ideias: Experimentação de texturas. 2019. Bloco em papel 90g/m², 14 x 21 cm. Rio de Janeiro.

5.3.2 O papel

A escolha do papel concretamente ocorreu a partir do contato das mãos com a referida matéria. Ao se estabelecer interações com seus diferentes tipos e gramaturas, foi possível experimentar as diferentes formas de rasgá-lo, promovendo ajustes na força física despendida no ato, compreendendo os efeitos de cada gesto e criando composições e texturas explorando suas diferenças.

Além disso, havia questões de ordem prática a serem levadas em consideração: preço, quantidade a ser usada e disponibilidade da quantidade necessária do material. A escolha de papéis e tintas acessíveis, no custo e na oferta, era um ponto importante a ser considerado. Até aquele momento não se sabia quanto de papel seria necessário para a composição das peças e seu valor não poderia inviabilizar a execução da obra. Assim, se deu a decisão por papéis que atendiam a preço e oferta: papel 40g/m² e papel vergê 180g/m², os dois na cor branca. Além disso, o desafio de conseguir o máximo de efeitos visuais, a partir desta restrição de materiais, seria uma maneira de aprofundar os conhecimentos sobre esta matéria-prima e suas possibilidades visuais.

O papel em si é uma matéria efêmera. Mas, dentre eles, há os mais duráveis e os menos duráveis, de acordo com sua composição. A ideia da permanência da sensação em detrimento da matéria foi um importante fator para que o papel 40g/m² fosse uma opção viável. Ele demonstra versatilidade por sua gramatura, textura e dimensões, todavia é um papel mais perecível que o vergê. Seu deslocamento de um espaço a outro pode acarretar alguns danos, e a umidade do ar atua com mais facilidade sobre ele. A gramatura escolhida para o papel vergê 180g/m² é a mais comum no mercado e garante maior firmeza nos trabalhos. Além disso, as suas fibras e a ausência de lignina em sua composição retardam sua oxidação e sobrevivem melhor à umidade. Isto quer dizer que seus aspectos se mantêm por mais tempo que o papel 40g/m². Obtém-se efeitos bastante distintos ao se manusear os dois tipos de papel. Esta diferença proporcionaria uma ampliação nas possibilidades de textura.

O papel vergê conta com duas texturas porosas em suas superfícies. De um lado ele apresenta suaves linhas horizontais. Do outro, uma porosidade que poderia render outro efeito e traria mais possibilidades visuais à obra. Entretanto, era preciso saber se sua gramatura não afetaria negativamente a confecção do vestido, ressaltando ângulos e dando um efeito demasiadamente geométrico à silhueta.

5.3.3 O beneficiamento

A ideia original era criar as texturas no papel por meio da monotipia. A possibilidade de exploração da técnica através de instrumentos diversos exige uma série de procedimentos sistemáticos que auxiliam na organização e materialização das intenções da criação.

Entretanto, a tinta normalmente utilizada para monotipia, a base de óleo, requer maior tempo de secagem e o prazo para confecção das peças era pequeno. O processo se iniciou em agosto de 2019 e o prazo final para inscrição era o início de outubro de 2019. Decidiu-se, então, que as texturas sobre o papel seriam feitas por meio da utilização de pincéis largos e rolinhos de espuma, que já garantiam, a depender da pressão exercida sobre eles, diferentes efeitos visuais.

A tinta escolhida foi a PVA⁴ para artesanato. A rapidez da secagem e o efeito fosco e poroso permitiriam a intervenção de outros materiais gráficos, que poderiam ou não ser utilizados. Mais uma vez, preço e oferta interferiram na decisão. Este é um tipo de tinta facilmente encontrado no comércio e seu custo não oneraria a produção.

5.3.4 A composição da cartela de cores

Conforme afirma a designer Donis A. Dondis, “não há um sistema unificado e definitivo de como se relacionam os matizes” (DONDIS, 1999, p. 65). São muitas as teorias em torno da cor e o repertório sobre este tema está bastante associado às observações das reações a elas.

A lembrança dos dramas do parto que acompanham Mary Shelley desde seu nascimento remeteu ao livro *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*, no qual a autora, Clarissa Pinkola Estés, analista junguiana⁵ e contadora de histórias, analisa contos tradicionais recolhidos de diferentes culturas à luz das teorias de Jung. Há um conto originado do Leste Europeu que remeteu diretamente à Mary Shelley: “A boneca no bolso: Vasalisa, a sabida” se parece muito com algumas versões de Cinderela: Vasalisa é órfã de mãe e a certa altura da vida ganha uma madrasta e duas irmãs por afinidade, que transformam sua vida em uma rotina de maus tratos. Certo dia, a menina é mandada ao bosque para buscar fogo e lá encontra a Baba Yaga. Na Rússia, a Baba Yaga é o arquétipo da mulher sábia, que inicia as outras mulheres na vida adulta, com tarefas difíceis e lições dolorosas. O conto é repleto de simbolismos e a certa altura faz alusão a três cores: o preto, o vermelho e o branco, que

simbolizam as antigas cores associadas ao nascimento, à vida e à morte [...] o negro significando a dissolução de antigos valores; o vermelho, o sacrifício de ilusões mantidas anteriormente; e o branco, a nova luz, o novo conhecimento que deriva de ter vivenciado as duas primeiras cores (ESTÉS, 2014, p. 121-122).

A difícil relação com a madrasta e o sofrimento pela ausência da mãe são fatos recorrentes nas biografias de Mary Shelley. A presença de irmãs postiças e o difícil processo de amadurecimento, obtido por meio dos abortos e dos filhos mortos, foram fatores que remeteram ao conto “Vasalisa”

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À *Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição Os sentidos da forma – O design como ato poético.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

e, conseqüentemente, influenciaram no momento de definição das cores a serem utilizadas nas peças. No conto em si não há qualquer relato de aborto, mas a interpretação das cores feita por Estés auxiliaram a estabelecer esta relação. Isto será tratado posteriormente neste artigo.

A estrutura das cores pode ser observada a partir do círculo cromático. Nele, as cores primárias e secundárias estão sempre presentes e, a partir de suas combinações, é possível obter uma vasta gama de cores. A compreensão de uma lei das cores e, neste caso, a utilização do círculo cromático para potencializá-las mutuamente, no que é chamado contraste simultâneo, é o resultado da pós-imagem, e pode ser demonstrado quando olhamos fixamente para um quadrado vermelho, por mais ou menos um minuto e, em seguida, para uma superfície branca. Na superfície branca, você verá a cor complementar ao vermelho: o verde. Não é interessante utilizar esta teoria sem uma narrativa que a sustente, pois a mera mistura de cores não necessariamente representa algo significativo em uma obra.

Na série *À Mary Shelley*, a utilização deste recurso associou-se a escolha de tons menos saturados, que remetem a uma espécie de neutralidade cromática, sutil e repousante. Optou-se pelos tons menos saturados misturados ao branco, neutralizando-os ainda mais. A escolha do verde em contraste com o tom rosado não foi aleatória. Van Gogh afirma a importância do contraste simultâneo obtido ao trabalhar com cores complementares. Isto estimula o olhar do espectador para os aspectos narrativos da obra.

A questão das cores complementares, do contraste simultâneo e da destruição recíproca dos complementares é a primeira e a mais importante; outra é a questão da influência recíproca de dois semelhantes, por exemplo, um carmim e um vermelho, um rosa-lilás e um azul-lilás [...] É certo que, estudando as leis das cores, podemos chegar a compreender por que achamos belo o que achamos belo, em vez de ter uma fé instintiva nos grandes mestres (GOGH, 1986, p. 154).

Existem teorias das cores, mas existem também os simbolismos, e é normalmente a eles que apelamos primeiramente. A teoria das cores, por si só, não é suficiente para criar um composto sólido, que sustente uma obra em pé. O vermelho foi substituído por tons rosados, de pele, algo que remetesse à ideia de regeneração. Para potencializar sua presença, recorreu-se à sua cor complementar: um tom esverdeado, que daria, ao mesmo tempo, um tom de carne apodrecida. Esta peça se chamaria *Carne viva*. Aos tons rosados, misturou-se um pouco de azul, chegando ao

roxo. Misturando o roxo aos esverdeados, chegou-se ao preto gráfico, que é um preto único, obtido da mistura das cores presentes na paleta no momento da mistura. Este tom de preto gráfico foi utilizado para o beneficiamento dos papéis que comporiam as demais peças e a vestimenta de papel.

5.4 A série À Mary Shelley

A série À Mary Shelley ganhou este nome porque naquele momento de criação, pareceu razoável dedicar à escritora o resultado de um turbilhão de pensamentos, sentimentos e ações que sua obra suscita. A seguir, apresentaremos uma breve descrição de cada uma das peças construídas.

A peça *Onde tudo se desfaz* (fig. 3) foi desenvolvida em papel vergê 180g/m², dimensões 42x58cm, texturizado com o preto gráfico. Após o processo de texturização com os rolinhos de espuma, o papel foi rasgado em movimentos diagonais. Os fragmentos foram organizados em camadas de diferentes tamanhos. O veio branco que é possível observar resulta do rasgo, uma vez que o papel foi colorizado em sua superfície e não tingido. O contraste dos rasgos brancos com as texturas pretas auxilia no movimento da imagem e na ideia de profundidade, como se o espectador adentrasse em uma gruta.



Fig. 3 – Anielizabeth Bezerra Cruz. *Onde tudo se desfaz*. 2019. Papel vergê com tinta acrílica, rasgado e sobreposto. Dimensões: 42 x 58cm. Rio de Janeiro.

A peça *Carne viva* (fig. 4) foi desenvolvida em papel vergê 180g/m², dimensões 42x58 cm, texturizado com tinta PVA em tons de verde e salmão e um detalhe em roxo, produzidas a partir de tons branco, amarelo, azul e vermelho. O processo de texturização foi semelhante à peça descrita acima. Entretanto, desta vez, foi explorado o lado avesso do papel vergê, que garantiu uma textura diferente. O papel também foi rasgado em movimentos diagonais e os fragmentos organizados em camadas de diferentes tamanhos. Isto foi obtido utilizando o lado esquerdo alto da diagonal, na medida em que o rasgo normalmente é feito na diagonal da direita alta para a esquerda baixa.

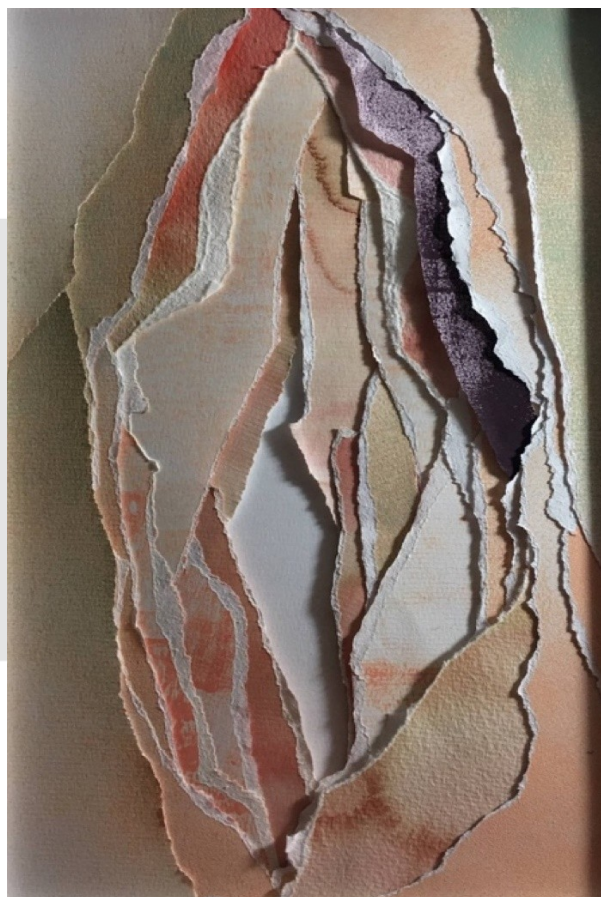


Fig. 4 – Anielizabeth Bezerra Cruz. *Carne Viva*. 2019. Papel vergê com tinta acrílica, rasgado e sobreposto. Dimensões: 42 x 58 cm. Rio de Janeiro.

A peça *O Branco* (fig. 5) foi feita inteiramente em papel vergê 180g/m², tamanho A4, na cor originalmente branca. Foram aproveitadas as duas faces do papel, obtendo, assim, duas texturas diferentes. A quantidade de camadas de papel foi aumentada e organizada para dar a ideia de maior profundidade à peça, com a intenção de fazer o olho percorrê-la de maneira espiralada, em um movimento diferente das peças anteriores.

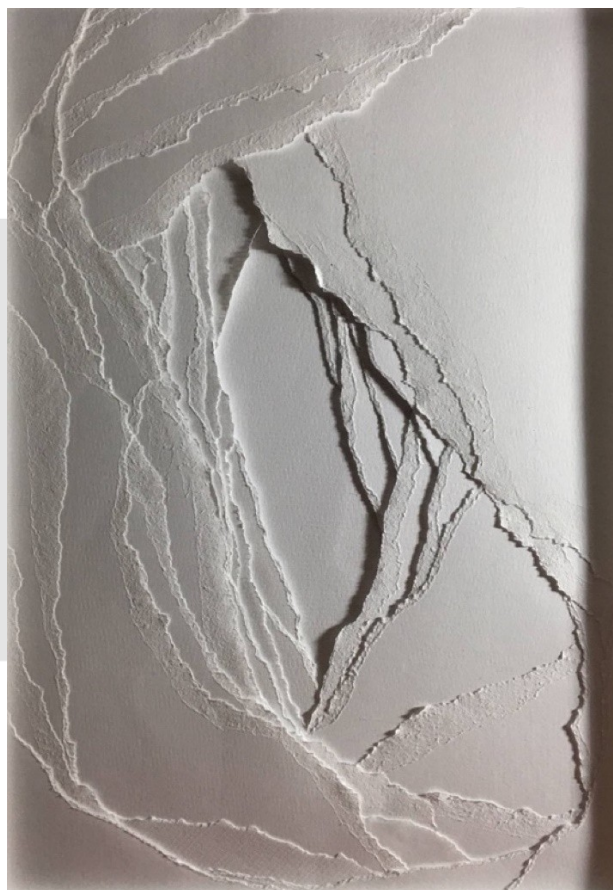


Fig. 5 – Anielizabeth Bezerra Cruz. *O Branco*. 2019. Papel vergê, rasgado e sobreposto. Dimensões: 42 x 58 cm. Rio de Janeiro.

Na peça *O que se esconde nas camadas que nos vestem*, a intenção era interpretar a imagem da escritora na época em que escreveu o romance, em 1816. Primeiramente, foram desenvolvidos o croqui e o protótipo em escala (fig. 6A e 6B) para a elaboração dos procedimentos a serem adotados no momento de confeccionar o vestido de papel em tamanho natural.

A partir disso, o vestido foi confeccionado em papel rasgado. A indagação do título faz alusão às muitas camadas que compõem a autora, pensando em aspectos biográficos e nas camadas de história que um traje pode simbolizar. Ali, havia uma escritora, mas também um tempo histórico, ambos fragmentados, tanto pelo olhar contemporâneo de quem se arrisca a pensar em um tempo passado como também pelas dores e dramas vividos por Mary Shelley e outras mulheres de sua época. Fragmentos também da Criatura, personagem do romance *Frankenstein*, tanto do ponto de

vista físico, pois ela é a costura de pedaços de diferentes corpos, quanto do ponto de vista interno, pois ela se constrói internamente a partir de fragmentos de existências outras que ela observa de longe, tamanho o horror que seu aspecto físico causava a todos, impedindo qualquer aproximação.



Fig. 6A e 6B – Anielizabeth Bezerra Cruz. Croqui e Modelo em Miniatura. 2019. Papel vergê com técnica de aquarela (6A) / Papel 40g/m2 com tinteira acrílica preta (6B). Dimensões: 29x42cm (croqui) / 30 cm (modelo em miniatura). Rio de Janeiro.

O traje foi replicado em tamanho natural (escala 1:1, manequim 40), obedecendo ao processo de modelagem de um traje de tecido, a partir da técnica do *moulage*. Era importante que o vestido fosse efetivamente um traje vestível, embora tenha sido pensado para ser exposto como obra estática e não como obra performativa. O primeiro passo foi criar a tinta em preto gráfico em quantidade suficiente para todo o trabalho. A mistura manual de tintas para a obtenção de determinado tom é difícil de ser replicável, então é aconselhável produzi-las com sobra para que não haja o

problema de diferença de tons. Foram utilizadas oito folhas de papel 40g/kg, dimensões 66x96cm, texturizadas com rolinhos de espuma e explorando diferentes superfícies e espaços para se obter texturas diversas.

Em seguida, foi o momento de fragmentá-los em tamanhos grandes para a construção da camada interna, que seria a base a partir da qual outras camadas seriam aplicadas, de dentro para fora. A partir daí, era preciso pensar na modelagem em quatro partes: o top, as mangas, a saia e a sobresaia. Cada uma delas foi modelada em entretela e fita crepe, diretamente no manequim. Em seguida, estes moldes obtidos diretamente no manequim foram cortados no papel 40g/kg texturizado, que correspondia à camada mais interna de cada parte do vestido. O processo de finalização se deu parte a parte, devolvendo-as ao manequim e adicionando as camadas exteriores de papel rasgado (fig. 7).

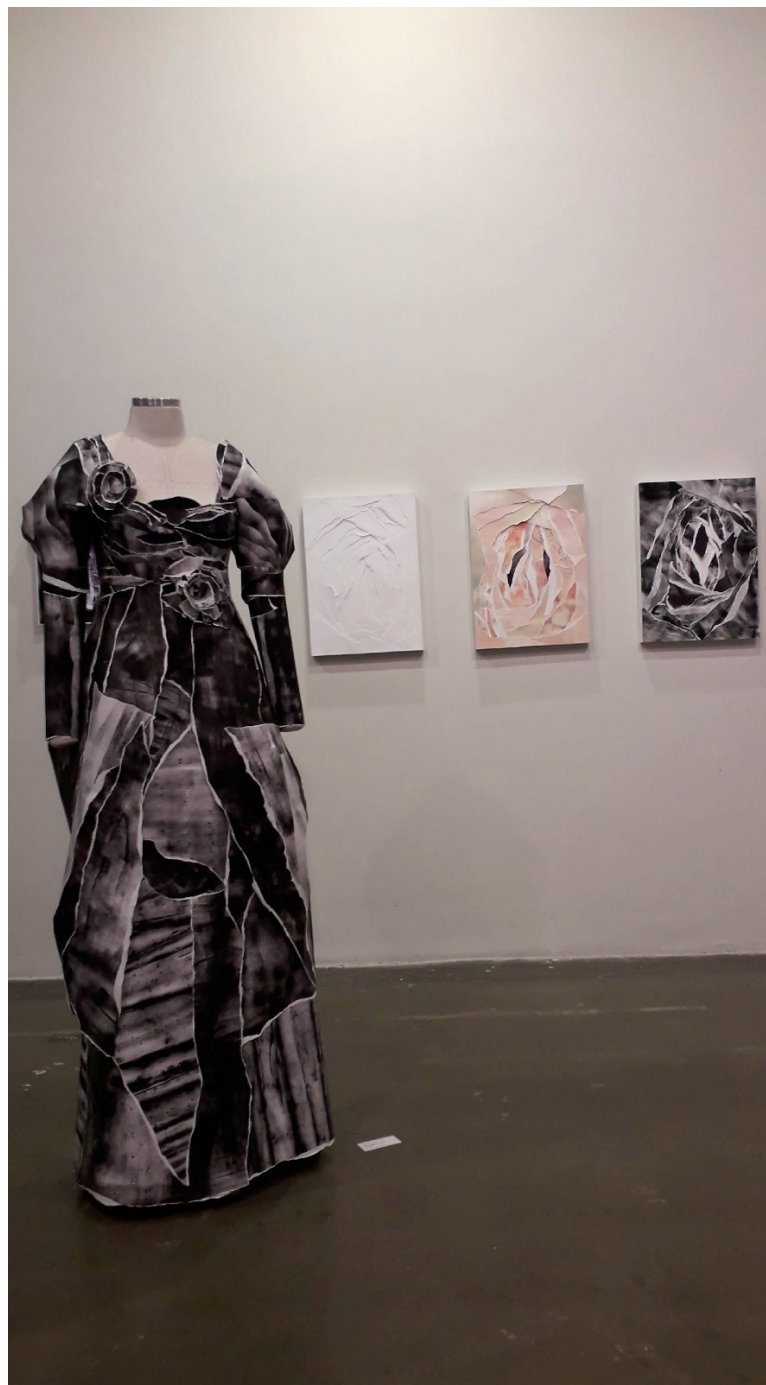


Fig. 7 – Anielizabeth Bezerra Cruz. *O que se esconde nas camadas que nos vestem*. 2019. Papel 120g/m2 com tinta acrílica preta. Dimensões: Manequim real tamanho 40 (Proporção 1 : 1). Rio de Janeiro.

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À **Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição *Os sentidos da forma – O design como ato poético***.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

Considerações finais

O estudo desenvolvido na disciplina Design, Matéria e Produto permeou as fronteiras do Design, da Arte e da Materialidade. As obras criadas são um convite à reflexão sobre a função da materialidade na cultura material criada por designers e artistas.

É por meio dos objetos que se materializam as ideias, convicções, desejos e sentimentos. Desta maneira, o design tem função fundamental na construção de valores e da cultura material da sociedade. Deve-se então entender a função da materialidade do design como um importante construtor da cultura material.

O processo criativo no desenvolvimento da série *À Mary Shelley* permitiu a construção de um olhar de redescoberta sobre a materialidade na arte e no design. O papel enquanto suporte material apresentou inúmeras possibilidades visuais, sendo o protagonista no processo de obtenção das peças.

O conhecimento sobre a experiência material adquirido na disciplina Design, Matéria e Produto se mostrou fundamental para repensar o tema de pesquisa inicialmente proposto, possibilitando uma reflexão mais aprofundada no campo da materialidade do design e da arte.

A pesquisa de mestrado, ainda em desenvolvimento no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tem como tema os processos de criação de objetos vestíveis performativos a partir do jogo entre a materialidade do papel e a materialidade textual e imagética do romance *Frankenstein*, no qual se pretende debater o conceito de materialidade, entendendo que ela está presente nas vivências dos personagens do romance e nas minúcias do processo de escrita da autora desta obra. A partir destas reflexões, outro ponto de discussão da materialidade é o quanto esta complexa rede se tornou materialidade visual nos objetos criados para a exposição *Os sentidos da forma – o design como ato poético*.

REFERÊNCIAS

- ASHBY, M.F.; JOHNSON, K. **Materiais e design**: arte e ciência da seleção de materiais no design de produto; tradução de Arlete Simille Marques; revisão técnica de Mara Martha Roberto e Ágata Tinoco. – Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- BERNHEIM, Cathy. **Mary Shelley**: Uma biografia da autora de Frankenstein. Traduzido de José Alfaro. Lisboa: Antígona, 2014.
- BIGAL, S. **O design e o desenho industrial**. São Paulo: Annablume, 2001.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo. Ubu, 2016.
- CARPENTER, C. h. *et al.* **Papermaking fibers**. New York: State University College of Forest at Syracuse, 1963.
- CHC – Ciência Hoje das Crianças. **De onde veio o papel**. Disponível em: <<http://chc.org.br/artigo/de-onde-veio-o-papel/>>. Acesso em: 12 fev. 2020.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Do caos ao cérebro. *In*: _____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992. p. 211-257.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Percepto, afecto e conceito. *In*: _____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992. p. 257-271.
- DESMET, P.M.A; HEKKERT, P. Framework of Product Experience. **International Journal of Design**, Taiuã: IJDesign, v.1, n. 1, p. 13-23, 2007.
- DOHMANN, Marcus. Cultura material: sobre uma vivência entre tangibilidades e simbolismos. **Diálogo com a Economia Criativa**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 6, p. 41-53, set.-dez. 2017.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. p. 91-127.
- FERRETI, F.S; FREIRE, K. Tu me ensina a fazer renda que te ensino a projetar: o papel do designer em processos colaborativos para inovação. **Strategic Design Research Journal**, v. 6, n. 2, p. 64-71, maio-ago. 2013.
- FOCILLON, H. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FORTES, Hugo *et al.* A partilha do comum na performance Contra X Tempo: Processo criativo colaborativo como ato estético e político. **Pós**, Belo Horizonte, v. 9, n. 18, p. 58-86, nov. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/16116/12948>>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- FRITOLI, C.M; KRÜGER, E; CARVALHO, S.K.P. História do papel: panorama evolutivo das técnicas de produção e implicações para sua preservação. **RICI: R.lbero-amer. Ci. Inf.**, Brasília, v. 9, n. 2, p. 475-502, jul.-dez. 2016

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À **Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição *Os sentidos da forma – O design como ato poético***.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

GOGH, Van. **Cartas a Théo. Edição ampliada, anotada e ilustrada.** Tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2019.

GORDON, Charlotte. **Mulheres extraordinárias:** as criadoras e a criatura. Tradução de Giovanna Louise Libralon. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2020.

HEKKERT, P.; KARANA, E. Chapter 1. Designing Material Experience. *In:* HEKKERT, P.; KARANA, E. **Materials experience fundamentals of materials and design** – 2014. Oxford, UK. Elsevier. “paginação irregular”.

HOBBSAWN, Eric. O Mundo Burguês. *In:* **A Era do Capital – 1848 a 1875.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 241-261

JACKSON, Paul. **Texturas em papel:** Técnicas de diseño de superficies. Barcelona: Promopress, 2017.

JUNG e a Psicologia Analítica. Disponível em: <<http://institutojunguiantorj.org.br/jung-e-a-psicologia-analitica/>>. Acesso em: 1 out. 2020

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário.** São Paulo: Martins Fontes, 1996. 483-497p.

KARANA, Elvin; HEKKERT, Paul; KANDACHA, P. A tool for meaning driven materials selection. **Materials & Design**, v. 31, p. 2932-2941, dez. 2010.

LAW, E. *et al.* Understandign, scoping, and defining user experience: a survey approach. Paper Presented at the ACM SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI2009), April 4-9 2009, Boston, MA.

MAZZA, A.C.A; IPIRANGA, A.S.R; FREITAS, A.A.F. O design, a arte e o artesanato deslocando o centro. **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 4, dez. 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cebape/a/qrvDggBkpvgtT8GfdnC3mjd/?lang=pt>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

MAIOCCHI, M; PILLAN, M. **Design e comunicazione.** Milano: Alinea, 2009.

MAIOCCHI, M; PILLAN, M. Design Emocional (ou simplesmente design?). **Cadernos de Estudos Avançados em Design** – Emoção, p. 25-42, 2013.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita:** história do livro, da imprensa e da biblioteca. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

MERONI, A. Strategic design: where are we now? Reflection around the foundations of a recente discipline. **Strategic Design Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 31-38, 2008.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas:** estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MINGUET, Eva. **Paper art now!** Barcelona: Monsa Publications, 2015.

MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza. **O papel:** problemas de conservação e restauração. Petrópolis: Museu de Armas Ferreira Cunha, 1971.

NAKAO, Jum. **A Costura do Invisível.** São Paulo: Senac Editora, 2005.

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; OLIVEIRA, Ana Karla Freire de. À **Mary Shelley: materialidade do papel e sua importância no processo de criação das obras para a exposição *Os sentidos da forma – O design como ato poético.***

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25725>>

NORMAN, Donald A. **Design Emocional**: Porque adoramos (ou detestamos) os objetos do dia a dia. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

PATTON, Q.M. **How to use qualitative methods in evaluation**. New Dehli: Sage Publications. 1987.

PERITO, Renata. **O que é moulage?** Disponível em: <<http://www.renataperito.com/?p=781>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

REIS, A.A. A materialidade do design. **Cadernos de Estudos Avançados em Design – Multiculturalismo**, p. 55-71, 2013.

ROTH, Otávio. **Criando papéis**: o processo artesanal como linguagem. São Paulo: MASP, 1982.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da Criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu Moderno**. São Paulo: Zahar, 2017.

VALÉRY, Paul. Questões de poesia; Primeira aula do Curso de Poética. In: _____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 177-186; 187-200.

NOTAS

1 Entre 1652 e 1862 foram registradas 200 epidemias da doença, conhecida como febre puerperal. Era comum que 1 a cada 10 ou mais das mães morressem após o parto. Não raro, os bebês também morriam, com sintomas parecidos. Hoje já se sabe que a doença é uma forma de infecção generalizada, causada por estreptococos. A causa inicial da infecção é a entrada de germes por meio de mãos sujas, instrumentos cirúrgicos, contato com roupas sujas, etc. Disponível em: <<http://www.ghhc.usp.br/Contagio/cap09.html>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

2 No alto, à esquerda, *Rua Praga*, óleo s/ tela, 1920, esta rua é considerada uma das ruas mais elegantes do comércio da cidade de Dresden. No alto, à direita, *Trincheira*, guache, 1918. Embaixo, à direita, *A Rua*, água forte, 1920 (KARCHER, 1992, p. 53).

3 Cf. *História do Vestuário*, de Carl Köhler.

4 O PVA é um tipo de tinta látex e seu nome vem da substância usada atualmente para fabricar a tinta látex: o acetato de polivinila. Solúvel em água, seca rapidamente, e o odor típico de pintura é mínimo.

5 A psicologia analítica aborda a psicoterapia e a análise aprofundada na tradição estabelecida pelo psiquiatra suíço C. G. Jung. Como originalmente definido por Jung, a psicologia analítica se distingue por um foco no rol de experiências simbólicas e espirituais na vida humana, repousando na teoria dos arquétipos de Jung e na existência de um espaço psíquico profundo ou inconsciente coletivo. Disponível em: <<http://institutojunguiatorj.org.br/jung-e-a-psicologia-analitica/>>. Acesso em: 01 out. 2020.