



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

LULU'S

Alfaiataria de si: confeccionando uma poética

Luan Cruz Ribeiro de Abreu
DRE:116137125

Rio de Janeiro
Abril de 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

Trabalho de conclusão de curso
Alfaiataria de si: Confeccionando uma poética

Luan Cruz Ribeiro de Abreu/ DRE: 116137125

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Setor Pintura, Dep. De Artes Base da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Curso de Graduação em Pintura, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em

CIP - Catalogação na Publicação

C957a Cruz Ribeiro de Abreu, Luan
Alfaiataria de si: Confeccionando uma poética /
Luan Cruz Ribeiro de Abreu. -- Rio de Janeiro, 2024.
64 f.

Orientadora: Martha Werneck de Vasconcellos.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2024.

1. pintura. 2. alfaiataria. 3. moda. 4. rococó.
5. revista. I. Werneck de Vasconcellos, Martha,
orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Pintura.
Rio de Janeiro
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

Trabalho de conclusão de curso
Alfaiataria de si: Confeccionando uma poética

Luan Cruz Ribeiro de Abreu/ DRE: 116137125

O estudante supracitado está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Miner-va/Sistema Phanteon da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA – UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação online. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante.

Aprovado em: 27/09/2024
Grau: 10.0

Prof.^a Dra. Martha Werneck de Vasconcellos
Universidade Federal do Rio de Janeiro/ BAB EBA

Prof. Dr. Julio Sekiguchi
Universidade Federal do Rio de Janeiro/ BAB EBA

Prof.^a Dra. Maria da Graça Muniz Lima
Universidade Federal do Rio de Janeiro/ EBA BAF

LULU'S

Agradecimentos

Orientadora

Obrigado Martha pela orientação, pelas conversas e esclarecimentos de assuntos que me levaram até a conclusão desse trabalho

Professores

Dedicado à todos os professores de dentro e de fora da UFRJ, são com os ensinamentos que eu aprendi com todos vocês que construí meu caminho artístico até aqui e que continuarei trilhando.

Família

Obrigado pelo suporte de todas as formas, com o carinho e cuidado de vocês eu me tornei a pessoa que sou

Amigos

Graças aos seus conselhos e desabafos, e tendo vocês como companheiros de jornada eu auxiliei e fui auxiliado, aprendemos, crescemos e continuamos crescendo juntos

LULU'S

Sumário

| | |
|---|----|
| 1-Desenhando croquis de uma história | 12 |
| 2-Tirando medidas de uma vida para construir novos moldes | 14 |
| 3-Cortando em tons pastéis | 16 |
| 4-Alinhavando afetos | 20 |
| 5-Costurando sentidos | 22 |
| 6-Arrematando questões | 24 |
| 7-Bordando minha etiqueta | 30 |
| 8-Ajustando um acampamento de sensibilidades | 38 |
| 9-Desfilando ideias em um jardim | 50 |
| Conclusão | 53 |
| Apêndice | 54 |
| Referências | 62 |

LULU's

Listas de ilustrações

- Figura 1:** estampa Flingstones(collab 60 anos Hanna-Barbera),2018. Fonte: autor.
- Figura 2:** Sabonete francis classico branco. Fonte : J&F.
- Figura 3:** Loção hidratante paixão inspiradora. Fonte : COTY Ltda.
- Figura 4:** Show de Xuxa Argentina(1992). Fonte : Xicão Jones/Equipe X.
- Figura 5:** À direita, Sailor Moon S, ep.152, 1995. Toei Animation.
- Figura 6:** As meninas super poderosas, 1998 . Autor: Craig McCracken.
- Figura 7:** Trajes de Sakura Card Captors, 1996 .Autor: Clamp.
- Figura 8:** Sakura Card Captors, 1996 .Autor: Clamp.
- Figura 9:** À esquerda, estudos pictóricos. Fonte: autor . À direita, Estudo das cartas de amor de Fragonard: autor.
- Figura 10:** acima: estudos de pintura1 (recorte) . Abaixo estudos de pintura 1 (inteiro). Fonte : autor.
- Figura 11:** Jean Honoré Fragonard, A pastora, óleo sobre tela, 118x161 cm, 1750. Fonte: Milwaukee Art Museum.
- Figura 12:** Jean Honoré Fragonard, Jeune fille délivrant un oiseau de sa cage, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, 1770. Fonte: Wikimedia.
- Figura 13:** À direita, Jean Honoré Fragonard, O balanço, óleo sobre tela, 81 x 62,1 cm, 1766. Fonte: Coleção Wallace. À esquerda: detalhes.
- Figura 14:** Vestido da Côte. Fonte: *Metropolitan Museum of Art*.
- Figura 15:** Grande coiffure et Justement a la caravane(detalhe). Fonte: ekducan.com.
- Figura 16:** À esquerda superior: ilustração de moda francesa expondo os seios (recorte).
- Figura 17:** À direita: noiva levada ao altar (recorte). Na direita inferior: Elegante em pequeno vestido. Fonte : ekducan.com.
- Figura 18:** Logo de Nova Acrópole. Fonte: novaacropole.com.
- Figura 19:** Professora Lucia Helena Galvão, Nova Acropole .
- Figura 20:** Entediadas e quarentenadas, pintura digital, 2021, 960 x 960 px, Fonte: autor.
- Figura 21:** Jean Auguste Dominique Ingres, Odalisca com escrava, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, 1839. Fonte: Fogg art museum.
- Figura 22:** Nicolas de Largillière, Retrato de Madame Claude Lambert de Thorigny, óleo em tela, 1696. Fonte: *Google arts and culture*.
- Figura 23:** Jean-Baptiste-André Gautier D'Agoty, Madame du Barry com o pajem Zamor , Óleo sobre tela, 1771. Fonte: *Wikipédia*.
- Figura 24:** André Pujus, Zamor o negro de madame du Barry ,18 x 12,5 cm, Desenho. Fonte: Museu de Carnavalet.
- Figura 25:** À esquerda: O marinheiro no fardo de algodão, Jean-Simon Deverberie 37 x 30,5 x 11 cm, 1805-10.
- Figura 26:** À direita: os selvagens, Jean-Simon Deverberie,58,5 x 54 x 16 cm, cerca de 1800.
- Figura 27:** Abaixo: Anne lafond, L' art et la race, *Presses du réel*, 2017.
- Figura 28:** À esquerda, Fabiola Jean-Louis, imagem da série Sòsyè, Fotografia, 2018.
- Figura 29:** À direita, Fabiola Jean-Louis, Madame Leroy, Fotografia, 2018.
- Figura 30:** Em baixo, Fabiola Jean-Louis, Descanse em paz (recorte), Fotografia, 2018.
- Figura 31:** Fabiola Jean-Louis, eles dirão que nós gostamos, Fotografia, 2017.
- Figura 32:** Christiaen van Couwenbergh, O rapto da negra, óleo sobre tela,1632.
- Figura 33:** À esquerda Fabiola Jean-Louis, Maria Antonieta está morta, Fotografia, 2017.
- Figura 34:** À direita, Retrato de Madame de Pompadour, François Boucher, óleo sobre tela, cerca de 1750-58.
- Figura 35:** acima, Natureza Fragil editorial 3, Samuli Karala.
- Figura 36:** Rihanna para Vouge, Nick Knight, British vogue, setembro 2018.
- Figura 37:** Beyonce para vouge, Tyler Mitchell, Vogue, setembro, 2018(recortes).
- Figura 38:** Raul Paul, Djimon Hounsou e Duckie Thot para o Calendario Pirelli 2018: Alice no país das maravilhas. Foto: Tim walker.
- Figura 39:** Recortes de texturas, imagens da internet recolhidos de forma livre no motor de buscas google.
- Figura 40:** Hair: Guido Palau (recortes), David Sims, 2014.
- Figura 41:** Brainstorm, Colagem digital, 2021, Fonte: autor.
- Figura 42:** *Moodboard 1*, Colagem digital, 2021, Fonte: autor.
- Figura 43:** *Moodboard 1*, Colagem digital, 2021, Fonte: autor.
- Figura 44:** *Moodboard 2*, Colagem digital, 2021, Fonte: autor.
- Figura 45:** Sala de exposição Kumbu Kumbu, Fonte: Museu Nacional. UFRJ.
- Figura 46:** À esquerda, tecido de Alaká e Kent, coleção Kumbu Kumbu, Fonte: Museu Nacional. UFRJ. À direita, Prancha de esboços, Pintura digital, 2021, Fonte: autor.
- Figura 47:** processo de pintura *fade in*, Fonte: Irakly Nadar.
- Figura 48:** processo de pintura, Fonte: autor.
- Figura 49:** após do incêndio, pintura digital, 1184 x 1410 px, 2019. Fonte: autor.
- Figura 50:** recortes do desfile da Chanel primavera/ verão 2021, Fonte: Chanel.
- Figura 51:** Portal da performance: desfile da Chanel primavera/ verão 2021, pintura digital, 1200 x 1200 px, 2022. Fonte: autor.
- Figura 52:** Miss Patina: Carole & Tuesday, pintura digital, 1772 x 1000 px, 2020 Fonte: autor.
- Figura 53:** Minha assinatura. Fonte: autor.
- Figura 54:** retrato de Luiz xiv, Hyarcinthe Rigaud(recorte), óleo sobre tela, 1702.
- Figura 55:** Dior, primavera-verão, Cristopher Ena, 2009.
- Figura 55 e 56 :** Coleção Orlando, Palomo Spain, Alejandra Amere, 2016.
- Figura 57:** Outono/inverno: Palomo Spain, Kito Muñoz, 2017.
- Figura 58:** Ezra Miller, Lady Gaga, Janille Monae no MET gala(tema: *camp*). Foto: reprodução/Getty images, 2019.
- Figura 59:** ironia do grande irmão, 2020. Fonte: autor.
- Figura 60:** Soro da verdade, 2021. Fonte: autor.
- Figura 61:** à esquerda,Três mundos: soma, psique e nous. 2021, 1200x1200 px, pintura digital. Fonte: autor.
- Figura 62:** à direita, editorial de moda Svoryxiu. 2023. Fonte: autor.
- Figura 63:** programa xou da xuxa. Foto: reprodução/ pinterest.
- Figura 64:** capa do LP Xegundo Xou da Xuxa, gravadora: Som Livre,1987.
- Figura 65:** Xuxa e Icaro Kadosh, caravana das drags, 2023.
- Figura 66:** Carmen Miranda, cena do filme : The gang's all here, 1943.
- Figura 67:** Paris is burning: documentário. Foto: reprodução.
- Figura 68:** baile de mascaras, 1773x1000 px, pintura digital ,2021. Fonte: autor.

Figura 69: Vivacious, *raul paul' drag race* temporada 4.

Figura 70: Raul Paul, *Raul Paul's drag race*, divulgação/VH1.

Figura 71: campanha pré-outono 2019, gucci, Glen Luchford.

Figura 72: religar com pureza e inocência, 2021, 1200x 1200 px, pintura digital. Fonte: autor

Figura 73: campanha de outono 2021: *our time has come* (nossa hora chegou), Stella McCartney

Figura 74 e 75: Jardins do Palácio do Catete. Fonte: Minube.com.br.

Figura 76: À direita: Jean Honoré Fragonard, Escadaria nos jardins de Villa Deste, siena queimada no papel, cerca de 1759.

Figura 77: À direita: Interiores do Palácio do Catete. Fonte: Museudarepublica.gov.br.

Figura 78: Jean Honoré Fragonard, Cartas de amor, óleo sobre tela, 317,2 x 216,9 cm, 1771-72.

Figura 79: Orgulho por amar, pintura digital, 2480 x 2508 px, 2022. Fonte: autor.

Figura 80: Harmonia, pintura digital, 1200x888 px, 2021. Fonte: autor.



RESUMO

O trabalho Alfaiataria de si tem como objetivo tecer uma pesquisa que costura a linguagem da pintura junto ao mundo da moda, confeccionando uma narrativa que remete ao processo de construção de uma roupa. Nesse trabalho o autor utilizou verbetes e expressões influenciadas pela vivência da alfaiataria e a estética das revistas e editoriais de moda, pensando o ato de vestir como um ato político e cultural que olha e se alimenta do passado a fim de fazer retomadas, re-apropriações, ressignificando questões para se reconstruir. As pinturas realizadas através da mídia digital, os processos na concepção do trabalho e das roupas que estarão representadas advém da metodologia empregada nos *designs* e coleções de moda. A construção das paletas de cor, elementos, ambientes e jardins possuem grande inspiração no movimento Rococó e em um de seus mais célebres pintores, Jean-Honoré Fragonard. Essa grande colcha retalhos foi formada de experiências e memórias afetivas e conhecimentos adquiridos durante a trajetória transformadora percorrida durante a formação no curso de pintura da EBA-UFRJ.

Palavras-chave: pintura; alfaiataria; moda; rococó; jardins; revista.

1. Croquis de uma história

ASSIM COMO OS DESENHOS, A HISTÓRIA E A MODA TAMBÉM COMEÇAM QUANDO RASCUNHOS SÃO FEITOS.

A jornada acadêmica foi o período de florescimento, uma costura de vivências muito anteriores, só possível por meio de instruções, investigações, direcionamento e pesquisa. E foi o passo mais importante do meu desenvolvimento enquanto indivíduo e enquanto artista, através de estudos continuados e com métodos instigantes e transformadores, em um caminho tecido por aqueles que vieram antes de nós.

Desde de que consigo me lembrar sempre tive interesse por desenho e não me via trabalhando com outra coisa no futuro que não fosse na área artística. Meu interesse por moda também vinha de casa. Cresci em meio a máquinas de costura, revistas de moda, moldes, e linhas de todas as cores por conta da profissão da minha mãe.

Durante o processo de investigação poética descobri que muitas coisas que trago no meu trabalho têm ligação direta com momentos da

minha infância. A experiência de ser uma criança *queer* em tão pouca idade me mostrou que certas brincadeiras, incluindo a que eu mais gostava, que era de casinha e de bonecas, era algo proibido para um garoto. Elas deveriam ser escondidas. A partir daí, o ato de brincar fora, na rua, com colegas, foi lentamente sendo substituído por atividades dentro de casa. Já havia um entendimento de que eu era diferente dos demais, um garoto que não queria brincar com os outros garotos nem jogar futebol. Aliado a isso, moro em Barros Filho, periferia na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde os confrontos entre força policial do Estado e o tráfico se intensificaram. O ato de brincar na rua era cada vez mais perigoso. Por consequência, ficando mais introvertido, mas com a imaginação de uma criança, tudo se tornava brinquedo.



Figura 2: Sabonete Francis Classico branco. Fonte : J&F.



Figura 3: Loção hidratante Paixão Inspiradora. Fonte : COTY Ltda.



Figura 4: À esquerda: Show de Xuxa Argentina(1992) Fonte : Xicão Jones/Equipe X.

Figura 5: À direita, Sailor Moon S, ep.152, 1995. Toei Animation.

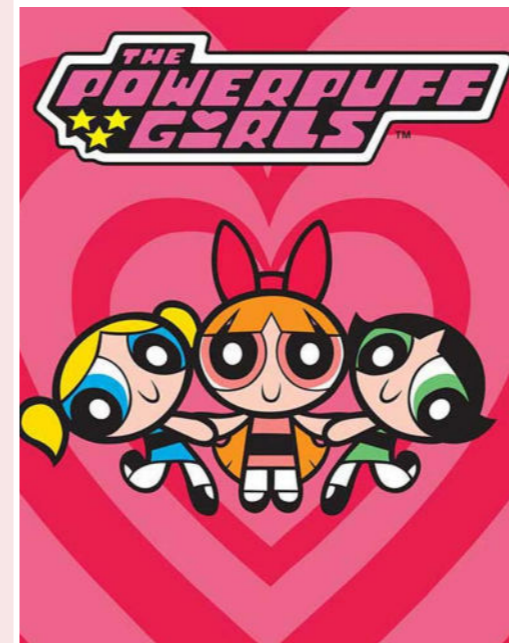


Figura 6: As meninas super poderosas, 1998 . Autor: Craig McCracken.



Figura 7: Trajes de Sakura Card Captors, 1996. Autor: Clamp.

Os tecidos para costura que eu pegava escondido de minha mãe se transformavam em camas e mesas de jantar. Retalhos viravam vestidos para bonecas feitas de lego para serem rapidamente desmontadas caso algum adulto chegasse. As caixas de sabonete Francis, que tinham a estética com elementos baseados no estilo Rococó e Art Nouveau, assim como outros os produtos da época que eu colecionava viravam mobília, as mesas de costura viravam castelos, lojas ou porta-aviões, dependendo do que eu queria.

Eu tinha grande afinidade com as chamadas brincadeiras de menina e um dos meus refúgios era nos desenhos com lápis de cor, onde eu poderia ter as minhas bonecas com vestidos de princesas, nos *video games*, e nos desenhos animados que eu assistia.

Não por acaso, os que eu mais gostava eram os programas de auditório da Xuxa e os desenhos do gênero *mahou shoujo* (garotas mágicas). Esse, inclusive, foi um dos meus primeiros contatos com a moda mais convincente, pois as protagonistas sempre usavam lindas roupas de batalha, figurinos com volumes, laços e babados. Transformações coreográficas, o uso de tons pastéis em especial os rosas, minha cor favorita que também era vetada, eram coisas que mais me chamavam a atenção e combinava, com o mundo que eu queria criar para mim.



Figura 8: Sakura Card Captors, 1996. Autor: Clamp.

2. Tirando medidas de uma vida para construir novos moldes

Como o desenho era um dos lugares que eu mais me sentia livre, fui nutrindo essa atividade e não me via futuramente em outra profissão que não estivesse ligada à área artística. Por conta disso, fui incentivado a participar de aulas de desenho durante a infância até o final da adolescência, tendo como enfoque o *mangá*, estilo japonês de arte sequencial, uma referência cultural que considero importante na minha trajetória. Desde o ano de 2011 venho estudando a técnica da pintura digital, tanto pela praticidade quanto pela disponibilidade de tutoriais achados na internet. Além da técnica em si havia questões sobre a produção de

imagens, os fundamentos do desenho e da pintura (cores, composições, proporções e etc.) que não conseguia compreender sem uma mentoria. Minha busca então também era encontrar um estilo próprio. Meu traço e percepção artística estavam com muitos problemas básicos devido à minha educação artística ter começado com uma estilização do mangá ao invés de um estudo de desenhos de observação, algo que hoje percebo como importante para compreensão mais plena do desenho e da estrutura da forma.

Foi em contato com outros artistas que comecei a ter que desaprender os moldes de desenho que aprendi durante e para aprender desenho através da observação natural. Foi nesse momento, durante a minha primeira graduação em Desenvolvimento de jogos digitais (2013-2015, Universidade Estácio de Sá) que fui instigado a pesquisar sobre o curso de graduação em Pintura da EBA. Lá eu teria uma grade curricular que me ensinaria os fundamentos do desenho, que iriam desde aulas de modelo vivo até pintura necessariamente dita. Eu teria um retorno atento de professores muito competen-



Figura 9: À esquerda, Estudos pictóricos . À direita, Estudo das cartas de amor de Fragonard. Fonte: autor.



Figura 10: acima: estudos de Pintura 1 (recorte) . Abaixo estudos de Pintura 1 (inteiro). Fonte : autor.

tes e como as aulas são em uma Universidade Federal, não teria custos de mensalidades, algo muito importante para alguém que mora na periferia e possui baixa renda.

Em 2016 fiz meu ingresso na UFRJ e fui apresentado a tamanhos de desenho que nunca havia experimentado antes. Com isso a necessidade de acionar outras extensões do braço além do punho. Com as aulas de Desenho Artístico aprendi sobre outros materiais artísticos que eu nunca teria conhecido se não fosse nessas aulas. Em Modelo Vivo e Anatomia aprendi a usar apropriadamente as proporções com movimento e gestual dinâmico, e em Desenho Artístico 3 e nas matérias de Pintura consegui enfim entender como construir forma e composição. Com isso, os estudos e entendimento dos fundamentos estavam sendo construídos e direcionados.

Nas aulas de Criação Pictórica II começamos a reunir os materiais para o início da nossa pesquisa e desenvolvimento de poética. Ali fui incentivado a fazer as primeiras investigações de coisas que gostaria de ter em

meu trabalho. Eu sempre fui um grande interessado no assunto e na estética do mundo da moda e comecei a trazer para meus trabalhos referências de revistas e editoriais no intuito de me familiarizar e entender as composições dos editoriais de moda e recortes de silhuetas. Para me ajudar nessa tarefa comecei a diagramar meu diário de pesquisa como se fosse uma revista de moda.

Com isso, os estudos e entendimento dos fundamentos estavam sendo construídos e direcionados.



3. Cortando em tons pastéis

Após a disciplina de Criação Pictórica II, veio a Pintura I, que consolidou o direcionamento da minha pesquisa em vários sentidos. Primeiramente, o pintor que escolhi pesquisar, Jean Honoré Fragonard (1732-1803), era um artista com o qual já tinha grande afinidade pesquisar sobre suas escolhas estéticas me ensinou e me ensina até hoje quando estou em dúvida sobre como prosseguir em um trabalho. Por consequência, o movimento artístico que ele representa, o Rococó, tem como elementos o uso de tons pastéis, ornamentos sofisticados, roupas elaboradas, ambientados em interiores palacianos e em jardins verdejantes.

Formalmente falando meus estudos se beneficiaram dos processos que Fragonard se utilizava como, por exemplo, o fundo amarelo ocre e alaranjados que guiavam as passagens de cor, assim como os fundos respirando, que cria regiões de manchas de sombras mais quentes e que harmonizam bem com os verdes da vegetação. A sequência de planos nessas pinturas é dada pelas variações de luminosidade. muitas vezes o primeiro plano é mais escuro contrastando com áreas de luminosidade. Também os estudos cromáticos de tons pastéis dentro dessa dinâmica de contrastes de luminosidade mudaria a forma como eu interpreto e interajo com a paleta, criando uma nova visualidade em meus trabalhos futuros. Nesse momento tornei-me mais ciente das cores, tipos de iluminação e temas que gosto de trabalhar.

Uma outra mudança de mentalidade importante foi o tratamento de superfície. Eu costumava achar que uma pintura bem feita seria aquela em que o tratamento fosse o hiper realista, mas fui apresentado a novas formas de pintar que se utilizam de manchas (também utilizadas nos trabalhos do meu pintor de referência: Fragonard)

As linhas compositivas mais curvas e fluidas conferem um dinamismo às pinturas e o gestual, junto com os contrastes descritos anteriormente, uni-se à cenografia de jardins e



(C) ArtsDot.com - Jean-Honoré Fragonard - Shepherdess

Figura 11: Jean Honoré Fragonard, A pastora, óleo sobre tela, 118x161 cm, 1750. Fonte: Milwaukee Art Museum.

palácios, conferindo um caráter bem teatral às pinturas. Essa teatralidade é uma experiência visual que faz todo sentido nesse contexto, visto que o Rococó representava também o hedonismo, o ócio, e também a tentativa de externar uma sexualidade nos tempos do iluminismo. Ao mesmo tempo, representava o drama fútil de uma côrte francesa cheia de privilégios que logo seria deposta por isso. Questões que incluem aquilo que é ornamental, descontraído e ao mesmo tempo levemente dramático também me atraem nessas pinturas.

Isso me leva a falar brevemente de um dos assuntos também trazidos com os

trabalhos de Fragonard, como a afetividade nas relações. O clima teatral traz consigo uma atmosfera de apaixonamento e intimidade, como pode ser visto nas pinturas da série Progressão do amor, assim como um erotismo velado visto em Balanço. Em várias de suas narrativas são trazidos casais apaixonados e/ou cupidos acompanhados da deusa Vênus, que são simbolismos das variadas facetas do amor romântico. O exemplo da série, Progressão do amor traz uma idealização do que seriam as fases do amor. Essa mesma série feita entre 1770 e 1772 (sua primeira fase), e composta por 4 pinturas: Les poursuit (a procura ou perse-

guição), Le rendez-vous (O encontro), L'amant couronné (O amante coroado), La lettre d'amour (as cartas de amor). Em uma apresentação no site youtube sobre a série Progressão do amor, Xavier F.Salomon, curador chefe do museu Frick Collection (Nova York) que atualmente abriga essas pinturas, especula que em algumas dessas cenas haveria uma certa semelhança entre o jovem rapaz das pinturas e Luiz XV. Então não seria muito distante intuir que a narrativa da série fosse inspirada na relação entre o rei Sol e sua concubina.

Apesar de também ter narrativas que mostravam a afetividade, principalmente sobre o aspecto do romance, os assuntos das pinturas do Rococó já foram rotulados como frívolos por seus contemporâneos. Segundo diários e momorandos do escritor e dramaturgo Charles Collé (1709-1783), a obra Balanço (1767) a priori, fora encomendada para o pintor Gabriel François Doyen, mas a natureza controversa do projeto e seu enviesamento aos valores do iluminismo o fez recusar o trabalho, repassado para Fragonard.



Figura 12: Jean Honoré Fragonard. Jeune fille délivrant un oiseau de sa cage, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, 1770. Fonte: Wikimedia.

Alina Cohen reforça essa posição em seu artigo para o *website* Artsy: “O barão Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien encomendou Balanço de Fragonard com segundas intenções. Saint-Julien queria que fosse pintada sua amante e a ele mesmo olhando por baixo da saia dela. Inicialmente o barão tentou contratar o pintor histórico Gabriel François Doyen para o trabalho. Dado a natureza sórdida, Doyen recusou. Já Fragonard não tinha tantos escrúpulos e sua carreira se beneficiaria disso. [...] Com o sucesso de o Balanço Fragonard foi bem sucedido em transacionar de um pintor histórico frustrado pela burocracia real para um artista requisitado por membros da alta classe que, ostensivamente, estavam mais dispostos e aptos a pagar em dia.” (COHEN, Alina. Underssing the erotic symbolism in “The Swing” Fragonard decadent masterpiece. 9 set. 2019. Disponível: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-undressing-erotic-symbolism-the-swing-fragonards-decadent-masterpiece>. Acesso em: 23 nov. 2022).

Como aponta Tulika Bahadur em seu artigo para o *site Melborn art class*, sobre o Balanço e o movimento do Rococó na pintura: “O Balanço, que foi uma apropriada representação do movimento, acredita-se que perturbou os filósofos do iluminismo que queriam que a arte fosse séria, dedicada a representar a razão e a nobreza do homem. Quando você olha para a pintura, a qualidade mais perceptível é a frivolidade. Ela congela o momento de brincadeira e descontração em uma cenografia de um jardim aparentemente culto e sofisticado. As figuras, quem olha aparentam ser de uma sociedade educada pela etiqueta e ética, aparentam secretamente satisfazer no que poderia ser um ato inadmissível. A característica mais marcante do trabalho está precisamente nesse contraste”. (BAHADUR, Tulika. *Jean-Honoré Fragonard: A major name in Rococo art*, 11 de ago. 2021 Disponível em: <https://melbourneartclass.com/jean-honore-fragonard-a-major-name-in-rococo-art/>. Acesso em: 19 nov. 2022).

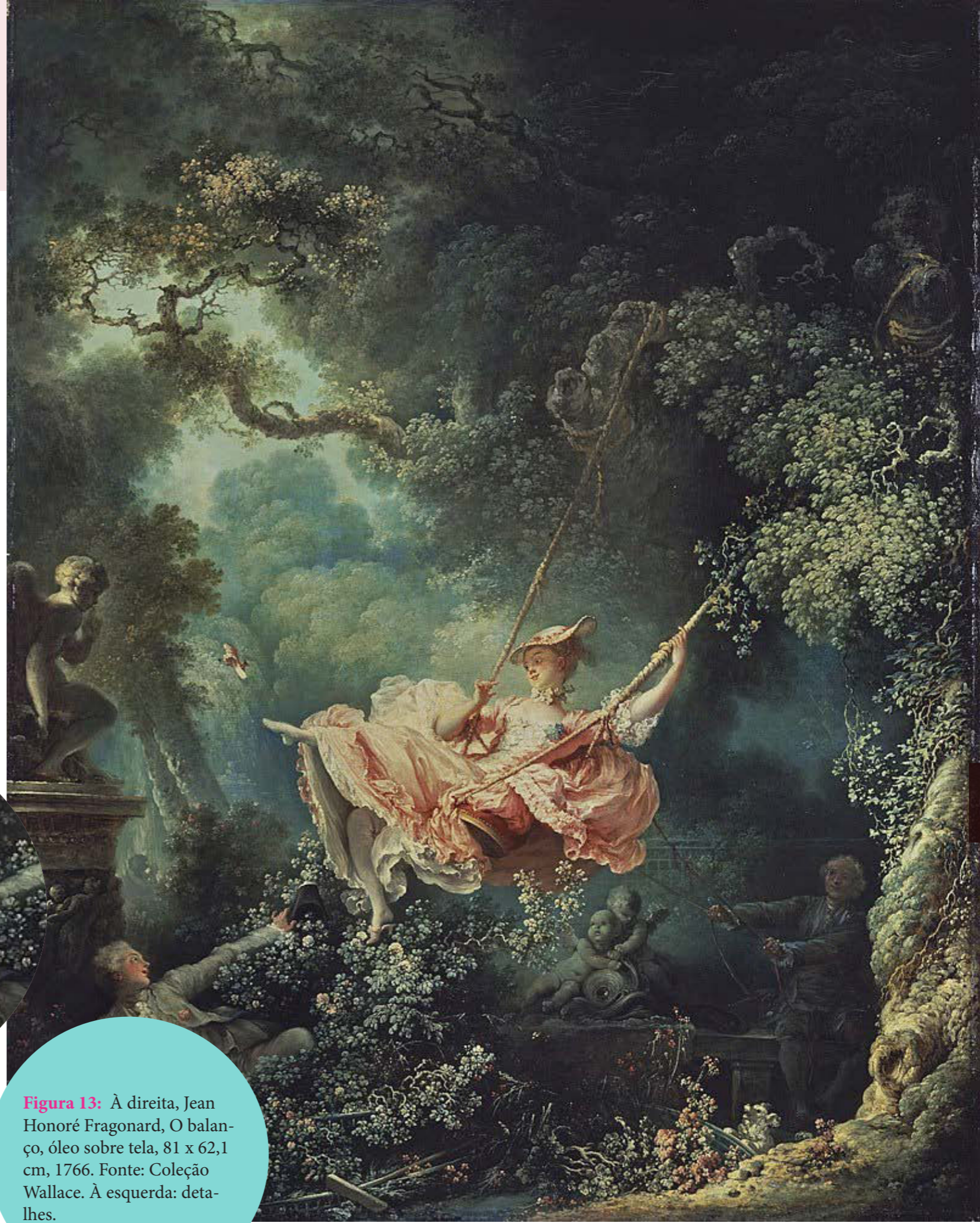


Figura 13: À direita, Jean Honoré Fragonard, O balanço, óleo sobre tela, 81 x 62,1 cm, 1766. Fonte: Coleção Wallace. À esquerda: detalhes.

4. Alinhavando afetos

Outra grande experiência durante minha passagem pela UFRJ foi minha iniciação com aulas particulares de alfaiataria, e que aprofundou minha relação com a moda, confecção de vestuário e o universo têxtil. Lidando com tecidos no dia a dia e a produção de peças de roupa, percebi formalmente as linhas de costura, silhueta e textura dos tecidos. Tudo isso impactou diretamente o modo como eu pinto e percebo uma roupa. Isso me auxiliou a ter uma visão mais política percebido que a moda, assim como a pintura, também é uma produção, uma obra/produto cultural (no sentido de produção humana) que revela os pensamentos, intenções e anseios vigentes, como uma impressão digital ou um documento de certa sociedade no espaço e no tempo.

O conceito de cultura que utilizo é emprestado do pensador britânico, acadêmico, e um dos pais dos estudos de cultura enquanto matéria, Raymond Williams (1921-1988). Ele afirma em Recursos da esperança: cultura, democracia e socialismo. “A cultura é comum: isso é um fato. Cada sociedade tem suas próprias formas, propósitos e significados. E cada sociedade expressa-os nas instituições, nos aprendizados e na arte.” (WILLIAMS, p.93, 1989)

Para ele, a cultura está em todo lugar e todas as mentes. Em todo lugar há sempre entre as pessoas um mundo a se extrair e é nesse mundo, no que está lá, que há o potencial, a verdadeira capacidade de luta pela vida, a experiência comum/ordinária. Comum no sentido de uma abordagem mais democrática das artes, de não pertencer em apenas a uma elite, mas ao povo e aos trabalhadores que a produziram. Williams também defende que a cultura constrói a realidade. Na condição de força produtiva ela constitui o mundo real quando, interagindo com ele, se vale de meios materiais tais como: a língua, as tecnologias específicas de escrita, as formas de escrever, os sistemas eletrônicos e mecânicos de comunicação etc.



Figura 14: Vestido da Côrte. Fonte: Metropolitan Museum of Art.



Figura 15: Grande coeuvre et Justement a la caravane(detalhe). Fonte: ekducan.com.



O produto cultural é, em grande medida, um desdobramento das relações sociais que alteram a consciência prática que a produz. Seguindo essa linha, penso em algo que a estilista Coco Chanel costumava dizer “A moda não é somente roupa, ela está no ar, é o vento que traz; está no céu, na terra; a moda tem a ver com as ideias, o modo de vida, o que está acontecendo... a moda que não chega na rua, não é moda” (KARBO, p.87, 2009). Tais ideias que circulam em um coletivo até que alguém com uma sensibilidade mais apurada e/ou possuidor de conhecimentos e meios técnicos, seja através de um ofício, por exemplo, como um pintor, escritor, estilista, terá condições materiais para transcrever esse algo que paira no ar. Então esse algo torna-se tangível: seja uma roupa, seja uma pintura. Tanto a moda quanto a pintura são linguagens, produtos dessas relações culturais que resultarão em obras de cultura que traduzem o momento e os anseios de uma época.

Munidos dessa visão, com as pinturas de Fragonard e roupas da época, podemos reparar essas mesmas questões que estavam circulando na sociedade francesa do século XVIII. Os vestidos começaram a ter seus *stomacher/pièce d'estomac* (peitilho) e *decolletage* (decotes) diminuídos e alargados, a um ponto em que os seios corriam o risco de ficarem à mostra. Essas modelagens de decotes mais soltas tanto arredondadas quanto as mais quadradas são bem características dessa época (inclusive sendo retratadas nas pinturas de Fragonard). Juntamos essa informação dos decotes com a pintura já analisada previamente O balanço, e podemos intuir que existia uma vontade coletiva de desatar o nó da sexualidade em meio à uma tradição de castidade pregada pelo cristianismo e um desdém do iluminismo sobre

essas mesmas questões. Não à toa, muitos filmes (que são outras mídias e obras de cultura) olham para esse século e parte da sociedade francesa e os retratam com enredos de *affaires secrets*. Havia também o desejo de romper com costumes pré-estabelecidos e adotar um sentido mais livre de vida. Não só nessa elite, mas na sociedade como um todo, essa ruptura tomou forma na revolução francesa que cortou os laços com o antigo regime e junto a isso, as cabeças desses mesmos nobres.

Figura 16: À esquerda superior: ilustração de moda francesa expondo os seios (recorte).

Figura 17: À direita: noiva levada ao altar (recorte). Na direita inferior: Elegante em pequeno vestido. Fonte: ekducan.com.

5. Costurando sentidos



Figura 18: Logo de Nova Acrópole, Fonte: novaacropole.com.

Um dos pedaços mais importantes que compõe minha formação foi o encontro com a filosofia através das aulas da Nova Acrópole.

Nova Acrópole é uma organização internacional filosófica, sem fins lucrativos, com o intuito de ministrar aulas de filosofia feitas de forma gratuita e voluntária.

Os momentos de pintura exigem muita atenção, às vezes silêncio para a concentração. Porém em alguns momentos mais descontraídos quando estamos pintando detalhes é comum nos distrairmos com uma música de fundo ou uma conversa com alguém. Nesses momentos encontrei as palestras. A forma de como a filosofia é ensinada nessas aulas é completamente diferente de outras que eu havia visto anteriormente, seja pelo conteúdo instigante ou didática apaixonante. Sem grande curricular de um curso tradicional, essas lições podem ser aplicadas na vida prática. Um dos pontos que mais me chamaram atenção foi a afirmação sobre como a filosofia era le-

cionada: primeiro, ela era feita à moda ‘clássica’, referindo-se ao modo mais humanista, focado no crescimento e elevação de consciência e na relação do ser humano consigo mesmo e com os demais. O segundo ponto que me chamou a atenção foi a visão que a filosofia não é um legado somente dos gregos, mas da humanidade. Em cada sociedade e em vários momentos da história há algo a ensinar para os demais e sempre há alguém que pensava na elevação da consciência coletiva. Isso por si só é o amor ao conhecimento, digno de muita atenção e valor. Os egípcios produzindo conhecimento na África, os brâmanes na Índia, Lao Tsé, Confúcio e monges nos mosteiros na Ásia. Esse posicionamento tira o caráter eurocêntrico e ocidental da palavra filosofia, tornando-a abrangente, universal e inclusiva.

Essas reflexões me fizeram pensar sobre mim e meus posicionamentos perante a vida, enxergar sentido em várias situações das quais eu era antes inconsciente. E essa visão para dentro me fez questionar o que era feito fora o que me aproximou de um posicionamento político mais coletivista. Isso logo se refletiria no meu trabalho, pois o preenchimento de sentidos e significados, utilizando a proposta desse olhar tanto para o interior do ser humano quanto para as relações que esse mesmo ser tece com o coletivo.

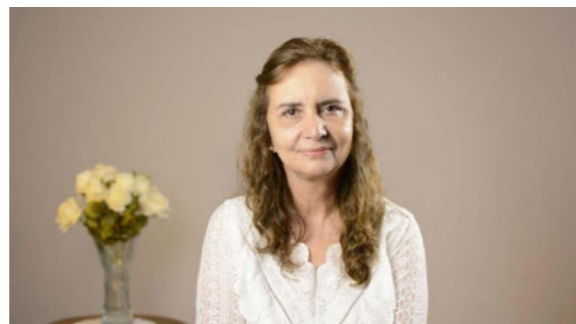
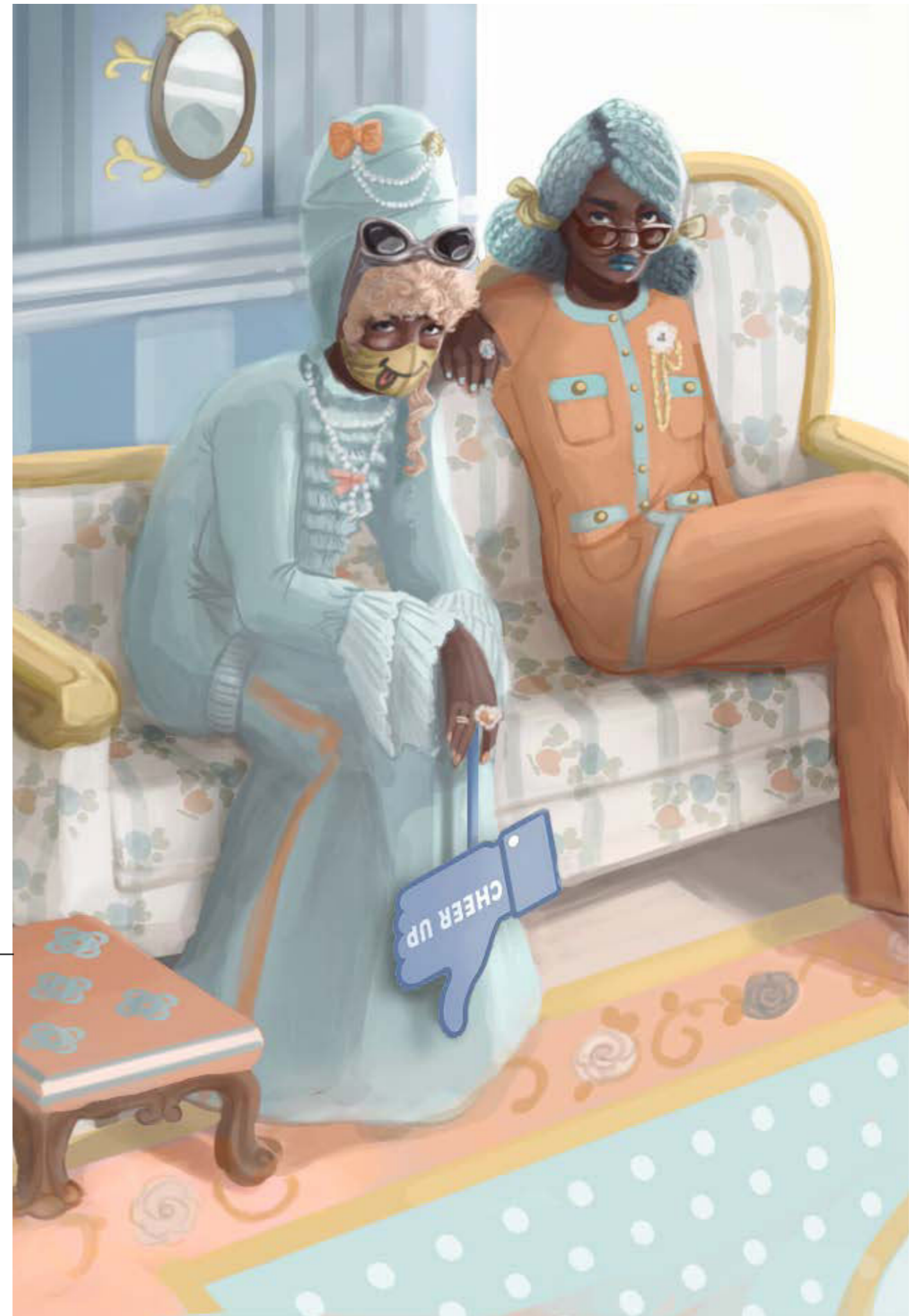


Figura 19: professora Lucia Helena Galvão. Fonte: nova acropole.

Figura 20: Entediadas e quarentenadas, pintura digital, 2021,960x960px (recorte). Fonte: autor.



6. Arrematando questões



A partir desse ponto para falaremos sobre como o século XVIII e o movimento artístico denominado Rococó exibiu pictoricamente as relações raciais e coloniais. A escritora francesa e historiadora de arte Anne Lafond discute sobre como esses desdobramentos entre a construção da branquitude e a negritude através das pinturas tornaram a cor da pele um marcador racial.

Em 1788, o teórico de arte Claude-Henri Watelet afirmou em seu verbete do *Dictionnaire des Beaux-Arts* sobre cor, que a cor branca exprimia a luz e, conseqüentemente, na era do Iluminismo, a clarividência e a inteligência humana guiadas por um desejo de perfectibilidade. No século XVIII, já se usava a metáfora do Iluminismo como forma de evocar um conjunto de projetos e debates jurídicos, filosóficos, artísticos, científicos e literários. A associação, por um lado, entre a raça branca e o progresso racional e, por outro lado, entre a raça negra e a ausência e privação deste – que pode ser deduzida não apenas naquela inofensiva sentença mas, de modo geral, nos discursos estéticos do século XVIII – correspondia à convicção amplamente aceita de que a inteligência era dividida entre os seres-humanos de acordo com uma escala da cor de pele, demarcação pigmentar, objetiva e óbvia a olho nu. (LAFOND, p.89, 2017).

SOBRE AS CORES

“Em última análise, devemos nos ater às cores primárias... às quais o branco é adicionado para expressar a luz, e o preto, para expressar sua privação.”
Claude-Henri Watelet, 1788, dicionário de belas artes.



Figura 22: Nicolas de Largillière, Retrato de Madame Claude Lambert de Thorigny, óleo em tela, 1696. Fonte: Google arts and culture.

Lafond argumenta que a branquitude também existiu enquanto raça sobretudo no século XVIII. Tornou-se pintar a branquitude, mais precisamente, em pintar uma mulher branca acompanhada por um negro escravizado. Como exemplo, a pintura de Madame du Barry com Zamor (1771) (a mesma Madame du Barry que encomendou a Progressão do amor de Fragonard) acompanhada de uma pessoa escravizada chamada Zamor na pintura de Jean-Baptiste-André Gautier d'Agoty. Essa mesma relação pictórica se dá quando Lafond afirma que, nessas pinturas, a negritude era tratada com três

Figura 21: Jean Auguste Dominique Ingres, Odalisca com escrava, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, 1839, Fonte: Fogg art museum.



Figura 23: Jean-Baptiste-André Gautier D'Agoty, Madame du Barry com o pajem Zamor, Óleo sobre tela, 1771. Fonte: Wikipédia.

adjetivos: invisível, marginal e onipresente. Invisível, pois a pele era mesclada com o fundo, chegando a um ponto em que a figura humana se tornava quase irreconhecível, como se fosse uma sombra que possuísse olhos, roupas e sorrisos. Marginal, pois a negritude era marginalizada, constantemente colocada literalmente à margem da tela e/ou representada em proporções significativamente menores em relação às figuras brancas. Além disso, onipresente, já que estava nos mesmos ambientes que as pessoas brancas mas como um personagens muitas vezes anônimos que se escondiam nos cantos mais discretos em meio à uma metrópole imperial.

Em seu livro *A arte e a raça* (2019), Anne Lafond irá se debruçar sobre um ponto de vista racial e colonial utilizando Louis Benoit Zamor como um dos objetos de estudo. Nascido em Bengala (hoje Bangladesh), Zamor fora raptado ainda criança por traficantes de pessoas ingleses. Mais tarde acabou sendo vendido ao rei Louis XV em Versalhes que o ofereceu à Madame du Barry. Ele seria batizado com o nome de Louis Benoit. Não serviria com serviços domésticos à condessa, mas como um brinquedo, um acessório exótico que seria humilhado e ridicularizado constantemente nos anos seguintes. Em seus memoriais, Madame du Barry o descreve como um menino esperto, sagaz e travesso. No fim inspirado pela literatura de Rousseau, ele se junta aos jacobinos na revolução francesa e seu testemunho levaria Madame du Barry à prisão e, conseqüentemente, à guilhotina.

Vimos que esse personagem e vários outros racializados e escravizados, estavam presentes e discretamente representados, tendo assim sua subjetividade apagada e servindo como um objeto, eram a pessoa não branca, o outro, o exótico criado pelo modo de vida do colonizador. A pintura de Jean D'agoty exibida anteriormente, mostra como se dá essa relação colonial, pois como Madame du Barry está sendo servida, isso mostra uma dependência e uso material do chocolate e do açúcar que ela consome (produtos produzidos nas colônias), assim como o uso do trabalho escravo. A presença de Zamor levanta outra questão, pois ele nem sequer teria nascido em território africano (embora ele tenha nascido em Bengala, especula-se que ele fosse do grupo étnico Siddi, descendentes dos Bantu, pessoas do leste da África). Por esse motivo, quando Lafond fala sobre “africanidade” ao mesmo tempo que engloba os não brancos (racializados), expõe a visão colonizadora que coloca todos aqueles não europeus como se fossem uma massa homogênea. Não à toa, o título do seu livro se chama “A arte e a raça: os africanos (todos) contra o olhar do iluminismo”, esse “todos” entre aspas se refere a esse rótulo, esse marcador pela cor da pele, do processo de racialização.



Figura 24: André Pujus, Zamor o negro de madame du Barry, 18 x 12,5 cm, Desenho. Fonte: Museu de Carnavalet.

Zamor não é o único exemplo de colonização relegado ao ambiente doméstico da elite parisiense. Lafond também chama a atenção para a decoração dos relógios ornamentados. Essas peças cujo o design são de Jean-Simon Deverberie (1764-1824) era uma das várias formas de como o corpo africano era exposto implícita e explicitamente através desse olhar que criaria e idealizava o “*le bon sauvage*” (o bom selvagem). Os elementos dos relógios mostram claramente as ressonâncias coloniais. No relógio nomeado como o Marinheiro, os elementos de navegação lembram o seu papel fundamental: a expansão colonial. As pessoas carregando chumaços de algodão e frutas nos detalhes mostram, naquele tempo, o trabalho escravo. O segundo relógio já é menos sutil em mostrar essa relação, começando pelo título do relógio imperial “*Au sauvage*” (os selvagens), que mostra não só uma visão do colonizador para o colonizado, mas também afirma o processo de escravização com as figuras infantis carregando a figura maior. Ob-



Figura 25: à esquerda: Jean-Simon Deverberie, O marinheiro no fardo de algodão, 37 x 30,5 x 11 cm, 1805-10.

Figura 26: à direita: Jean-Simon Deverberie, Os selvagens, 58,5 x 54 x 16 cm, cerca de 1800.

Figura 27: abaixo: Anne Lafond, *L'art et la race*, Paris: Presses du réel, 2017.

jetos como esses são obras de cultura que mostram a visão de uma sociedade no tempo, cuja ótica racial e colonial revela como a sociedade se organizava, mas também como o corpo europeu estava na centralidade do poder e o africano estava perto e longe, invisível e marginal ao mesmo tempo que onipresente, nos revelando que nesses bens de luxo estavam exibidos corpos que foram violentamente explorados para a criação e manutenção desse mesmo padrão de vida.

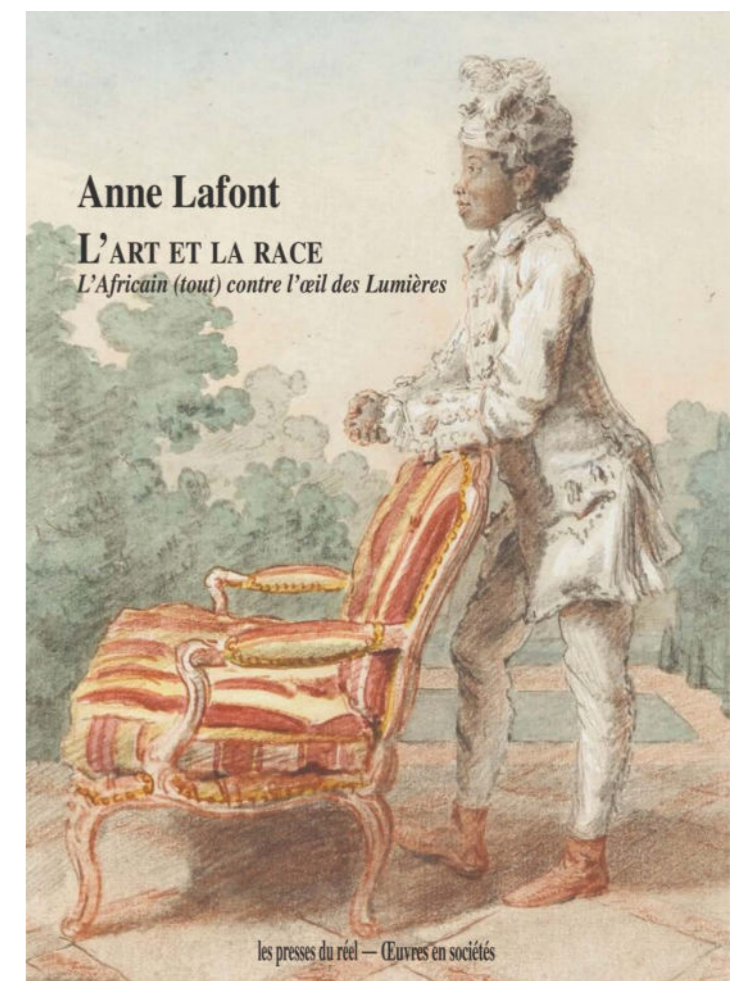




Figura 28: à esquerda, Fabiola Jean-Louis, imagem da série Sòsyè, Fotografia, 2018.

Figura 29: à direita, Fabiola Jean-Louis, Madame Leroy, Fotografia, 2018.

Figura 30: abaixo, Fabiola Jean-Louis, Descanse em paz (recortes), Fotografia, 2018.

Meu trabalho utiliza como referência esse estilo e recorte da sociedade no século XVIII, mas colocando o corpo negro que foi e é violentado como protagonista, sob a luz dos holofotes ao invés de figurante. Num movimento de reapropriação do luxo que foi construído com trabalho desses corpos, nós, descendentes dos povos escravizados durante o período das colonizações, criamos as cidades e queremos ter acesso às mesmas. Para exemplificar esse pensamento, trago o trabalho da artista plástica haitiana e fotógrafa Fabiola Jean-Louis, que utiliza a estética do rococó e releitura de pinturas desse período para fazer críticas sob a ótica colonial e racial.

É de muita importância para mim ter duas mulheres negras como Anne Lafond e Fabíola Jean-Louis produzindo trabalho, crítica e episteme com os temas e elementos que gosto de pintar. Isso ajuda a não me sentir tão sozinho nesse trajeto e reafirma o meu direcionamento.



Figura 32: Christiaan van Couwenbergh, O rapto da negra, óleo sobre tela, 1632.



Figura 31: Fabiola Jean-Louis, eles dirão que nós gostamos, Fotografia, 2017.



Figura 33: à esquerda Fabiola Jean-Louis, Maria Antonieta está morta, Fotografia, 2017.

Figura 34: à direita, Retrato de Madame de Pompadour, François Boucher, óleo sobre tela, cerca de 1750-58.

7. Bordando minha etiqueta

Neste capítulo pretendo mostrar o meu desenvolvimento poético e processo de trabalho que utilizo até hoje, derivados dos experimentos durante o Curso de Pintura. As propostas vão desde a concepção do trabalho e design das roupas que pinto até a forma de apresentação e representação dos editoriais de moda.

Desde a adolescência já havia identificado minhas afinidades e aptidões e já tinha decidido que queria seguir como profissão o mundo da arte e da moda. A arte chegou como prática primeiro na minha vida através do desenho e da pintura digital. O fazer da moda veio muito mais tarde, com as aulas de figurino na UFRJ e as aulas de alfaiataria posteriormente. Mas como essas matérias possuem muitos pontos de contato, eu queria introduzir a moda e seus processos no meu trabalho. Sem ainda saber costurar comecei a pintar os assuntos referentes ao mundo *fashion*: capas de revista, editoriais de moda, fotos de passarela, vitrines, além as roupas em si. Em Criação Pictórica 2 foi onde fomos iniciados sobre a questão da poética, onde a turma foi incentivada a pensar sobre o que gostaríamos de pintar. Foi a partir daí que comecei a perceber as nuances da linguagem formal da moda, pois as fotografias elaboravam muitas questões ao mesmo tempo que criavam essa estética:

Figura 35: acima, Natureza Fragil editorial 3, Samuli Karala.

Figura 36: Rihanna para Vouge, Nick Knight, British vogue, setembro 2018.

Figura 37: Beyonce para vouge, Tyler Mitchell, vogue, setembro 2018 (recortes).

- *A composição de uma capa de revista*, que possui elementos visuais e textuais articulados para dar um resultado satisfatório para a estética proposta.



- *A importância do gestual utilizado*, ao ponto, que eu assistia entrevistas com modelos para entender como era pensada essa dinâmica do corpo até os desafios para performá-lo (como tempo de pose e resistência física).



- *Tipos de iluminações*, já que a fotografia de moda é feita profissionalmente em estúdios, visando um determinado resultado.

- *A composição de cenários e do corpo humano* e as alterações em suas silhuetas por conta das roupas que os modelos vestiam.

Figura 38: De cima para baixo: Raul Paul, Djimon Hounsou e Duckie Thot para o Calendario Pirelli 2018: Alice no país das maravilhas. Foto: Tim walker.

Figura 39: Recortes de texturas, imagens da internet recolhidos de forma livre no motor de buscas google.

Figura 40: Hair: Guido Palau (recortes). Foto: David Sims, 2014.



- *As texturas e materiais*, tanto dos tecidos como das jóias, adereços, e bordados



- *Os penteados extravagantes e perucas que ajudam a contituir a estética.*

SKETCHES

Nessa etapa os itens que foram escolhidos da exposição kumbukumbu são reimaginados com os designs baseado nos conceitos e imagens dos processos anteriores. Inicialmente pretendia usar todos os sketches, mas por conta do tempo, decidi usar aquele que se adequa mais ao conceito da peça final, o sketch 4, que possui a carapuça do chefe local e o tecido da bolsa de tabaco e a própria bolsa reimaginada.



Figura 45: à esquerda, tecido de Alaká e Kent, coleção Kumbu Kumbu, Fonte: Museu Nacional, URRJ. À direita, prancha de esboços, Pintura digital, 2021. Fonte: autor.

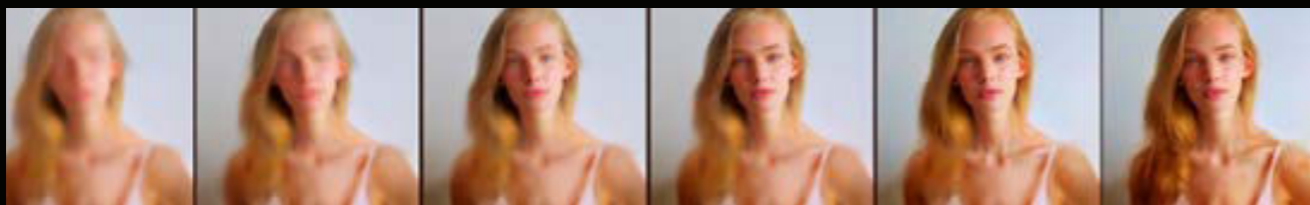


Figura 46: processo de pintura *fade in*. Fonte: Irakly Nadar.

Com isso eu desenho as roupas que estarão na coleção e que serão pintadas e penso na composição da pintura com a finalidade de tudo estar de acordo com os temas.

Como técnica de pintura, costumo utilizar a pintura digital por uma série de fatores: pela velocidade, versatilidade, ocupação de espaço e por outras questões como a falta de espaço para um atelier em casa. A captura da imagem, que precisa câmera de alta qualidade, (material que não possuo), Se a pintura for feita

em meio digital, a questão de qualidade é contornável. Costumo uma técnica chamada *Fade in* em referência ao movimento de câmera que é a transição de uma imagem no estado borrada para uma imagem nítida) inicialmente criada pelo ilustrador georgiano Irakly Nadar. Esse método de pintura consiste em aplicar manchas de cor após a fase do desenho linear. Depois se aplicam outras pinceladas que irão dar nitidez à pintura. Eu uso esse método porque de início ele já resolve cores, iluminação e passagens de tons, além de conseguir visualizar melhor o resultado final da pintura.



Figura 47: processo de pintura. Fonte: autor.

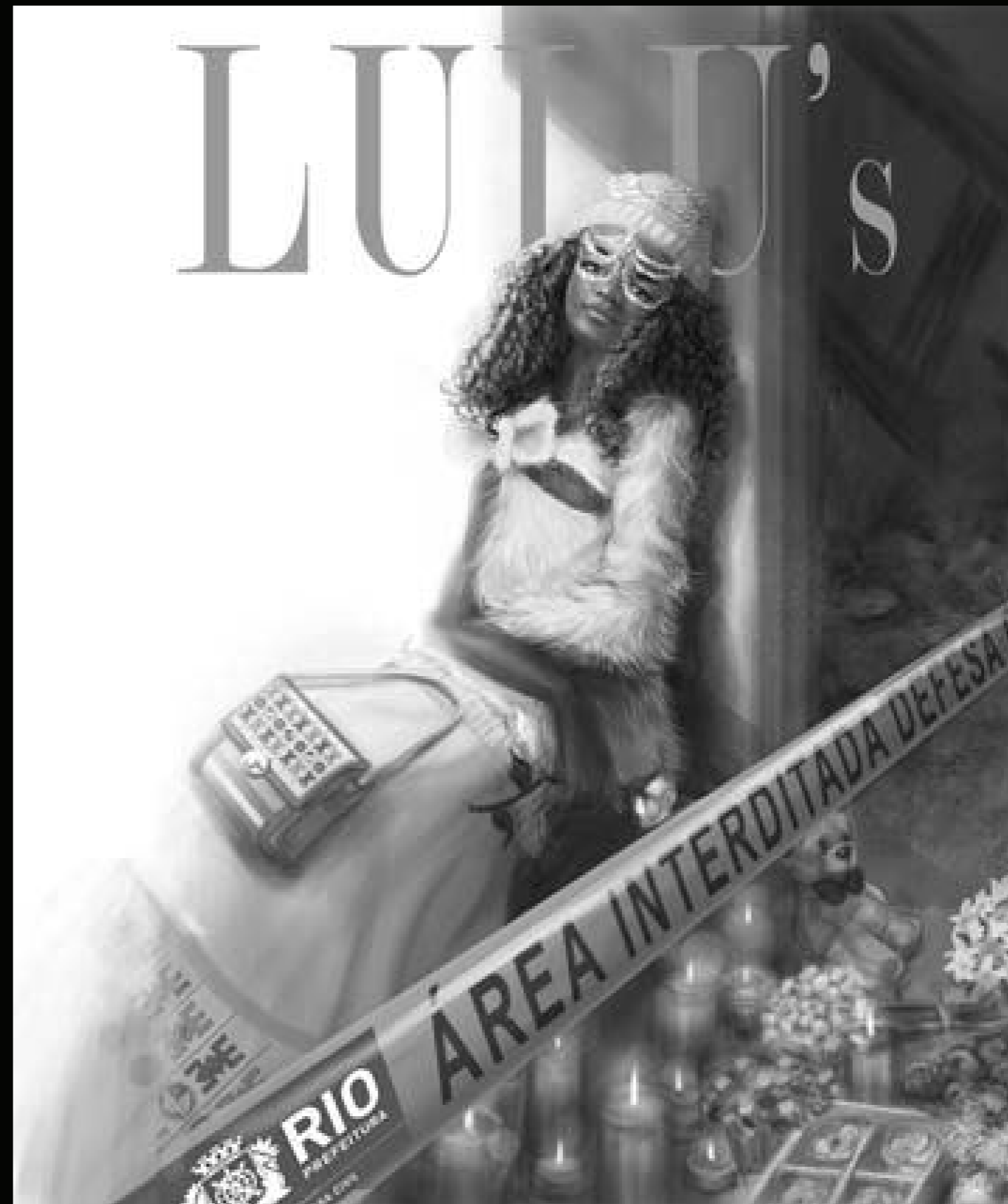


Figura 48: após do incêndio, pintura digital, 1184 x 1410 px, 2019. Fonte: autor.



Durante os estudos e observações das fotografias de moda, vídeos de desfiles e os processos e *Making of* dos editoriais, percebi um caráter peculiar que me fez ver a moda e as minhas pinturas de um jeito um pouco diferente, vinculado à questão da performance. É algo quase óbvio, mas que para mim foi algo que levou um tempo para perceber.

Nas aulas de indumentária na EBA, o foco é criar figurinos para o teatro e para o audiovisual, mas a moda é diferente, pois o foco é na produção em massa (*prêt-à-porter*) e nas vendas. Tirando esse objetivo prático, quando olhamos uma modelo desfilando sobre uma passarela, ela anda de um jeito específico com uma expressão *blasé* (apática, indiferente), portando em si uma roupa construída para aquele momento, que pode ou não ser encarada como um figurino. Muitas dessas roupas usadas em passarela nunca seriam possíveis de serem usadas na rua (geralmente, pertencem a desfiles conceito). Quando a roupa vai para a loja, estará exposta em uma vitrine ou em um ensaio fotográfico para uma propaganda e catálogo, deverá atrair a atenção do comprador.

Todos esses elementos me fazem ver uma certa linguagem lúdica e um caráter teatral na moda: passarela e palco, uma pessoa performando (seja em um desfile, um ensaio fotográfico ou palco), uma vestimenta, vitrine, moldura do teatro e cenografia, diversas estratégias de iluminação para criar uma atmosfera sob os holofotes. Tantos pontos de contato, que comecei a montar a minhas pinturas e suas composições como se fossem cenas de uma peça de teatro, uma visão bem clássica que compara a pintura a uma janela para outras realidades. Isso, me ajudou a compor narrativas mais interessantes.



Figura 49: recortes do desfile da Chanel primavera/ verão 2021. Fonte: Chanel.



CHANEL

Figura 50: portal da performance: desfile da Chanel primavera/ verão 2021, pintura digital, 1200 x 1200 px, 2022. Fonte: autor.



Outro elemento que uso e provém da estética da moda no meu trabalho é a assinatura. O texto em si é um elemento gráfico e durante muitas aulas dentro da Escola de Belas Artes a interferência da assinatura poderia ser positiva ou negativa, sendo um elemento compositivo que poderia criar um ruído visual. Durante um tempo tentei incorporar minha assinatura de várias formas, até que decidi assumir a assinatura da mesma forma que a indústria da moda o faz, como nas capas de revista e nos editoriais e propaganda. Essa foi uma solução que fazia sentido, pois meu trabalho tem como referência esse mesmo universo. Comecei a pensar como projetaria e colocaria esse elemento no meu trabalho, no nome e fonte que fos-

se versátil e fácil de utilizar (assim como os títulos das revistas e das marcas de alta costura). Coincidentemente, estava começando minha carreira no mercado de ilustração e meus clientes de preferência eram estrangeiros. Então tive a necessidade de criar um nome artístico para mim que fosse fácil de lembrar, fácil de pronunciar e que fosse graficamente agradável para usar como assinatura. Previamente eu costumava usar meus primeiros nomes: Luan Cruz, mas pensei em apelidos e abreviações. Fiz testes e, no fim, o nome artístico foi escolhido pela adequação e aplicação aos meus trabalhos. É como se minhas próprias peças tivessem escolhido o nome para mim, como se a 'criação escolhesse o seu criador.'



Figura 51: Miss Patina: Carole & Tuesday, pintura digital, 1772 x 1000 px, 2020. Fonte: autor.

O resultado final foi o nome Lulu Abe, Lulu (apelido de infância) e Abe (abreviação de Abreu). A pronúncia em inglês soaria como usada comumente para abreviar o nome Abraham). A aplicação foi escolhida em uma fonte que lembra a logotipia das revistas. Visualmente o nome Lulu tem um equilíbrio pela repetição e simetria das sílabas, fator que ajudou na decisão.

LULU'S

Figura 52: Minha assinatura. Fonte: autor.

7. Ajustando um acampamento de sensibilidades



Figura 53: retrato de Luiz XIV, Hyarcinthe Rigaud (recorte), óleo sobre tela, 1702.

Através da observação dos pontos de contato entre a moda, o teatro e a performance, encontrei leituras sobre uma estética chamada *camp*. Quanto mais estudava, mais identificava seus elementos nos meus trabalhos. A primeira e principal referência teórica sobre esse conceito estético é da escritora estadunidense Susan Sontag, em seu ensaio chamado “Notas sobre o *camp*” (1964). Segundo Susan, *camp* é uma estética e sensibilidade que se caracteriza por sua valorização do ‘não natural’, do artificial, do exagero e da teatralidade. *camp* vem do inglês ‘acampar’, ‘levantar acampamento’, que, por sua vez, deriva da gíria francesa ‘*camper*’, que se refere a fazer uma pose exagerada e extravagante. Sontag tenta traçar a origem histórica do estilo, que remete ao final do século XVII e início do XVIII, surgindo “por causa da extraordinária sensibilidade daquela época ao artifício, à aparência, à simetria; seu gosto pelo pitoresco e pelo excitante, suas elegantes convenções” (SONTAG, 1987, p. 324).

Dentre as características citadas desse esteticismo descrito em “Notas sobre o *camp*” estão a teatralidade, o gosto pelo não natural. Com isso, não pude deixar de notar a ligação entre o *camp* e as proposições das pinturas rococó.

Existe a questão crítica através da ironia, da brincadeira e da descontração. “A questão fundamental do *camp* é destronar o sério. O *camp* é jocoso, anti-sério. Mais precisamente, o *camp* envolve uma nova e mais complexa relação com o sério. Pode-se ser sério a respeito do frívolo e frívolo a respeito do sério.” (SONTAG, 1987, p. 329). Vejo também uma relação entre o caráter hedonista mostrado no Rococó e as descontrações dentro dos apontamentos do *camp* quando Sontag diz que o gosto *camp* é uma forma de prazer e apreciação, só quer se divertir, sem julgamentos, apesar de ser cinicamente doce.

Ao pensar no Rococó, lembramos que era um movimento artístico que foi apropriado pela aristocracia francesa do século XVIII. Em seu texto, Susan afirma que a aristocracia é uma posição em relação à cultura (bem como ao poder), e a história do gosto *camp* faz parte da história do gosto esnobe. Para enfatizar essas ligações entre esses dois pontos, trago um trecho de uma entrevista com Zorian Clayton, curador de gravuras do museu Victoria & Albert, em Londres. No podcast ‘Art Matters: uma introdução à estética *camp*’ (2019) Zorian diz:

“Algumas histórias do *camp* se estendem apenas até o século XIX, mas ele tem raízes profundas na França, especialmente através de figuras como Philippe I, Duque de Orleães, irmão do Rei Sol, que construiu o palácio de Versalhes. Acredito que as pessoas *camp* sempre amaram a corte do século XVII. Apenas porque os homens eram muito vaidosos, muitas vezes vestiam-se de forma mais decorativa do que as mulheres, com todas essas meias de seda, laços enormes de seda nos sapatos, saltos, perucas empoadas enormes e maquiagem. Parece um ambiente perfeito para qualquer pessoa com dinheiro e inclinação para explorar um estilo de vida luxuoso de maneira divertida. Pouco tempo depois desse período, vemos o surgimento do movimento Rococó nas artes no século XVIII. É caracterizado por guarnições douradas luxuosas e texturas pastel suaves como algodão doce. Tematicamente, vemos artistas como François Boucher e Jean-Honoré Fragonard, especializados em cenas de excesso e bela indulgência - características que passam a ser associadas à estética *Camp*.” GIPSON, Ferren, disponível em: <https://artuk.org/discover/stories/art-matters-podcast-an-introduction-to-the-camp-aesthetic>. Acesso em 7 de maio 2023.



Figura 54: Dior, primavera-verão, Christopher Ena, 2009.

Em 1909, a palavra *camp* foi adicionada ao dicionário inglês de Oxford, definida como ‘ostensiva, exagerada, afetada’, com um sinônimo adicional de ‘teatral, afeminada, homossexual’. Por isso, podemos dizer que sempre esteve vinculada à comunidade LGBTQIAP+ e à cultura *queer*. Uma reflexão sobre o que seria a identidade *queer* seria perceber que, inicialmente, essa expressão era usada pejorativamente como forma de opressão antes de ser apropriada pela comunidade, e que significa ‘estranho’ em inglês. Ser o estranho aos olhos do sistema cis-hétero normativo, ser uma pessoa que desafia suas normas e padrões hegemônicos.

A estética *camp* se apresenta como um contraponto que enfrenta esse sistema ao se colocar como ‘não natural’, que vai criticar a sociedade e seu sistema pelo uso da extravagância e ironia, que vai subverter as normas de gênero e sexualidade como sensibilidade e forma de resistência, pois esse sistema hétero-cis sempre se pleteou como ‘natural’, como, por exemplo, ocorre nos discursos LGBTfóbicos que exaltam o papel e as identidades do homem e da mulher e suas heterossexualidades como se fosse ‘naturais’, em detrimento da homossexualidade e não fruto de uma construção cultural e social. No *camp*, a subversão é colocada quando essas posições de gênero são borradas e o andrógino é posto no lugar de grande destaque, onde Sontag diz: “o gosto *camp* inspira-se numa autenticidade em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino” (SONTAG, 1987, p. 323).

A visão teórica de Sontag em “Notas sobre *camp*” vai associar intimamente o surgimento dessa sensibilidade com o gosto *gay*. Embora ela reconheça que o gosto *camp* não seja o gosto homossexual e que não seja uma característica atribuída a



Figura 55 e 56 : coleção Orlando, Palomo Spain, Alejandra Amere, 2016.



Figura 57: coleção Orlando, Palomo Spain, Alejandra Amere, 2016.

todos. Portanto, nem todos os homossexuais têm gosto *camp*, mas em grande parte são a vanguarda e o público mais articulado. Ela afirma que os homossexuais são as proeminentes minorias criativas da cultura urbana contemporânea, criativas no sentido de criar sensibilidades, e sua integração à sociedade seria pela promoção do senso estético. Já o *camp*, por sua vez, seria um solvente de moralidade que neutraliza a indignação moral e patrocina a jocosidade.

“Não obstante, muito embora os homossexuais tenham sido sua vanguarda, o gosto *Camp* é muito mais do que gosto homossexual. Obviamente, sua metáfora da vida como teatro é particularmente adequada como justificativa e projeção de um certo aspecto da situação dos homossexuais. (A insistência *Camp* em não ser “sério”, em brincar, também se relaciona ao desejo do homossexual de parecer jovem.) No entanto, percebe-se que se os homossexuais não tivessem mais ou menos inventado o *Camp*, outros teriam”. (SONTAG, 1987, p335)



Figura 58: Outono/inverno: Palomo Spain, Kito Muñoz, 2017.



Figura 58: Ezra Miller, Lady Gaga, Janille Monae no MET gala (tema: *camp*), Foto: reprodução/Getty images. 2019.

Ironia

A ironia do *camp* se apresenta no contraste entre dois polos, mistura entre dois elementos contrastantes, desenhando uma linha entre o objeto e seu contexto, procurando uma harmonia que não se apresenta e cria um paradoxo. Daí nasce a ironia. O exemplo mais utilizado é entre o masculino e feminino, que vai produzir a androgenia como fator irônico e paradoxal. Mas poderia ser usado também o contraste entre o novo e o velho, o sagrado e o profano, interno e externo, que no meu trabalho terá como forma o jardim como um dos fatores paradoxais e que será melhor elaborado no capítulo a seguir.



Figura 59: Ironia do grande irmão, 1000x1000 px, pintura digital, 2020. Fonte: autor.

“Notas sobre o *camp*” (1964) de Susan Sontag foi pioneiro em fazer uma tentativa de compreender essa estética e foi responsável por projetá-la como assunto. Com a popularidade, esse artigo virou referência para outros materiais que possuíram concordâncias e dissonâncias. Um desses materiais foi o artigo “*camp* e a Sensibilidade *Gay*” (1977) do jornalista e ativista americano Jack Babuscio. Apesar das variadas concordâncias, uma dessas dissonâncias se dá quando Sontag diz: “Não é preciso dizer que a sensibilidade *camp* é descompromissada e despolitizada, pelo menos apolítica” (SONTAG, 1987, p. 321). Para Babuscio, essa afirmação reflete o pensamento de que o *camp* não emergiu de um corpo intelectual, proveniente de um fenômeno sociocultural (BABUSCIO, 1977, p. 118), e, portanto, político e social, levando em conta o desenvolvimento dessa sensibilidade *gay* como forma de resistência e expressão em meio a um ambiente de opressões sociais.

Babuscio define a sensibilidade *gay* como a energia criativa refletindo a consciência de quem é diferente da norma; uma percepção elevada de certas complicações humanas de sentimentos que nascem de fatores de opressões sociais, em suma, percepção do mundo

que é colorida, moldada, dirigida e definida pela homossexualidade de alguém (*gayness*). Esses elementos variam com o tempo, lugar e com as circunstâncias específicas e históricas. No nosso momento histórico, é de rotular, criar dicotomias e polaridades, com a heterossexualidade como comportamento ‘normal, natural e saudável’ e a homossexualidade como comportamento ‘anormal, não natural e doentio’. Dentro desse cenário, criam-se formas de lidar com essas questões, e para os *gays*, essa resposta foi o *camp*.

Em “*camp* e a Sensibilidade *Gay*” (1987) o autor ainda nos revela que com a popularidade mais alta deste esteticismo, alguns críticos das artes (principalmente os cinematográficos) começaram a fazer um mau uso do termo, atribuindo a ele obras que não eram necessariamente *camp*, e que a consequência disso seria a banalização e esvaziamento do próprio termo, ou até mesmo uma apropriação pela comunidade egemônica sem o menor entendimento do que o *camp* se trata criando um “*camp* hétero”(p. 117). Essa preocupação fez com que Babuscio traçasse quatro atributos inerentes que caracterizariam a arte *camp*: ironia, humor, estética e teatralidade.



Figura 60: Soro da verdade, 2021, 1200x1200px, pintura digital. Fonte: autor.

Humor

O humor resulta da contradição, da incoerência entre uma pessoa, situação ou objeto e seu contexto. Terá um fator cômico aliado à propriedade da ironia. Então, além de ser irônico por contradição, tem como objetivo criar uma atmosfera de leveza, de diversão, de comicidade ou até ridicularidade. Lembrando que o *camp* também é um solvente de moralidade, então o humor tem como estratégia criar uma descontração diante de um ambiente hostil, doloroso ou suficiente para a ironia fazer a crítica e atingir o espectador, mas não o bastante para neutralizar o humor.



Figura 61: à esquerda, Três mundos: soma, psique e nous. 2021, 1200x1200 px, pintura digital. Fonte: autor.

Figura 62: à direita, editorial de moda Svoryxiu. 2023, 4680x2604 px, pintura digital. Fonte: autor.



Estética

A estética é um dos elementos básicos do *camp* que, assim como a ironia, tece críticas ao mundo do jeito como está posto. O *camp* como uma tendência prática nas coisas e nas pessoas irá enfatizar o estilo como forma de autopromoção e de libertação pessoal através da exploração de experiências. Estilo esse que é sempre uma forma de consciência e nunca é natural, sempre é artificial, que transforma o ordinário em extraordinário e, em termos de estilo, performance em vez de existência. Jack cita em seu livro “*Camp and the Gay Sensibility*” (1987) uma frase de Oscar Wilde: “Através da arte e somente pela arte, nós podemos nos proteger dos perigos desse mundo sórdido” (p.120), com isso aponta um fator crucial da estética do *camp*: fazer oposição à moralidade puritana, ser subversivo, desafiar o *status quo*. Como lembrava Sontag: “os homossexuais firmaram sua presença na sociedade com a promoção do senso estético.”

As artes, a moda e a decoração, por exemplo, podem ser meios de reafirmar a identidade

um indivíduo, assim como servir como uma forma de presença e resistência em uma sociedade que nega a validade desses mesmos. Não à toa, muitos da nossa comunidade encontram nas artes uma cultivação de gosto próprio e transformam em algo positivo a discrepância em sua identidade social.

Por isso, a estética do *camp* irá se valer de desafiar as noções tradicionais de ‘bom gosto’ e ‘arte alta’, celebrando o que é frequentemente considerado brega. Em vez de esconder a artificialidade, abraçará o exagero em todas as formas. Isso pode incluir roupas, maquiagem exagerada, gestos e comportamento altamente teatral e dramático, perucas extravagantes, acessórios chamativos, ambientes palacianos, decorações retrô e outros elementos de estilos passados. Além de frequentemente incorporar referências à cultura popular, incluindo ícones, marcas, personagens e imagens da mídia, oferecendo uma plataforma para a expressão de gênero e sexualidade não-conformistas, desafiando normas de beleza e comportamento.

Teatralidade

A apreciação do *camp* nas coisas e nas pessoas tem como propósito de ver a vida como um teatro, o ‘ser’ versus o papel, a realidade versus a aparência. Se o papel é definido por um comportamento devido ao lugar que alguém tem na sociedade, então a população LGBTQIAP+ não atende as expectativas dos papéis de gênero homem e mulher. O *camp*, ao focar na aparência externa dos papéis de gênero, vai evidenciar aquilo que ele realmente é: uma performance superficial. E nesse caso, a vida como interpretação e teatro, aparência e personificação. A teatralidade se relaciona com a homossexualidade na situação primária em relação aos papéis de gênero, pois não atende às expectativas desse sistema sexo-gênero, não mostra interesse sexual em outro gênero que não o seu, sendo considerado e uma negação da moral e da ordem das coisas, por consequência, o estigma do desviante, o invertido. Uma existência que seria a rejeição da mais querida presunção do patriarcado, a masculinidade como a mais natural dominância sobre a feminilidade, a submissão da mulher em relação ao homem, e na visão patriarcal, as relações são de submissão, o que incluiria

o homem que seria submisso a outro. Outro aspecto da teatralidade trazido por Babuscio é a performance da passabilidade, que é como a arte da atuação, como estar em um palco e interpretar uma heterossexualidade. Como estratégia de sobrevivência, a prática dessa passabilidade significa sempre estar em constante estado de alerta para que outros não percebam qualquer ‘desvio’, a criação de uma vida dupla e, claro, os estereótipos de masculinidade: viril, violento e insensível, e feminilidade: bela, recatada e do lar. Aqueles que escondem seus trejeitos e suas expressões para se passarem por heterossexuais sobram neste palco, ou como se diz na expressão popular, ‘estão no armário’. Já aqueles que não aceitam interpretar esses papéis sofrem o estigma. É nesse momento que a sensibilidade *gay* pode criar estratégias como o *camp* e, com ela, a conscientização política desses indivíduos sobre si e o coletivo, a diferenciação entre instintivo e teatral, a apreciação pelo disfarce e impersonificação, a extravagância da arte das *drag queens* no questionamento e subversão da ordem posta.



Essas opressões do sistema sexo-gênero estão nas bases da nossa estrutura social, e são afirmadas, ensinadas e sentidas desde o início da socialização na infância, que vai desde as diferenças entre brincadeiras de meninos e meninas, o que cada um pode fazer, comportamentos de acordo com o gênero, até as roupas e suas paletas de cores, onde menino veste azul e menina veste rosa. E é uma realidade especialmente cruel com crianças *queer* que têm sua existência e expressões constantemente questionadas e punidas para ‘corrigir’ gostos, posturas e trejeitos. Havia poucos espaços onde uma criança que não se adequava a esse sistema podia existir. Um deles era o programa infantil apresentado pela apresentadora Maria da Graça Meneghel (Xuxa), Xou da Xuxa (1986) e Xuxa Park (1992), Planeta Xuxa (1997), Xuxa no Lindo Mundo da Imaginação (2002).

As escolhas e usos estéticos dos programas da Xuxa eram profundamente *camp* e estavam presentes em todos os lugares: nos figurinos exuberantes, na cenografia teatral e artificial, na performance de descer de uma nave cor de rosa, nas capas de disco onde ela faz poses extravagantes (definição literal da gíria francesa ‘*camper*’). “Sobreviveremos a essa década mortal,” canta Xuxa na última música do último Xou da Xuxa, em 1992. “E só mesmo o amor vai nos libertar. Nem que tenhamos que viver em uma nave espacial”. Na canção “Profecias” (do álbum “Fim do Mundo,” 1999), um trecho diz: “Mas uma canção na escuridão pode acender uma esperança, vamos ver o mundo pelos olhos de uma criança [...] Desculpe Nostradamus, mas nós vamos sobreviver.” A estética dos programas com a utilização do *camp* nos leva a intuir que o

Figura 63: programa Xou da Xuxa. Foto: reprodução/pinterest

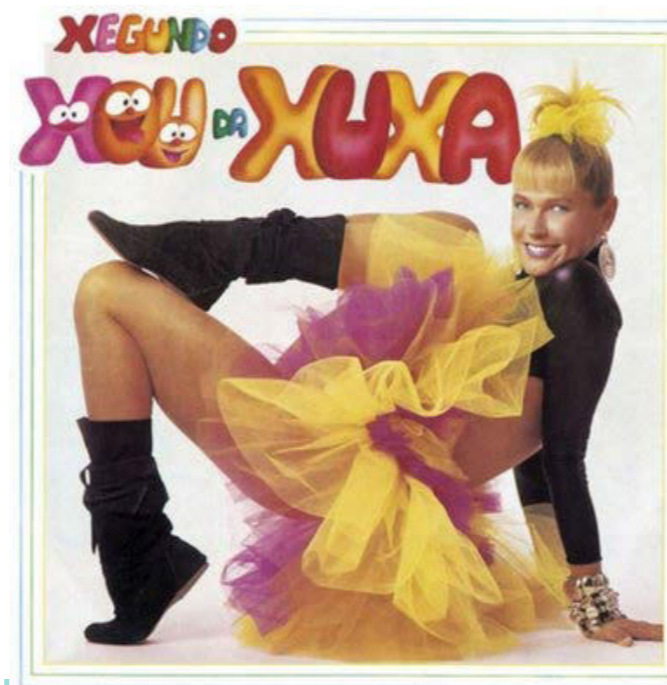


Figura 64: capa do LP Xegundo Xou da Xuxa, gravadora: Som livre, 1987.

conceito equipe de produção do programa era a criação de um outro mundo, outros espaços de existência onde Xuxa promovia uma extrema feminilidade, principalmente a quem se desidentificava com o universo masculino. Um espaço seguro e clandestino onde não éramos julgados como ‘crianças viadas’, somente crianças, em outros contextos, em que publicamente e fora desse mundo seríamos certamente hostilizados.

“Aliado ao gosto *camp* pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade. Por razões óbvias, os melhores exemplos que podemos citar são as estrelas de cinema” (SONTAG, 1987, p. 323). Com essa afirmação em Notas sobre *camp* (1964), a escritora levanta questões sobre a glorificação do personagem e a predileção de grande parte dos indivíduos com a sensibilidade *camp* têm pelas divas, figuras enaltecidas e criadas pela indústria do entretenimento. Um vínculo que criamos com essas personagens femininas de personalidade forte, criam espaço de identificação e afinidades, presente dentro no teatro, na moda, na música. Válido também pelos elementos usados por essas divas: pacotês, boás, maquiagens, perucas, a própria Sontag diz que o gosto *camp* tem afinidades com umas artes do que com outras, como vestuário, móveis e objetos de decoração. E por mais excêntricos que sejam, ou justamente por causa dessa excentricidade e glamour em torno dessas personalidades, causam a apreciação e atraem essa parcela do segmento *gay*. *Camp* se identifica com aquilo que dá prazer. As pessoas que compartilham essa sensibilidade não riem da coisa que rotulam de ‘um *camp*’, elas a apreciam. *camp* é um sentimento terno.” (SONTAG, 1987, p. 336).

De cima para baixo:
Figura 65: Xuxa e Icaro Kadosh, caravana das drags, 2023.

Figura 66: Carmen Miranda, cena do filme : The gang's all here, 1943.

Figura 67: Paris is burning: documentário. Foto: reprodução.





LULU's



A cena *drag* é um bom exemplo da estética *camp* na cultura LGBTQIAP+. Antes marginalizada e restrita a clubes noturnos, a arte *drag* ganhou espaços na cultura. Segundo Francine Oliveira do portal Medium, a origem do termo *drag queen* é debatida, porém a teoria mais aceita é que se refere a “vestir-se como uma garota”, uma expressão que surgiu no mundo do teatro. Durante a época de Shakespeare, quando apenas homens podiam atuar e interpretavam personagens femininas, utilizava-se esse termo. (OLIVEIRA, Francine. Uma contextualização histórica das Drags. 10 out. 2015. Disponível em: <https://medium.com/nada-errado/uma-contextualiza%C3%A7%C3%A3o-hist%C3%B3rica-das-drags-22520b5e93f2> Acesso: 29 maio.2023).

Portanto, uma *drag queen* é alguém que encarna uma persona feminina para uma performance, seja ela no teatro, na música ou em qualquer outra forma de expressão artística. Sontag diz: “*camp* é uma mulher andando por aí com um vestido feito de três milhões de penas,” diz Sontag. Mas *camp* também é uma “tentativa de fazer algo extraordinário” (p. 323).

De cima para baixo:
Figura 68: baile de mascaras, 1773x1000 px, pintura digital ,2021. Fonte: autor.
Figura 69: Vivacious, *raup paul'* drag race, temporada 4.
Figura 70: Raul Paul, *Raul Paul's* drag race, divulgação/VH1.

Para concluir este capítulo, gostaria de destacar o papel do *camp* e suas influências na minha produção artística. O *camp* é um estilo multifacetado e pode ser encontrado em várias áreas da cultura; entretanto, como foi dito, ele tem suas preferências, entre elas o vestuário. Foi muito utilizado como referência nos programas que assistia quando criança, o que criou uma afinidade afetiva com esse esteticismo. Tem ligações com o Rococó e com a moda, que são lugares que me inspiro visualmente e utilizo na minha construção poética. Foi uma grande surpresa a recente descoberta do quanto o *camp* estava presente na minha vida e nas minhas referências, mesmo sem o meu conhecimento, o que Sontag chamaria de *camp* puro, que não se pretendia ou nem sequer sabia que era *camp* e, por isso, era sério em suas proposições.

De cima para baixo:
Figura 71: campanha pré-outono 2019, gucci, Glen Luchford.
Figura 72: Religar com pureza e inocência, 2021, 1200x 1200 px, Pintura digital. Fonte: autor.
Figura 73: campanha de outono 2021: *our time has come* (nossa hora chegou), Stella Mccartney.



8. Desfilando ideias em um jardim

Em alguns momentos nos meus estudos e auto indagações, me questionei como e qual era o meu apego por esses lugares, ambientes palacianos internos e jardins (quando o ambiente era externo). Seguindo o fio dessa meada lembrei que esses locais estavam presentes por muito tempo na minha vida, de uma forma tão natural que quase me passou despercebida. Certo momento da vida minha mãe trabalhou no Palácio do Catete (Museu da República), e nos fins de semana eu poderia acompanhá-la no trabalho. Então eu vivi por anos, no fim da infância e início da adolescência visitando ambientes do palácio e brincando naqueles imensos jardins. Memórias afetivas que me revelaram que essas referências visuais e junção de todos esses elementos talvez tenham construído minha familiaridade com esses ambientes e com os trabalhos de Fragonard.

Os jardins enquanto locação em si remetem aquilo que é introspectivo, trazem para si os elementos da natureza e ao mesmo tempo um impulso a ela. Anne Cauquelin, autora de *A invenção da paisagem*, argumenta que o campo traz junto com seus elementos tudo que a cidade subtrai: a abundância, o frescor, bem supremo e o ócio para meditar longe dos falsos valores. Isso torna o jardim algo simbólico, pois ele é quase um paradoxo, usa traços da natureza mas deixa os perigos da mesma (animais selvagens, climas tempestuosos e desérticos) do lado de fora. Ao mesmo tempo se afasta e coloca limites nas cidades, apartando também os perigos da mesma como a toxicidade das relações humanas pautadas no poder, confusão, insalubridades e de conflitos.

A própria pensadora faz um paralelo com o Epicurismo, a filosofia dos jardins, evocando assim um caráter filosófico de um local seguro, repleto de um hedonismo espiritual com prazeres para a alma que são tranquilos e equi-



Figura 74 e 75: Jardins do Palácio do Catete. Fonte: Minube.com.br.



librados, propenso à reflexão, onde o amor e a sabedoria podem crescer e se desenvolver. Devemos aprender a cultivar nosso jardim, cuidar dele. Devemos tratar também nossa vida como se fosse um belo jardim, que necessita de constante atenção e que pode, sim, dar belos frutos.

Como nos fala Cauquelin: “Essa reunião de elementos de amenidade, é como compor um “quadro” para “seduzir” os espectadores, o poema deverá ser como uma pintura.” *Ut pictura poesis*”. A pintura é o melhor da moldura-cenário com cuidado e diligência, e vale como a própria moldura da vida feliz. O quadro mostra e desempenha seu ofício apologético e pedagógico. A poesia moral é um quadro sedutor colorido com as virtudes do jardim. O jardim, como efeito, a imagem com que há de melhor no homem. Ao residir no jardim o homem se torna semelhante àquilo que o circunda. A alegria e mansidão do campo provocam a alegria interior e a mansidão do caráter.” (CAUQUELIN, 2007, p. 64)

Esse efeito de ‘sedução’ dos jardins captou a atenção de Fragonard quando ele ganhou o *Prix de Rome*. Ele conheceu a beleza dos jardins italianos e agregou esse ambiente ao seu trabalho. A própria encomenda que ele recebeu de Madame du Barry para pintar a série da *Progressão do amor* tinha como objetivo ser colocada em uma sala que



Figura 76 à direita: Jean Honoré Fragonard, Escadaria nos jardins de Villa Deste, siena queimada no papel, cerca de 1759.

Figura 77: Na direita: Interiores do Palácio do Catete. Fonte: Museudarepublica.gov.br.

O *Prix de Rome* (Prêmio de Roma) foi uma bolsa de estudo destinada a estudantes das artes e atribuída pelo governo francês a jovens artistas que se distinguiram na respectiva categoria. Foi criado em 1663 durante o reinado de Luís XIV de França. Era uma bolsa anual destinada a artistas promissores (pintores, escultores e arquitetos) que comprovavam o seu talento e arte através de uma competição com eliminatórias muito exigentes.



Figura 78 Jean Honoré Fragonard, Cartas de amor. Óleo sobre tela, 317,2 x 216,9 cm. 1771-72.



Figura 79: Orgulho por amar. Pintura digital, 2480 x 2508 px, 2022. Fonte: autor.

Conclusão

No fim, este trabalho parte de uma análise mais profunda da minha produção artística e de como meu histórico contribuiu para sua construção. Revisito e resgato memórias afetivas da infância, como referências visuais das brincadeiras, do ateliê de costura e das animações que assistia, que me despertaram um interesse pela moda e vestuário.

Na adolescência, mantive esses interesses vivos através do estímulo do desenho e da pintura digital. Contudo, foi na Escola de Belas Artes da UFRJ que minhas habilidades e meu olhar artístico foram aprimorados. Minha produção foi enriquecida e lapidada por meio do método acadêmico, com pesquisas e estudos continuados. Essas referências das memórias afetivas, juntamente com a eficiência da pesquisa acadêmica, orientam minha poética e linguagem visual nas minhas pinturas. Elas abrangem não apenas questões que atravessam minha vivência e a moda como linguagem estética, mas também pela seriedade da filosofia e a descontração da ironia, dos internos dos ambientes palacianos com os externos dos jardins, a delicadeza do Rococó com a extravagância do *Camp*, a suavidade do azul e o impacto do rosa. Assim como uma máquina de costura que precisa de tensão e harmonia para funcionar a minha poética é confeccionada se apoiando nessas mesmas correlações de força.

Usando ainda essa analogia da costura e da moda, escolhi para este trabalho de conclusão tecer análises do meu histórico nos capítulos, seguindo a ordem dos processos de construção de uma roupa: croqui, medidas, moldes, cortes, costuras, ajustes e, por fim, a apresentação no desfile. Todas essas experiências são como os pedaços de tecido articulados para a construção da peça final, por isso o nome ‘alfaiataria de si’.”

A ideia central era dar a impressão de que as pinturas traziam o jardim para dentro, ou que a sala fosse uma extensão dele. Eu fui atraído por esse efeito de sedução, pois quando eu olhava essas pinturas, tais elementos criavam uma atmosfera que me cativava, evocava um sentimento amável e apaixonante, uma sensação que fazia momentaneamente o ‘tempo parar’ e me mantinha divagando sobre os trabalhos. Sentia meus olhos passarem por cada parte da pintura e para desvendar aquela realidade. Seguindo com os estudos e experimentações na pintura, um dos objetivos era reproduzir essa mesma sensação. Então reparei: para criar uma atmosfera como a das pinturas que eu admirava teria que trazer o local, o ambiente onde as ações aconteciam, o palco onde um ator atua, a passarela por onde uma modelo desfila.

O jardim constitui um sistema simbólico próprio, retraído, introspectivo, sendo simultaneamente, um amável paradoxo pois é externo e ao mesmo tempo é interno, não é natureza e nem cidade, uma tensão entre o

pessoal e coletivo, o público e o privado, o dentro e o fora. O uso dele nos meus trabalhos talvez tenha a intenção de fazer uma caminhada, saída, um desfile, *came out*, de um espaço reservado, interno, introspectivo dos ambientes palacianos, para um espaço externo que são os jardins. Uma tentativa inconsciente de fazer o mundo exterior como se fosse um jardim seguro, por me dar conta desde criança de que o mundo externo é perigoso, caótico, hostil. Um mundo que a todo momento tenta me eliminar: seja por ser diferente dos demais, pela cor da pele ou por viver numa periferia onde os confrontos policiais são constantes. Mas não em uma tentativa de evitar o inevitável da dor, ou de ser seguro somente para mim. Gostaria que esse jardim abarcasse todos para que se desenvolvessem como humanos, algo mais coletivo como o próprio jardim de Epicuro: um lugar para sonhar um horizonte onde o tecido social, a realidade e os modos de vida pudessem ser radicalmente diferentes.



Figura 80: Harmonia, pintura digital, 1200x888 px, 2021, Fonte: autor.

Exposição: Cortes em tons pastéis

Local: Realizado de forma online

Endereço: www.luluabe.com/art-exhibition

Data: 15/11/2024 - 15/12/2024



Cortes em tons pastéis

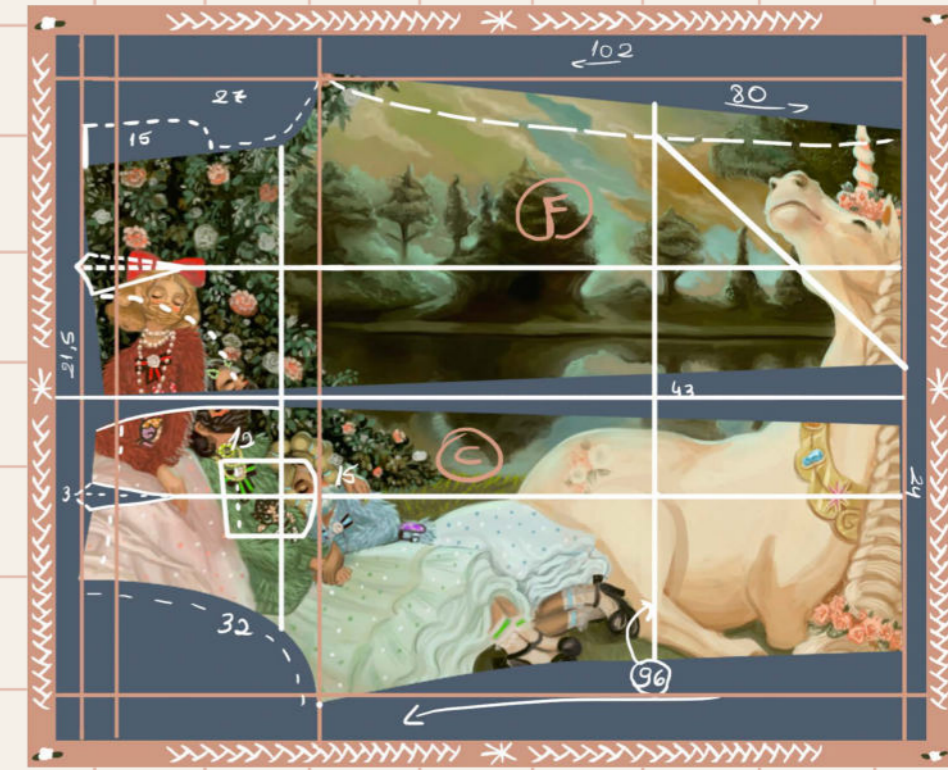
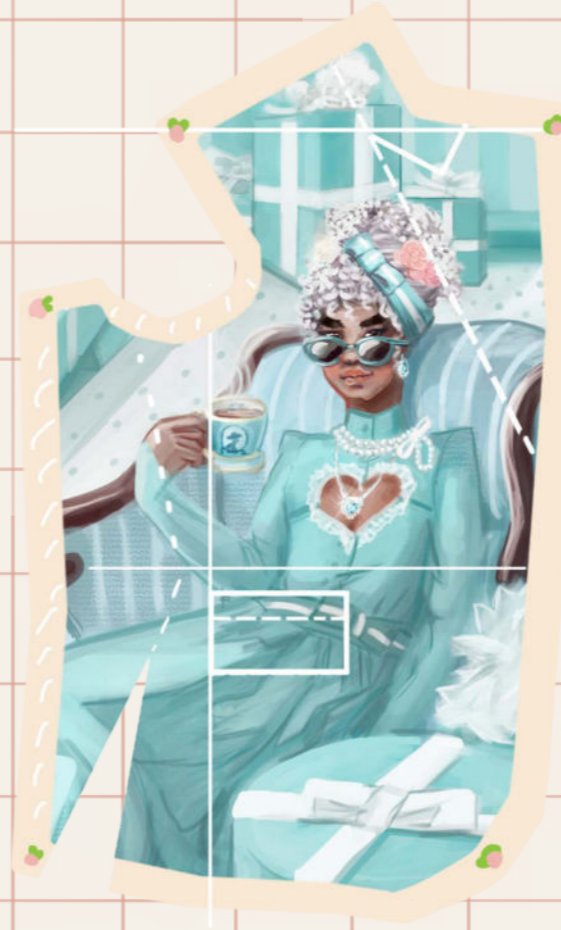
Quando mundos distintos que se cruzam e se entrelaçam em seus pontos de contato, toma-se como resultado é uma nova perspectiva sobre algo que é geralmente maior do que as somas de suas partes, assim como um belo vestido de festa em que todos os recortes de tecido, costuras e aviamentos se juntam em uma experiência nova. É nesse contexto que é apresentado a primeira exposição individual de Lulu Abe, realizado de forma online traz o conjunto dos trabalhos reimaginados dentro dos moldes de roupas.

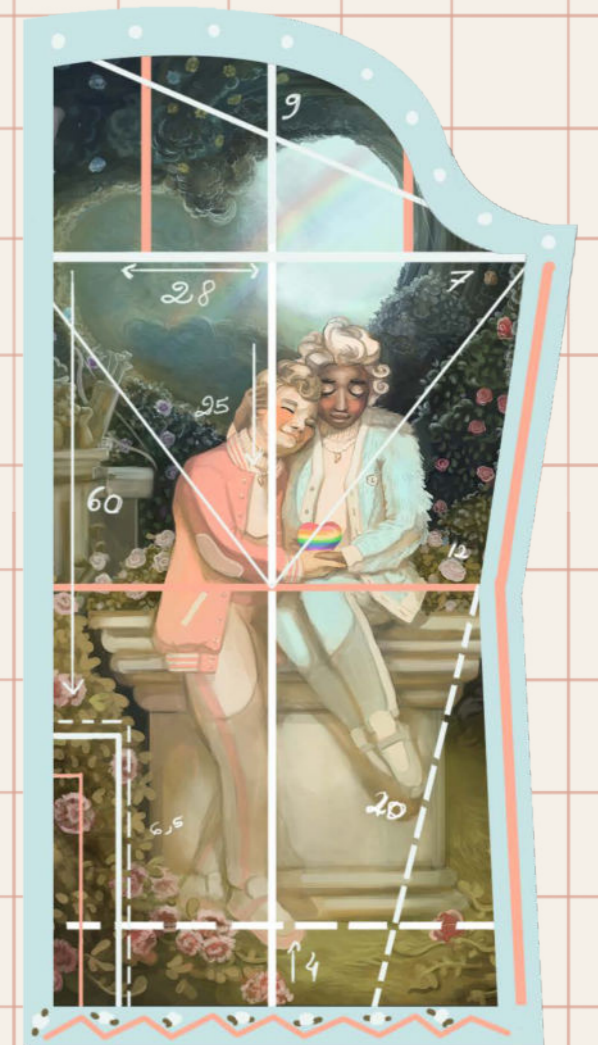
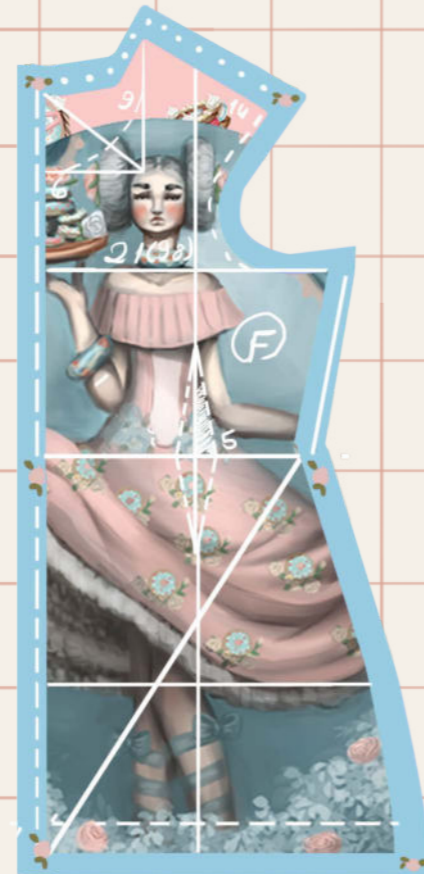
O desenvolvimento da poética do artista é inspirado no mundo da moda, onde as roupas tem grande relevância se revelando em cores, materiais têxteis, estilos e design que conferem uma aparente elegância como formas de expressão. A criação de um ambiente com atmosfera de afetividade se dá cromática e esteticamente baseadas nas das pinturas do movimento Rococó, a doçura e a suavidade dos tons pastéis compõem um clima de leveza que convidam os espectadores para adentrar em suas narrativas simbólicas.

Se essa poética traz o Rococó que tem um visual doce como o açúcar, e a moda que traz tudo o que há de bom, o contrapeso e equilíbrio é o tempero do esteticismo Camp que é tão ácido que dissolve a moralidade e tão irônico que desarma a seriedade, e que dialogam com assuntos que envolvem nosso lugar no mundo em contextos de: sociedade, estruturas, política, raça, gênero, papéis de gênero e sexualidade.

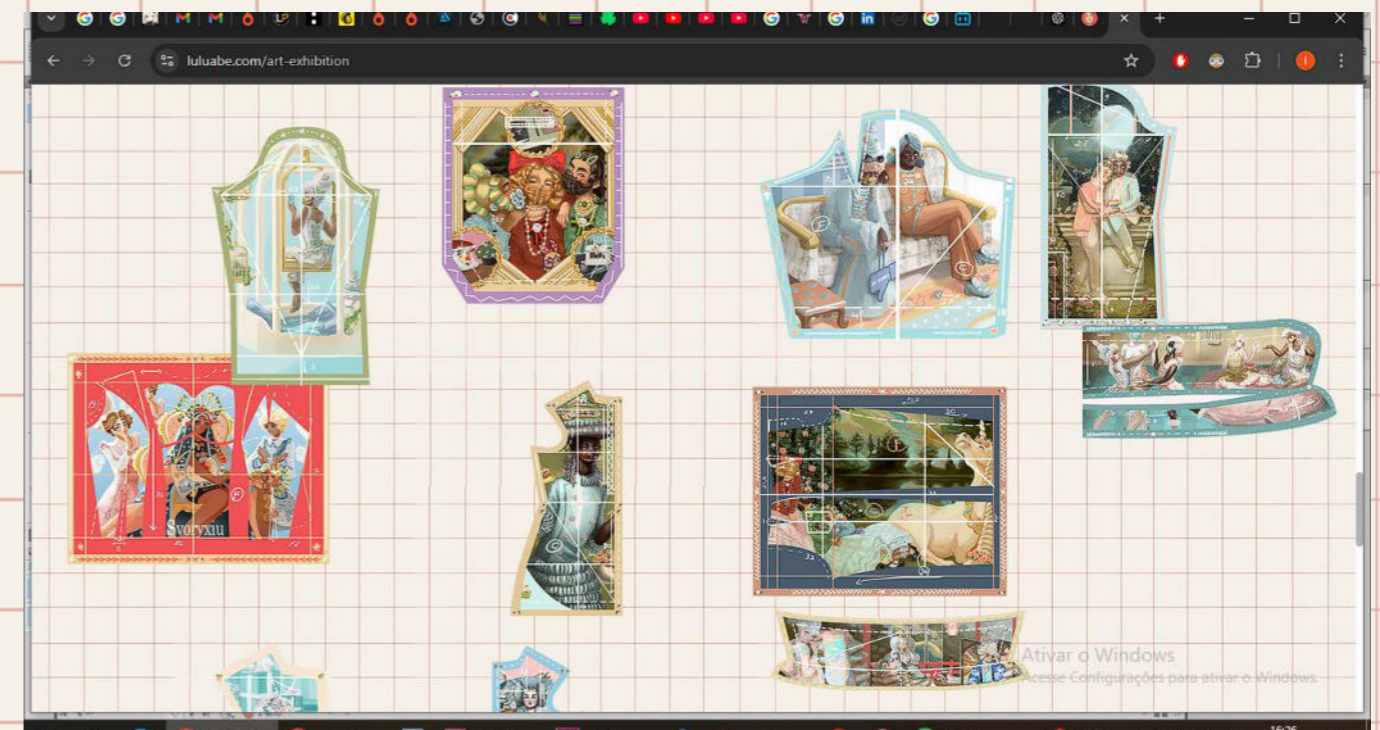
Cortes em tons pastéis utiliza a vivência e experiência de Lulu no ateliê de costura, e se apropria das formas dos moldes de roupa, de medidas e marcações da alfaiataria como elementos compositivos que geram uma nova proposta visual para os trabalhos. Na exposição, essa poética cuidadosamente confeccionada e fruto de uma pesquisa contínua trata de questões que são tecidas juntas, moldadas em imagens e recortadas em tons pastéis.

-Lulu Abe





Capturas de tela da exposição.



BIBLIOGRAFIA:

LAFOND, Anne. L'art et la race: l'African (tout) contre l'œil des Lumières, Paris: press du Réel, 2019.

WILLIAMS, Raymond. Culture and society: 1780 - 1950, Nova York: Columbia university press, 1963.

WILLIAMS, Raymond. Resources of hope: culture, democracy and socialism, London: Verso books, 1989.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KARBO, Karen, O evangelho de Coco Chanel, São Paulo: Editora Seoman, 2010.

COLLÉ, Charles. Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772). Firmin Didot, frères, fils et cie. 1868.

SONTAG, Susan. (2019). Notes on camp. Nova York: Picador. Townsend, C. (2002). Rapture: art's seduction by fashion. Nova York: Thames & Hudson.

BABUSCIO, Jack. "The Cinema of Camp, aka Camp and the Gay Sensibility." Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader, edited by Fabio Cleto, U of Michigan P, 1999, pp. 117-35.

ARTIGOS:

BAHADUR, Tulika. Jean-Honoré Fragonard: A major name in Rococo art, 11 de ago. 2021 Disponível em: <https://melbourneartclass.com/jean-honore-fragonard-a-major-name-in-rococo-art/>. Acesso em: 19 nov. 2022.

EKDuncan, The naughty side of the 18th century french. 5 de março.2012. Disponível em: <http://www.ekduncan.com/2012/03/naughty-side-of-18th-century-french.html> Acesso em: 25 nov. 2022.

CUNHA, Ísis T. da S. .; CÂMARA, R. S. da .; BUFREM, L. S. . A influência de Raymond Williams para a construção do conceito de cultura na ciência da informação no Brasil . Logeion: Filosofia da Informação, Rio de Janeiro, RJ, v. 7, n. 2, p. 72–87, 2021. DOI: 10.21728/logeion.2021v7n2.p72-87.

Disponível em: <https://revista.ibict.br/fiinf/article/view/5588>. Acesso em: 1 maio. 2024. Acesso em : 2 dez 2022.

COHEN, Alina. Underssing the erotic symbolism in "The Swing" Fragonard decadent masterpiece. 9 set. 2019 Disponível:<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-undressing-erotic-symbolism-the-swing-fragonards-decadent-masterpiece>. Acesso em: 23 nov. 2022.

O'ROURKE, Stephanie "Art and Race: A Review," Journal18 . Nov 2019 Disponível em: <https://www.journal18.org/nq/art-and-race-a-review-by-stephanie-orourke/>. Acesso em: 9 jan.2023.

LAFOND, Anne. Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte. (2021). ARS (São Paulo), 19(42), 1289-1355. / Tradução: Liliane Benetti e Lara Rivetti, Disponível em: <file:///D:/Biblioteca%20em%20D/Downloads/192433-Texto%20do%20artigo-528785-1-10-20211129.pdf> Acesso em: 12 dez. 2022.

LIBES, Kenna. 1785 – MARIE-VICTOIRE LEMOINE, PORTRAIT OF A YOUTH IN AN EMBROIDERED VEST. 7 jul. 2020 Disponível em: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1785-lemoine-youth-embroidered-vest/>. Acesso em : 13 jan.2023.

WALLACE COLLECTION. Explore in depth the Fragonard's swing: The commission, Disponível em: <https://www.wallacecollection.org/explore/explore-in-depth/fragonards-the-swing/origins-of-the-swing/the-commission/>. Acesso em: 27 nov. 2022.

CRISCOULO, Isaque. What does camp mean to fashion?, 2019 Disponível em: <https://www.domestika.org/en/blog/8179-how-camp-became-a-queer-aesthetic>. Acesso em: 15 abril. 2023.

GRADY, Constance. Camp, the theme of this year's Met Gala, is almost impossible to define. Here's our best effort. 3 maio.2019. Disponível em : <https://www.vox.com/culture/2019/5/3/18514408/what-is-camp-explained-met-gala-susan-sonntag>. Acesso: 6 abril. 2023.

TELLI, Canset. CAMP, CAMP, CAMP! Not the outdoor activity. 28 ago. 2022 Disponível em: <https://typelish.com/b/camp-camp-camp-104726>. Acesso em: 21 abril. 2023.

MAHAMAD GHANDOUR, Kassem. **Marujos a bordo: o desejo homoerótico, a estética camp e a moda Gualtier**. Orientador: Prof, Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araújo. Dissertação (Mestrado em educação, arte e história da cultura), Universidade Prebisteriana Mackenzie. São Paulo. 2008. Disponível em: <https://adelpa-api.mackenzie.br/server/api/core/bitstreams/80e8f13c-9710-454e-b203-1aea-41fbeb8d/content>. Acesso em: 7 maio. 2023.

SEMERENE, Diego, Xuxa e a criança queer. 10 ago. 2022. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2022/08/10/n-13-04/> acesso: 15 maio.2023.

GIPSON, Ferren, Art Matters podcast: an introduction to the camp aesthetic. 23 abril. 2019 Disponível em: <https://artuk.org/discover/stories/art-matters-podcast-an-introduction-to-the-camp-aesthetic>. Acesso: 7 maio. 2023.

MALINOWSKY, Pawet. Introduction to Camp in contemporary music.

Disponível em: <https://deliriumedition.org/introduction-to-camp-in-contemporary-music/>. Acesso: 18 maio.2023.

OLIVEIRA, Francine. Uma contextualização histórica das Drags. 10 out. 2015. Disponível em: <https://medium.com/nada-errado/uma-contextualiza%C3%A7%C3%A3o-hist%C3%B3rica-das-drags-22520b5e93f2>

Acesso: 29 maio.2023.