

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
CURSO DE BACHARELADO EM MODA

Diego da Silva Ribeiro

Fashion Film

Aproximações entre Cinema e Moda

Juiz de Fora
2016

Diego da Silva Ribeiro

**FASHION FILM:
Aproximações entre Cinema e Moda**

Trabalho de Conclusão de Curso a ser submetido à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Moda.

Orientador: Prof.^a Dra. Mônica de Queiroz
Fernandes Araújo Neder

Juiz de Fora
2016

Diego da Silva Ribeiro

Fashion Film

Aproximações entre Cinema e Moda

Projeto de Conclusão para Graduação a ser submetida à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Moda.

Profº Orientador (a) Dra. Mônica de Queiroz Fernandes Araújo Neder.

BANCA EXAMINADORA

Dra. Alessandra Souza Mellet Brum – UFJF/IAD

Msc. Luiz Fernando Ribeiro - UFJF/IAD

Dra. Mônica de Queiroz Fernandes Araújo Neder - UFJF/IAD

Examinado(a) em: 19/12 / 2016.

Ribeiro, Diego da Silva.

Fashion Film : Aproximações entre Cinema e Moda / Diego da Silva Ribeiro. -- 2016.

54 f. : il.

Orientadora: Mônica de Queiroz Fernandes Araújo Neder
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2016.

1. Fashion Film. 2. Era Vitoriana. 3. Audiovisual. 4. Moda. 5. Luto.
I. Neder, Mônica de Queiroz Fernandes Araújo , orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais pelo carinho e apoio.

AGRADECIMENTOS

Aos professores pelo conhecimento compartilhado e pelos desassossegos durante essa trajetória. Aos amigos pela força e disponibilidade. E aos que confiaram e apoiaram esse projeto e a minha orientadora pela atenção e dedicação.

RESUMO

Apresenta-se uma experimentação em audiovisual, propondo uma aproximação entre Moda e Cinema. No vídeo são explorados a iconografia e símbolos que permeavam a morte e o luto vitoriano. Tratando também sobre questões do antagonismo de gênero no século XIX, homens e mulheres compõem o elenco, ocorre a inserção de itens culturalmente associados a *toilette* feminina à corpos masculinos. A exibição do corpo e acessórios que fazem referências a fetiches sexuais criam um contraste com a rigidez dos códigos sociais que vigoravam na Era Vitoriana. As roupas utilizadas foram produzidas a partir de referências das formas do vestuário oitocentista e mescladas com referências contemporâneas.

Palavras- chave: *Fashion Film*. Moda. Audiovisual. Luto. Era Vitoriana

ABSTRACT

It is shown an audiovisual experiment in which we suggest an approximation between Fashion and Cinema. During the short film the iconography and symbols that permeated the ideas of death and life during the Victorian Era are explored. The cast is made of men and women and this work also covers issues about gender antagonism during the nineteenth century since there is an insertion of culturally female outfits associated to male bodies. There was a very strict social code during this period and it contrasts with the way the bodies and accessories that refer to sexual fetish are displayed in this piece of work. All the clothes worn here were made taking the 19th century clothing as a reference but they were mixed with contemporary references

Keywords: Fashion Film. Fashion. Audio-visual. Mourning. Victorian Age.

ILUSTRAÇÕES

Fig. 1	Evolução da moda feminina no decorrer do século XIX.....	20
Fig. 2	Vestidos utilizando a crinolina.....	20
Fig. 3	Traje diurno masculino, 1871.	21
Fig. 4	Fotografia <i>post-mortem</i>	30
Fig. 5	Fotografia <i>post-mortem</i>	30
Fig. 6	Colagem iconográfica das fotografias post-mortem.....	31
Fig. 7	Colagem iconográfica das fotografias post-mortem.....	32
Fig. 8	Colagem iconográfica de roupas do período.....	33
Fig. 9	Colagem iconográfica de roupas do período.....	34
Fig.10	Colagem iconográfica para elaboração da estampa.....	36
Fig.11	Colagem iconográfica para escolha de acessórios.....	36
Fig.12	Colagem iconográfica elaboração de penteados e maquiagens.....	37
Fig. 13	Matriz conceitual das colagens iconográficas.....	38
Fig. 14	Coleção de Artrópodes, Deptº de Zoologia, UFJF.....	41
Fig. 15	Sessão fotográfica dos insetos.....	41
Fig. 16	Arthropoda #1, rapport (14 x 14 cm).....	41
Fig. 17	Camisa masculina com estampa Arthropoda #1.....	42
Fig. 18	Saia com estampa Arthropoda #1.....	42
Fig. 19	Mapeamento de manequim.....	43
Fig. 20	Montagem da saia estampada.....	43
Fig. 21	Blusa bordada.....	43
Fig. 22	Montagem da camisa de poás.....	43
Fig. 23	Composição #1 de peças a serem utilizadas na gravação.....	44
Fig. 24	Composição #2 de peças a serem utilizadas na gravação.....	44
Fig. 25	Composição #3 de peças a serem utilizadas na gravação.....	45
Fig. 26	Composição #4 de peças a serem utilizadas na gravação.....	45
Fig. 27	Composição #5 de peças a serem utilizadas na gravação.....	46
Fig. 28	Composição #6 de peças a serem utilizadas na gravação.....	46
Fig.29	Composição #7 de peças a serem utilizadas na gravação.....	47

Fig. 30	Harness masculino Corpora Leather.....	48
Fig. 31	Harness feminino Corpora Leather.....	48
Fig. 32	Gargantilha Luiz Fernando Ribeiro.....	48
Fig. 33	Brincos Luiz Fernando Ribeiro.....	48
Fig. 34	Esboço da trilha sonora.....	50
Fig. 35	Gravação trilha sonora, IAD-UFJF.....	50

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	O QUE É UM <i>FASHION FILM</i>?.....	13
1.1	Abordagem Seleccionada.....	18
2	MORTE E LUTO NA ERA VITORIANA – VESTUÁRIO E GÊNERO.....	19
2.1	Moda e gênero no século XIX.....	19
2.2	Morte e luto no período vitoriano.....	23
3.3	Colagens iconográficas.....	31
2.4	Matriz Conceitual.....	38
3	PROCESSO CRIATIVO – VÍDEO.....	39
3.1	Estampa.....	40
3.2	Looks.....	42
3.2.1	Acessórios.....	47
3.3	Trilha Sonora.....	49
3.4	Ficha Técnica – Vídeo.....	51
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
	REFERÊNCIAS.....	53

INTRODUÇÃO

Em busca de novos clientes e formas de comunicação, a Moda, a partir dos anos 2000, através das novas tecnologias, passa a utilizar de recursos audiovisuais que encontram sua difusão na internet – a produção de vídeos – que vão ao encontro de um público mais jovem e que buscam uma comunicação dinâmica.

Essa forma de comunicação tem crescido e recebido atenção de teóricos da área de Cinema e Audiovisual e também de profissionais que atuam na área de Imagem de Moda, tais como Nick Knigth e Jacques Dequeker. Essas produções que transitam entre Moda e Cinema recebem o nome de *Fashion Film*. Apresentam-se na forma de curtas metragens em que a roupa e a estética visual aparecem como protagonistas. Caracterizam-se também pelo caráter experimental, variando sua forma de acordo com o realizador.

Questiona-se até que ponto o *Fashion Film* tangencia um filme publicitário, sendo ainda um gênero que encontra-se com conceito aberto, alguns autores enfatizam que o *Fashion Film* não é um filme publicitário, como destaca Fred Sweet¹. Acontece que filmes que possuem um abordagem mais comercial também entram na categoria, pois se enquadram, em alguns pontos, nas características apontadas como pertencentes a um *Fashion Film*. Realizar um *Fashion Film* abre espaço para experimentação do vestuário em outro suporte, sendo uma oportunidade de estudo do potencial comunicador da moda através de recursos audiovisuais.

Este trabalho propõe-se a realizar uma aproximação entre Moda e Cinema, evocando o caráter interdisciplinar proposto pelo curso. Considera-se importante para a área de Moda pois expande os suportes de comunicação que podem se relacionar ao vestuário. Sendo mais um espaço para criação, abordando não somente questões da moda, mas também do audiovisual, estabelecendo conexões e espaços de experimentação. Como temática para realização do vídeo selecionou-se o estudo

¹ Fred Sweet é diretor do La Jolla Fashion Film Festival.

realizado por Juliana Luiza de Melo Schmitt (2008)² em que trata sobre a morte e luto na Era Vitoriana, a escolha deu-se pelo potencial visual do tema.

Como metodologia, adotou-se um transito teórico que abordasse a teoria fornecida por estudiosos da temática *Fashion Film* e também depoimentos de realizadores dessas produções, para assim aproximar os olhares lançados para esse formato, que se caracteriza principalmente pelo experimental, como relatam Alessia di Paolo (2015) e Marketa Uhlivora (sem data).

O conteúdo apresenta-se dividido em três capítulos. O primeiro aborda conceitos que visam apresentar as características do gênero *Fashion Film*, apontando questões levantadas por realizadores e teóricos da temática. O segundo capítulo trata do tema selecionado para dar corpo ao vídeo – morte e luto na Era Vitoriana – que também tangência o antagonismo de gênero no período. O terceiro e último é dedicado ao trajeto de criação do vídeo, apresentando o processo de confecção das roupas, estampa, trilha sonora e produção de moda.

² *Mortes vitorianas: corpos e luto no século XIX*, dissertação de Mestrado apresentada em 2008 ao Centro Universitário Senac.

1. O QUE É UM *FASHION FILM* ?

Utilizando fontes diversas como blogs, jornais, sites de revistas de moda e artigos acadêmicos, reuniu-se autores que abordam a temática *Fashion Film*. Devido o gênero não possuir um conceito definido, fez-se necessário um trânsito teórico e a aproximação de argumentos, visando apresentar os pontos em comum acerca das produções que relacionam a moda e o audiovisual, tratadas aqui como *Fashion Film*.

De acordo com os realizadores da primeira edição do Festival de Filmes de Moda *curtas são editorias em movimento e não se confundem com peças publicitárias*. Em outubro de 2013, São Paulo e Rio de Janeiro receberam a primeira edição do Festival de Filmes de Moda, que englobava filmes que não ultrapassavam dez minutos de duração. Pedro Diniz, em sua reportagem³ para Folha de São Paulo destaca que nos filmes de moda *roupas, maquiagem e beleza dos atores são tão ou mais importantes que o roteiro*.

Fred Sweet, diretor do La Jolla Fashion Film Festival, realizado nos Estados Unidos, comenta que a indústria americana já distingue um *Fashion Film* de uma peça publicitária. Afirma que *o filme não tem como finalidade vender um produto, e sim uma experiência sensorial, que pode ou não estar ligada a uma marca*⁴.

Pedro Diniz sinaliza que o coletivo *Showstudio*, criado em 2000 pelo fotógrafo inglês Nick Knigth, foi um dos primeiros a lançar essa ideia na internet e a juntar jovens diretores, como o cineasta Nathaniel Brown e o ilustrador Quentin Jones, para a produção de curtas-vídeo⁵.

O fotógrafo brasileiro Gleeson Paulino avalia que *os filmes são importantes para que grifes nacionais se posicionem na indústria. Para os fotógrafos de moda, é uma plataforma que coloca a roupa no centro de um experimento sonoro e imagético estimulante*⁶.

³ DINIZ, Pedro. Filmes de moda ganham festival em São Paulo e no Rio. Folha de São Paulo. Ilustrada. p.3. Domingo, 4 de agosto de 2013.

⁴ DINIZ, 2013, p.3.

⁵ Os experimentos deles somam cerca de 10 mil visualizações no Youtube e no site Vimeo. (DINIZ, 2013, p.3)

⁶ DINIZ, 2013, p.3.

A definição do termo ainda é algo em construção, pesquisadores e realizadores apresentam, através de aproximações, características que visam definir o gênero. O blog Masalladelgallumbo⁷ através da análise de vídeos de moda pontua algumas características do *Fashion Film*:

Uma aproximação poderia ser de uma peça audiovisual, de curta duração [um a cinco minutos], que prioriza a estética visual. A seleção da música também é crucial. Criadores com um viés artístico procuram comunicar a essência, o universo da marca de forma original e criativa. Não se trata de fazer publicidade, mas sim transmitir uma experiência. É um produto que permite que as marcas convertam sua comunicação em algo único, porque hoje você tem que diferenciar. O público de destino desses "filmes de moda" não pode ser alcançado através da mídia tradicional. Na elaboração dos Fashion Films envolvem-se artistas de todo tipo: ilustradores, cineastas, designers[...]⁸. (tradução livre)

Em reportagem de dezembro de 2013, o blog Masalladelgallumbo descreve o *Fashion Film* como um formato que transita entre o *videoclip*, o *spot publicitário* e o *filme*[...] E o caracteriza como *um gênero experimental em pleno auge, que está aqui para ficar. Surge com a intenção de ser uma nova linguagem no mundo da moda e para responder às novas necessidades dos consumidores através da Internet*⁹ (tradução livre).

O portal O Tempo na matéria sobre a realização da segunda edição do SPFFF (São Paulo Fashion Film Festival) lança a pergunta "Mas, afinal, o que é exatamente um filme fashion?" e traça, a partir do depoimento de realizadores, características de um *Fashion Film*:

A definição é tão difícil quanto a catalogação de quantas vertentes de filmes de moda existem. "Esta é uma área que está ainda se afirmando e em que são

⁷ MASALLADELGALLUMBO. **La era del fashion film.** 2013. Disponível em: <<https://masalladelgallumbo.wordpress.com/2013/12/23/la-era-del-fashion-film/>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

⁸ MASALLADELGALLUMBO. **La era del fashion film.** 2013. Disponível em: <<https://masalladelgallumbo.wordpress.com/2013/12/23/la-era-del-fashion-film/>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

⁹ MASALLADELGALLUMBO. **La era del fashion film.** 2013. Disponível em: <<https://masalladelgallumbo.wordpress.com/2013/12/23/la-era-del-fashion-film/>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

possíveis muitas experimentações, não há definição precisa. Blade Runner de Ridley Scott é um filme fashion, por exemplo. “Mas certo é que é todo aquele que tem a estética, a moda, a roupa, um perfume, um estilo, em primeiro plano”, explica o fotógrafo e diretor Jacques Dequeker que, ao lado do diretor e ator Marcos Mello, criou o SPFFF¹⁰.

Alessia di Paolo (2015, p.2) aponta o *Fashion Film* como uma nova estética midiática na era digital. *O estado da mídia contemporânea fala através de - e da - tecnologia convergente alimentada pela criação de conteúdo de valor [imagem, texto, som] e eficaz para aumentar as plataformas de expressão* (tradução livre). A autora destaca o *fashion film* como uma ferramenta de comunicação dinâmica. E que na última década as principais marcas de luxo perceberam o potencial da projeção de sua imagem na internet:

É neste cenário que emerge a produção do fashion film: uma nova forma de moldar a imagem de moda dando-lhe movimento e conteúdo, inovador e projetado especialmente para o uso na web e adaptável à evolução das necessidades dos consumidores em resposta à saturação do publicidade tradicional [...]. (tradução livre) (PAOLO, 2015, p.2)

Paolo (2015, p.3) relata que a difusão dos vídeos através da internet reduz os custos de publicidade e é também um meio de atingir um público mais jovem. Afirma que esse modo de ação auxilia as marcas de moda a atingirem uma geração mais jovem e tecnológica, *que preferem vídeo a palavra escrita, especialmente se o curta for reproduzível em vários dispositivos*. Comenta (p.3) que esse formato é *visualmente atraente desde o início e inovador para capturar a atenção do usuário principal, o usuário da web, que foca a sua maior atenção sobre os primeiros segundos [...]*

Sobre o crescimento na utilização do formato, Paolo (2015, p.3) declara que o Fashion Film tem conquistado [...] *sua autonomia como gênero e é para ser entendido em toda a sua complexidade, enquanto você não está na frente da linguagem de uma produção estética tradicional, mas toda uma nova mensagem e que tem sua própria identidade concebida para atender diferentes interesses*.

¹⁰MASALLADELGALLUMBO. *La era del fashion film*. 2013. Disponível em: <<https://masalladelgallumbo.wordpress.com/2013/12/23/la-era-del-fashion-film/>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

Outro aspecto levantado por Paolo (2015) são as características do gênero *Fashion Film*:

Podemos resumir, entre as definições técnicas até então atribuídas ao fashion film, ou seja: o audiovisual de 24 quadros / segundo de curta duração (em média de um a vinte minutos), com especial atenção à estética visual - descendentes da fotografia - e contar histórias, cujo resultado, plural, é a combinação de produções como vídeo de música, cinema experimental, videoarte, documentário, o anúncio e o curta-metragem. (PAOLO, 2015, p. 3)

Marketa Uhlivora (sem data) também pontua características do formato *Fashion Film* e faz uma aproximação do gênero com o vídeoclip, destacando que a hibridização é uma forte característica dos *fashion films*:

Embora o Fashion Film assimile uma série de gêneros e formas de filmes diversos, evoca, em sua maior parte, espetáculos curtos, intensos e não narrativos dedicados à exibição e promoção da moda. É talvez melhor caracterizado como uma fusão rítmica de efeitos visuais e auditivos, um pouco semelhante ao vídeo da música. Como uma forma de imagem em movimento, certamente não é nova, pois apareceu em mutações diferentes desde os primórdios do cinema [considere comerciais de moda, filmes de notícias e filmes-revistas ou vários híbridos de filmes promocionais e documentários]. No entanto, até recentemente era uma forma estranhamente negligenciada, até mesmo deslocada: um terreno não reclamado, meio perdido entre a moda e o cinema - duas indústrias com demandas diferentes. Então, faz sentido que, quando reapareceu da comunidade da moda durante os anos 2000, ele "chegou" com um vigor sem precedentes. Este rejuvenescimento foi evidentemente possibilitado pela "revolução digital", especialmente no novo milênio, que viu um encontro intensificado entre novas mídias e tecnologias, por um lado, e os criadores de imagens de moda e clientes interessados em explorá-los, por outro¹¹. (tradução livre)

Uhlivora (sem data), ao traçar um paralelo entre fotografia e *Fashion Film* comenta que além do *fashion film* ter compartilhado os clientes, orçamentos, configurações e ferramentas de imagem advindos da fotografia, *replicou - pelo menos*

¹¹ UHLIVORA, Marketa, (sem data). Disponível em <<http://aperture.org/blog/fashion-film-photographic-marketa-uhlivoira/>>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

*até certo ponto - suas equipes e elenco. Identifica também que profissionais que atuam como cineastas de moda tem formação em fotografia, mas pouco ou nenhum conhecimento formal de técnicas de cinema ou animação e geralmente continuaram com sua prática anterior de produzir editoriais e publicidade para revistas impressas*¹².

Uhlivora (sem data) relata que os primeiros vídeos produzidos pelo SHOWstudio possuem um apego à fotografia, comenta que os vídeos são como editoriais em movimento. A autora analisa que:

[...] a campanha¹³ de Inez & Vinoodh para Yves Saint Laurent Outono/Inverno 2010-11 mostra um simples evento de um modelo descendo uma escada e caminhando, passando pela câmera, muito no estilo dos primeiros filmes de Lumière. A descida do modelo não é, contudo, capturada como movimento fluido, mas sim como uma seqüência quebrada e desarticulada de disparos em câmera lenta exibindo uma matriz de roupas¹⁴. (tradução livre)

Antonio Pineda Cachero e Marina Ramos Serrano¹⁵ (sem data) no artigo *El advertainment y las transformaciones de los formatos en el ámbito publicitario: el caso de los fashion films* argumentam que:

[...] *Fashion Films* são experiências audiovisuais, nem sempre ficção, gerados por marcas de moda para integrar os seus valores e aproximar assim público diferente através da Internet. Falamos de "experiência audiovisual" porque há sempre narrativas; são, por vezes são experimentos musicais ou manifestos audiovisuais dos designers das marcas. [...] Geralmente, eles são muitas vezes utilizados para

¹² UHLIVORA, Marketa, (sem data).

¹³ Vídeo disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-DtgjqOCRv0>>. Acesso em 7 de outubro de 2016.

¹⁴ UHLIVORA, Marketa, (sem data).

¹⁵ CACHERO, Antonio P. e SERRANO, Marina R, sem data. *El advertainment y las transformaciones de los formatos en el ámbito publicitario: el caso de los fashion films*. Disponível em < <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/28879/eladvertainmentylas.pdf?sequence=1>>. Acesso em 23 de outubro de 2016.

promover uma nova coleção ou novo desfile[...].
(CACHERO; SERRANO, sem data, p.5 -6)

Cachero e Serrano (sem data, p. 6) também identificam que o *Fashion Film* destina-se principalmente aos usuários da internet, que de acordo com os autores; *precisam mais informação, mais criatividade e mais oportunidades de interação*. Destacam que a *ascensão do vídeo na internet* e a *Web 2.0* propiciaram a aproximação *entre moda e novas tecnologias*. Mais uma vez o site *SHOWstudio* é citado como referência na produção de *Fashion Films*, os autores apontam o portal como um lugar *"onde as fronteiras entre os diversos gêneros são borradas"*.

Entre os autores citados, um ponto comum é a afirmação do caráter experimental do gênero e o destaque do projeto *SHOWstudio* como pioneiro na utilização do formato. Os autores também destacam que é um formato destinado principalmente para internet. O tempo médio de duração dos curtas varia de acordo com autor e/ou realizador. O dinamismo das imagens e a importância da trilha sonora são pontos reforçados pelos teóricos.

2.1 ABORDAGEM SELECIONADA

Como apresentado, a definição de *Fashion Film* ainda não é fechada. Os filmes são marcados pela experimentação, por uma proximidade com a fotografia, a estética visual como protagonista, proximidade com o videoclipe, e a web como principal plataforma de divulgação, tendo público específico e divergindo da mídia tradicional. O viés adotado para elaboração do vídeo a ser apresentado segue as características citadas. Aproximando-se do conceito apresentado por Marketa Uhlivora (sem data), que compara o *Fashion Film* do formato de videoclipe: [...] *É talvez melhor caracterizado como uma fusão rítmica de efeitos visuais e auditivos, um pouco semelhante ao vídeo da música*.

2. MORTE E LUTO NA ERA VITORIANA – VESTUÁRIO E GÊNERO

Para elaboração do *Fashion Film* selecionou-se a temática *Morte e luto na Era Vitoriana*, a escolha deu-se pelo potencial visual do tema. Os apontamentos teóricos e a pesquisa iconográfica nortearam a concepção das roupas, escolha de elenco, trilha sonora, fotografia, maquiagem e cenografia. No vídeo são explorados a iconografia e símbolos que permeavam a morte e o luto vitoriano. Tratando também sobre questões do antagonismo de gênero no século XIX, homens e mulheres compõem o elenco, ocorre a inserção de itens culturalmente associados a *toilette* feminina à corpos masculinos. A exibição do corpo e acessórios que fazem referência a fetiches sexuais fazem um contraste com as restrições sexuais que permeavam a Era Vitoriana.

2. 1 MODA E GÊNERO NO SÉCULO XIX

Gilda de Mello e Souza (2001) aborda na obra *O espírito das roupas: a moda no século XIX* os contrastes de estilos de vida, pelas diferenciações de classes, de profissões, de sexo e etc. Dentre essas, a maior oposição se faz na diferenciação entre os sexos. Não só um contraste biológico – mas afasta o homem da mulher. Mello e Souza comenta que a roupa feminina do século XIX impõe uma forma ao corpo – roupa rígida que limita e determina os movimentos: [...] *todo um conjunto de diferenças acentua através da roupa as características sexuais, modula de modo diferente a voz da mulher, produz um vagar maior dos movimentos, um jeito de cabeça mais langue sobre os ombros.* (2001, p. 55).

A autora destaca que de tão marcado que é o antagonismo torna-se difícil a tarefa de separar o que seria algo natural e o que seria uma construção social. Ela também pontua que desde sociedades primitivas se tem a separação de grupo masculino do feminino. Tendo assim mundos opostos, com atividades opostas. Ficando a mulher com as atividades mais sedentárias e reservado ao homem as atividades que obrigam um maior movimento.

Durante o século XIX, na evolução e desenvolvimento das roupas a silhueta H imperou para os homens e X para as mulheres; Melo e Souza (2001, p. 60) relata que:

Enquanto o traje feminino, passada a voga da simplicidade, se lançou novamente numa complicação de rendas, bordados e fitas, a indumentária masculina partiu, num crescente despojamento, do costume de caça do gentil-homem inglês para o ascetismo da roupa moderna. Juliana Luiza de Melo Schmitt (2008) destaca que:

A chamada *silhueta em X* foi o ícone da moda vitoriana, obtida com a divisão do corpo pelo estrangulamento da cintura, destacando os quadris enormemente aumentados pelo artifício metálico. Compunham o restante da composição as mangas muito justas, blusas fechadas para o dia ou muito decotadas para a noite e saias muito longas, por vezes com caudas, que se mantiveram até o fim do século. (SCHMITT, 2008, p. 62)



Fig. 1: Evolução da moda feminina no decorrer do século XIX. **Fonte:** MELLO e SOUZA, Gilda. *O espírito das roupas. A moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



Fig. 2: Vestidos utilizando a crinolina, cerca de 1855. **Fonte:** Acesso em 03 de nov. de 2016. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/corsets-and-crinolines-in-victorian-fashion/>

Schmitt (2008, p. 9) compara as características da moda masculina em períodos anteriores, onde se valiam de cores e ornamentos variados e as restrições estéticas que foram adotadas no vestuário masculino durante o século XIX, prevalecendo *opções mais sóbrias e austeras, negando as cores em sua imagem pessoal*. A autora destaca que *a partir da década de 1850, adotam em definitivo o preto cotidianamente, a cor da morte*

desde épocas medievais. É dessa grande mudança na indumentária masculina – e também na feminina, influenciada pelo luto da Rainha Vitória da Inglaterra.



Fig. 3: Traje diurno masculino, 1871.

Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O13953/double-breasted-frock-unknown/>

A moda feminina sofreu grandes mudanças no decorrer do século XIX, a autora relata que o século XIX inicia sugerindo simplicidade, pela influência das ideias iluminista, pela Revolução Francesa e a estética neoclássica. Schmitt (2008, p. 61-62) comenta que as mulheres adotaram “tecidos muito finos e vaporosos”, com modelagem que permitiam uma maior liberdade ao corpo, como uma “túnica grega”. Os *corsets* curtos substituíram os espartilhos. A cor branca predominou no vestuário feminino, contrastando com detalhes em cores vivas.

Sob influência da Restauração, ocorre uma mudança radical na vestimenta feminina, Schmitt (2008, p. 62) sinaliza uma mudança na silhueta; *mangas bufantes*, *saias encurtadas na altura dos tornozelos* e *anáguas para dar volume nas saias* levaram a um inevitável esquecimento da fluidez das formas anteriores já na década de 1820. Sobre as mudanças posteriores Schmitt comenta:

Nos dez anos seguintes, as mangas foram ajustadas aos antebraços e amplamente abertas no punho, escondendo as mãos em delicadas rendas e abundantes babados. A moda convergia da simplicidade para a complexidade, do branco com detalhes coloridos pós-Revolução Francesa às cores pálidas com estampas delicadas do Romantismo. Passou-se a toda variedade de cores, estampas e padrões, incluindo-se o xadrez e o listrado em cores fortes contrastantes. (SCHMITT, 2008, p. 62)

Por conta da silhueta de ancas o espartilho volta a fazer parte do cotidiano da mulher, deformando os órgãos internos, afetado a respiração e agindo como *instrumento de vigilância e submissão*. *Servia para sustentação da frágil estrutura feminina: não apenas a física, sobretudo a moral*. Em 1860, a crinolina, introduzida pela imperatriz Eugenia passa a compor o guarda-roupa feminino, tornando-se o *principal símbolo da roupa feminina daquele século*. (SCHMITT, 2008, p. 62-63)

A mulher do século XIX tinha suas normas de conduta regulada pelo e para o homem, *o ideal vitoriano valorizava atributos considerados tipicamente femininos como a fragilidade, a delicadeza e a docilidade infantilóide*. Esses quesitos eram representados fisicamente *na fraqueza, na magreza, na palidez*. Os trajes do período reforçavam essas características, limitando as atividades e dificultando a locomoção. (SCHMITT, 2008, p.63)

A vida da mulher oitocentista estava ligada a do homem, quando solteira era regulada e sustentada pelo pai e após o casamento os direitos e responsabilidades cabiam ao marido. As mulheres burguesas não gozavam da liberdade do seu próprio corpo, como destaca Schmitt:

Para qualquer mulher, a felicidade e a segurança, inclusive financeira, eram possíveis somente através do casamento. Quanto mais inútil aparentasse, mais indicava sua posição na hierarquia social, mantida pelo esposo. A ociosidade aristocrática era vista como o modo de vida mais apropriado para mulheres da alta sociedade. As roupas femininas consideradas elegantes na época eram excepcionalmente restritivas e ornamentais. (SCHMITT, 2008, p.63)

Juliana Luiza De Melo Schmitt (2008, p.9) identifica uma rigidez na regulamentação dos costumes no período, argumentando que Era Vitoriana também foi um período da “disciplina das emoções”, dominada por códigos sociais que regulavam a vida de

homens e mulheres, que tiveram de racionalizar todos modos de ação, afastando os instintos e assim tornando-se contidos e *docilizados*, como descreve Schmitt:

O indivíduo, podado da necessidade de expressar seus sofrimentos – encerrados na intimidade dos lares burgueses – e, ao mesmo tempo, exposto à esfera pública da urbanidade moderna, dependia de um conjunto de códigos sociais que lhe indicava o que era prudente ou não de ser mostrado. Aprendia a aniquilar seus instintos, deixando de pensar e agir espontaneamente. Esse corpo vitoriano, docilizado e contido, foi submetido a rígida racionalização em prol de um autocontrole baseado em uma moral ascética e pudica. (SCHMITT, 2008, p.9)

E completa:

[...] A obsessão pela disciplina das emoções visava, principalmente, o afastamento da sexualidade e a abolição da violência – e em seu prolongamento, a *morte em espaço público* - por serem instâncias humanas muito próximas dos instintos animais.” (SCHMITT, 2008, p.27)

A rigidez dos códigos sociais, as alterações nas formas das roupas masculinas e femininas, e a redução da cartela de cores ao preto são marcadores dos primeiros anos da Era Vitoriana. Schmitt (2008) aponta a recusa às cores como um marcador de transição. A despeito da predominância da cor preta no vestuário Schmitt (2008) comenta que:

Foi nesse período, mais do que em qualquer outro anterior, que os homens vestiram preto. Anulando seus desejos e contendo seus corpos, a sociedade vitoriana adotou o luto como vestimenta cotidiana. Em meados daquele século, o negro das roupas tornou-se o uniforme tanto das elites, aristocratas ou industriais, quanto das classes médias, comerciantes e profissionais liberais, e do operariado. A moda do luto foi, então, uma moda para todos. (SCHMITT, 2008, p.51)

O próximo tópico aborda a presença do luto no cotidiano vitoriano e sua interferência no vestuário.

2.2 MORTE E LUTO NO PERÍODO VITORIANO

A Era Vitoriana foi o período do reinado da Rainha Vitória no Reino Unido, entre os anos 1837 a 1901, época marcada pelo grande desenvolvimento do país. Período também em que desenvolveu-se uma *obsessão pela morte*, o que Schmitt (2008, p.9) caracteriza como um *apego dramático*, que tinha forte relação com as memórias do ente falecido. O “convívio” com os falecidos dava-se através de rituais que se conceberam durante o século XIX, como o registro fotográfico *post-mortem* e a visita ao túmulo, práticas que “presentificavam” os falecidos:

[...] talvez nunca na cultura ocidental, tenha se concebido a morte com tanto investimento sensível como ocorreu naquele momento. Nos corpos, na aparência e na relação com outrem, os vitorianos experimentaram a angústia de sua existência, a um só tempo afirmando e negando seu fim. (SCHMITT, 2008, p.8)

A relação morte e luto na Era Vitoriana é abordada no estudo *Mortes vitorianas: corpos e lutos no século XIX*¹⁶, em que Juliana Luiza de Melo Schmitt descreve como os vitorianos lidavam com a morte e quais os efeitos dela nas relações sociais e na aparência. Schmitt (2008) transita entre os códigos do vestuário de luto e o ritual fúnebre compartilhado no século XIX.

Ao referir-se a morte e o luto vitoriano a autora destaca que nesse período a morte foi abordada com uma forte carga dramática e *apaixonadamente sofrida*:

A sociedade vitoriana concebeu a *presentificação da morte* na vida. Não somente pelos hábitos sociais, cada vez mais artificiais, que indicavam o fim do homem naturalmente espontâneo, ou pela adoção do luto como traje cotidiano. Também o século XIX presenciou a morte-tabu, indesejada e, no extremo, *negada* – como se fosse possível evitá-la. Paralelamente, apegou-se a uma supervalorização do morto, mantendo-o ao mundo dos vivos, numa melancólica *afirmação* da efemeridade do viver. (SCHMITT, 2008, p.100)

¹⁶ Trabalho apresentado no processo de aprovação do mestrado em Moda, Cultura e Arte do Centro Universitário Senac. Orientado pela Prof.^a Dr.^a Eliane Roberts Moraes. São Paulo, março de 2008.

Schimit (2008) nota uma mudança de costume dos indivíduos perante os mortos, comenta que antes (período da Idade Média) os corpos eram abandonados nas fossas comunais sem qualquer identificação:

[...] *mesmo nos séculos seguinte, uma das poucas mudanças nesse quadro foi a adoção das inscrições fúnebres* – com o objetivo de salvaguardar a memória do morto e não seu local de sepultamento, a partir do final do século XVIII a fixação de um local específico para o enterro do corpo tornou-se prática normativa. E de fato, o principal motivo para essa nova atitude foi possibilitar a *visitação ao morto* [...]. (SCHMITT, 2008, p.119-120)

Percebe-se no período vitoriano o apego ao corpo morto, a autora relaciona essa manifestação ao racionalismo e materialismo do período. Em que houve a popularização do agnosticismo e a consciência. Espalhando-se a ideia, entre os *homens esclarecidos, de que não havia pós-morte, logo os homens apegavam-se ao que se têm e ao que se é: o próprio corpo material.* (SCHMITT, 2008, p.120-121) Sobre a idolatria aos mortos na sociedade vitoriana Schmitt (2008, p. 83) destaca:

O apego ao corpo que se desenvolveu naquele século pressupôs um culto ao sofrimento, longo e carregado, no qual vestir o luto era morrer um pouco, junto daquele que se enterrava.

Portanto:

O exagero do preto no vestuário oitocentista transitava entre os paradigmas da afirmação de classe, como o uniforme da nova sociedade burguesa, industrial e capitalista; da neutralidade na cor prática e funcional, aconselhável para todas as situações; e da negação de uma identidade pessoal no vestir. A contenção de cores era um prolongamento do fim da auto-expressão. Enlutar-se em vida era sinal da falta de sentido na própria existência. A perpetuação do luto era manifestação de algo que se perdeu e do pesar interminável por essa perda.

Schmitt (2008, p. 76) enfatiza que pela sociedade vitoriana ser *altamente regida pelos códigos de etiqueta*, as questões que tangenciam a morte não fugiriam a essas normas. Argumenta que *desrespeitar essas regras era considerado um verdadeiro escândalo, um ato de imoralidade. A aprovação de outrem governava o comportamento*

individual. Entre a classe média era comum a circulação de *jornais de costume e manuais de etiquetas*, que dentre os assuntos abordados traziam recomendações de como se portar perante a morte e o luto. A autora descreve alguns pontos desse costume:

O luto tornou-se um cerimonial complexo, normatizado desde as cartas de condolências até a maneira de conversar com a viúva. Dentro das casas, as cortinas eram abaixadas e os relógios parados na hora do falecimento. Espelhos eram cobertos. A família não se reunia para as refeições enquanto o cadáver estivesse presente. Era aconselhável que se preparassem funerais dispendiosos, erguessem túmulos artisticamente preparados com monumentos ao morto. Todos os detalhes eram observados e mesmo os cavalos que levavam o carro com o caixão deveriam ser pretos e decorados em preto. A determinação em assegurar um funeral decente para os membros da família foi característica seguida por todas as classes na sociedade vitoriana, mesmo quando os gastos colocassem em risco a sobrevivência dos que ficavam. Ninguém queria enterrar seus entes em túmulos medíocres. (SCHMITT, 2008, p.76)

O preto que dominou a vestimenta masculina no anos do século XIX e que de certo modo aproximou homens de classes distintas, em seus ternos pretos, eram como relata Schimit (2008), *um grande exército fúnebre*. A uniformização do traje masculino proporcionou um *afrouxamento da etiqueta masculina*. Libertando o homem de diversas trocas de roupas durante o dia. Proporcionando um guarda-roupa masculino com pouca variação de cores e modelagens, auxiliando na composição das peças. (Schmitt, 2008, p. 73)

A autora apresenta um levantamento histórico a respeito da relação da cor preta com a escuridão. Aponta que na Antiguidade já aparece essa associação:

Segundo o poeta Hesíodo, a divindade *Noite* é a mãe do deus *Morte*. Filha do deus primordial Caos, é a *representante das Trevas*. Simboliza não apenas um estágio primeiro da origem do mundo, como também a *ausência da luz e da vida*. Sendo assim, *a deusa da Escuridão gerou a Morte*: e desde então, desde os mitos cosmogônicos da Antiguidade arcaica grega, a sociedade ocidental nunca mais deixou de representar a morte através do preto. (SCHMITT, 2008, p.53)

Outro aspecto levantado pela autora é que no período medieval, homens e mulheres faziam uso de diversas cores e que foi só por volta do ano mil que a cor preta tornou-se específica do vestuário monástico. Schmitt (2008, p.54) argumenta que a cor preta carrega consigo uma simbologia de impessoalidade, o que era desejável para as ordens religiosas, *que pregavam a vida ascética, notadamente a beneditina e, posteriormente, a dominicana e a franciscana no século XIII.*

A Igreja considerava o preto como *cor da ausência*, logo tornou-se a cor apropriada para o luto. Esse fato ocorre no mesmo momento *em que a instituição gradualmente se apropriava dos ofícios do luto, até então, laicos.* Além da *incorporação da morte* e outros rituais sociais como casamentos e batizados, que antes aconteciam sem a participação da Igreja, foram apropriados por ela. Ao final da Alta Idade Média, a Igreja *consolida-se como a mais forte instituição ideológica da medievalidade.* SCHMITT (2008, p.54) considera que isso deve-se ao fato da instituição ter aderido e monopolizado esses ritos sociais. A autora comenta que *se a celebração das missas era feita com trajes em cores, nos períodos de luto, o preto tornou-se a roupa oficial de seus membros a partir do século XI.* O que se estendeu para além do membros oficiais da Igreja, passando os trajes pretos a serem adotados também por familiares e amigos do defunto. A partir dessa influência da Igreja na utilização do preto como cor do luto, a cor preta passou a ter conotação de dor e sofrimento. Scmitt relata que:

[...] nos séculos XIII e XIV generalizou-se uma identificação de um óbito também pelo uso da roupa em cor preta. O evento era reconhecível pela adoção de um vestuário característico, que não era utilizado cotidianamente pelas pessoas não pertencentes ao clero. A cor ganhava a conotação do sofrimento: o preto passava a ser a *aparência da dor.* Também no período posterior ao funeral, quando era apropriado demonstrar certo tipo de comportamento semelhante ao religioso, o negro transmitia explicitamente a contenção dos sentimentos de euforia, o recato e o resguardo sexual pelos quais passava o sujeito enlutado. (SCMITT, 2008, p.54-55.)

No século XIX o custo do vestuário era dispendioso, tornando-se as roupas parte *significativa das posses dos que tinham recursos limitados.* Para alguns, eram o único *bem de valor.* Limitando aos mais pobres dois tipos de traje: um de trabalho e um de passeio, que se diferenciavam pelos materiais empregados em sua confecção. A

respeito da aquisição de peças de vestuário, Schmitt (2008, p.73), identifica que *adquiriam-se ternos e casacos novos quando alguém se casava, e esses eram usados por décadas. A preferência era sempre pela cor preta: para serem usados também, quando necessário, como traje de luto. O mesmo ocorria para com as mulheres.*

Juliana Luiza De Melo Schmitt (2008) identifica e descreve o luto vitoriano em dois estágios, o fechado e o meio-luto:

[...] cada um contando com suas próprias regras. De fato, as mais importantes e rígidas referiam-se ao vestuário. Era através dele que se mostrava imediatamente a tristeza e se exigia distância das mundanidades. Sua cor oficial era o preto, reconhecidamente a cor da ausência. Porém, não era a única. Mesmo no luto fechado, o branco poderia ser utilizado em punhos e colarinhos. Os tecidos deveriam ser discretos como os de algodão ou a lã, nunca brilhantes ou chamativos como o cetim, a seda e o veludo. (SCHMITT, 2008, p.77)

Na relação do vestuário masculino com o luto a autora afirma que para os homens adotar o luto no vestuário era algo menos complexo do que para as mulheres, eles deveriam apenas usar o *traje preto tradicional combinado com luvas pretas*. Para as crianças o luto não era obrigatório, podendo ser adotado através da cor preta ou de outras cores neutras, como o cinza e o branco – relata Schmitt (2008, p. 77)

Para as mulheres os códigos que tangenciavam o luto eram ainda mais rígidos, Schmitt (2008) menciona que:

O luto fechado de viúvas deveria durar cerca de dois anos, período no qual além do vestuário preto, sem jóias, usava um véu cobrindo o rosto ao sair de casa e não era apropriado que arrumasse os cabelos ou usasse perfume. Nesses meses, suas atividades sociais deveriam ser as mínimas possíveis, idealmente restritas aos serviços da igreja. (SCHMITT, 2008, p.77)

Contudo, outras regras são observadas:

No meio-luto, era aceitável usar matizes como o cinza, malva, roxo, lavanda, lilás e também o branco combinado com essas cores. Também o vermelho, em seus tons mais escuros, era adequado. Ao suavizar o negro, o uso de jóias também era liberado, porém limitadas e discretíssimas. Em tons sóbrios ou ainda em formato de camafeus, nos quais se colocavam *mementos mori* como mechas de cabelo ou fotos do morto. (SCHMITT, 2008, p.78)

Nesse contexto de exaltação e apego ao corpo morto, torna-se popular na período vitoriano a *fotografia post-mortem*. A fotografia surgiu em meados do século XIX e rapidamente alcançou popularização. A técnica tornou-se mais barata e atingiu classes mais baixas. Tornando comum o registro de acontecimentos importantes, retratos familiares e etc. Dentre esses acontecimentos do âmbito familiar, não é ignorado o registro da morte, como relata Schmitt (2008):

A morte, ao se tornar um acontecimento marcante no núcleo familiar, e ainda ser próxima e domiciliar, passou também a ser registrada. A fotografia post-mortem foi uma prática comum do período vitoriano, alimentada pelo apego ao morto e o desejo de registrar seu último momento de convívio [...]. (SCHMITT, 2008, p.128)

Buscava-se através da fotografia eternizar o morto. *O resultado, muitas vezes, eram poses tensas, posturas incômodas, rostos graves e sérios:*

[...] Estáticos, como cadáveres, eram alvos vivos da ação fotográfica. Momentaneamente embalsamado, desapropriado de si mesmo, o sujeito torna-se objeto da foto: pura imagem. Assim sendo, fotografar alguém é, em larga medida, cometer um homicídio no qual, no extremo da metáfora, a câmara pode *assassinar* – o disparo (*shot*), é o segundo fatal da realização da foto. (SCHMITT, 2008, p.128)

A seguir, nas figuras 4 e 5, exemplos de fotografias post-mortem. Nas próximas seções, são apresentadas as pranchas que servem de inspiração para a construção do editorial, são elas: colagens iconográficas, formas, estamperia, acessórios e beleza. Além da Matriz Conceitual, de onde foram extraídos os elementos palpáveis: matéria-prima, cor, design de superfície e forma.



*Pearl Born July 7, 1895
Died December 26, 1895*

Fig. 4: Fotografia *post-mortem*. As crianças eram muitas vezes fotografadas como se estivessem dormindo, principalmente os bebês, proporcionando ao morto uma aparência próxima da dos vivos. Schmitt, 2008, p.126. **Fonte:** <http://billblanton.com/pm.htm>



Fig.5: Fotografia *post-mortem*. Em alguns casos as condições do corpo morto já não permitia uma postura rígida, nesses casos esforçavam-se para que o aspecto transmitido fosse de um momento de repouso. **Fonte:** Schmitt, 2008, p.126.

MORTE E LUTO NA ERA VITORIANA | ICONOGRAFIA



Fig. 6: Colagem iconográfica das fotografias *post-mortem*, utilizadas como referência para as gravações. **Fonte:** do autor.

MORTE E LUTO NA ERA VITORIANA | ICONOGRAFIA



Fig. 7: Colagem iconográfica das fotografias *post-mortem*, mesclada estatuária que se assemelham através da gestualidade e temática, utilizadas como referência para as gravações. **Fonte:** Do autor, 2016.



Fig. 8: Colagem iconográfica de roupas do período, referência para a confecção das peças utilizadas no vídeo. **Fonte:** Do autor, 2016.



Fig. 9: Colagem iconográfica de roupas do período, referência para a confecção das peças utilizadas no vídeo. **Fonte:** Do autor, 2016.



Fig. 10: Colagem iconográfica para elaboração da estampa. **Fonte:** Do autor, 2016.



Fig. 11: Colagem iconográfica para escolha de acessórios. **Fonte:** Do autor, 2016.



Fig. 12: Colagem iconográfica elaboração de penteados e maquiagens. **Fonte:** Do autor, 2016.

3.4 Matriz conceitual

Referência Palpável	Matéria-prima	Cor	Design de Superfície	Forma
Inspiração Impalpável				
Morte	Couro, Jacquard	Preto		Estruturada
Luto	Jacquard, Linho	Preto		Estruturada
Contrastes	Jacquard, Voal	Claro/Escuro	Transparência Textura	Estruturada/Fluida
Leveza	Seda, Voal	Pérola	Transparência	Fluida
Dramaticidade	Couro, Jacquard	Preto	Textura	Estruturada
Melancolia	Tule	Preto	Transparência	Fluida
Escuridão	Linho	Preto		Estruturada
Vida	Seda, Voal	Branco	Estampa	Fluida

Fig. 13: Matriz conceitual das colagens iconográficas. Fonte: Do autor, 2016.

3. PROCESSO CRIATIVO - VÍDEO

Apresenta-se uma experimentação em audiovisual e moda, tendo-se o primeiro corte do vídeo, com duração máxima de três minutos. Nele são explorados a iconografia e símbolos que permeavam a morte e o luto vitoriano. Abordando-se também o antagonismo de gênero no século XIX, homens e mulheres compõem o elenco, propõe-se a inserção de itens culturalmente associados a *toilette* feminina à corpos masculinos. A exibição do corpo e acessórios que fazem referências a fetiches sexuais fazem um contraste com a rigidez dos códigos sociais que permeavam a Era Vitoriana. As roupas utilizadas foram produzidas a partir de referências das formas do vestuário oitocentista e mescladas com referências contemporâneas.

O título do vídeo – *Arthropoda* – faz referência ao filo no qual os insetos¹⁷ estão inseridos. A narrativa é ambientada em lugares que possuem referência arquitetônica próxima a do século XIX, utilizando o Fórum da Cultura, a Escola Normal e o Cemitério Luterano como locações¹⁸. As cenas foram montadas de forma que apresentassem um contraste entre *luz* e *escuridão*, cenas com baixa incidência de luz e com roupas mais pesadas e escuras contrastam com cenas mais iluminadas, luz em tom amarelado e roupas leves e fluidas. Schmitt (2008, p.53) destaca as relações simbólicas entre a cor branca e a luz e a cor preta e a *escuridão*, servindo de base para ambientação do vídeo:

Cores são conceitos, concepções ordenadas e interpretadas no momento da recepção. Dessa maneira, *branco* não é somente luz, mas *conceito de luz*; *preto* não é a falta da luz, mas o *conceito de escuridão*. Por sua definição científica, o preto representaria somente a ausência da luz; metaforicamente concebe uma ideia de obscuridade e negação, porque anula as outras cores, impondo-se. Não excita a retina, não estimula os sentidos, mantém os olhos em estado de repouso: melancólica e cômoda, ideal ao *gosto inseguro* do homem vitoriano.

¹⁷ Utilizou-se de aspectos simbólicos da relação de insetos com morte e vida.

¹⁸ Localizadas na cidade de Juiz de Fora – MG.

3.1 ESTAMPA

A partir da obra *La faune des cadavres: application de l'entomologie à la médecine légale*¹⁹ fez-se aproximações do simbolismo dos insetos e sua associação com morte e vida. O site *Significado dos símbolos*²⁰ afirma que para os povos da América Central a simbologia dos insetos *estaria ligada as almas dos mortos que visitam a Terra*. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*²¹ a borboleta é tida como símbolo de transformação, sendo também símbolo da *beleza, inconstância, efemeridade da natureza e da renovação*.

A partir dessas referências desenvolveu-se a estampa *Arthropoda #1*, realizada pela técnica de sublimação, com *rapport* (14 x 14 cm) em tecido de composição 100% poliéster, com nome comercial *Seda Lyon Gloss*. Buscou-se reproduzir a ideia de leveza e movimento, proporcionados pela escolha do tecido e pela disposição da estampa, características originadas da Matriz Conceitual. Para produção da estampa contou-se com a colaboração de Paulo Rafael, discente do Bacharelado em Artes Visuais (UFJF), que participa de um projeto de Ilustração Científica em parceria com o departamento de Zoologia do Bacharelado em Biologia da UFJF. Os insetos da Coleção de Artrópodes foram fotografados e as imagens passaram por tratamento digital e construção do *rapport*. Na estampa apresentada utilizou-se de duas espécies de borboleta e uma cigarra.

¹⁹ Escrita por Jean Pierre Mégnin em 1894, Megnin (1828-1905) veterinário, fundador da revista L'Eleveur e foi responsável pela aplicação da Entomologia à Medicina Legal, tratando a identificação de cadáveres a partir da Entomologia.

²⁰ Significado dos símbolos. Disponível em: <<http://www.significadodossimbolos.com.br/busca.do?simbolo=Insetos>>. Acesso em 11 de novembro de 2016.

²¹ Dicionário de Símbolos. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/borboleta/>>. Acesso em 11 de novembro de 2016.



Fig. 14: Coleção de Artrópodes, Deptº de Zoologia, UFJF. **Fonte:** Do autor, 2016.



Fig. 15: Sessão fotográfica dos insetos. **Fonte:** Do autor, 2016.



Fig. 16: Arthropoda #1, rapport (14 x 14 cm). **Fonte:** Do autor, 2016.



Fig. 17: Camisa masculina com estampa *Arthropoda #1*. **Fonte:** Do autor, 2016.



Fig. 18: Saia com estampa *Arthropoda #1*. **Fonte:** Do autor, 2016.

3.2 LOOKS

Baseando-se na pesquisa iconográfica e teórica, deu-se a confecção das peças a serem utilizadas na gravação do vídeo e suas possíveis combinações. Oito peças foram confeccionadas. Apenas uma das peças utilizadas partiu de acervo pessoal do autor. As peças foram confeccionadas a partir da *moulage* e da modelagem plana, mesclando as técnicas para atender as necessidades de cada peça. Foram criados um corset masculino e um feminino, uma blusa de poás, transparente e com volumes nas mangas, uma saia longa de pregas – para ser utilizada sobre a crinolina, uma saia de pregas, uma bermuda com cadarços no cós e na altura dos joelhos. E uma saia longa e uma camisa masculina com estampa de insetos.



Fig. 19: Mapeamento de manequim masculino para modelagem de corset.
Fonte: Do autor, 2016.

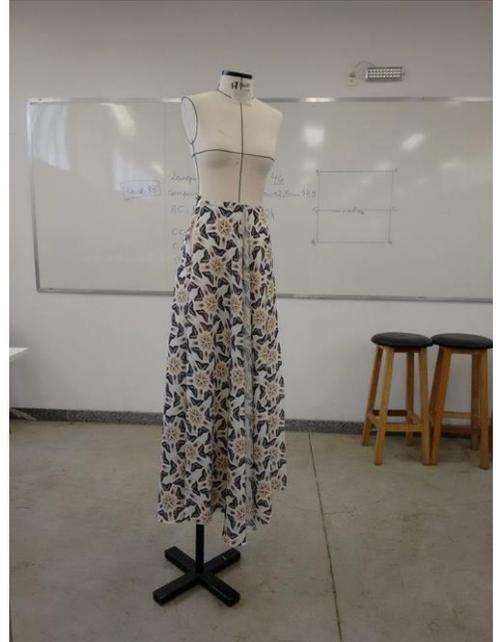


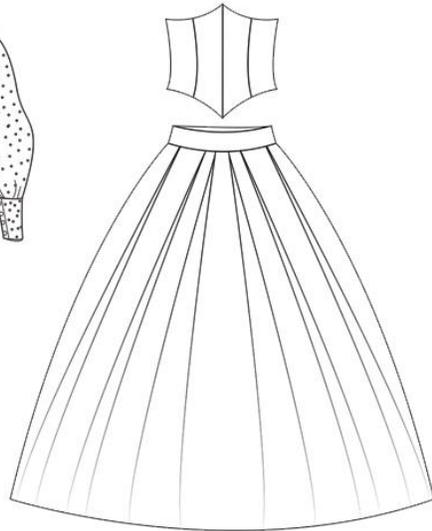
Fig. 20: Montagem da saia estampada.
Fonte: Do autor, 2016.



Fig. 21: Blusa bordada, acervo pessoal.
Fonte: Do autor, 2016.



Fig. 22: Montagem da camisa de poás.
Fonte: Do autor, 2016.



LOOK #1 - PATRÍCIA SAD

1 - CAMISA TRANSPARENTE DE POÁ

2 - CORSET FEMININO

3 - SAIA LONGA DE PREGAS

4 - CRINOLINA

Fig. 23: Composição #1 de peças a serem utilizadas na gravação. **Fonte:** Do autor, 2016.



LOOK #2- MARIZE MORENO

1 - CAMISA TRANSPARENTE DE POÁ

2 - CORSET FEMININO

3 - SAIA ARTHROPODA

Fig. 24: Composição #2 de peças a serem utilizadas na gravação. **Fonte:** Do autor, 2016.



LOOK #3- LARISSA OLIVEIRA

1 - CAMISA TRANSPARENTE DE POÁ

2 - BLUSA BORDADA

3 -SAIA LONGA DE PREGAS

Fig. 25: Composição #3 de peças a serem utilizadas na gravação. **Fonte:** Do autor, 2016.

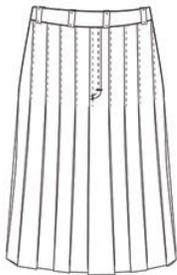
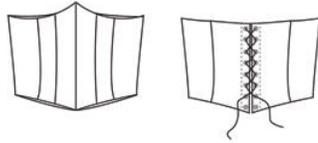


LOOK #4- HENRIQUE GRIMALDI

1 - CAMISA TRANSPARENTE DE POÁ

2 - SAIA LONGA DE PREGAS

Fig. 26: Composição #4 de peças a serem utilizadas na gravação. **Fonte:** Do autor, 2016.



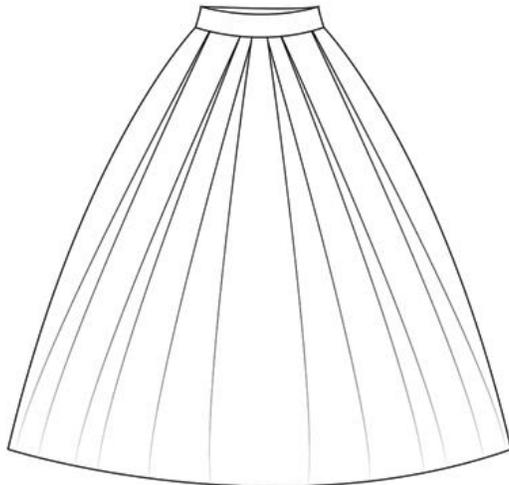
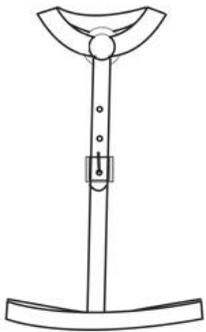
LOOK #5- HENRIQUE GRIMALDI

1 - CAMISA ARTHROPODA

2 - SAIA MIDI DE PREGAS

3 - CORSET MASCULINO

Fig. 27: Composição #5 de peças a serem utilizadas na gravação. **Fonte:** Do autor, 2016.

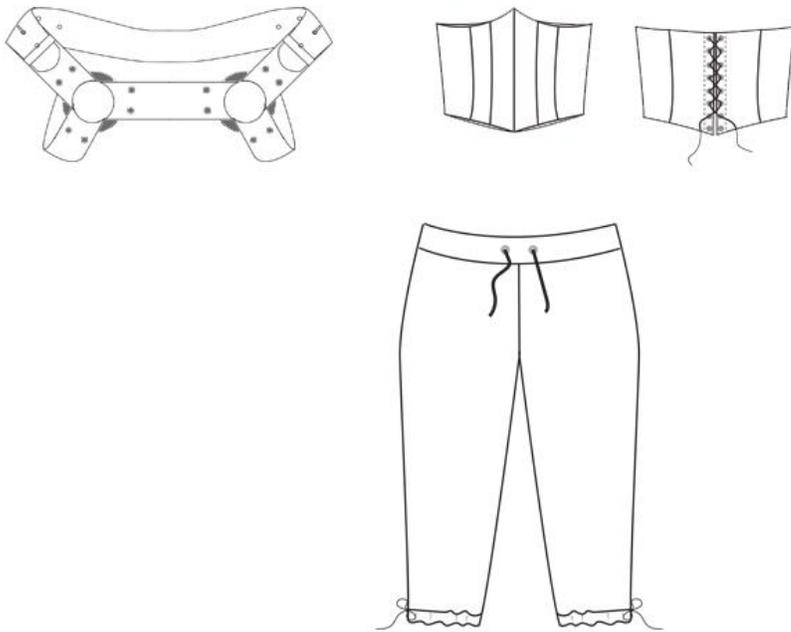


LOOK #6- BERNARDO WILBERG

1 - HARNESS FEMININO

2 - SAIA LONGA DE PREGAS

Fig. 28: Composição #6 de peças a serem utilizadas na gravação. **Fonte:** Do autor, 2016.



LOOK #7- BERNARDO WILBERG

1 - HARNESS MASCULINO

2 - BERMURDA

3 - CORSET MASCULINO

Fig. 29: Composição #7 de peças a serem utilizadas na gravação. **Fonte:** Do autor, 2016.

4.2.1 Para composição dos looks utilizou-se de acessórios cedidos por marcas locais. Os brincos e gargantilhas são assinados por Luiz Fernando Ribeiro. E os apetrechos em couro pela marca Corpora Leather.



Fig. 30: Harness masculino Corpora Leather.
Fonte: <http://www.corporaleather.com/>



Fig 31: Harness feminino Corpora Leather. **Fonte:**
<http://www.corporaleather.com/>

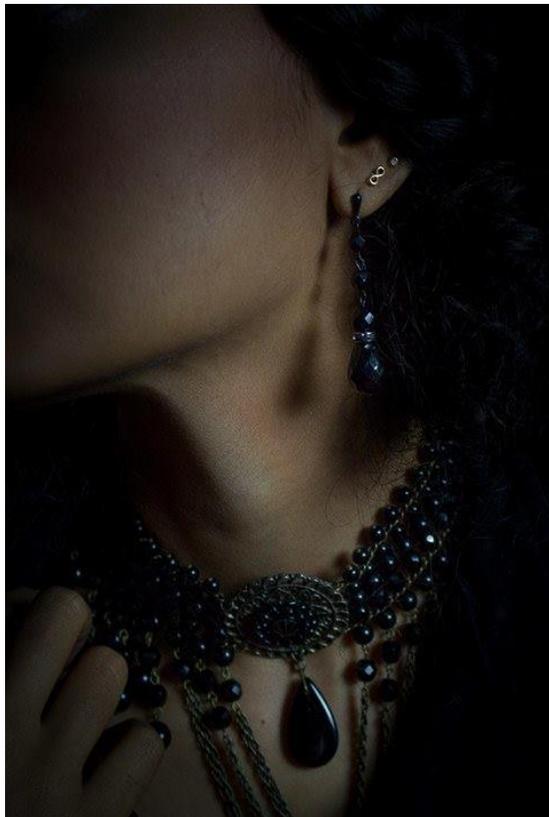


Fig. 32: Gargantilha Luiz Fernando Ribeiro.
Fonte: Ulysses Valle, 2016



Fig. 33: Brincos Luiz Fernando Ribeiro.
Fonte: Ulysses Valle, 2016

4.3 Trilha Sonora

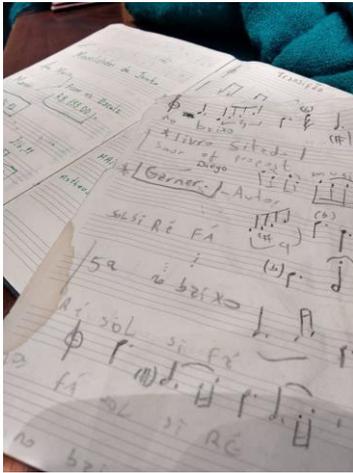


Fig. 34: Esboço da trilha sonora. **Fonte:** do autor.



Fig. 35: Gravação trilha sonora, IAD-UFJF. **Fonte:** do autor.

Para elaboração da trilha sonora, além da iconografia apresentada, selecionou-se uma escultura sonora e uma obra literária, que em suas concepções se aproximavam da temática tratada aqui.

A obra *The Murder of Crows*²² da dupla canadense Janet Cardiff e George Bures Miller constitui-se em uma *escultura sonora e física*, elaborada com noventa e oito alto-falantes dispostos em cima de cadeiras de madeira.

No centro de nossa instalação, há um elemento físico [uma mesa pequena com um alto-falante megafone deitado de lado] do qual ecoam textos inspirados em "O sono da razão produz monstros" [1799], uma das gravuras de Goya. A voz de Janet sai do alto-falante, ocasionalmente, dizendo uma sequência de sonhos bizarros. Os sons e a música em conjunto funcionam como as corujas e morcegos que envolvem o homem dormindo em gravura de Goya. A personagem narrada

²² CARDIFF MILLER. *The Murder of Crows*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Xfa2fvWZ6II>>. Acesso em: 10 de outubro de 2016.

por Janet, como no sonhador de Goya, é impotente para escapar de seus sonhos apocalípticos²³.

Inspirado pelo livro *La faune des cadavres: application de l'entomologie à la médecine légale* o DJ Erik Bullon, através da mistura de música ambiente e eletrônico experimental produziu uma faixa de áudio intitulada *La faune des cadavres*²⁴.

A partir das referências visuais e sonoras citadas teve-se a composição de uma trilha sonora original - intitulada *Dead butterflies* - composta e executada pelo músico André Oliveira, discente do Bacharelado em Música da UFJF. A música é executada em piano, apresenta um ritmo melancólico em seu início, passando para um trecho com ritmo mais enérgico, retornando para o tom melancólico e uma pausa, promove o silêncio por alguns segundos e finaliza com notas que remetem o badalar de sinos, que faz alusão ao cortejo fúnebre descrito por Schmitt (2008) em sua pesquisa sobre morte, luto, corpos e vestuário na Era Vitoriana.

²³ ESPACOEMOVIMENTO. **The Murder Of Crows - 2008**: Cardiff & Miller. 2010. Disponível em: <<http://espacoemovimento.blogspot.com.br/2010/11/murder-of-crows-2008-cardiff-miller.html>>. Acesso em: 10 out. 2016.

²⁴ ERIK BULLON. **La faune des cadavres**. Disponível em: <<https://www.mixcloud.com/erik-bullon/la-faune-des-cadavres-homage-to-victor-chang/>>. Acesso em: 16 de outubro de 2016.

3.4 FICHA TÉCNICA – VÍDEO

Dirigido por DIEGO RIBEIRO

Assistente de direção DANIELA LIMA

Produção DIEGO RIBEIRO

Direção de fotografia ULYSSES VALLE

Câmera DIEGO RIBEIRO

Edição DIEGO RIBEIRO

Trilha Sonora ANDRÉ OLIVEIRA

Elenco BERNARDO WILBERG + HENRIQUE GRIMALDI + LARISSA OLIVEIRA +
MARIZE MORENO + PATRÍCIA SAD

Acessórios de Moda LUIZ FERNANDO RIBEIRO + CORPORA LEATHER

Estamparia DIEGO RIBEIRO + PAULO RAFAEL

Produção de Moda DIEGO RIBEIRO

Cabelo & Maquiagem ANDRÉ MAGALHÃES

Agradecimentos ALINE QUINTELLA + ANGÉLICA FERRAZ + BERNARDINO
GUEDES + CARLOTA VALLE + DIEGO ASSIS + FRANCISCO BRANDÃO +
GABRIEL TOMAZ + HENRIQUE KOPKE + ISABEL CIRIBELLI + JACQUELINE DE
SOUZA + KAREN MONTEIRO + KHÁSSIO DANTAS + LARISSA PISSOLATI +
LUCAS SOARES + LUIZ BOCCHINO + LUIZ FERNANDO RIBEIRO + MÁRCIA
FALABELLA + MÔNICA QUEIROZ NEDER + PAULO RAFAEL + RAYANE ÁVILA +
SANDRA SATO + SÔNIA SIN SINGER + TÂNIA RIBEIRO + VANDER LUIZ
FERNANDES+ ESCOLA NORMAL + FÓRUM DA CULTURA + DEPTº DE
COMUNICAÇÃO / CES-JF

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização do vídeo foi um trabalho desafiador, tanto pela dimensão que tomou quanto pelo trânsito numa área menos próxima do autor, que contou com olhares diversos, na fundamentação teórica e na prática. Apresenta-se a soma do trabalho de vários profissionais, que se disponibilizaram a auxiliar na execução do vídeo.

O formato de TCC escolhido foi uma oportunidade de ampliar e exercitar os conhecimentos na área de Moda e experimentar os recursos do audiovisual. E também de conhecer o processo criativo dos profissionais que atuam no projeto. As gravações aconteceram durante três dias e em três locações, com equipe de apoio variando entre 5 e 6 pessoas por dia. A logística envolveu alimentação, transporte de equipamento e equipe. Por conta de recursos limitados, alternativas e improvisações foram utilizadas, como a produção de holofotes caseiros.

REFERÊNCIAS

CACHERO, Antonio P. e SERRANO, Marina R. **El *advertainment* y las transformaciones de los formatos en el ámbito publicitario: el caso de los *fashion films***. Sem data. Disponível em <<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/28879/eladvertainmentylas.pdf?sequence=1>>. Acesso em 23 de outubro de 2016.

CARDIFF MILLER. **The Murder of Crows**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Xfa2fvWZ6II>>. Acesso em: 10 de outubro de 2016.

DINIZ, Pedro. **Filmes de moda ganham festival em São Paulo e no Rio**. Folha de São Paulo. Ilustrada. p.3. Domingo, 4 de agosto de 2013.

ERIK BULLON. **La faune des cadavres**. Disponível em: <<https://www.mixcloud.com/erik-bullon/la-faune-des-cadavres-homage-to-victor-chang/>>. Acesso em: 16 de outubro de 2016.

ESPACOEMOVIMENTO. **The Murder Of Crows - 2008**: Cardiff & Miller. 2010. Disponível em: <<http://espacoemovimento.blogspot.com.br/2010/11/murder-of-crows-2008-cardiff-miller.html>>. Acesso em: 10 out. 2016

GREDILHA, Rodrigo; PARADELA, Eduardo Ribeiro; FIGUEIREDO, André Luís dos Santos. **Entomologia forense: Insetos aliados da lei**. 200?. Disponível em: <http://www.ambitojuridico.com.br/site/index.php?artigo_id=2288&n_link=revista_artigos_leitura>. Acesso em: 23 de outubro de 2016.

HARPERS BAZAAR. **Victorian Etiquette for Funerals**. 1886. Disponível em: <<http://www.victoriana.com/library/harpers/funeral.html>>. Acesso em: 05 out. 2016.

HELL, Kyshah. **Victorian Mourning Garb**. 2001. Disponível em: <http://www.morbidoutlook.com/fashion/historical/2001_03_victorianmourn.html>. Acesso em: 03 out. 2016.

INHOTIM. **The Murder of Crows, 2008**. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/the-murder-of-crows/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2016.

MASALLADELGALLUMBO. **La era del fashion film**. 2013. Disponível em: <<https://masalladelgallumbo.wordpress.com/2013/12/23/la-era-del-fashion-film/>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

MELLO e SOUZA, Gilda. **O espírito das roupas. A moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MET. **Death Becomes Her: Exhibitions**. 2014. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2014/death-becomes-her>>. Acesso em: 3 out. 2016.

OTEMPO. **Filmes sobre moda ganham festival em São Paulo**. 2012. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/diversão/filmes-sobre-moda-ganham-festival-em-são-paulo-1.137799>>. Acesso em: 4 nov. 2016.

PAOLO, Alessia di. **Fashion film, una nuova estetica mediatica nell'era digitale**. 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/25917761/FASHION_FILM_UNA_NUOVA_ESTETICA_MEDIATICA_NELLERA_DIGITALE>. Acesso em: 10 nov. 2016.

REVISTALOFFICIEL. **Trajes de luto são tema da nova exposição do MET**. 2014. Disponível em: <<http://revistalofficiel.com.br/trajes-de-luto-sao-tema-da-nova-exposicao-do-met/>>. Acesso em: 07 out. 2016.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. **Mortes vitorianas**: corpos e luto no século XIX. 2008. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Moda, Cultura e Arte, Centro Universitário Senac, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/308036799/SCHIMITT-Mortes-Vitorianas-Corpos-e-luto-no-seculo-XIX-Senac-pdf>>. Acesso em: 29 set. 2016.

SHDESTHERRENSE. **Vestindo a morte**: Rituais de luto na Era Vitoriana. 200?. Disponível em: <<http://shdestherrense.com/home/vestindo-a-morte-1/>>. Acesso em: 05 out. 2016.

UHLIVORA, Marketa. **Fashion Film & the Photographic**. Sem data. Disponível em <<http://aperture.org/blog/fashion-film-photographic-marketa-uhlirova/>>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

V&A. **Corsets & Crinolines in Victorian Fashion**. 200?. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/corsets-and-crinolines-in-victorian-fashion/>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

VICTORIANLONDON. **Frame Death**. 2001. Disponível em: <<http://www.victorianlondon.org/frame-death.htm>>. Acesso em: 03 out. 2016.