



**PODER EXECUTIVO  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

ISABELLA KARINE SOUZA SANTOS

**O FIGURINO COMO ELEMENTO NARRATIVO EM *THE ROCKY HORROR  
PICTURE SHOW***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientadora: Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz

SÃO CRISTÓVÃO

2024

ISABELLA KARINE SOUZA SANTOS

**O FIGURINO COMO ELEMENTO NARRATIVO EM *THE ROCKY HORROR  
PICTURE SHOW***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de  
Queiroz (Orientador)  
Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Diogo Cavalcanti Velasco  
Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Jean Paul D'Antony Costa  
Silva  
Universidade Federal de Sergipe

---

Profa. Dra. Tatiana Hora Alves de Lima  
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, 19 de Agosto de 2024

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S237f Santos, Isabella Karine Souza.  
O figurino como elemento narrativo em *The Rocky Horror Picture show* / Isabella Karine Souza Santos ; orientador Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz. - São Cristóvão, SE, 2024.  
150 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) –  
Universidade Federal de Sergipe, 2024.

1. Cinema - Estética. 2. Vestuário na arte. 3. Análise do discurso narrativo. 4. Cinema - Semiótica. 5. Personagens cinematográficos. I. Queiroz, Carlos Eduardo Japiassú de, orient. II. Título.

CDU 791.3

## AGRADECIMENTOS

Estou escrevendo este texto enquanto desenvolvo o terceiro capítulo de minha dissertação (que na verdade é o primeiro, mas o terceiro na ordem da produção), espero e certamente irei revê-lo quando estiver finalizada. Espero que a Isabella do futuro tenha muito orgulho dessa Isabella de agora, que já não aguenta mais escrever e ri de desespero porque também não aguenta mais pesquisar (apenas no sentido de cansaço, a pesquisa e a escrita ainda são atividades que amo). Me sinto perdida só de pensar no final do mestrado, mas me sentia mais perdida ainda, antes de começá-lo, em 2022 em meio à pandemia do coronavírus e um período político tenebroso. Tinha acabado de me formar em 2021 quando decidi que iria, novamente, tentar a vida acadêmica depois de ter presenciado um mercado de trabalho tão cruel e escasso. Durante e após a graduação de Jornalismo na Universidade Tiradentes, meus amigos de Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe me acolheram e me apresentaram um universo completamente novo em que vi a possibilidade de tornar real a fantasia. À Gabriela Melo, Negalê, Clécia Borges, Carolen Meneses, Sidjonathas Araújo, Neto Astério, Luciana Oliveira entre outras pessoas incríveis com quem tive o prazer de compartilhar sets: toda a minha admiração e carinho. Após mergulhar na prática através de vivências na maquiagem, figurino e direção de arte, decidi que era hora de entender a teoria, para melhor aplicá-la. Agradeço à orientação e paciência do Professor Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz em meio a esta árdua caminhada. Sou grata à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela liberação da bolsa cujo suporte financeiro estimulou a minha dedicação e atenuou as dificuldades. À minha mãe, Lusia, pelo apoio incondicional, sem a senhora nada disto seria possível. À minha irmã, Sheila, pelo incentivo e inspiração a continuar seguindo os passos na vida acadêmica. Agradeço do fundo do meu coração pelo suporte emocional e teórico ao meu amado, Roberto. Sem você eu não entenderia um terço de semiologia, você é surreal! À Carlos Alberto, pela amizade sincera e pelos filmes compartilhados. Se eu não tivesse assistido Rocky Horror com você o tema de minha dissertação muito provavelmente não seria este! Sou grata ao Orixá cujos bons ventos me trouxeram até aqui. E sobretudo, grata a mim. Tenho orgulho da disciplina que adquiri, sobrevivendo aos bons e aos maus momentos e perseverando até o fim. Asè!

Dedico esta dissertação à minha querida Pimpa que virou estrelinha durante o processo de produção desta pesquisa. Te amarei para sempre!

“Don’t dream it, be it”  
Richard O’Brien

SANTOS, Isabella K. S. **Cinema e interdisciplinaridade**: narrativas sociais. 150 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2024.

## RESUMO

A presente dissertação foca no estudo do figurino do filme *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman, e de que forma o mesmo desempenha um papel crucial na caracterização das personagens protagonistas e antagonista. Para aprofundar o exame destes figurinos, o estudo se divide em quatro partes com os objetivos de: 1) Investigar o período histórico e cultural em que o filme foi lançado para desta forma, compreender suas referências; 2) O estudo das vestimentas na caracterização das personagens, tendo como base a linguagem cinematográfica de Marcel Martin; 3) A análise dos elementos narrativos cinematográficos utilizados na construção da história, mediante a estrutura narrativa e seus elementos estéticos; 4) E a aplicação da Semiologia ao figurino, investigando como as escolhas estéticas influenciam na produção de sentido e na evolução dos personagens ao longo da narrativa. As principais reflexões têm como sustentação os seguintes teóricos: Barthes et al. (1972) Barthes (2005), Butler (2018), Hutcheon (1991), Jameson (2006a e 2006b), Kwitko (2011), Guinsburg e Barbosa (2008), Martin (2005), Vogler (2006), Reales e Confortin (2008), Saussure (2006) e Souza (2015).

**Palavras-chave:** Figurino; Narrativa Cinematográfica; Pós-modernismo; Semiologia.

SANTOS, Isabella K. S. **Cinema e interdisciplinaridade**: narrativas sociais. 150 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2024.

## ABSTRACT

This dissertation focuses on the study of costumes in the film *The Rocky Horror Picture Show* (1975), by Jim Sharman, and how they play a crucial role in the characterization of the protagonist and antagonist characters. To deepen the examination of these costumes, the study is divided into four parts with the objectives of: 1) Investigating the historical and cultural period in which the film was released in order to understand its references; 2) Studying the clothing used in the characterization of the characters, based on the cinematographic language of Marcel Martin; 3) Analyzing the cinematographic narrative elements used in the construction of the story, through the narrative structure and its aesthetic elements; 4) And the application of Semiology to costumes, investigating how aesthetic choices influence the production of meaning and the evolution of characters throughout the narrative. The main reflections are supported by the following theorists: Barthes et al. (1972) Barthes (2005), Butler (2018), Hutcheon (1991), Jameson (2006a and 2006b), Kwitko (2011), Guinsburg and Barbosa (2008), Martin (2005), Vogler (2006), Reales and Confortin (2008), Saussure (2006) and Souza (2015).

Keywords: Costume Design; Cinematographic Narrative; Postmodernism; Semiology.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura</b>	<b>Título</b>	<b>Página</b>
Figura 1	Tela <i>Diamond Dust Shoes</i> , serigrafada por Andy Warhol (1980).	25
Figura 2	Revistas <i>Pulp</i> de Ficção Científica.	31
Figura 3	Frank N'Furter se apresenta a seus visitantes. Em tradução livre: “Sou apenas uma doce travesti de Transexual (seu planeta natal)”.	42
Figura 4	David Bowie como Ziggy Stardust.	45
Figura 5	Banda Kiss.	45
Figura 6	Compilação de cenas com Brad e Janet.	46
Figura 7	Máscaras teatrais da Grécia Antiga.	50
Figura 8	Estátuas de Pantalone e Arlequim, dois personagens da <i>Commedia dell'Arte</i> , no <i>Museo Teatrale alla Scala</i> , Milão (em tradução livre.)	50
Figura 9	<i>Colombina</i> (à esquerda) e <i>Innamorata</i> (direita) (Montagem).	51
Figura 10	Edição de Colecionador da Revista Oficial do filme <i>The Rocky Horror Picture Show</i> , do ano de 1979.	55
Figura 11	Janet usa tailleur lilás e acessórios no casamento de amigos (Montagem de fotogramas).	56
Figura 12	Janet usa vestido evasê com sobreposição (Montagem de fotogramas).	58
Figura 13	Janet é despida como exigência para permanecer no castelo (Montagem de Fotogramas).	61
Figura 14	Personagem Janet em vestes burlescas (Fotograma).	62
Figura 15	Maquiagem carregada e figurinos extravagantes, sensuais e jocosos são característicos das apresentações em estilo cabaret. Montagem de fotogramas do filme musical <i>Cabaret</i> (1972) (Montagem de Fotogramas).	62
Figura 16	Brad traça tuxedo (Montagem de fotogramas).	64
Figura 17	Brad usa roupa de passeio (Montagem de fotogramas).	67
Figura 18	Montagem de fotogramas: Brad de cuecas frente Y branca (esquerda) e usando robe azul (direita).	67
Figura 19	Brad usa vestes em estilo cabaré (Fotograma).	68
Figura 20	Furter disfarçada de padre no início do filme (ao fundo e ao meio do fotograma).	71
Figura 21	Frank chega à Convenção usando capa preta com gola branca, revelando em seguida um corset furta-cor.	71
Figura 22	Montagem de fotogramas do filme <i>Barbarella</i> (1968).	72
Figura 23	Furter usa body de veludo com mangas pretas transparente e aplicação de pedrarias prata (Fotograma).	73
Figura 24	Frank usa roupão cirúrgico com triângulo vermelho bordado (Fotograma).	74
Figura 25	Broches de afirmação política LGBTQIA+	75

Figura 26	Frank usa corset vermelho em sua última apresentação (Fotograma).	75
Figura 27	Moda <i>Punk</i> .	77
Figura 28	Compilado de fotogramas com os mocinhos dos filmes aludidos em <i>Science Fiction/Double Feature</i> : Joanne Xavier e Lee Taylor ( <i>Doctor X</i> , 1932); Ann Darrow e Carl Denham ( <i>King Kong</i> , 1933); <i>Flash Gordon</i> e Dale Arden ( <i>Flash Gordon</i> , 1936); Joyce Hendron e David Randall (O Fim do Mundo, 1951); Stephanie Clayton e Dr. Matt Hastings ( <i>Tarantula</i> , 1955); Altaira 'Alta' Morbius e o Comandante J. J. Adams (Planeta Proibido, 1956); Ellen Fields e John Putnam (Veio do Espaço, 1956); e Karen e Tom Goodwin (O Terror Veio do Espaço, 1962).	84
Figura 29	Fotogramas de Dra. Frank N'Furter e Henry <i>Frankenstein</i> e suas ambições em comum: dar vida ao inanimado.	87
Figura 30	Compilado de fotogramas com os vilões que inspiraram a criação da personagem Frank N'Furter: o Professor Wells ( <i>Doctor X</i> , 1932), o cineasta Carl Denham ( <i>King Kong</i> , 1933), Dr. Jack Griffin (O Homem Invisível, 1933), o imperador Ming ( <i>Flash Gordon</i> , 1936), o Dr. Gerald Deemer ( <i>Tarantula</i> , 1955), o Dr. Morbius (Planeta Proibido, 1956), as plantas antropofágicas de O Terror Veio do Espaço (1963) e o Dr. Julian Karswell ( <i>Night of the Demon</i> , 1957).	88
Figura 31	Fotogramas plano geral e plano médio do carro dos protagonistas.	92
Figura 32	Fotogramas do castelo/mansão de Frank N'Furter.	98
Figura 33	Sala da Convenção Anual Científica Da Transilvânia.	94
Figura 34	Plongée utilizado na cena em que Furter persegue Rocky (Fotograma).	95
Figura 35	Notam-se réplicas de obras de arte famosas por todo o castelo. Nesta montagem de fotogramas vemos o quadro <i>American Goth</i> (1930), de Grand Wood e duas réplicas da <i>Monalisa</i> (1503), de Da Vinci.	98
Figura 36	Brad diz que a mansão é provavelmente uma "casa de caça/campo para esquisitões ricos" (em tradução livre).	104
Figura 37	Transições diegéticas (Montagem de Fotogramas).	101
Figura 38	Compilado de fotogramas em que o criminologista nos situa sobre os detalhes de tempo cronológico da história contada, o mês em que se passa e do tempo climático.	101
Figura 39	Brad e Janet prestigiam casamento dos Hapschatt (Montagem de Fotogramas).	111
Figura 40	Personagem Frank N'Furter sob o disfarce de padre ao fundo do fotograma.	113
Figura 41	Perdidos, Brad e Janet vão a mansão em busca de ajuda e se deparam com uma multidão de transilvanianos (Montagem de Fotogramas).	115
Figura 42	Frank chega à Convenção Transilvaniana (Montagem de Fotogramas).	116

Figura 43	Frank chega à Convenção Transilvaniana (Montagem de Fotogramas).	118
Figura 44	Furter usa paramenta cirúrgica no laboratório (Montagem de Fotogramas).	120
Figura 45	Janet e Rocky são flagrados por Furter, Brad e Dr. Scott (Fotograma).	121
Figura 46	Brad e Janet comparecem ao jantar de aniversário de Rocky vestindo respectivamente um robe azul e lingerie com anáguas destruídas (Fotograma).	123
Figura 47	Frank usa botas com aplicação de joia em apenas um dos sapatos, meias sete oitavos, cinta liga e veste um body preto de veludo com mangas pretas em tecido transparente com aplicação de bordados florais e pedrarias brilhantes	124
Figura 48	Dominados pela luz cósmica do transdutor sônico, o casal se apresenta num show final: enquanto Janet se apresenta de forma despojada, Brad se encontra retraído (Montagem de fotogramas).	126
Figura 49	Em sua última apresentação Frank destaca seu visual de seus prisioneiros, mostrando-se como o destaque do show (Montagem de Fotogramas).	128

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro</b>	<b>Título</b>	<b>Página</b>
Quadro 1	Análise semiológica dos figurinos de Brad e Janet na Figura 39.	112
Quadro 2	Análise semiológica do figurino de Frank N'Furter na Figura 40.	113
Quadro 3	Análise semiológica dos figurinos de Brad e Janet na Figura 41.	115
Quadro 4	Análise semiológica do figurino de Frank N'Furter mostrado na Figura 42.	117
Quadro 5	Análise semiológica dos figurinos de Brad e Janet mostrado na Figura 43.	119
Quadro 6	Análise semiológica do figurino de Frank N'Furter mostrado na Figura 44.	120 e 121
Quadro 7	Análise semiológica do figurino de Janet mostrado na Figura 45.	122
Quadro 8	Análise semiológica dos figurinos de Brad e Janet mostrados na Figura 46.	123
Quadro 9	Análise semiológica do figurino de Frank N'Furter mostrado na figura 47.	125
Quadro 10	Análise semiológica dos figurinos de Brad e Janet mostrados na Figura 48.	127
Quadro 11	Análise semiológica do figurino de Frank N'Furter mostrado na Figura 49.	128 e 129

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>PPGCINE</b>	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema
<b>TRHPS</b>	<i>The Rocky Horror Picture Show</i>
<b>LGBTQIAPN+, LGBTQIA+, LGBTQ+, LGBT+</b>	Sigla que se refere a pessoas que são Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, <i>Queer</i> , Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Panssexuais/Polissexuais, Não-binárias e mais.
<b>SCI-FI</b>	Ficção Científica
<b>Trans</b>	Transsexual
<b>Bi</b>	Bissexual
<b>Pan</b>	Panssexual
<b>Cis</b>	Cisgênero, indivíduo que se identifica....
<b>SGM</b>	Segunda Guerra Mundial
<b>MGM</b>	Metro-Goldwyn-Mayer
<b>RKO</b>	Radio-Keith-Orpheum
<b>JFK</b>	John Fitzgerald Kennedy

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO I – THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW: UMA OBRA PÓS-MODERNISTA.....</b>	<b>20</b>
1.1 GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS: FICÇÃO CIENTÍFICA, HORROR E MUSICAL .....	27
1.2 FICÇÃO CIENTÍFICA.....	29
1.3 HORROR/TERROR .....	32
1.4 MUSICAL.....	36
1.5 CINEMA <i>QUEER</i> : UM GÊNERO CINEMATOGRAFICO “EX-CÊNTRICO” .....	38
<b>CAPÍTULO II - FIGURINO: A SENSIBILIDADE DAS VESTES NA CARACTERIZAÇÃO DO PERSONAGEM.....</b>	<b>50</b>
2.1 JANET WEISS .....	56
2.2 BRAD MAJORS.....	63
2.3 FRANK N’FURTER .....	69
<b>CAPÍTULO III. ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS DA NARRATIVA ....</b>	<b>79</b>
3.1 ESTUDO DE PERSONAGENS: HERÓIS E VILÃ .....	82
3.2 NARRAÇÃO, ESPAÇO E TEMPO.....	89
3.3 ESPAÇO .....	90
3.4 TEMPO .....	99
3.5 O FIGURINO NA NARRATIVA .....	102
<b>CAPÍTULO IV - A SEMIOLOGIA APLICADA AO FIGURINO .....</b>	<b>106</b>
4.1 LÍNGUA E FALA .....	107
4.2 SIGNIFICAÇÃO: SIGNO, SIGNIFICANTE E SIGNIFICADO.....	108
4.3 A SEMIOLOGIA APLICADA AO FIGURINO DO FILME .....	109
4.4 FIGURINO INICIAL.....	110
4.5 FIGURINO INTERMEDIÁRIO.....	118
4.6 FIGURINO FINAL.....	125

<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>130</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>135</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>145</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Através da linguagem cinematográfica, o cinema é capaz de construir diferentes atmosferas, produzir sensações e despertar no espectador emoções adormecidas ou até mesmo provocar novas. A coerência do universo em que se passa a narrativa é essencial para o arrebatamento do observador. A identificação é também uma etapa indispensável para chamar a atenção do público, seja por meio da afeição por determinados personagens ou até mesmo pelo reconhecimento do estilo cinematográfico e o que podemos esperar dele. A caracterização é, desta maneira, um componente substancial neste processo de confecção do sentido concebido por seus idealizadores, composta por vários processos de produção seja o filme baseado em fatos reais ou lúdicos, a construção de seu universo visual a nível perceptível é feita desde à seleção dos atores que irão representar as personagens até a direção de arte. Dentre os elementos e departamentos que integram o setor de direção de arte numa obra cinematográfica, o figurino carrega em si a caracterização dos personagens a nível externo e interno, criando uma linguagem a ser decifrada pelo público, cujo significado vai variar a partir da bagagem cultural de cada um.

Segundo Souza (2015), o figurino é composto por todas as roupas e acessórios que portam as personagens, que podem ser confeccionados ou comprados pelo figurinista, cujo orçamento disponibilizado interfere diretamente na qualidade do material, mas não na criatividade de quem o confecciona.

Este trabalho tem o objetivo de destrinchar as mensagens visuais emitidas pelo figurino do filme *The Rocky Horror Picture Show* (1975), baseado na peça teatral *The Rocky Horror Show*, de 1973, escrita e idealizada por Richard O'Brien e dirigido em suas duas versões por Jim Sharman. O filme não atingiu as metas de bilheteria e acabou por ser exibido durante as *Midnight Sections*, (ou sessões da meia-noite em tradução livre) primeiramente no antigo prédio *Waverly Theater*<sup>1</sup>, que funcionava como teatro e cinema na cidade de Nova York, nos Estados Unidos.

A realocação de horários de forma permanente foi de suma importância, pois dessa forma, a película foi conquistando seu espaço na contracultura angariando públicos

---

<sup>1</sup> WIKIPEDIA. **The Rocky Horror Picture Show cult following**. Wikipedia, The Free Encyclopedia, 30 May. 2024. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Special:CiteThisPage&page=The\\_Rocky\\_Horror\\_Picture\\_Show\\_cult\\_following&id=1226365304&wpFormIdentifier=titleform](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Special:CiteThisPage&page=The_Rocky_Horror_Picture_Show_cult_following&id=1226365304&wpFormIdentifier=titleform)>. Acesso em: 4 ago, 2024.

de várias tribos e gerações, tornando-se controverso clássico cult, e suas sessões de exibição um lugar de acolhimento para membros da comunidade LGBTQIAPN+. Quarenta e oito anos após seu lançamento TRHPS, tornou-se o filme de reestrela mais longa da história do cinema, criando uma comunidade de fãs fiéis que seguem mantendo seu legado.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos, sendo o primeiro intitulado “*The Rocky Horror Picture Show: Uma Obra Pós-Modernista*”, cujo o intuito é ter uma maior clareza sobre o contexto do período artístico em que o filme foi produzido e lançado. Apesar de ter sido idealizado na década de 1970, a história do filme se passa na década anterior, essa e outras características como a referência aos gêneros de ficção científica, terror e musical e películas clássicas, a exemplo dos filmes de James Whale como *Frankenstein* (1931), *O Homem Invisível* (1933) e *A Noiva de Frankenstein* (1935), dentre muitos outros, o classificam como uma obra pós-moderna sendo composto por pastiches.

O pós-modernismo surge entre as décadas de 1960 e 1970, carregando consigo as características subversivas do modernismo, porém sem causar o mesmo choque que o estilo modernista trazia. De acordo com Jameson (2006a e 2006b), o pós-modernismo não passa de uma forma de arte que incorpora as formas de arte antigas, sem qualquer intenção crítica, com visando apenas o objetivo do lucro. De fato, TRHPS, faz alusões a filmes B das décadas de 1930 e 1960 de diferentes gêneros cinematográficos, dentre eles a ficção científica, o terror e o musical. Entretanto, esta junção de estilos “mortos” como chama o autor é abordada sob a ótica de um período histórico com outras pautas socioculturais emergentes ligadas a expressão de gênero e sexualidade que fugiam dos padrões esperados por grupos marginalizados. As chamadas pautas “ex-cêntricas” (Hutcheon, 1991) surgem com o objetivo de trazer pontos de vista considerados descentralizados, visando trazer perspectivas plurais, assim como a reavaliação das convicções de outrora.

O primeiro capítulo faz, por conseguinte, um breve apanhado histórico e cultural sobre o desenvolvimento do mercado e dos estilos cinematográficos citados, o conceito de pastiche e de que forma está presente no cinema e no filme *The Rocky Horror Picture Show*. Para melhor entender estes conceitos e o que significa ser um filme pós-modernista, será abordado neste capítulo, como surge a noção de arte pós-modernista, de que forma e

quando ela atinge a sétima arte através dos estudos de Hutcheon (1991), Jameson (2006a e 2006b), Nazário (2008) e Pucci Júnior (2006).

Para complementar os tópicos sobre o surgimento, desenvolvimento e consolidação dos gêneros cinematográficos e como influem na cultura, serão abordados os autores Bressan (2008), Carroll (1999), Gomes (2016), Grevetti (2023), Espiñeira (2022), Markendorf e Ripoll (2017) e Nogueira (2010). Para melhor compreender a razão pela qual *Rocky Horror* é um marco para o cinema e cultura *queer* e *camp*, serão utilizados os estudos de Araújo (2013), Babuscio (1999), Hutcheon (1991), Nagime (2016), Sontang (2018).

O segundo capítulo desta dissertação, “Figurino: A Sensibilidade Das Vestes Na Caracterização Do Personagem”, traz uma breve orientação histórica sobre o princípio do figurino no teatro até as funções adquiridas em sua adaptação aos estúdios de cinema. Neste capítulo são levantadas as atribuições estéticas que o traje da cena carrega, podendo acompanhar as tendências de moda de determinada época, resultar na amplificação dessa representação, ou até mesmo ter uma atribuição simbólica onde é traduzida a essência da personagem e o seu meio social representado na ficção.

A caracterização do ator deve estar ligada à atmosfera fílmica, de modo a personagem não esteja alheia ao universo representado na tela, assim como, o figurino é de uma forma geral uma ferramenta que ajuda a transpor a personalidade da personagem seja ela baseada em vivências reais ou fictícias. Os estudos de figurino serão baseados sob a ótica de Iglecio e Italiano (2012), Magaldi (1994), Santa Clara (2018), Viana e Pereira (2021) e Martin (2005).

A partir deste capítulo delimitam-se as personagens cujo o figurino será analisado: os protagonistas, Brad e Janet e a vilã, Frank N’Furter. O detalhamento de caráter histórico ou simbólico das roupas será feito através da ótica de Barbier e Boucher (2004), Rooney (2009), Connikie (2007), Cole (2012), Lingala (2013), Risinger (2016) e a revista online especializada em moda masculina, *Gentleman’s Gazette*, sobre a moda da década de 1960. Salienta-se que as cores dos trajes de cena, complementam a percepção que o espectador tem da personagem, através das incontáveis sensações e atribuições socioculturais que diferentes tons e nuances podem transmitir ao estarem em sintonia com a individualidade da personagem representada. Serão utilizados como base os estudos da teoria das cores discutidos por Eiseman (2017), Farina, Perez e Bastos (2006), Heller (2013) e Pedrosa (2009).

Em seguida, o terceiro capítulo, “Elementos Cinematográficos Da Narrativa”, aborda a noção de narrativa cinematográfica. Durante seu processo de evolução, o cinema foi aprimorando suas técnicas narrativas de acordo com o estilo do filme a ser desenvolvido, muitas das ferramentas narrativas utilizadas pela indústria cinematográfica são derivadas da literatura, com o diferencial de que cenas que antes eram imaginadas pelo leitor, agora se tornavam visíveis e a narração passou também, a ser imagética. Assim como as personagens cuja história se desenvolve ao redor, a cenografia, a locação e o figurino destas personagens nos guiam através da diegese e sofrem seus efeitos com o intuito de gerar sentido e continuidade à trama. Consequentemente será examinada neste capítulo, a estrutura narrativa cinematográfica de *The Rocky Horror Picture Show* utilizando artifícios comuns à literatura, tais como os conceitos de narração (quem narra, o que é narrado e como é narrado), serão examinados também os personagens dessa história, identificando seus arquétipos conforme os ensinamentos de Barthes et al. (1972), Cardoso (2003), Vogler (2006), Reales e Confortin (2008) e Gamba (2014). Além disso, outros elementos adicionais da narrativa cinematográfica, como o espaço e o tempo em que a história se desenrola, técnicas de enquadramento e montagem, as referências fílmicas, a estética kitsch usada na cenografia e seus significados, serão estudados com base nos trabalhos de Betton (1987), Gaudreault e Jost (2009), Martin (2005), Souza (2015) e Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013) na intenção aprofundar a fundamentação diegética e a atmosfera representada pelo filme.

No quarto e último capítulo, a Semiologia de Barthes (1972 e 2005) e Saussure (2006) será utilizada como ferramenta de decodificação e verificação do sentido do figurino das personagens Brad Majors, Janet Weiss e Frank N’ Furter, levando em conta os estudos dos Capítulos 2 e 3, acerca do figurino e da narrativa fílmica, respectivamente, para complementar e embasar o conceito que cada personagem representa e vivencia durante a narrativa. Serão utilizados os estudos de Kwitko (2011) e Pignatari (1977) sobre as relações dicotômicas entre Língua e Fala, utilizando a moda e o figurino como linguagem de base para melhor compreender de que forma se expressam as personagens a partir de seu guarda-roupa; e as noções Significante e Significado para averiguar se e de que forma o figurino utilizado condiz com a situação diegética em que se encontram as personagens, usando como base os modelos de análise semiológica apresentados por Souza (2015).

Salienta-se que as análises de figurino presente nos capítulos 2, 3 e 4 serão feitas a partir de fotogramas *The Rocky Horror Picture Show*, que também serão utilizados como forma de complemento teórico e imagético em todos os capítulos. Ressalta-se, pois, o estudo relativo às culturas do lugar que provém a peça e o filme, respectivamente Reino Unido e Estados Unidos, para a anamnese da obra de uma forma geral.

## CAPÍTULO I – *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW*: UMA OBRA PÓS-MODERNISTA

Com o objetivo de destrinchar os elementos artísticos e influências que compõem a estética cinematográfica de *The Rocky Horror Picture Show*, o presente capítulo busca elucidar o conceito de pós-modernismo e entender quais são suas características na esfera cultural e social, especialmente no cinema.

Lançado em 1975 pela então *20th Century Fox*, *The Rocky Horror Picture Show* é uma adaptação cinematográfica da peça teatral *The Rocky Horror Show*, de 1973, escrita e idealizada por Richard O'Brien inspirado por filmes B das décadas de 30 a 60. É possível notar a variedade cinematográfica que influenciou TRHPS em sua estética, música e enredo.

Outros elementos que estavam em voga nos anos 1970 no Ocidente foram decisivos para caracterizar a estética e a temática do filme: o início das pautas sociais voltadas a população LGBTQIAPN+ e o *Glam Rock*. A união de todas estas peças-chaves que compõem TRHPS distinguem-no como uma obra pós-modernista. Mas o que quer dizer isto?

Antes de iniciar o debate sobre pós-modernismo é importante frisar a diferença entre pós-modernismo e pós-modernidade. Pucci Júnior (2006), demarca que a modernidade diz respeito a um período histórico que teria começado com a Revolução Industrial em meados do século XVIII. Já a origem do pós-modernismo, por sua vez, é especulada entre o final do século XIX e o começo do século XX, referindo-se ao campo cultural.

Há pelo menos dois momentos principais para compreensão da noção de pós-modernismo: o primeiro, estético, datado do final de 1960 e início de 1970, com o surgimento de novas experiências artísticas na arquitetura, artes visuais, literatura, música, etc., como reação ao modernismo (...); o segundo, emergente na filosofia social no final da década de 1970, no qual o debate sobre a “nova arte” e cultura processada no campo estético (“pós-modernismo”) se estende para a compreensão de uma “nova época” (a “pós-modernidade”) nas ciências humanas, tendo a obra do francês Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*, como uma das peças chaves centrais (Marcelino, 2019, p. 72).

O pós-modernismo, então, surge como derivação e reação ao modernismo forma de arte cujas expressões eram consideradas subversivas, era uma arte de oposição considerada desarmoniosa, destoante, lasciva, escandalosa e ofensiva ao público da classe

média do início do século XX (Jameson, 2006a). Com o tempo, as expressões artísticas modernistas já não chocavam mais e passaram inclusive ao status de cânones, ensinados em escolas e universidades, o que supostamente esvaziaria seu antigo poder de subversão. A arte pós-modernista herda a irreverência do modernismo, porém é recebida de forma mais complacente e tida como inofensiva. Outras características como a comercialização, publicidade e produção em escala massiva da arte - neste caso, dos produtos audiovisuais, o crescimento das sequências fílmicas, o pastiche e a incorporação de estilos do passado serão noções abordadas neste capítulo, com o intuito de compreender de que forma estas características afetam a película *The Rocky Horror Picture Show*.

Serão debatidas, portanto, neste capítulo, as mudanças proporcionadas pela estética pós-modernista no cinema. Para isto, será feito primeiramente um apanhado cultural anterior à virada pós-modernista com o intuito de melhor entender a origem do cinema e a evolução de suas modalidades comerciais de produção, para posteriormente, compreender o cenário cultural em que surge e se intensifica a cultura pós-modernista.

De acordo com Jameson (2006b) e Guinsburg e Barbosa (2008) respectivamente, a influência dos filmes B das décadas de 1930 a 1950<sup>2</sup> e as megaproduções cinematográficas que tiveram início nos anos 1970, são exemplos da cultura pós-modernista. Nazário (2008) explica que a locação do subúrbio semirrural de Los Angeles (EUA), chamado *Hollywoodland*, em 1913 para as gravações do filme *The Squaw Man* deu início ao sistema de estúdios como conhecemos hoje.

E dezesseis anos mais tarde em pleno período de recessão econômica, também conhecido como a Grande Depressão, *Hollywood* estava vivendo sua Era de Ouro. Segundo Bressan (2008), tanto o faturamento dos grandes estúdios como o de estúdios independentes devia-se a “um sistema de vendas de múltiplos filmes ao preço de lote único”, conhecido como *block booking*, - ou, reserva em bloco em tradução livre, a partir do qual os expositores independentes que não possuíam filiação eram obrigados por grandes distribuidoras (dentre elas: a *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM), *Paramount*, *Warner Brothers*, *20th Century Fox* e *Radio-Keith-Orpheum* (RKO)) a alugar filmes que,

---

<sup>2</sup> “... Boa parte dos recentes pós-modernistas ficou fascinada exatamente por aquela paisagem de anúncios e motéis nas avenidas de Las Vegas, pelo Late Show e pelo cinema B de *Hollywood*, pela chamada paraliteratura, com seus best-sellers de aeroporto que se alternam entre as categorias do gótico e do romance fantásticos. Eles não mais ‘citam’ tais ‘textos’, como teriam feito Joyce ou um Mahler, eles os incorporam, a ponto de parecer cada vez mais difícil traçar a linha que separa a alta arte das formas comerciais” (JAMESON, 2006a, p.19)

na maioria das vezes, ainda não tinham sido produzidos sem o conhecimento do expositor, tática conhecida por *blind selling*<sup>3</sup>.

Sem a opção de negociação, uma estratégia utilizada por donos de pequenas salas de cinema, os chamados expositores independentes, era exibir dois filmes pelo preço de um, as chamadas sessões duplas (em inglês, *double feature*). Nessas sessões geralmente eram exibidos independentemente da ordem, filmes “B”, de baixo orçamento variando entre 20 mil e 50 mil dólares e os filmes “A”, cujo investimento era a partir de 400 mil dólares.

Essa abordagem de tudo ou nada permitiu que os estúdios oferecessem aos exibidores um punhado de filmes de alta qualidade, além de uma infinidade de filmes medíocres. A reserva de blocos envolveu a transferência do poder de monopólio de filmes populares e atores de grande preferência do público para filmes inferiores e atores desconhecidos - sendo estes últimos filmes em grande parte filmes B. (Davis, 2007, p. 2)

Davis pontua ainda que com as políticas das reservas em bloco, as distribuidoras cobravam mais pelos filmes de menor qualidade e menos do que o maior preço possível para os filmes de qualidade superior. Sem a venda dupla, muitos dos filmes B não conseguiriam cobrir os custos de produção garantindo a sobrevivência de estúdios de médio e pequeno porte. Os gêneros mais populares entre os filmes B eram faroeste, terror, drama policial e ficção científica.

Bressan (2008) explica existiam quatro tipos de filmes B: os *Programmers* que eram produzidos por companhias grandes e vez ou outra, por companhias menores, cujo orçamentos podia variar entre 100 mil a 200 mil dólares, ou mais, e poderiam até mesmo ser exibido tanto na categoria A quanto na B; os filmes B de grandes companhias que reaproveitavam instalações de filmes rodados anteriormente com o objetivo de manter o pessoal contratado constantemente ocupado, reduzir as despesas e suprir necessidades de exibição; filmes de companhias independentes mais expressivas e que desfrutavam de certo respeito na indústria como *Republic, Monogram, Grand Nacional, PRC*, etc.; e os filmes de companhias independentes menos expressivas que possuíam limitações de recursos, de acesso à instalações e equipamentos necessários.

Eram as produtoras dos famosos *quickies*: filmes rodados em uma semana orçando pouco mais que mil dólares e que muitas vezes não conseguiam ser equiparados ao B, recebendo a alcunha de filme C ou Z. Contudo, em 1948, num processo contra a

---

<sup>3</sup> Ou venda às cegas em tradução livre.

Paramount<sup>4</sup>, a Suprema Corte dos Estados Unidos considerou como ilegal a prática do blind selling pelas grandes distribuidoras.

Além deste fato, o fim da Segunda Guerra Mundial estabeleceu um período de estabilidade econômica no Ocidente, sobretudo nos Estados Unidos. Nazário (2008) aponta que o aumento da população estadunidense marcou a chegada do pós-modernismo ao cinema ocasionando a queda do sistema de estúdios cujo ápice aconteceu na década de 1940, época em que o número de produção anual de longas-metragens chegava a 500 filmes, 1.000 curtas-metragens e cinejornais que eram distribuídos para vinte mil salas espalhadas no território norte-americano, chegando a lucrar quatro bilhões de dólares ao ano. Mais especificamente em 1947, a proliferação dos subúrbios provocou a decadência do sistema e conseqüentemente, do cinema:

(...) a decadência do sistema não se deveu ao fato de que, na década de 1960, todo americano possuía um receptor e preferia passar suas noites diante do tubo catódico; (...) a decadência do cinema começou em 1947, uma década antes que a TV se massificasse, e a causa foi a proliferação dos subúrbios logo após a Segunda Guerra Mundial, com cidades que cresciam junto com o *baby boom*: o governo facilitava a compra de residência suburbanas aos veteranos de guerra e pela primeira vez na história o número de americanos que possuía casa própria superava o dos que pagavam aluguel; como as pessoas passaram a casar mais cedo e a ter mais filhos, famílias maiores e hipotecas consumiam todo o orçamento doméstico; distâncias maiores do centro afastaram os jovens casais do cinema; e logo a televisão fornecer-lhes-ia uma “diversão” mais barata (Nazário in Guinsburg e Barbosa, 2008, p. 346).

A baixa nos números das salas de bilheteria conseqüentemente afetou nos números de produção, todavia a distribuição das películas acabou sendo direcionada para a televisão garantindo uma sobrevivência aos filmes de outrora. O autor aponta ainda que com a disseminação em massa da televisão nas décadas de 1960 e 1970, houve um piora na crise da indústria cinematográfica ocasionando a queda da produção de filmes para duzentos filmes anuais e o fechamento de inúmeros estúdios que cederam lugar às locadoras de vídeo.

O passar do tempo, todavia, também foi decisivo para a modificação das noções do que era um filme B. Segundo Bressan (2008) dos anos 1950 aos 1970 estúdios menores

---

<sup>4</sup> BLOCK BOOKING. In: Wikipedia: a enciclopédia livre. Disponível em: < [https://en.wikipedia.org/wiki/Block\\_booking](https://en.wikipedia.org/wiki/Block_booking)>. Acesso em 19 fev, 2024.

vendiam o que não era comercializado pelos maiores; temáticas como violência, sexo, drogas eram exploradas pelos “*exploitation films*”<sup>5</sup>.

Nazário (2008) destaca que a década de 1970 foi um divisor de águas na produção e distribuição cinematográfica, quando as grandes produtoras passaram a investir cada vez mais em atores e atrizes populares e em efeitos especiais de ponta para garantir bilheterias lotadas e a recuperação do investimento feito em um tempo cada vez mais curto.

O marco deste novo padrão ocorreu com *O Poderoso Chefão* (1972) lançado pela Paramount Pictures com direção de Francis Ford Coppola, orçado em 6 milhões de dólares, cujo retorno foi, até o ano de 1975, o maior da história até que foi derrubado por *Tubarão* de Steven Spielberg, distribuído pela Universal Pictures. A Universal usou uma técnica de saturação publicitária, gastando em torno de 4 milhões de dólares com uma divulgação feita dois anos antes de seu lançamento, atingindo 211 milhões de lares com comerciais de TV e anúncios em jornais e revistas. Esta prévia publicitária fez com que custos de produção dos filmes fossem cobertos em apenas duas semanas de lançamento gerando ao fim do ano de 1975 um lucro de 260 milhões de dólares.

Esta tática mudou não apenas o faturamento de grandes companhias, mas também os seus produtores, que passaram a ser substituídos por empresários (principalmente do meio televisivo), fabricantes e publicitários que moldaram a indústria cinematográfica com a publicidade prévia e o lançamento de sucessos programados que revisitam filmes famosos e/ou recorrem a refilmagens de clássicos esquecidos ou do cinema europeu.

Nazário (2008) alega que este movimento tem intuito de reconquistar o público formado pela televisão, a nova geração de *baby boomers*<sup>6</sup> em especial, bombardeando esta audiência com teasers, trailers e anúncios como forma de obliterar a concorrência da cabeça de seu público alvo.

Acerca deste fenômeno, Jameson (2006b, p. 45) alega que “os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global”.

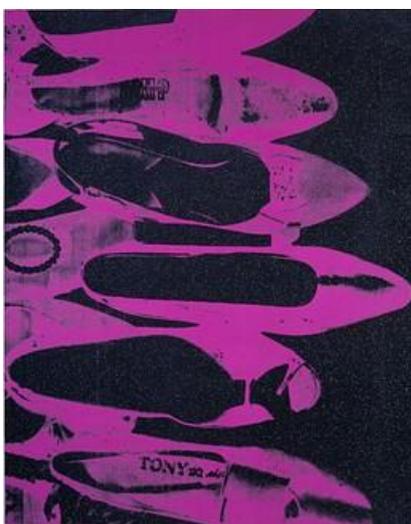
---

<sup>5</sup> No século XXI, a ideia de filme B muda novamente e “qualquer filme de baixo orçamento e qualidade estética questionável pode reivindicar o título, independentemente de quando foi feito” (DAVIS, 2007, p. 4) e foi popularizada por jornalistas, críticos e/ou pela audiência.

<sup>6</sup> Geração nascida pós Segunda Guerra Mundial.

Complementando a averiguação de Nazário (2008), Jameson afirma que a estabilidade do cenário pós-guerra inaugurou um novo período socioeconômico chamado de capitalismo tardio, cuja interferência na arte aconteceu por meio da mercantilização dos produtos culturais. O autor cita as obras de Andy Warhol como exemplo da fetichização das mercadorias na transição para o capitalismo tardio ao estampar grandes marcas em suas obras, a exemplo dos pôsteres da Coca-Cola, da lata de sopa Campbell, ou a série de telas serigrafadas denominadas de *Diamond Dust Shoes* (Figura 1) que centram sua arte em torno da mercantilização.

Figura 1 - Tela serigrafada por Andy Warhol com o nome de Diamond Dust Shoes (1980).



Fonte: (Gagosian. Andy Warhol. S.d.)

Características estas que levam Jameson a classificar a arte pós-moderna como apolítica e pouco crítica. De fato, a aceleração do ritmo de produção com investimentos cada vez mais altos fez com que a indústria cultural perdesse o interesse em enredos originais, e se dedicasse apenas a continuções, já que a repetição baseia-se nas técnicas televisivas e radiofônicas ao promover a convivência prolongada do público com seus personagens favoritos garantindo desta forma com que a refilmagem de tal produto audiovisual fosse um sucesso.

Há, agora, filmes derivados de filmes-troncos, formando trilogias, tetralogias ou novelas contínuas e infinitas, séries de filmes estrelados por tubarões, piranhas, orcas, barracudas, animais agigantados (como o *King Kong* que renasce por meio de uma cirurgia do coração, acasala-se com um Lady Kong e gera uma ninhada de filhotes) e monstros pré-históricos redivivos atacando inocentes por culpa de inescrupulosos proprietários ou gerentes de parques

temáticos; uma série de mafiosos ou gerentes de parques temáticos; uma série de mafiosos que praticam o crime dentro de uma moldura familiar; uma série de super-heróis de quadrinhos em luta contra vilões implacáveis; uma série de arqueólogos aventureiros que não se cansam de destruir as ruínas do passado para salvar a humanidade de uma ameaça totalitária; uma série de esportistas que mergulham numa dimensão emocional para enfrentar máquinas humanas treinadas para matar; uma série de astronautas engajados em aventuras interplanetárias; uma série de assassinos psicopatas, subdivididas em duas: a dos matadores loucos reais e a dos matadores loucos sobrenaturais; uma série de monstros e alienígenas, subdividida em duas: a dos monstros e alienígenas redentores e queridos da família e a dos monstros alienígenas biologicamente perfeitos para sobreviver à custa da humanidade (Nazário, 2008, p. 353, 354 e 355).

Esta onipresença do passado que acontece por intermédio da alusão à estilos e/ou obras antigas é sintetizada pelo conceito de pastiche. Jameson (2006a e 2006b) considera o pastiche como um dos aspectos mais expressivos do pós-modernismo. O autor define ambos paródia e o pastiche como uma imitação sistemática de excentricidades e idiossincrasias da arte a que se referem, como o ato de se expressar através de uma língua morta. Entretanto, enquanto a paródia possui um tom ridicularizador e certo impulso satírico, o pastiche possui nuances mais neutras, sendo referido como uma paródia pálida ou uma ironia estável.

Jameson contudo se contradiz ao afirmar que a prática do pastiche é incoerente ao riso em seu livro *A Virada Cultural* (2006a) e, posteriormente, em *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* (2006b, p.45) declarar que “a onipresença do pastiche não é incoerente a certo humor, nem é totalmente desprovida de paixão”. Em resumo, o fator da alusão histórica através de estereótipos representa ao autor uma crise da historicidade promovida pela indústria cultural e tornou um dos aspectos pós-modernistas ao qual o autor mais tece críticas.

Para Hutcheon (1991), as contradições são inerentes ao pós-modernismo e é através destas contracorrentes que este movimento cultural pode nos ensinar se estivermos dispostos a escutar. A autora entende a “presentificação do passado” não como uma forma de saudosismo, mas sim, como uma forma de reavaliação dos valores do passado à luz do presente e vice-versa. É inegável a presença de características como a contradição, referência à filmes antigos e à estereótipos de gêneros cinematográficos já consolidados. *Rocky Horror* busca fazer uma homenagem com suas alusões, mas não necessariamente busca incorporar estas peculiaridades de um modo familiar ao trazer reviravoltas inesperadas misturando diferentes gêneros da sétima arte.

## 1.1 GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS: FICÇÃO CIENTÍFICA, HORROR E MUSICAL

Objeto desta pesquisa, *The Rocky Horror Picture Show* é um notório exemplo de pastiche cinematográfico do século XX. Em entrevista canal do *Youtube Element 18*<sup>7</sup>, Richard O'Brien revela que o filme, lançado no ano de 1975, é um tributo aos filmes B de ação, terror e ficção científica: “Adoro temas populares, e Rocky está cheio deles: publicidade, *rock'n'roll*, filmes B, filmes de ficção científica, quadrinhos de romance... É apenas uma coleção de todo tipo de coisa com as quais cresci” (tradução livre). Antes mesmo de saber qual a estética de TRHPS, podemos ter uma noção somente com a música de abertura *Science Fiction/Double Feature*:

Michael Rennie estava doente  
 No dia em que a terra parou  
 Mas ele nos disse onde ele ficou  
 E Flash Gordon estava lá  
 De cuecas prateadas  
 Claude Rains era o homem invisível

Então algo saiu errado  
 Para Fay Wray e *King Kong*  
 Eles ficaram embolados em um rolo de celulóide  
 Então em um ritmo mortal  
 Isto veio do espaço sideral  
 E esta foi a mensagem enviada:

Ficção científica  
 Sessão dupla  
 Dr. X construirá uma criatura  
 Veja androides brigando  
 Com Brad e Janet  
 Anne Francis estrela em Planeta Proibido

Oh-oh Tarde da noite  
 Da sessão dupla  
 Do cinema

Eu soube que Leo G. Carroll  
 Estava desamparado  
 Quando a Tarântula partiu para os montes  
 E eu realmente fiquei ansioso  
 Quando vi Janet Scott  
 Lutar com uma planta que cospe veneno e mata

Dana Andrews disse que as ameixas  
 Fizeram-no correr  
 E ultrapassando ele usou muitas habilidades

<sup>7</sup> ELEMENT 18. Cash in the Celebrity Attic – Richard O'Brien. Youtube, 10 fev., 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LaZUecZh2yY&t=2202s>>.

Mas quando os mundos colidem  
 Disse George Pal para sua noiva  
 "Eu vou lhe dar terríveis emoções", como uma:

Ficção científica  
 Dupla sessão  
 Dr. X construirá uma criatura  
 Veja andróides brigando  
 Brad e Janet  
 Ann Francis estrela em Planeta Proibido

Oh-oh Tarde da noite  
 Na sessão dupla  
 Do cinema

Eu quero ir  
 Oh-oh Tarde da noite  
 Da sessão dupla  
 Do cinema

Pela RKO  
 Oh-oh Tarde da noite  
 Para a sessão dupla  
 De cinema

Na última fileira  
 Oh-oh Tarde da noite  
 Na sessão dupla  
 De cinema (O'Brien, 1975e, tradução livre)

A partir da letra da música é possível identificar pelo menos dez filmes: *Doctor X* (1932); *King Kong* (1933); *O homem invisível* (1933); *Flash Gordon* (1936); *O dia em que a terra parou* (1951); *O fim do mundo* (1951); *A ameaça veio do espaço* (1953); *Tarântula* (1955); *Planeta Proibido* (1956); *Night of the demon* (1957); *O Terror Veio do Espaço* (1963).

Observa-se a forte referência aos gêneros de horror e ficção científica, apesar de convergirem entre si, os dois gêneros têm origens diferentes. Além desses dois, TRHPS carrega outro gênero cinematográfico: o musical. De acordo com Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 85), os gêneros cinematográficos funcionam de forma classificatória, condicionando o espectador a esperar determinadas particularidades que variam com a escolha do filme “através de um conjunto de características reconhecíveis de forma instantânea” em sua linguagem fílmica.

Sob a mesma linha de raciocínio, Schatz (1981) explica que apesar dos padrões existentes e reproduzidos de forma corriqueira, a exemplo da trilha sonora de filmes de terror que pode ser sorratamente baixa em determinados momentos e traiçoeiramente alta noutros para inflar as cenas de susto ou a sensação de adrenalina provocada pela

rapidez da montagem de cenas de luta de um filme de ação, essas convenções precisam estar muito bem inseridas no contexto fílmico a ponto de contribuírem de forma simbólica com o gênero da película em questão.

A falta de contexto e de evocação à atmosfera de obras precedentes de mesma categoria cinematográfica e seus elementos, não necessariamente traz coerência e coesão à narrativa de um filme e conseqüentemente, não proporciona a sensação de reconhecimento imediato e previsibilidade atmosférica esperada pelo público.

Schatz (1981) ressalta ainda que a familiaridade do espectador com os diferentes gêneros cinematográficos é proveniente de um processo cumulativo, quanto mais ele consome, melhor consegue se ambientar mesmo com a variedade narrativa das obras assistidas. Segundo o autor, o surgimento dos gêneros fílmicos se deu com o início do sistema de estúdios e as produções segmentadas em nichos seguiram em alta mesmo após o seu colapso.

O pastiche presente em *The Rocky Horror Picture Show* alude a filmes de vanguarda de ficção científica e horror, trazendo novos elementos ao nicho cinematográfico do musical. Apesar de não serem tão comuns, as películas produzidas com mais de um gênero cinematográfico, segundo Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013) têm grande potencial de serem bem sucedidas pois oferecem tudo o que o público quer, não importa o que seja e citam como exemplo a saga *Star Wars* (1977 - 2019), que se referem como um faroeste maduro no espaço e *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (1982) que atribuem a alcunha de thriller psicológico de ficção científica, com aspectos de investigação *noir*.

Constata-se desta forma, a necessidade de conhecer os gêneros cinematográficos que compõem TRHPS de uma maneira mais aprofundada com o objetivo de compreender o produto fílmico final e assim assimilar ferramenta do pastiche através da evocação de obras e estilos precedentes – características apontadas por Jameson (2006a) à cultura pós-modernista.

## 1.2 FICÇÃO CIENTÍFICA

O gênero de ficção científica, ou *sci-fi* (versão encurtada do termo em inglês *science fiction*), é de narrativa fantasiosa, porém, apresenta uma realidade condicionada

pela tecnologia, ou em que a tecnologia é utilizada para se chegar a um determinado resultado, sendo o universo em questão tecnológico ou não.

As obras de *sci-fi* sejam elas literárias ou audiovisuais podem promover uma especulação futurística, segundo Nogueira (2010), provocam reflexões sobre as consequências dos avanços tecnológicos e científicos sobre o destino da humanidade. Complementando este pensamento, Levin (2014 *apud* Grevetti, 2023, p. 16), alega que “seu formato é maleável permite que os mais diversos assuntos sejam abordados e tratem de questões como da área da comunicação, psicologia e sociologia”. Seus cenários podem ser cibernéticos, metropolitanos, espaciais, apocalípticos, entre outros.

O princípio da ficção científica é atribuído ao *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley por pesquisadores como Nogueira (2010) e Grevetti (2023).

A história aborda o jovem *Frankenstein* que tenta reanimar um cadáver constituído de várias partes diferentes de outros cadáveres através da galvanização (ciência especulativa da época). Através da obra literária, a autora tinha por objetivo questionar os limites da ciência. Gomes (2016), no entanto, aponta junto ao livro de Shelley, outras obras como o *Micromégas* (1752), de Voltaire mais voltado para a literatura fantástica e *O Médico e o Monstro* (1886) de Robert Louis Stevenson. Na década de 1930, as revistas *Pulp* (Figura 2), feitas de material barato foram responsáveis pela continuação da disseminação da ficção científica, principalmente com suas *space operas* (óperas espaciais ou novelas espaciais em tradução livre), subgênero do *sci-fi* onde elementos como “espaçonaves, pistolas lasers, trajes espaciais, alienígenas e aventuras em outros planetas” (GREVETTI, 2023, p.23) são comuns.

Figura 2 - Revistas *Pulp* de Ficção Científica.

Fontes: (Editora Madrepérola (s.d.); Wikipedia (s.d.))

As histórias em quadrinhos de *Buck Rogers*, *Flash Gordon* e *Star Trek* surgiram nesse interim, e deram origem às séries televisivas e filmes. Segundo Gomes (2016), *Flash Gordon* tornou-se parâmetro para futuros diretores:

Também é importante ressaltar o papel das histórias em quadrinhos *Buck Rogers* (1928) de Philip Francis Nowlan e *Flash Gordon* (1934) de Alex Raymond. Ambos tiveram várias adaptações para o cinema e para TV e hoje existem até videogames com os personagens. *Flash Gordon* vai, inclusive, instituir um padrão visual e narrativo *soft*, que será imitado por diretores (Gomes, 2016, p. 10).

A primeira aparição da ficção científica no cinema se deu em 1902, com a Viagem a Lua de George Méliès e com o crescimento dos estúdios nas décadas seguintes, o gênero foi de popularizando cada vez mais. Os anos 50 são considerados como a década de ouro do *sci-fi*, a corrida espacial proveniente da Guerra Fria impulsionou as produções em torno da temática, trazendo sucessos como *A Conquista da Lua* (1950), os mencionados *O Dia em que a Terra parou*, *O Fim do Mundo* (ambos de 1951), *A Guerra dos Mundos* (1953) e *Planeta Proibido*, de 1956.

Os filmes tratavam de missões intergalácticas que tinham como objetivo o mapeamento de novos territórios, a união e o respeito entre povos de diferentes origens planetárias, ou o contrário, o desentendimento e a exploração de novas civilizações, como aponta Grevetti (2023): o *sci-fi* usa de forma recorrente histórias que abordam o conflito

entre a estranheza e a semelhança, o outro e eu. Narrativas estas que traçam paralelos diretos com o gênero de horror.

### 1.3 HORROR/TERROR

Exemplos dessa convergência são filmes ou séries como a saga *Resident Evil* (2002 - 2016) que tem a origem nos jogos de videogame homônimos idealizados por Shinji Mikami; a série televisiva *The Walking Dead* (2010-2022) criada a partir dos quadrinhos de Robert Kirkman; e os filmes *Guerra Mundial Z* (2013); *Train to Busan* (2016); e a série *The Last of Us* (2023) também baseada em jogos de videogame desenvolvidos pela *Naughty Dog*, onde mutações biológicas ameaçam a humanidade e em grande parte dos casos dizima boa parte dela.

Segundo Nogueira (2010), a diversidade de reações provocadas pelo gênero do horror, dentre elas: o medo, o terror, a repulsa, o choque, o horror e a abjeção são provocadas pela vastidão de agentes do mal, circunstâncias e pretextos narrativos, causando não apenas convergências com a ficção científicas, mas também com outros gêneros:

A enorme variedade de situações e pretextos narrativos, bem como de vítimas e vilões, faz com que o gênero de terror estenda as suas fronteiras para lá das convenções que lhe são características ou as confunda mesmo com outras categorias de filmes. Entre estas contam-se o fantástico (basta pensarmos nos vampiros, aliens e outros seres que povoam os filmes de terror), a ficção científica (mutações genéticas como os zombies são uma constante), o filme de ação (aos quais vai, muitas vezes, buscar a trepidação das perseguições e a espetacularidade da violência) ou mesmo o thriller (sendo o risco corrido pelas personagens e as consequentes angústia e ansiedade tópicos recorrentes de ambos os gêneros) (Nogueira, 2010, p. 38).

Já Markendorf e Ripoll (2017) adicionam outros gêneros e subcategorias a lista como o gótico, suspense, mistério, gore, entre outros. Os autores também explicam que na língua portuguesa a palavra terror convencionou-se para se referir a histórias que envolvem a ação de uma força desconhecida e maligna, narrativas que abordam reações emocionais ligadas ao medo de uma forma geral. Já na língua inglesa, o termo utilizado para se referir a estas narrativas é o horror. Ao utilizarem como base o ensaio “*On the Supernatural in Poetry*”, de Ann Radcliffe, Markendorf e Ripoll adicionam ainda que:

(...) o terror se caracteriza pela indeterminação e obscuridade no tratamento dos eventos, de forma que a sutileza psicológica seria uma condição necessária para despertar o sentimento. Em contraste, o horror provoca um choque, congelando o espírito e quase que acabando com a capacidade de reagir. (Markendorf; Ripoll, 2017, p. 10)

Entende-se, portanto, que a diferença principal entre os termos é de proveniência cultural já que existe uma linha muito tênue entre os termos horror e terror e o que provocam. Mesmo com a convergência entre os conceitos de medo e pavor, o dicionário Aurélio de Língua Portuguesa (2010, p. 1109), traz como definição da palavra horror os conceitos de receio, repulsa, ódio, padecimento atroz e crime bárbaro. Ao termo terror<sup>8</sup> por outro lado, são atribuídas as definições de apreensão, susto, pessoa ou coisa que amedronta ou aterroriza. Rocha (2016), no entanto, completa estas colocações ao alegar que também pode ser adicionada a categoria de terror, temas como assalto ou violência e a escatologia; a baixa produção e o improvisado ao nicho de horror:

Como as próprias palavras já fazem deduzir, terror é tudo aquilo que aterroriza, aquilo que dá medo, nesse caso, filmes que tratam sobre atos terroristas, assaltos, ou qualquer outro tipo de violência pode ser considerado de terror. Já o horror está no que horroriza, ou seja, que, ao mesmo tempo que dá medo, causa nojo, repulsa ou ojeriza. E é no horror que se encontram subgêneros como *Exploitation*, filmes que tratam de violência gratuita ou apelativa; *Trash*, narrativas fílmicas de baixíssimo orçamento, muitas vezes caseiros e propositalmente improvisados; *Gore ou Splater*, que chamam a atenção pelo uso excessivo de cenas de escatologia, sangue e violência gráficas; e o *Slasher movie*, filmes de *serial killers*, sobrenaturais ou não, que ao longo da trama promovem uma matança descontrolada. (Rocha, 2016, p. 15 apud Espiñeira, 2022, p. 13)

No fim das contas, não há problema algum pela preferência de qualquer um dos dois termos pra referirmo-nos a qualquer obra que nos desperte medo pois é de fato uma linha muito tênue. Por outro lado, é relevante esta especificação já que são termos pesquisados por aficionados e estudiosos do nicho.

O gênero cinematográfico de horror surgiu através da literatura, de acordo com Carroll (1999), a partir do século XVIII com os romances góticos de origens inglesa e alemã e com os romances franceses policiais, de mistério e ou suspense, atribuindo O

---

<sup>8</sup> Podendo-se então fazer a ligação entre terror às associações sobrenaturais e do além-túmulo, à exemplo das sagas de filmes Sobrenatural (2010-2023) com quatro sequências, e Invocação do Mal (2013) que rendeu duas continuações e quatro spin-offs, dentre eles Anabelle 1 e 2 (respectivamente em 2017 e 2019) e a Freira 1 e 2 (de 2018 e 2023). Já os filmes de horror podem ser exemplificados pelas seguintes películas: a franquia de Chucky, O Boneco Assassino (1988 - 2019); Midsommar (2019) e Terrifier 1 (2016) e 2 (2022).

Castelo de Ornato (1765), de Horace Warpole como o primeiro romance gótico de relevância para o gênero de horror. O gótico então passa a ser dividido entre os subgêneros histórico, natural, sobrenatural e equívoco.

O gótico sobrenatural, entretanto, foi o subgênero de maior importância para a evolução do terror no período cujos elementos principais consistiam em chocar o leitor e pôr o ceticismo à prova com a ação de forças não-naturais descritas nas obras a exemplo de *The Monk* (1797), de Matthew Lewis, como a aparições de demônios e a fatalidade de figuras religiosas. Já entre as obras literárias do século XIX responsáveis pelo desenvolvimento do gênero, são citados: *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), *The Vampyre* (1819), de John Polidori e Melmoth, *O errante* (1820), de Charles Robert Maturin.

Com o sucesso do gênero, estas obras passaram a ser adaptadas ao teatro. Tendo o balé clássico também como difusor do tema nos teatros com os espetáculos *La sylphide* (1832), com coreografia de Filippo Taglioni; *Les ondines* (1834), de Louis Henry; *Giselle* (1841), coreografada por Jean Coralli e Jules Perrot; *Napoli* (1842), pelo coreógrafo August Bournoville; e a ópera de Giacomo Meyerbeer, *Robert le diable* (1831), coreografada também por Filippo Taglioni.

Ao fim do século XIX, o escritor irlandês, Sheridan Le Fanu, estabeleceu elementos de tom psicológico e perseguições a vítimas comuns e inocentes em suas temáticas sobrenaturais, estabelecendo um novo critério à categoria. Renomadas obras deste período como *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1887), de Robert Louis Stevenson; *O retrato de Dorian Grey* (1891), de Oscar Wilde; e *Drácula* (1887), de Bram Stoker foram posteriormente adaptadas ao cinema.

A primeira produção cinematográfica do gênero é atribuída a Georges Méliès, também autor de *Viagem à Lua* (1902), com a película *O Solar do Diabo* do ano de 1896, onde um homem com chifres atormenta os visitantes de sua mansão transformando pessoas e objetos à sua volta. Vinte anos após o curta-metragem de Méliès, o expressionismo alemão da década de 1920 se tornou a base estética para o horror no cinema, firmando o gênero no mercado com filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), com direção de Robert Wiene e *Nosferatu* (1921), de Wilhem Murnau.

De acordo com Espiñeira (2022), a década de 30 foi marcada pelos monstros e vilões fantásticos da *Universal Studios* em clássicos de *Hollywood* como *Drácula* (1931)

de Tod Browning; *Frankenstein* (1931) e O Homem Invisível (1933), todos dirigidos por James Whale; e A Múmia (1932) de Karl Freund.

Já o terror da década de 1940 foi dominado pela *RKO Radio Pictures* e tinham um enredo mais intenso, voltado para o público adulto, marcado pelas produções de Val Lewton nas películas Sangue de Pantera (1942); A Morta Viva (1943); O Homem-Leopardo (1943); A Sétima Vítima (1943); A Maldição do Sangue da Pantera; (1944); O Túmulo Vazio (1945), entre outros filmes.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria, o cinema de terror foi perdendo espaço para o de ficção científica, permanecendo como gênero marginal até os anos de 1960, quando foram empurrados para as sessões da meia-noite sendo classificados como *Midnight Movies*.

De acordo com Šimková (2010), este tipo de sessão se tornou popular nesta mesma década nas metrópoles estadunidenses, exibindo filmes excêntricos fora do horário comercial, a exemplo de: *Freaks* (1932), com direção de Tod Browning; *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), dirigido por George Romero, *Eraserhead* (1977), de David Lynch; *Liquid Sky* (1983), de Slava Tsukerman e o infame horror *queer* com direção de John Waters, *Pink Flamingos* (1972).

A autora disserta que eram filmes cujo conteúdo costumava apelar para os valores socialmente compartilhados, desafiando a prática convencional da exibição diurna assim como as temáticas e estilos abordados. Percebe-se, então, uma interligação entre o horror e narrativas LGBT, segundo Markendorf e Ripoll (2017),

(...) narrativas de horror têm uma longa tradição histórica de serem produzidas e consumidas por sujeitos homossexuais, tanto feminino quanto masculino. Todavia, como nem sempre era possível lidar com a homossexualidade de maneira explícita, desenvolviam-se estratégias para disfarçar as paixões homoeróticas a exemplo de representações andróginas, transformações de gênero ou alienígenas que não são heterossexuais. Nesse sentido, o horror mais do que qualquer outro gênero, teria o potencial de invocar leituras metafóricas que perturbam o status quo heteronormativo. Todavia, enquanto produtos de uma cultura patriarcal heterossexual, a representação daquilo que é definido como *queer* muitas vezes tende a operar dentro de moldes heterossexuais (Markendorf; Ripoll, 2017, p. 20).

Salienta-se a quão significativa é esta observação já que uma das traduções do termo *queer* remete ao estranho, peculiar ou excêntrico<sup>9</sup>. Estes filmes desafiavam a lógica

<sup>9</sup> Nagime (2016, p. 18) afirma que a palavra *queer* também foi utilizada como verbo, no sentido de estragar algo: “the sudden storm *queered* our plans” (a repentina tempestade estragou nossos planos, em tradução livre).

heteronormativa das relações heterossexuais construídas socialmente como forma de poda e regulamentação dos desejos do indivíduo.

Ao dar vazão a desejos “perversos”, lidos como “anormais” os autores afirmam que os vilões ou vilãs do horror aludem a alguém com impulsos afetivos e sexualmente desviantes, logo pessoas *queer*. Espiñeira (2022) complementa este pensamento ao parafrasear Stephen King quando diz que o horror nos atrai porque fala “o que teríamos medo de falar abertamente, aos quatro ventos: ele nos dá a chance de exercitar emoções que a sociedade nos exige manter sob controle” (King, 2013, p. 49 *apud* Espiñeira, 2022, p. 14). O autor remete o elemento alegórico presente no gênero à uma forma de escape da realidade, trazendo os tabus sociais através do sobrenatural, com monstros e de forma violenta.

#### 1.4 MUSICAL

Diferentemente do *sci-fi* e do horror que praticamente nasceram com o cinema no início dos anos 1900, o gênero musical surgiu apenas ao final da década de vinte nos Estados Unidos com a ascensão dos filmes sonoros, os “*talkies*”. Souza (2005) explica que nos primeiros anos do cinema sonoro o uso da música era uma forma de atrair a atenção do público, ao que Schatz (1981) complementa informando que os números de música e dança eram baseados no *vaudeville*, no *music hall* e no teatro.

O Cantor de Jazz (1927), dirigido por Alan Crosland é considerado como o primeiro filme musical e surfa nos primórdios do auge do sistema de estúdios tendo o ator principal Al Jonson, como a estrela de *Hollywood* chamariz para a película – é importante salientar, entretanto, que apenas os momentos de cantoria eram sonoros, os diálogos ainda dependiam dos quadros com as falas escritas. Mas apenas em 1929, o musical consagra-se como um nicho cinematográfico com o sucesso da MGM, *Broadway Melody* (1929), de Harry Beaumont, foi o primeiro filme totalmente falado e cantado, rendendo à equipe o Oscar de Melhor Filme e indicações de Melhor Direção e Melhor Atriz para Bessie Love em 1930.

A década de 1930 foi marcada pelos musicais da RKO e suas dinâmicas românticas estreladas por Fred Astaire e Ginger Rogers em películas como O Picolino (1935), Nas

Águas da Esquadra (1935), Ritmo Louco (1936) e Vamos Dançar? (1937)<sup>10</sup>. Schatz (1981) aponta a importância de Astaire para a consolidação da fase clássica do musical no final dos anos 30 e na década de 1940, quando o enredo e a performance se integraram de fato. “A influência de Fred Astaire no musical de *Hollywood* não pode ser superestimada. Na verdade, estou inclinado a argumentar que Astaire foi quase o único responsável pelo gênero ter atingido a sua fase clássica no final dos anos 30 e na década de 1940” (SCHATZ, 1981, p. 191). Os filmes da década 1930 foram marcados pela coreografia e finais felizes para atenuar, segundo Souza (2005), os traumas vivenciados pelo público durante A Grande Depressão. Durante este mesmo período houveram incrementos técnicos como os movimentos e posicionamento de câmera visando dar mais fluidez à narrativa assim como o surgimento de subgêneros de musical como as operetas, as biografias, e temáticas que podiam variar do ambiente universitário ao período de guerra.

De acordo com Schatz (1981), da década de 1940 ao início dos anos 50, o mercado cinematográfico foi dominado pelos musicais da MGM, em especial em 1945, após o fim da Segunda Guerra Mundial, rendendo clássicos como: Agora seremos felizes (1944), Yolanda e o Ladrão (1945), O Pirata (1948), Desfile de Páscoa (1948), Um dia em Nova Iorque (1949), Um Americano em Paris (1951), Cantando na Chuva (1952) e A Roda da Fortuna (1953).

O autor revela ainda que as temáticas centrais desta era se constituíam em celebrar o namoro, o amor romântico e a promessa de utopia. A década de 50 também foi marcada pelos filmes musicais com ídolos da música como Frank Sinatra, Dean Martin e Elvis Presley. Junto a figuras como James Dean, Marlon Brando e Paul Newman, Presley revolucionou o cinema ao representar para a juventude da época uma forma diferente de afirmar sua própria identidade através da rebeldia numa era de conservadorismo, repaginando o nicho de filmes musicais.

Apesar de enraizados na tradição do cinema musical de *Hollywood*, os filmes protagonizados por Elvis Presley na década de 1950, conduziram a uma renovação deste gênero cinematográfico, graças ao papel que desempenharam na introdução de um novo estilo musical, o rock and roll, cujas raízes negras (perfeitamente reconhecidas pelo público), contribuíram para a dessegregação cultural dos EUA (Carrega, 2020, p. 6).

---

<sup>10</sup> Todos dirigidos por Mark Sandrich, exceção de Ritmo Louco, dirigido por George Stevens.

A partir da década de 60, com a decadência do sistema de estúdios e a popularização da televisão nos lares americanos, o gênero musical entra em colapso. O declínio, entretanto, deu margem para que novas vertentes e subgêneros derivados surgissem como a ópera-rock e os filmes de dança.

*The Rock Horror Picture Show* é classificado, então, como um musical de rock e as características que o definem como um musical são: as canções e números de dança que carregam, o desenvolvimento narrativo das personagens, seus desejos, comportamentos, valores, atitudes e angústias; cenários e figurinos elaborados, além de efeitos especiais cinematográficos que complementam os números musicais; o uso de temáticas universais que se contradizem, neste caso as tensões sociais entre conservadorismo e liberdade acerca da sexualidade que entram em choque e cuja resolução culmina num número final; e ao mesmo tempo em que existe a necessidade da suspensão da realidade por parte do público para aceitar certas convenções deste tipo de filme, como somos, por exemplo, frequentemente convidados a suspender a descrença e aceitar que em certos momentos, os personagens podem espontaneamente começar a cantar e dançar de maneira que parece natural dentro do contexto fílmico. Schatz (1981) afirma que à medida que o gênero musical evoluiu, o plausível foi sacrificado em nome da lógica narrativa interna, sendo a fantasia e o artifício fundamentais para a expressão narrativa, visual e musical.

Os anos 70 foram marcados pelo seu caráter subversivo, sendo um de seus grandes representantes o diretor, artista e coreógrafo Bob Fosse.

Com Fosse, os finais felizes e o universo de sonho que caracterizavam os musicais anteriores cederam lugar à subversão desta realidade fantástica. Os personagens tipicamente felizes passaram a ser falíveis, ignóbeis e, conseqüentemente, mais humanos. Os filmes de Fosse refletem a ansiedade de uma geração, mostrando o lado menos glamouroso das relações humanas. O universo *underground* e ácido criado por ele muitas vezes incomoda e leva à reflexão. (Souza, 2005, p. 108)

Ainda que não possua referências diretas a Fosse, TRHPS carrega em sua trama através do humor um questionamento latente às formas de expressão da sexualidade convencionadas pelos meios socioculturais.

## 1.5 CINEMA *QUEER*: UM GÊNERO CINEMATOGRAFICO “EX-CÊNTRICO”

Reconhecendo os paradoxos da cultura pós-modernista, Hutcheon (1991) compreende então que a identidade desta manifestação cultural é contraditória, diversa, híbrida e contestatória se utilizando de mecanismos paródicos com o intuito de fazer uma reinterpretação crítica à arte de outrora. Este caráter reflexivo herdado do modernismo, contesta até mesmo o lugar de homogeneidade promovido pela cultura de massa, de onde partiam narrativas a partir do ponto de vista masculino, heterossexual de classe média, branco e ocidental. Esta perspectiva descentralizada surgiu como uma reação ao impulso homogeneizante da sociedade de consumo capitalista, ao entender que A Cultura, não é singular, mas sim plural. Hutcheon define este olhar sobre perspectivas descentralizadas e marginalizadas de classe social, raça, etnia, gênero e orientação sexual como um olhar “ex-cêntrico”.

Através das exhibições dos *Midnight Movies*, nos anos 60, despontou o cinema *queer*. Segundo Araújo (2013), a produção cinematográfica voltada ao público LGBTQIAPN+ não existia num período anterior a esta década, os filmes produzidos e dirigidos por Andy Warhol, assim como o homoerótico *Fireworks* (1947), dirigido por Kenneth Anger, são considerados como os precursores.

Apesar de relegados às sessões da meia-noite (até o início da década de 80), o nicho cinematográfico *queer* não deixou de crescer e junto aos movimentos sociais deste mesmo período cuja juventude cada vez mais questionava-se sobre como as instituições como o estado, a escola e a família controlavam os corpos dos indivíduos de maneira autoritária. Junto à ascensão do cinema *queer* nasciam também os estudos acadêmicos voltados para o questionamento das normas sociais impostas e padronizadas de expressão de gênero e sexualidade sobre o corpo sexuado, que deram origem à Teoria Queer nos anos 80. Os estudos *queer* tratam da investigação da origem da heterossexualidade compulsória<sup>11</sup> e expectativas sociais geradas pelo entorno sociocultural; como estas expectativas atingiam e atingem a comunidade LBTQIAPN+ e as incoerências geradas a partir do sistema heterossexista<sup>12</sup>, como pontua Jagose (1996).

---

<sup>11</sup> A heterossexualidade compulsória impõe o modelo de relações amorosas ou sexuais entre pessoas de sexo biológico oposto assim como a expressão de gênero e sexual binárias (como por exemplo: mulheres cis, heterossexuais que performam feminilidade e se atraem apenas por homens cis, heterossexuais que performam masculinidade e vice-versa). De acordo com Miskolci (2012, p. 43), a heterossexualidade compulsória se expressa de forma indireta, “por exemplo, por meio da disseminação escolar, mas também midiática, apenas de imagens de casais heterossexuais”, invisibilizando outras formas de parcerias amorosas ou sexuais.

<sup>12</sup> Segundo Miskolci (2012, p. 43) o heterossexismo “é a presunção de que todos são, ou deveriam ser, heterossexuais. Um exemplo do heterossexismo está nos materiais didáticos que mostram apenas casais formados por um homem e por uma mulher”.

Embora não haja consenso crítico sobre os limites definicionais de queer — a indeterminação sendo um de seus encantos amplamente promovidos — seus contornos gerais são frequentemente esboçados e debatidos. Em termos gerais, queer descreve aqueles gestos ou modelos analíticos que dramatizam incoerências nas relações supostamente estáveis entre sexo cromossômico, gênero e desejo sexual. Resistindo a esse modelo de estabilidade — que reivindica a heterossexualidade como sua origem, quando é mais propriamente seu efeito — queer foca em incompatibilidades entre sexo, gênero e desejo. Institucionalmente, queer tem sido associado mais proeminentemente a sujeitos lésbicos e gays, mas sua estrutura analítica também inclui tópicos como travestilidade, intersexualidade, ambiguidade de gênero e cirurgia corretiva de gênero. Seja como performance travesti ou desconstrução acadêmica, queer localiza e explora as incoerências nesses três termos que estabilizam a heterossexualidade. Demonstrando a impossibilidade de qualquer sexualidade "natural", ele [o queer] questiona até mesmo termos aparentemente não problemáticos como "homem" e "mulher". (JAGOSE, 1996, p. 3)

Apesar de Jagose mencionar outras formas de expressão de gênero, sexualidade e a existência de pessoas que não se enquadram nas normas médicas e sociais de corpos sexuados, inicialmente o foco dos estudos *queer* era voltado principalmente para a vivência de pessoas homossexuais (gays ou lésbicas) como ou se reproduziam ou não as normas heterossexistas e de que maneira viviam e vivem no regime da heterossexualidade compulsória. Atualmente, os estudos de gênero que utilizam como base a Teoria Queer abordam toda e qualquer manifestação de gênero e ou sexualidade que saia do padrão heterossexual a exemplo de identidades não-binárias, travestis, transsexuais, intersexuais, entre outras. Autores como Annamarie Jagose (1996) e Richard Miskolci (2012), também pesquisadores da temática *queer* reconhecem a filósofa Judith Butler como um dos nomes mais proeminentes acerca dos estudos *queer*. Em sua obra mais famosa, *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2018), Butler questiona se de fato as mulheres são o sujeito do feminismo e quem são essas mulheres. A autora observa que apesar da categoria mulher ser referida de uma forma universal, não se leva em consideração fatores históricos, raciais, classistas, étnicos, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas (Butler, 2018) que compõem esses corpos sexuados, o que implica na exclusão a partir de restrições dos discursos representacionais em que funcionam. A partir desta obra Butler propõe uma renovação na teoria feminista em que a construção de um sujeito estável e coerente com as relações e reificações de gênero não sejam mais necessárias pois ao funcionar dentro do contexto da matriz heterossexual, o feminismo acaba excluindo identidades ou anti-identidades que existem nela. A filósofa aponta as vastas expectativas sociais que definem o ser humano padrão

de forma dual, isto é, define de forma binária como mulheres ou homens (respectivamente assim designados ao nascer a partir de suas genitálias) assim como aponta a abjeção sofrida pelas pessoas que não se encaixam nessas normas e esmiuça os conceitos de sexo e gênero pré-estabelecidos pelo entorno cultural. De acordo com Butler (2018), colocar a categoria do sexo num domínio dual e pré-discursivo é uma forma de manutenção e estabilidade da heterossexualidade compulsória.

Colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas. Essa produção do sexo como pré-discursivo deve ser compreendida como aparato de construção cultural que designamos por gênero (BUTLER, 2018, p. 27 e 28).

Sendo, portanto, o sexo<sup>13</sup> do indivíduo um fator que predetermina o gênero do mesmo. Numa sociedade patriarcal e capitalista a imposição da heterossexualidade como a manifestação natural da sexualidade humana, garante a manutenção das necessidades econômicas com a perpetuação sexualidade reprodutora. A suposição do gênero de determinado indivíduo por meio de sua estrutura corporal biológica é uma forma de controle do Estado que molda as formas certas ou erradas de expressão de gênero, relegando às pessoas que estão fora deste padrão ao status de abjeção conforme Miskolci (2012) e Butler (2018).

Em meados dos anos 1970, *The Rocky Horror Picture Show* nos traz Frank N'Furter (Figura 3) uma personagem alienígena que se define como uma travesti<sup>14</sup> e seus costumes sobressaltam os transeuntes (transformados em visitas, posteriormente) que vieram lhe pedir ajuda.

---

<sup>13</sup> Complementando tal asserção de Butler, Stryker (2008) explana sobre o caráter biológico e reprodutivo que a palavra sexo carrega, identificando a capacidade de produção dos gametas femininos ou masculinos por determinado indivíduo, óvulos, ou, espermatozoides. Existindo ainda pessoas intersexo, que carregam as duas características biológicas de formas que podem variar de indivíduo para indivíduo.

<sup>14</sup> Pessoa que vive uma construção de gênero feminino, oposta à designação de sexo atribuída no nascimento, seguida de uma construção física, de caráter permanente, que se identifica na vida social, familiar, cultural e interpessoal, através dessa identidade. (ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS. Disponível em: < <https://antrabrazil.org/sobre/>> Acesso em: 02 jun, 2024).

Figura 3 - Frank N'Furter se apresenta a seus visitantes. Em tradução livre: “Sou apenas uma doce travesti de Transexual (seu planeta natal)”.



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Esta metáfora alude ao tratamento nocivo que pessoas LGBTQIAPN+ sofriam por não se adequarem aos padrões de gênero. Entretanto, é importante pontuar que a tradução da palavra *transvestite* para o português, caracteriza-se num falso cognato. Frequentemente traduzida como “travesti”, em inglês a palavra *transvestite*<sup>15</sup>, é de cunho pejorativo e sua definição no *Cambridge Dictionary* traz uma nota informando ao consulente que o termo pode ser ofensivo para algumas pessoas e apenas deve ser utilizado caso o indivíduo se descreva desta forma. Definindo em tradução livre, pessoas do sexo biológico masculino que usam roupas e acessórios femininos, sem considerar sua identidade ou expressão de gênero. Para melhor contextualizar, Lee (2016), atualiza a

<sup>15</sup> Palavra ofensiva para uma pessoa que às vezes usa roupas normalmente usadas por pessoas de um gênero diferente, especialmente um homem que às vezes usa roupas, maquiagem, joias, etc. normalmente usadas por mulheres. (TRANSVESTITE. In: Cambridge Dictionary: Cambridge University Press and Assessment. 2025. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/transvestite>>. Acesso em: 31 jan, 2025)

palavra *transvestite* equiparando-a ao termo *cross-dresser*<sup>16</sup>, utilizado para referir-se principalmente a homens cis que performam o gênero feminino num viés fetichista, outro significado possível é utilizar o vocábulo como forma de desmerecer a transgeneridade alheia.

Desde a estreia do filme até os dias de hoje a personagem Frank N’Furter<sup>17</sup> é considerada um tanto controversa, sendo amada<sup>18</sup> e odiada<sup>19</sup> pelos membros comunidade LGBTQIAPN+, seja respectivamente por ser uma pessoa queer, seja pelo uso de palavras inadequadas para referir a si mesma, seus atos criminosos e sua hipersexualização, o que reforça ainda mais os estereótipos negativos que atribuem a pessoas cuja expressão de gênero não se alinha às normas sociais e culturais esperadas para o gênero que lhes foi designado ao nascer, em especial, pessoas trans femininas.

Especula-se bastante acerca da identidade de gênero de Furter, já que além de sua apresentação inicial em *Sweet Transvestite* (O’Brien, 1975f), a personagem não menciona de forma alguma de que forma se identifica. Outros personagens como os empregados Riff Raff e Magenta referem-se a Furter no pronome masculino (ele/dele) sem maiores implicações, como observa Hamilton (2021). O autor pontua ainda que muito mudou desde 1975, e caso o roteiro do filme fosse atualizado a palavra *transvestite* seria readequada termos como não-binário<sup>20</sup> ou até mesmo *queer*<sup>21</sup> (ou *genderqueer*) justamente por sua inconformidade binária.

---

<sup>16</sup> AZEVEDO, Pietra. Fazendo a linha cdzinha: performance transidentitária de crossdressers brasileiras em Lisboa/PT. *Equatorial Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social*, [S.l.], v. 7, nº 12, p. 1-28, 2020. Disponível em: < <https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/18510> >. Acesso em: 30 jan, 2025.

<sup>17</sup> Por conta da ambiguidade de gênero que a personagem Frank N’Furter carrega, referiremo-nos à mesma nos pronomes femininos (ela/dela) levando em consideração principalmente, sua performance feminina.

<sup>18</sup> LEE, Jae. How does the Transgender Community Feel About Laverne Cox’s Frank-N-Furter?. *Huffpost*. [S.l.]. 26 out, 2016. Disponível em: < [https://www.huffpost.com/entry/how-does-the-transgender\\_b\\_12662266/amp](https://www.huffpost.com/entry/how-does-the-transgender_b_12662266/amp) >. Acesso em: 03 jan, 2025.

<sup>19</sup> SELENITE, Venus. Laverne Cox Playing Frank-N-Furter is not a Celebration. *WYV Archive*. [S.l.]. 21 out, 2016. Disponível em: <<https://wyvarchive.com/laverne-cox-playing-frank-n-furter-setback-trans-representation/>>. Acesso em: 03 jan, 2025.

<sup>20</sup> Não-binário (também escrito não-binária) significa qualquer identidade de gênero que não seja estritamente masculina ou feminina o tempo todo e, portanto, não se encaixe no binário de gênero. Para algumas pessoas, "não-binário" é tão específico quanto elas querem ser sobre rotular seu gênero. Para outras, elas se autodenominam uma identidade de gênero mais específica sob o guarda-chuva não-binário. Muitas pessoas que se autodenominam não-binárias também se consideram gênero *queer*. No entanto, os termos têm significados e conotações diferentes: gênero queer significa qualquer identidade ou expressão de gênero que seja, em si, *queer* (NONBINARY. *Nonbinary Wiki*, 2024. Disponível em: <<https://nonbinary.wiki/wiki/Nonbinary>>. Acesso em: 31 jan, 2025).

<sup>21</sup> *Genderqueer*, também chamado de *GenderQueer* ou gênero *queer*, é um termo genérico que se refere tanto à identidade de gênero não normativa quanto à expressão de gênero. O rótulo também pode ser

Outras fortes influências visuais e musicais vieram a partir da contracultura de 1960, que abriu portas para a ambiguidade de gênero dos anos 1970 com os famosos *gender-benders* cuja descrição do dicionário de *Cambridge* (2023) em tradução livre define como um termo usado para descrever uma pessoa que se veste ou se comporta de uma maneira que não é considerada típica de seu gênero; algo, como um filme, em que as pessoas envolvidas são de gênero diferente do esperado.

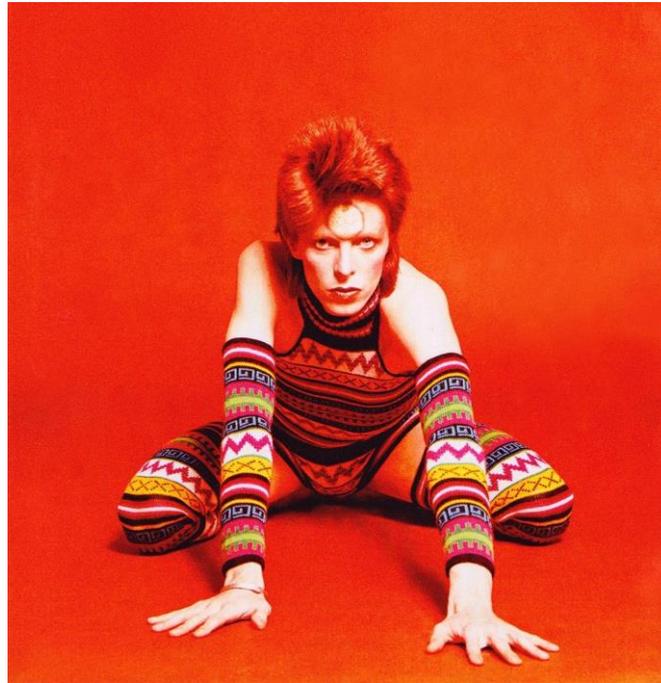
Surgindo entre o fim da década de 60 e início dos anos 70 na Inglaterra, o *Glam Rock* veio como uma provocação à estética hippie e à seriedade do rock progressivo, sua moda era andrógina e excessiva unindo referências que iam do surrealismo à ficção científica, “homens [cis] maquiados, usando cílios postiços, cores, brilhos e adereços como arcos espalhafatosos, casacos brilhantes, plumas coloridas e saltos plataforma a exemplo” (Barros, 2017, p. 6). Barros (2017) explica ainda que artistas como David Bowie (Figura 4), *T-rex*, *Roxy Music*, *Kiss* (Figura 5) e *New York Dolls*, traziam em suas apresentações glamour, deboche, diversão e teatralidade. Estes elementos marcaram tanto a estética sonora de *Rocky Horror*, quanto a expressividade *camp* dos personagens em suas personalidades e figurino.

Tal qual o *Glam Rock*, o *camp* é definido por quatro características: a ironia, a estética, o humor e a capacidade de questionar a natureza dos padrões (BABUSCIO, 1999, *apud* HORN, 2012). Contudo, a principal qualidade para identificar um elemento *camp* é o seu exagero: seja um estilo exagerado, uma personalidade exagerada, um acessório exagerado... dentre outros componentes na lista de exageros. Este excesso de atributos intensos tinha por objetivo atingir a moral puritana com semelhante intensidade. Horn (2012) explica que entre as *drag queens*, o *camp* é utilizado como uma forma de minar a heteronormatividade mediante o exagero na inversão da estética e dos códigos de gênero. Tal qual uma espécie de paródia dos padrões convencionados pela sociedade ocidental, o *camp* os ridiculariza ao reproduzi-los sem a seriedade que tanto lhes são atribuídos ao exagerar suas formas de expressão.

---

usado por indivíduos que desejam se identificar como portadores de gênero *queer* ou não normativo sem serem mais específicos sobre a natureza de seu gênero. Como um termo genérico, gênero *queer* tem um desígnio semelhante ao não-binário, com muitos indivíduos que se identificam como não-binários também se considerando gênero *queer*. No entanto, os termos têm propósitos e conotações históricas diferentes. A palavra gênero *queer* foi usada pelo menos dez anos antes de não-binário. (GENDERQUEER. Nonbinary Wiki, 2024. Disponível em: <<https://nonbinary.wiki/wiki/Nonbinary>>. Acesso em: 31 jan, 2025).

Figura 4 - David Bowie como Ziggy Stardust.



Fonte: (Uol 2022).

Figura 5 - Banda Kiss.



Fonte: (Resenhando, 2018)

Babuscio (1999), Horn (1991) e Sontang (2018) comungam a mesma opinião ao afirmarem que o *camp* é tudo menos natural, ele pode até simular o que é dito como natural, mas nunca o ser. Tomemos como exemplo, então, as personagens principais de *The Rocky Horror Picture Show* que podem ser resumidas pela proposição de Sontang (2018, p. 4) de que “o *camp* responde particularmente aos estilos ou personalidades

marcadamente atenuados e ao fortemente exagerados” sendo a androginia “uma das grandes imagens da sensibilidade *camp*”.

Temos então os noivos Brad Majors e Janet Weiss (Figura 6) referidos pelo narrador como “dois jovens comuns e saudáveis”. Ou seja, entende-se que seguem o padrão heteronormativo de comportamento social. No início do filme Brad pede a mão de Janet em casamento, após a mesma pegar o buquê da recém-casada Betty Hapschatt.

A trama acontece na década de 60, compreende-se então, que os dois fazem parte da geração baby-boomer. De acordo Maria (2020), os nascidos entre 1945 e 1964 levam este nome por conta do crescimento demográfico nos países que lutaram ao lado dos Aliados na Segunda Guerra Mundial (Estados Unidos, França e Inglaterra).

O termo vem da expressão *baby boom*, que em tradução literal significa explosão de bebês. Por terem sido gerados e criados pela geração silenciosa (nascidos entre 1923 e 1946), que vivenciou a SGM, algumas das características dos *boomers* são o conservadorismo, a valorização da família, valorização da estabilidade financeira, busca pela realização pessoal e aversão a grandes mudanças. Apesar do conservantismo característico, “os *Baby boomers* acompanharam de perto, sobretudo nos Estados Unidos, o crescimento das lutas por igualdade e justiça, bem como a ascensão da contracultura no país, através dos movimentos artísticos” (MARIA, 2020, s.p.).

Figura 6 - Compilação de cenas com Brad e Janet.



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Parte destas características são notáveis nos personagens, ao aderirem ao casamento como um passo natural da vida adulta e estranharem a sexualidade que se apresenta fora dos costumes estabelecidos pelas instituições morais da época. Janet se apresenta como uma jovem recatada e delicada e Brad, que embora também seja discreto apresenta uma personalidade mais ativa e dominante, tal qual os respectivos estereótipos de fragilidade e virilidade, atribuídos aos sexos feminino e masculino.

Nota-se inclusive, que esta educação conservadora se estende novamente a ambas as partes quando é revelado ao público que os dois estavam mantendo a virgindade até se casarem. As personagens possuem personalidades e figurinos, marcadamente atenuados como referia-se Sontang. Entretanto, a circunstância muda repentinamente quando o casal é seduzido separadamente por Frank N' Furter. Desvirginados, Brad e Janet seguem caminhos diferentes em relação assimilação da vida sexual recém descoberta.

Nazário (2008, p. 358) aponta que instituições tradicionais como o casamento, a escola e/ou a polícia são comumente ridicularizadas no cinema pós-modernista “para serem aceitas por uma juventude cínica”, assim como Hutcheon (1991) pontua o caráter contestatório do pós-modernismo a sistemas centralizados, totalitários, hierarquizados e fechados pois compreende que não são entidades naturais ou preexistentes, mas sim elaborações humanas, tais quais os conceitos socialmente estabelecidos de papéis de gênero.

Já Frank N'Furter performa estilo e personalidade fortemente exagerados, assim como se apresenta como uma figura andrógina como menciona Sontang. “Aliado ao gosto *camp* pelo andrógino está algo que parece bem diferente, mas não é: um gosto pelo exagero de características sexuais e maneirismos de personalidade” (SONTANG, 2018, p. 4). A personagem de Furter baseou-se na ideia conservadora de que a manifestação de uma identidade de gênero não-heteronormativa por uma pessoa da comunidade LGBTQIA+, fosse associada a sodomia e perversão – o que elevou seus maneirismos e seu figurino de roupas sensuais e caricatas com referências explícitas ao burlesco, BDSM, ao *Glam Rock* e à emergente moda *punk*.

Apesar de criticar cânones culturais e hierarquias através do exagero cômico, Horn (2012) alega que Sontag acredita o *camp* como uma prática desengajada, despolitizada ou apolítica. Contrariando as alegações da autora, pode-se constatar que apesar de seu caráter jocoso, o *camp* pode ser tudo menos apolítico, principalmente por sido difundido

pela comunidade LGBTQIA+, cuja existência é posta há prova desde os tempos mais remotos.

Babuscio (1999) declara que o *camp* deriva da sensibilidade gay e que este fato foi apagado historicamente pela cultura de massa como se o *camp* não tivesse surgido de um corpo proveniente de determinado fenômeno sociocultural. Hutcheon completa este pensamento ao afirmar que a paródia é uma estratégia muito popular entre pessoas consideradas socialmente como ex-cêntricas, como artistas pretos ou de outras minorias étnicas, artistas LGBT+ e feministas como uma forma criativa de criticar um meio cultural ainda predominado por homens, brancos e heterossexuais. Através da alusão, tanto o artista e quanto a plateia se envolvem e se identificam mesmo que à distância, numa atividade hermenêutica de participação.

Por outro lado, nesta mesma época além de TRHPS, o cinema trazia filmes como *The Wicker Man* (1973), *Tommy* (1975) e *Jubilee* (1978) revelando novos olhares sobre a personagem masculina e sua masculinidade. Na década de 70, a figura masculina já não era necessariamente a mesma figura discutida por Mulvey (1983) e Nazário (2008), personagens que detinham o poder sobre a narrativa e uma masculinidade exagerada, em função dos papéis de gênero a serem cumpridos.

Tanto a juventude americana que vivia o pós-guerra do Vietnam, quanto britânica, que vivenciava o surgimento do movimento *punk* e do niilismo político causados pelas altas taxas de desemprego com a ascensão da direita liderada por Thatcher - já não tinham mais as mesmas perspectivas políticas ou sociais que um dia seus pais tiveram e viveram.

Estes são homens que lutam com suas identidades como filhos de pais idolatrados como heróis de uma guerra justa, são homens que aceitam o conceito de que seu lugar na sociedade é incerto (especialmente se eles não se conformam às expectativas sociais do "homem masculino" e performam outra identidade) e, talvez o mais importante para a década de 1970, são homens existentes em uma sociedade que, ao longo da década, pode-se argumentar estar em processo de desconstrução (as rápidas mudanças políticas ao longo da época e a incerteza relacionada, levando à semana de três dias e à crise energética, um aumento significativo no número de divórcios ocorrendo à medida que a legislação é flexibilizada, culturas de drogas e maior permissividade, e o desemprego em massa do período desafiando a crença patriarcal na pai como "ganha-pão") (CLAYDON, 2010, p. 7, em tradução livre).

Claydon afirma ainda que na ideologia do poder patriarcal, qualquer oposição binária está automaticamente numa posição subalterna socialmente. Significando desta forma, a ascensão da alteridade em meio à crise da masculinidade decorrente do período.

Conclui-se, então, que diferentemente do que era postulado por Jameson acerca de uma historicidade vazia recriada através da reinterpretação imagética de simulacros e imagens pop, o cinema pós-modernista é muito mais do que apenas reciclagem cinematográfica.

Para compor um filme como *The Rocky Horror Picture Show*, Richard O'Brien de fato utilizou muitos dos elementos que fizeram parte de sua vivência, porém, ao reorganizá-los de maneira artisticamente coesa este embasamento não poderia ser considerado como raso.

A partir dos estudos de Hutcheon pôde-se inferir que apesar de ser uma manifestação cultural plural, o pós-modernismo, não reorganiza apenas a forma como a referência imagética (ou o pastiche) será exposta, mas também reformula os valores sob diferentes aspectos dentre eles temporal e sociocultural. Através dos olhares de Butler, Jagose, e Miskolci aferiu-se o contexto social de gênero e como suas imposições implicam na vida do ser social. Ao atestarem que o sexo e gênero são construções impostas de maneira sociocultural e difundidas através de diversas tecnologias de gênero, dentre elas, o cinema, percebe-se, portanto, em *Rocky Horror* uma crítica às hierarquias de gênero compulsórias através da estética *camp*. Apesar do uso de termos e caracterização não adequados e controversos para referir-se a uma personagem em inconformidade com os gêneros binários, afere-se novamente *The Rocky Horror Picture Show* como um filme subversivo e questionador à cultura dominante dos anos 1970 e dos dias de hoje.

## CAPÍTULO II - FIGURINO: A SENSIBILIDADE DAS VESTES NA CARACTERIZAÇÃO DO PERSONAGEM

Antes de adentrar as telas de cinema, o figurino remete aos primórdios do teatro, onde tinha o intuito de fazer comunicar as intenções a ser expressas pela personagem e representadas pelo ator. Souza e Ferraz (2013 *apud* Pontes e Ricci, 2020) apontam que o figurino nasce a partir da representação de situações, de condições, de animais ou pessoas em cerimônias religiosas ou culturais como forma de dramatização e/ou incorporação fossem de entidades ou personagens.

Obtendo com o passar do tempo um caráter artístico para a encenação. Uma das formas mais antigas de figurino remonta às festividades dionísicas a partir de 500 a.C. na Grécia, dando origem ao teatro que conhecemos hoje (Iglecio e Italiano, 2012, p 6.). Neste período, difundiu-se o uso das máscaras que representavam os principais gêneros de entretenimento na época: a tragédia, que tinha por objetivo provocar o sentimento catártico em seu público, através de tramas violentas e obscuras. A comédia, por outro lado, possuía um enredo leve e divertido, fazendo críticas de modo satírico e exagerado atraindo gargalhadas. Estas máscaras de expressões marcantes (Figura 7) delimitavam as intenções das personagens na história contada e possuíam cones em seu interior para maior alcance da voz.

Figura 7 - Máscaras teatrais da Grécia Antiga.



Fonte: (Archeology and Art, 2022)

Na transição das idades Média e Moderna, entre os séculos XV e XVI, através da influência dos gregos nascia na Itália, uma forma inicial do teatro profissional: a *Commedia Dell'Arte*, que consistia num movimento artístico de rua, onde não possuíam um roteiro específico, mas sim, papéis muito bem delimitados. Personagens como Arlequim (Arlechino), Panteleão (Pantalone), Capitão (Capitano), Doutor (Dottore), Polichinelo (Pulcinella), Colombina, dentre outros eram comuns ao público desde a idade feudal à era Renascentista, como mostra a Figura 8.

Figura 8 - Estátuas de Pantalone e Arlequim, dois personagens da *Commedia dell'Arte*, no Museo Teatrale alla Scala, Milão (em tradução livre.)



Fonte: (Wikipedia, 2024)

As personagens eram baseadas em estereótipos comuns na época e tinham o intuito de satirizar, a exemplo da personagem Capitão, que surgiu na fase final das Guerras de Itália, em meados do século XVI. De acordo com Santa Clara (2018) a interpretação do capitão tinha o intuito de zombar das tropas espanholas que ocupavam o território italiano:

“Ora, as tropas espanholas eram consideradas intrusas em solo italiano, e, a falta de força militar e política para os expulsar, a arma do ridículo foi a utilizada e foi bastante eficaz. [...] Assim, a figura do militar espanhol, fanfarrão, mas cobarde, passou a ser uma forma de denegrir a tropa estrangeira.” (Santa Clara, 2018, p 88).

A classe e a profissão eram elementos identificadores importantes na *Commedia Dell'Arte*, que sempre funcionava na dialética patrão/empregado. Uma de suas

personagens mais famosas, o Arlequim, era baseado no proletariado da região montanhosa do Bergamo. Inicialmente sua indumentária era marcada pela meia máscara preta, acompanhada de um chapéu com adereços (geralmente, uma cauda de coelho), com remendos de diferentes cores e formas, uma bolsa presa ao seu cinto e uma pequena espada de madeira. A personalidade do personagem era ignorante e ingênua, sempre se metendo em maus bocados. Com a solidificação da cena teatral na Itália, houve uma modificação no traje e nos trejeitos do Arlequim que passou a usar estampas geométricas, combinando com uma personalidade mais ágil e astuta, como conhecemos nos dias atuais.

É importante lembrar que da Grécia antiga à Idade Moderna, os homens representavam papéis femininos caracterizados através de máscaras, pois era proibida a performance de mulheres nos palcos, fazendo com que os atores do sexo masculino representassem ambos os sexos. Porém, a partir da popularização do formato *Commedia Dell'Arte* durante a Idade Moderna, mulheres passaram a serem mais comuns no tablado. A Colombina e a Innamorata - personagem pouco conhecida pela cultura popular fora da Europa (Figura 9), eram as únicas cujo figurino variava de acordo com a moda da época (Magaldi, 1994, p 40).

Figura 9 - Colombina (à esquerda) e Innamorata (direita) (Montagem).



Fonte: (Olhos de ver, 2020).

A partir da idade contemporânea, o traje passou a ser considerado um complemento fundamental de cena, deixando de lado a aparência puramente estética, para se tornar um elemento crucial na elaboração das personagens, com o objetivo de causar

impressões específicas de acordo com o papel interpretado. Causando desta forma a conexão entre palco e plateia, segundo Iglecio e Italiano (2012).

Pontes e Rizzi (2020, p. 123 e 124) acrescentam que o figurinista é uma figura ímpar projetando pesquisando e executando os conceitos estipulados pela direção seja teatral ou cinematográfica pois, “o figurino precisa estar de acordo com o tipo de espetáculo a ser realizado para que ele não prejudique a encenação, adequando funcionalidade e estética”.

Ou seja, para cada âmbito de encenação ou ações de maneira em geral, este figurino precisar estar de acordo com as exigências técnicas para sua melhor leitura pelo público e desempenho do artista. As autoras usam como exemplo o meio televisivo em que listras e estampas xadrez devem ser evitadas para uma melhor qualidade da imagem a ser transmitida, ou o figurino próprio para coreografia em que o design da roupa deve ser funcional para maior liberdade do dançarino, tomando cuidado com o caimento e a mobilidade das vestimentas.

Por fim, Pontes e Rizzi (2020) citam Castro e Costa (2010) ao afirmarem que o figurino cinematográfico requer uma atenção maior aos detalhes alegando que a qualidade da tela é alta e por isso, qualquer por menor pode tornar-se perceptível aos olhos do espectador. Uma proposição certa acerca do figurino fílmico, porém, deve-se levar em conta que alguns detalhes que muitas vezes podem aparecer como um defeito na vestimenta da personagem pode ser, a depender do enredo, um detalhe enriquecedor em termos de narrativa, por este motivo, o figurino é uma ferramenta intrinsecamente interligada ao roteiro. Entretanto, se esse detalhe tido como defeituoso não for, por exemplo, uma mancha adquirida pela vivência da personagem ou as roupas estarem enxarcadas sem um motivo aparente, aí sim, pode-se entender como uma falha diegética.

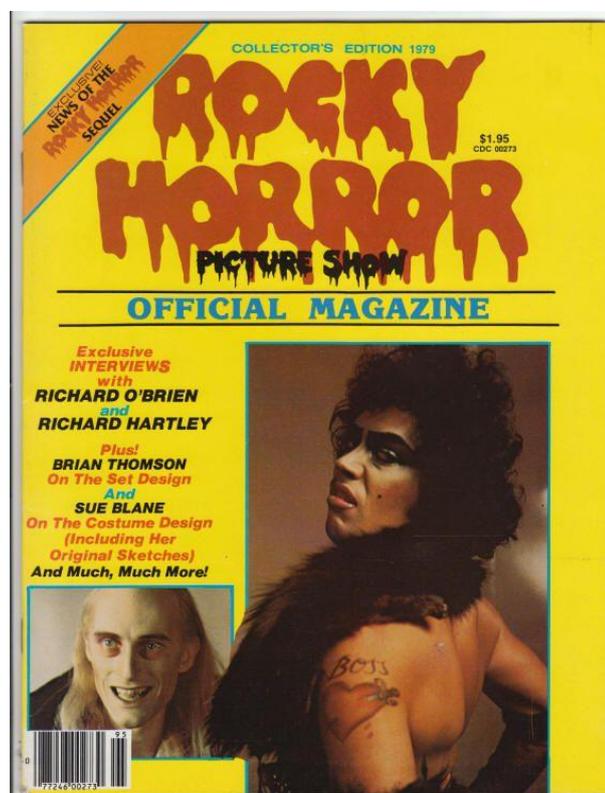
Deve-se observar que desde tempos antigos até os dias atuais, o figurino tem o intuito de significar, de passar informações que caracterizam o personagem ao público apenas com o olhar. De acordo com Viana e Pereira (2021, p 11), “o figurino aponta elementos óbvios: localização geográfica, clima ou época do ano, a idade do personagem, sua identidade de gênero, sua ocupação, sua posição social, a hora do dia e a ocasião”.

Entende-se, portanto, que o papel do figurino é intrinsecamente representativo podendo seguir as tendências de moda de uma época ou partem do exagero desta representação. Martin (2005) define a representação do figurino em três categorias, que são: a realista, em que os trajes respeitam a exatidão da era retratada a partir de pesquisas

documentais; a para-realista, onde a exatidão é substituída pela inspiração, deixando ao figurinista certa liberdade artística; e os figurinos caracterizados como simbólicos, onde os trajés traduzem a personalidade do personagem e o meio social retratado na ficção. Em entrevista à *Rocky Horror Picture Show Official Magazine* em 1979 (Figura 10), Sue Blane, figurinista tanto da peça *The Rocky Horror Show* quanto da película, explica que não foi feita uma pesquisa para exatidão histórica para a composição dos figurinos das personagens justamente por conta do caráter lúdico do filme.

Como Rocky Horror era uma mistura pouco ortodoxa de períodos e estilos, os figurinos de Blane se estenderam em quatro ou cinco décadas. “Achei que Brad e Janet deveriam ser da metade dos anos sessenta, enquanto Eddie já tinha saído dos anos cinquenta. Ele era uma mistura entre um Hell's Angel e um Teddy Boy, o equivalente em inglês. O narrador estava entre os quarenta e Frank-N-Furter... bem, quem sabe de que período ele vinha. Não estou muito interessada em recriar uma determinada época quando desenho. Em vez disso, gosto de me concentrar nos mínimos detalhes, como me perguntar que tipo de caneta o Dr. Scott tem no bolso, se a gravata tem listras ou não, ou se as meias marrons têm buracos. Também ajuda tremendamente os atores na criação de seus personagens. (Morrisroe, 1979, s.p.)

Figura 10 - Edição de Colecionador da Revista Oficial do filme *The Rocky Horror Picture Show*, do ano de 1979.



Fonte: (*Rocky Horror Picture Show Official Magazine For Sale*, 2024)

Percebe-se então que o guarda-roupa das personagens de TRHPS estão entre os figurinos classificados como: para-realistas, tais quais as vestes das personagens Brad e Janet no início do filme inspirados na moda da década de 1960; e o figurino simbólico que abarca principalmente o estilo de Frank N’Furter, dos transilvanianos e dos heróis em sua apresentação final.

Serão examinados através dos estudos de Barbier e Boucher (2004), Rooney (2009), Connikie (2007), Lingala (2013), Risinger (2016) e a revista online especializada em moda masculina, *Gentleman’s Gazette* sobre a moda da década de 1960, que serão complementados pela teoria das cores discutida por Eiseman (2017), Farina, Perez e Bastos (2006), Heller (2013) e Pedrosa (2009).

Para Betton (1987), o figurino de um filme está estreitamente ligado à sua atmosfera, assim como ressalta características e valoriza gestos e atitudes inerentes às personagens. Afirmação também legitimada por Barthes (2005, p. 290 a 291), que considera “que o vestuário exprime uma profundidade psíquica”, traduzindo, então, a psique do usuário da roupa. Kwitko (2011, p. 14), entretanto, aponta que o figurino possui uma função real, numa situação irreal. Função esta que tem o objetivo de significar e traduzir o personagem através de “diferentes formas, linhas, superfícies e cores”, compondo desta forma uma linguagem visual para se comunicar.

Acerca da comunicação do círculo cromático, Eiseman (2017) explica que o sistema nervoso humano reage através da visão, audição, tato e paladar, sinergicamente de forma positiva ou negativa ao estímulo da cor:

Ao criar uma conexão emocional na mente humana, a cor pode expressar e dar significado a fantasias e aspirações, além de proporcionar a realização de desejos. Avaliações científicas da influência fisiológica da cor e das combinações de cores nos mostram que os matizes assumem uma personalidade que pode transmitir mensagens e significados para o mundo em geral (Eiseman, 2017, p 10).

A autora defende ainda que a coloração pode provocar associações mnemônicas, causando-nos a sensação de *deja vu*, revivendo em nossa mente diferentes espaços e tempo, corroborando com a compreensão de memórias e emoções escondidas.

Heller (2013, p.103) complementa esta afirmação ao dizer que as atribuições de sentimentos ao ver determinada cor são adquiridas a partir do nosso meio social, nossas percepções não são congênitas, “do mesmo modo como a linguagem também não o é.

Mas como nós a aprendemos desde pequenos, os significados se tornam tão interiorizados nos adultos, que dão a impressão de serem inatos”.

A coloração das vestes da personagem contribui, portanto, com a mensagem que determinado papel busca transmitir. A partir destas colocações serão analisados nesta seção os trajes que compõem os figurinos dos personagens principais da trama: os mocinhos Janet Weiss e Brad Majors e a vilã Frank N’ Furter.

## 2.1 JANET WEISS

À primeira vista, percebe-se Janet como jovem alegre, sonhadora e recatada. Em seu look inicial a vemos portando um *tailleur* lilás para celebrar o casamento dos amigos (Figura 11). De acordo com Reed (2014), o primeiro *tailleur Chanel* foi lançado como forma de protesto ao New Look da Dior (silhueta base da época), que era composto pela cintura marcada e saia rodada.

Figura 11 - Janet usa *tailleur* lilás e acessórios no casamento de amigos (Montagem de fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975).

Na coleção de inverno de 1954, lançou sua releitura do tweed com acabamento em galões, os botões dourados, os bolsos em aplique e a corrente dourada – costurada na bainha, todos esses elementos, juntos, asseguravam um caimento perfeito desde o ombro. O *tailleur* tornou-se um símbolo de status para a nova geração e permanece um clássico (Reed, 2014, p. 48).

O *tailleur* é composto por uma saia e casaco feitos do mesmo tecido, segundo Rooney (2009) era uma combinação formal popular nos anos de 1960 para eventos diurnos. A principal diferença entre a silhueta das peças femininas de uma forma geral entre os anos 50 e 60 do século XX pode ser percebida através de seu caimento.

Enquanto na década de 50, as vestimentas eram mais ajustadas, na década seguinte os vestidos e saias encurtaram, a marcação da cintura ficou mais baixa e com pouca definição ou até mesmo sem definição alguma. “Os terninhos eram também bastante retangulares, com saia reta e jaqueta quadrada de mangas três quartos e sem gola, ou gola Peter Pan plana” (Rooney, 2009, p. 15).

A gola Peter Pan tem este nome em homenagem ao personagem das histórias infantis cujas golas possuem cantos arredondados (assim como as de Janet em seu segundo visual). Ainda segundo a autora, acessórios como chapéus eram recorrentes na moda feminina principalmente durante a década de cinquenta cujo uso poderia ser feito tanto em lugares abertos como fechados; assim como as bolsas que possuíam apenas uma única alça e penduradas no antebraço. As cores presentes neste figurino também transpassam características de sua personalidade, sendo a sobressalente o lilás. Pedrosa (2009) define como violáceas todas as misturas de azul e vermelho, independentemente do seu tom. Agregando significados de equilíbrio entre “os sentidos e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria” (Pedrosa, 2009, p. 127).

Autores como Farina; Perez e Bastos (2006) associam a cor com as seguintes palavras-chave: espiritualidade, delicadeza, calma, dignidade, controle, estima e valor. Sabemos de antemão que Janet possui respeito às tradições, usando uma roupa composta para comparecer a uma solenidade religiosa, e também de cores discretas. Vale lembrar que com o avanço têxtil que aconteceu no pós-guerra, as cores vibrantes passaram a ser bastante consumida pelos jovens, como explica Connikie (2017). A escolha de uma cor discreta reforça a prudência da moça.

Em sua segunda aparição, Janet usa uma roupa de passeio composta por vestido evasê e cardigã (Figura 12). Connike (2017) afirma ainda que após a eleição de John F. Kennedy nos Estados Unidos, em janeiro de 1960, a primeira-dama, Jackie Kennedy (posteriormente conhecida com Jackie O), tornou-se referência de moda para as mulheres norte-americanas, popularizando modelos de grife de alta-costura, dentre eles o vestido

evasê cuja forma consiste num em ombros ajustados, com leve marcação na cintura ou sem nenhuma e a saia evidenciada por anáguas lembrando a forma da letra ‘A’<sup>22</sup>.

Rooney adiciona que vestido ou saia evasê eram combinados de forma impecável com jaquetas, chapéus, saltos, maquiagem e luvas. A disseminação dos visuais da primeira-dama pela mídia estadunidense, fez com que seus modelitos fossem reproduzidos e vendidos de maneira mais acessível a população, chegando ao ponto de moldar o guarda-roupa do dia-a-dia, como a roupa de passeio utilizada por Janet. Novamente, ela combina seu vestido evasê com golas Peter Pan, com o cinto, a bolsa e os sapatos.

Os saltos passaram de pontudos em 1950 para mais arredondados como os de Janet, nos anos 60. Já o tom da peça escolhida permanece claro, tal qual o *tailleur*, porém desta vez rosa. Eiseman (2017, p. 39) define os rosas claros como “recatados e românticos, temperando paixão com pureza, provocando uma aura de intimidade e gentileza”. O que simboliza bastante sua personalidade recatada e seu status de relacionamento naquele momento.

Figura 12 - Janet usa vestido evasê com sobreposição (Montagem de fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

As duas últimas indumentárias serão analisadas englobando os dois protagonistas, Janet e Brad, já que estão usando roupas em tons e no segundo caso, também modelos

<sup>22</sup> Conhecidos em inglês como ‘A-line’ dresses.

iguais. O significado das cores é de resultado invariável para os dois nas cenas em que estão apenas de roupa de baixo no laboratório e na apresentação no auditório.

Com o intuito reforçar sua aura pueril, os acessórios brancos estavam sempre presentes em seus dois primeiros *looks* de Janet, pensamento endossado por Pedrosa (2009):

O branco é a cor da pureza, campo que não originou ainda uma cor definida, que é como uma promessa, a expectativa de um fato a desenvolver. Nessas premissas de iniciação cristã da primeira comunhão e a brancura virginal expressas pelas vestes brancas e pelo branco do véu da noiva encontram sua origem e significado. (Pedrosa, 2009, p. 131)

Ainda na premissa da mística e, ou rituais religiosos o autor, liga a cor branca a mutações e transições do ser, assim como a morte, nascimento e ressurreição.

Após serem desnudos abruptamente, como requisito para permanecerem no castelo e talvez conseguir ajuda posteriormente, Janet e Brad são analisados de forma incisiva por Frank N' Furter, como que num flerte predatório. Nesta cena específica a partir do enquadramento é possível perceber como se sentem constrangidos com a situação. As roupas íntimas brancas revelam a própria inexperiência sexual e ingenuidade dos recentes noivos. "Quando a sexualidade é pecado, o branco é a cor da inocência" (Heller, 2013, p. 306).

Na década de 1960, os sutiãs pontudos famosos nos anos 50 já haviam saído de moda, dando espaço a roupas íntimas que respeitavam a silhueta do corpo feminino. Assim como o sutiã meia-taça, a anágua de Janet possui corte rente ao corpo diferente do padrão exagerado exigido pela saia rodada do New Look da Dior, por exemplo. Rooney (2009) acrescenta a informação de que na década de 60, as anáguas foram perdendo o volume, tornando-se mais flexíveis e confortáveis (Figura 13). É importante pontuar também que Barbier e Boucher (2004) destacam a combinação das cores entre as peças de lingerie nos anos 1960, época em que o mercado de peças íntimas femininas e masculinas passou a investir em tons e estampas vibrantes e ousadas, como cores neon e as estampas psicodélicas ou de bolinhas. A escolha de Janet por peças mais discretas traduz o decoro esperado de uma jovem que segue as convenções sociais da época.

O último figurino carrega fortes características burlescas (Figura 14). De acordo com Doherty (2013), a origem do burlesco remonta a sociedade vitoriana dos anos 1830 a 1890, fazendo paródias de Shakespeare e óperas famosas do período. Curiosamente, a

palavra ‘burlesque’ era utilizada para descrever os pastiches e as paródias durante os séculos 17 e 18. O termo burlesco deriva de ‘burla’ que significa piada ou zombaria em italiano. O burlesco chegou aos Estados Unidos em 1890 e uma década depois, o gênero tornou-se conhecido por suas apresentações humorísticas e provocativas como cita Brooks (2014)<sup>23</sup>:

O burlesco tem raízes históricas na cultura menestrel da América, que datam da década de 1840. No entanto, a versão que conhecemos hoje - um casamento de humor vaudevilliano e strip-tease - tornou-se popular no início dos anos 1900, quando artistas (principalmente mulheres) foram para clubes e locais da Broadway com sua própria marca de música, dança e nudez provocativa. A era da Lei Seca afetou a indústria do burlesco, pois políticos abstêmios e figuras de autoridade questionaram tanto os artistas quanto os donos de clubes que tornaram o burlesco possível. Felizmente, o gênero surgiu na década de 1950, quando mulheres como Sally Rand, Gypsy Rose Lee, Tempest Storm, Lili St. Cyr e Blaze Starr emergiram como ícones que ultrapassavam os limites. (Brooks, 2014, s.p.)

De acordo com Betton (1987), o figurino e a maquiagem extravagantes estão estreitamente ligados às comédias burlescas e pastelão à exemplo do filme *Cabaret* (1972), de Bob Fosse, onde é possível notar o exagero do visual das atrizes em suas apresentações em estilo cabaré: maquiagem pesada e roupas irreverentes, sensuais e brilhantes mesmo que o brilho fosse aplicado em lugares específicos, as aplicações ainda eram chamativas e sugestivas (Figura 16).

Vale lembrar que durante a performance de *Rose Tint My World* (O'Brien, 1975d), Janet faz menção à uma artista burlesca citada com o verso “*God bless Lili St. Cyr*” (Deus abençoe Lili St. Cyr, em tradução livre) e ao mencioná-la, deixa claro como está à vontade com a sua libertação e liberação de padrões sexuais pré-definidos socialmente. Diferentemente de Brad que se mostra ao mesmo tempo encantado e apavorado.

Todas as personagens que performaram a cena, utilizaram o mesmo padrão de cores: vermelho e preto, com uma leve exceção no figurino de Frank N’ Furter (o que será discutido em sua seção). Eiseman (2017, p. 49) afirma a autoconfiança dos que portam a cor preta:

Uma coisa da qual temos absoluta certeza é que o preto nunca é frívolo. Contido, forte, determinado e impenetrável, este tom mais profundo não é apenas poderoso, mas também capacita aqueles que o escolhem, pois exala autoridade, força e confiança. (Eiseman, 2017, p. 49)

<sup>23</sup> BROOKS, Katherine. A brief but stunnig visual history of burlesque in the 1950s. 2014. Disponível em: <[https://www.huffpost.com/entry/burlesque-photos\\_n\\_6142560](https://www.huffpost.com/entry/burlesque-photos_n_6142560)>. Acesso em 04 mai, 2023.

Já Heller (2013, p. 103), aponta que “quando uma cor se combina ao preto, seu significado positivo se transforma em seu contrário”. Neste caso, a cor escolhida como destaque foi a cor vermelha, associada a sedução e sensualidade (Eiseman, 2017) e ao perigo (Heller, 2013).

Figura 13 - Janet é despida como exigência para permanecer no castelo (Montagem de Fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Figura 14 - Personagem Janet em vestes burlescas (Fotograma).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Figura 16 - Maquiagem carregada e figurinos extravagantes, sensuais e jocosos são característicos das apresentações em estilo cabaret. Montagem de fotogramas do filme musical Cabaret (1972) (Montagem de Fotogramas).



Fonte: (*Cabaret*, 1972)

## 2.2 BRAD MAJORS

Definido por Furter como poderoso e dominante, um “espécime tão perfeito de virilidade”. Brad inicia sua jornada com um smoking (Figura 16), traje utilizado em eventos com *dress code* (código de vestimenta, em tradução livre) formal ou de gala. De acordo com Kalicheski (2024)<sup>24</sup>, as diferenças entre o smoking e o terno, estão nos detalhes:

O traje smoking é composto por calça, paletó, camisa social branca, colete (opcional) e gravata borboleta. O que diferencia o smoking do terno são os detalhes: a gravata é sempre no formato borboleta e a lapela do paletó é mais larga, normalmente de cetim ou seda. O padrão também inclui um lenço no bolso. Também é possível usar uma faixa na cintura, mas o item está em desuso. (Kalicheski, 2023, s.p.)

Mesmo em desuso nos dias atuais, a faixa amarrada na cintura, fazia parte da indumentária formal do smoking nos anos 50, segundo a revista online de moda especializada *Gentleman's Gazette*<sup>25</sup>.

Apesar de não fazer referência direta ao uso da faixa, Schlueter (2022) afirma que pouco mudou de uma década para outra (de 1950 para 1960), apontando apenas a preferência por ternos. A calça e o paletó seguem o padrão, na cor preta, remetendo a sofisticação e requinte (Farina; Perez; Bastos, 2006, p. 98).

Já Pedrosa (2009) relaciona a cor vermelha a força, determinação inconsciente, intensidade, ação, paixão e amor ardente. Entretanto é importante notar que apesar de presente, a cor vermelha não predomina. Observa-se também, a quase indecisão de Brad antes de pedir Janet em casamento. Impulso que acabou cedendo, após sua então namorada, pegar o buquê de sua amiga, a recém-casada Betty Munroe. Brad então, se conforma com os padrões sociais.

Ao chegar no castelo de Frank N’Furter, Brad está vestindo uma calça cinza, camisa azul bebê, e um colete azul escuro, sobrepostos por uma jaqueta bege (Figura 17). O estilo deste visual que Brad porta é definido por muitos como *preppy*. O nome do estilo faz referência direta às escolas preparatórias de elite (em especial para o ingresso para

<sup>24</sup> KALICHESKI, Daniela. Descubra as diferenças e como usar terno, smoking, paletó e blazer. Casamentos.com.br. 2024. Disponível em: <<https://www.casamentos.com.br/artigos/saiba-a-diferenca-entre-paleta-terno-blazer-e-smoking--c7684#oqueismoking>>. Acesso em: 06 jun, 2024.

<sup>25</sup> SCHNEIDER, Sven R. What Men REALLY Wore in the 1950s. *Gentleman's Gazette*. 2022. Disponível em: <<https://www.gentlemansgazette.com/what-men-wore-1950s/>>. Acesso em: 05 mai. 2023.

Universidades da *Ivy League* compostas pelas renomadas Universidades de *Yale*, *Princeton*, *Columbia*, Pensilvânia, *Brown e Dartmouth*), segundo Reed (2014, p. 46), os *preppies*, jovens de classe média alta, faziam e fazem o “protótipo dos arrumadinhos”. Muito se debate sobre o aparecimento do visual, como Lingala (2013), que defende que a era de ouro do *preppy* aconteceu entre os anos de 1890 a 1970.

No recente *Preppy: Cultivating Ivy Style*, Jeffery Banks e Doria de la Chapelle descrevem saudosamente “o estilo privilegiado e casual conhecido como *preppy*” como tendo “origens enraizadas nas universidades de elite da *Ivy League* da década de 1920, onde jovens brancos anglo-saxões protestantes (BASP)<sup>26</sup>, e homens abastados inventaram uma nova forma descontraída de os colegiais se vestirem” (2011: 3). Contudo, em seu livro que discute o estilo BASP, *A Privileged Life*, Susanna Salk afirma que ele nasceu na década de 1950 entre as escolas preparatórias do Nordeste (2007: 106). A autoridade *American Fashion Menswear* afirma alternativamente que *Brooks Brothers* foi o proponente original do estilo *preppy* durante os anos 1896-1930, juntamente com os privilegiados estudantes universitários de elite que frequentavam universidades da *Ivy League* que ajudaram a estabelecer as tendências mais atuais em moda masculina. (Bryan, 2009: 83). (Lingala, 2013, p.2, tradução livre)

Figura 16 – Brad traça smoking (Montagem de fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Serão levadas em consideração, portanto, as modificações e referências da década de 1960 para a moda *preppy*. Risinger (2016) aponta o presidente John F. Kennedy em seu mandato de 1961 a 1963, como o principal difusor desta moda neste período. Sendo

<sup>26</sup> Tradução livre de WASP, sigla para White Anglo-Saxon Protestant.

o próprio JFK um abastado ex-aluno da Universidade de Harvard, ele e sua equipe levaram o *preppy* à Casa Branca.

Algumas das peças que compõe o estilo são: calças de algodão (conhecidas em inglês como *chinos*), sapatos fechados como *loafers* e mocassins, camisas de botão em cores sóbrias e óculos de armação de acetato/óculos tartaruga, tal qual usa o protagonista. Com o conservadorismo decorrente do pós-guerra, o *Ivy Style* (estilo dos alunos universitários da *Ivy League*, em tradução livre) e a marca de roupas *Brooks Brothers* despontaram na moda masculina norte-americana. O blazer também é um dos itens indispensáveis da estética *preppy*, mas não será levado em consideração pois não compõe o guarda-roupa do personagem. Ao invés disso, Brad usa uma jaqueta *Harrington*, que pode ser conhecida no Brasil como *bomber*, mesmo os modelos possuindo confecções distintas.

Schneider (2014) aponta a jaqueta *Harrington* como originária da Inglaterra em 1930 cuja autoria é requisitada pelos irmãos John e Isaac Miller fundadores da marca *Barracuta* e pela companhia *Grenfell*.

Ainda assim, *Baracuta* é um dos nomes em inglês pelo qual a jaqueta é reconhecida, assim como G9, pois foi inicialmente projetada para os praticantes de golfe por possuir uma estrutura maleável e à prova d'água. Ainda de acordo com Schneider (2014) algumas das principais características da jaqueta *Harrington* são: seu design em uma única cor, bolsos em 45 graus nas laterais frontais, seu comprimento vai até o quadril com ajustes (geralmente elásticos) na cintura e no punho, assim como a estrutura à prova d'água.

A jaqueta ganhou este nome ao fazer sucesso no figurino do personagem Rodney Harrington, interpretado por Ryan O'Neil na novela americana *Peyton Place* trinta anos após o lançamento da peça. O autor afirma ainda que este nome foi popularizado pelo varejista de moda masculina John Simons, creditado por levar o estilo *Ivy League* para Londres.

Com o pós-guerra, os veteranos aumentaram em seis vezes o número de estudantes universitários. Segundo Risinger (2016), os veteranos da SGM vindos da classe trabalhadora, influenciaram a moda universitária com roupas de preço intermediário, dentre as elas estão as calças de algodão que eram confortáveis, fáceis de combinar com outras peças, acessíveis, possuíam alta durabilidade. O fato de não serem

feitas de tecido rígido, garantiam a aparência descontraída quista pelo público universitário da década de 60.

Os sapatos mocassim, também foram influência do pós-guerra, em 1950, a Gucci, lançou-os visando a versatilidade. Os mocassins poderiam ser usados em ocasiões que poderiam variar entre o casual e o profissional, feitos com couro bovino. Em resumo, o autor define o estilo *preppy* como polido e ao mesmo tempo casual, sendo fortemente influenciado pelo estilo de vida britânico clássico, pelas modas atlética e militar.

Muito do figurino de Brad remonta está na transição da década de 50 e início da década de 1960, como vimos com o uso do smoking no casamento. Esta observação é validada pela afirmação de Connikie (2007) de que:

Os anos sessenta começaram com um clima muito diferente. O ano de 1960 não parecia muito diferente de 1959, e a atmosfera do final dos anos 50 perdurou até à explosão da nova energia por volta de 1963. Para compreender este período, precisamos de olhar para o que aconteceu antes (CONNIKIE, 2007, p. 7).

A peça mais próxima ao meio da década de 60 como era a intenção da figurinista Sue Blane, era a barra da calça que começava a alargar, influenciada pela moda hippie. A ascensão da contracultura hippie surgiu como uma forma de manifestar protesto às convenções sociais em um momento histórico tão marcado por mudanças na sociedade americana, a exemplo da Guerra do Vietnam e da luta contra a segregação racial por figuras como Rosa Parks, Martin Luther King, Malcom X, entre outros.

Complementando ainda sua roupa de passeio, Schneider (2022) afirma que foram crescentes também durante os anos 50, as roupas de lazer. Os cardigans e suéteres eram preferidos para ficar em casa, já os casacos esportivos eram os favoritos para passeios. O autor explica também que existiam modelos com cores ousadas ou até mesmo estampas como o xadrez e quadriculado.

Deduz-se então, que apesar da profusão de cores e modelos disponíveis durante o suposto período em que vivia, o personagem escolhia cores neutras, comprovando, novamente seus traços de seriedade, apesar de jovem. Os tons neutros de seu guarda-roupa indicam que o mesmo é uma pessoa discreta e tradicional. Para Pedrosa (2009, p. 126) o azul “simboliza justiça, lealdade, beleza, boa reputação, nobreza e fidelidade”. A cor cinza de suas calças traduz: tédio, seriedade, sabedoria, aborrecimento e carência vital

(Farina; Perez; Bastos, 2006, p. 98). E relativo à cor bege/khaki, de sua jaqueta, Eiseman (2017) aponta a cor como uma forma de camuflagem e proteção.

Figura 17 – Brad usa roupa de passeio (Montagem de fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Figura 18 - Montagem de fotogramas: Brad de cuecas frente Y branca (esquerda) e usando robe azul (direita).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

A terceira mudança no figurino de Brad acontece quando ele é despido para adentrar ao laboratório (Figura 18). De acordo com Rooney (2009, p. 51), na década de 1960 “os homens usavam uma regata simples e samba-canção ou cuecas com frente em Y”.

Relativo às cuecas Cole (2012) aponta que à medida que a década de 50 avançava para o seu fim, as cuecas foram diminuindo o tamanho inspiradas nos biquínis “lançados em 1946 pelo engenheiro francês Louis Réard e pelo estilista Jacques Heim, batizado em homenagem ao local de testes da bomba atômica, o Atol de Bikini nas Ilhas Marshall, por causa de seu tamanho minúsculo.” (COLE, 2012, p. 90).

A preferência de Brad por tamanhos maiores, de cintura alta mostra seu apego às tradições, assim como a cor branca intensificam a impressão de castidade, tal qual as vestes íntimas de Janet. Em seguida, na cena em que confronta Frank, Brad, desvirginado, porta um robe azul. Reforçando que apesar não ter se guardado para sua noiva, continuou mantendo-se leal a ela. Atitude reforçada novamente, pela cor azul. “Este azul celeste do céu diurno nos promete a continuidade de mais um dia - confiável, constante e sempre fiel” (EISEIMAN, 2017, p. 41).

Esta também é a última cena em que Brad é visto com seus óculos de grau antes de ser possuído pela luz cósmica do transdutor sônico. Seus óculos estão dentro do padrão da época, de acordo com Schneider (2018). A falta dos óculos desse momento em diante, representa a sua falta de controle sobre si mesmo.

Figura 19 - Brad usa vestes em estilo cabaré (Fotograma).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Apesar da última veste ser padrão aos demais personagens (Janet, Rocky, Columbia e Furter) e ter sido descrita na seção de Janet, ainda sim é possível perceber o desconforto e a confusão da personagem com a situação em que se encontrava através das seguintes estrofes: Está além de mim / Me ajude, mamãe / Eu serei bonzinho, você verá /

Leve esse sonho embora! /O que é isto? Vamos ver / Eu me sinto sexy / O que deu em mim? / Está vindo novamente (O'Brien, 1975e, em tradução livre) (Figura 19).

Por fim, desorientado, Brad se deixa levar pela luxúria. Confirmando novamente, as observações feitas acerca da personagem.

### 2.3 FRANK N'FURTER

O guarda-roupa da personagem Frank N'Furter foi o único que se manteve consistente durante toda a narrativa do filme. Levando-se em consideração de que ela é a grande vilã da história, que estava controlando os outros como que numa teia de aranha, com o mesmo propósito predatório que teria construído Rocky.

Em sua primeira aparição Furter está disfarçada de padre (Figura 20), performando o gênero masculino, portando batina e sem maquiagem com o intuito de se disfarçar de terráquea e estudar melhor suas vítimas. A batina preta remonta ao século IV<sup>27</sup>, com o início da tradição monástica, simbolizando a morte para o mundo, a renúncia e a privação necessárias para viver uma vida de retiro, contemplação e austeridade, enquanto a cor branca do colarinho clerical representa a pureza<sup>28</sup> e Heller (2013) adiciona ao branco, também o significado de ressurreição.

---

<sup>27</sup> APOSTOLADO Litúrgico. Origem da batina. Disponível em: <<https://apostoladoliturgico.com.br/origem-da-batina/>>. Acesso em: 2 jun. 2024.

<sup>28</sup> BATINA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Batina&oldid=67671150>>. Acesso em: 02 jun, 2024.

Figura 20 - Furter disfarçada de padre no início do filme (ao fundo e ao meio do fotograma).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Em sua aparição seguinte (Figura 21) ela está caracterizada pela primeira vez aos olhos de Brad e de Janet em suas vestes habituais: aparece na convenção com uma capa também preta com o colarinho branco sobrepondo outra roupa, fazendo referência ao *Drácula* (1931), de Tod Browning e ao mesmo tempo fazendo uma ligação pitoresca às vestimentas anteriores, para facilitar a associação do público ao seu disfarce anterior.

A capa, no entanto, logo dá visão à roupa que Frank utiliza para recepcionar os convidados da Convenção Anual Científica Da Transilvânia<sup>29</sup> que está promovendo em seu castelo: corset furta-cor que vai até os ombros com amarração frontal, cueca preta, cinta-liga com detalhes em renda preta, meias sete oitavos e salto, peças habituais em seu guarda-roupa.

Observa-se também que fora o momento da igreja, a maquiagem de Frank permanecerá até o fim em estilo burlesco/cabaré: sombra e batom marcantes e pele pálida. A convenção tem como objetivo principal apresentar sua mais nova invenção: o musculoso Rocky. Pouco tempo depois de seu aparecimento é possível constatar de que ela se trata da vilã da trama, e esta percepção é realçada através de seu figurino.

A cor preta aparece em abundância em seu guarda-roupa. Farina, Perez e Bastos (2006, p. 101), determinam que por ser a ausência de luz, o preto remete às sombras e a

<sup>29</sup> Disponível em: < <https://rockyhorror.fandom.com/wiki/Frank-N-Furter>>. Acesso em 02 mai, 2023.

escuridão. Tendo como associações afetivas: mal, pessimismo, friquidez, sordidez, temor, opressão, angústia, intriga, entre outros significados.

Associações estas que confirmam traços da personagem como uma pessoa manipuladora com intenções questionáveis ao oferecer ajuda aos dois jovens perdidos no início da narrativa. Assim como a anfitriã, líder dos transilvanianos na Terra, fato endossado por sua tatuagem de coração escrita *BOSS* (chefe, em livre tradução) em seu braço direito.

Figura 21 - Frank chega à Convenção usando capa preta com gola branca, revelando em seguida um corset furta-cor (Montagem de fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Uma referência *camp* indireta que pode ser citada acerca filmes de ficção científica com um toque erótico é *Barbarella* (1968) (Figura 22), de Roger Vadim. Em sua missão interplanetária a protagonista cujo nome é homônimo ao título do filme, troca constantemente de figurino, seu guarda-roupa é composto por peças ousadas, sensuais e o que olhar dos anos 1960 tinha como futurista.

A corrida espacial e a revolução sexual ambas contemporâneas aos anos 60 são temáticas que dominam o filme de forma lúdica, mostrando a vida humana terrestre ou extraterrestre em pleno século XXXXI. Assim como *Barbarella*, a cada evolução da narrativa, Frank muda seu figurino. Seja apenas enriquecendo com detalhes, ao adicionar peças, como a jaqueta e um chicote quando sai à procura de Rocky, seja uma troca de

figurino completa como a cena seguinte ao momento em que o acha: a cena do jantar do aniversário de Rocky.

Figura 22 - Montagem de fotogramas do filme Barbarella (1968).



Fonte: (Barbarella., 1968)

No jantar (Figura 23), Frank não dá oportunidade a seus convidados para trocarem de roupa, mas aparece ela mesma vestindo um body de veludo preto com mangas em tecido também preto, porém transparente, tal qual uma segunda pele com aplicações prateadas. Da cintura para baixo segue com as mesmas peças: cueca, cinta-liga, meia sete oitavos preta também com certa transparência, salto preto e uma tornozeleira de pérolas brancas que permanecerá até o fim do filme. Em seus dois primeiros figurinos, a maioria dos detalhes de suas roupas aparecem em cinza furta-cor ou prata, sempre brilhantes.

A cor prata simboliza sentidos de luxo e solenidade, da mesma forma que é signo da atualização, da tecnologia e modernidade (FARINA, PEREZ E BASTOS, 2006, p. 106). Eiseman (2017) no entanto, pontua que a cor cinza é o intermediário entre o preto e o branco, simbolizando seu estado neutro entre as extremidades. O que pode ser

relacionado diretamente à sexualidade considerada pelos seus visitantes como controversa. Por outro lado, ao escurecer, a autora pontua que as características da cor cinza, vão se aproximando às do preto, mesmo que em menor intensidade.

Figura 23 - Furter usa body de veludo com mangas pretas transparente e aplicação de pedrarias prata (Fotograma).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975).

Um visual da cientista que difere de seu padrão de certa forma é o do laboratório. “Lembrando a esperança, a toga dos médicos era verde” (Pedrosa, 2009, p. 126). Apesar de estar apenas sobreposto a sua roupa de anfitriã e de ser uma cor banal de capotes cirúrgicos, o verde do roupão traz o significado de fertilidade, regeneração e renascimento (Eiseman, 2017, p. 46). Pedrosa (2009) rebate as associações positivas da cor verde ao explicar que era uma cor atribuída à portadores de poderes maléficos durante a Idade Média e cita Van Gogh, acerca da expressão de cores complementares (verde e vermelho):

“Sobre tais ações contraditórias, mas de um ponto de vista psicológico ligado estreitamente às características físicas das cores, diria Van Gogh [...]: “Eu procurei exprimir com o vermelho e o verde, as terríveis paixões humanas” (Pedrosa, 2009, p. 125).

O que condiz com as intenções da personagem que está “construindo” um ser humano de forma experimental, tal qual um *Frankenstein*, para ser objeto de paixão e luxúria. Novamente, a teoria compactua com o filme nos mínimos detalhes: de fato há um micro

elemento vermelho em sua toga: um triângulo (Figura 24). A cor vermelha destaca-se em seu roupão cirúrgico por ser uma cor oposta a cor verde no círculo cromático. Farina, Perez e Bastos (2006) explicam que a utilização de cores opostas, também conhecidas como cores complementares, utilizadas como forma de potencializar seus efeitos visuais:

Outra possibilidade de causar impacto é a utilização de cores complementares. A cor complementar de outra é aquela que está diretamente oposta a ela no círculo cromático. Uma cor que se coloca como fundo de outra muda o valor complementar dessa cor de fundo. Uma cor será mais clara se for colocada junto a outra mais escura. É possível administrar a utilização das cores complementares potencializando seus efeitos de impacto (Farina; Perez; Bastos, 2006, p. 144).

Figura 24 - Frank usa roupão cirúrgico com triângulo vermelho bordado (Fotograma).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

A cor rosa de suas luvas cirúrgicas pode ser considerada como derivada do vermelho já que é um tom mais claro, como afirma Eiseman (2017). Esse uso de cores opostas simbolizam a intensidade do desejo e da falta de escrúpulos da alienígena através do contraste entre o verde e o vermelho ou até mesmo entre o verde e o rosa. Notam-se também referências históricas antes usadas com o intuito de apagamento de vidas LGBT+ utilizadas na película como forma de afirmação política neste mesmo figurino (Figura 25). Collinson (2019) explica que estes distintivos foram criados como forma de declaração político afirmativa, entre os anos 70 e 80.

Esses distintivos celebrando o Orgulho e o ativismo gay foram criados durante as décadas de 1970 e 80, quando usá-los nas ruas era uma declaração política poderosa e perigosa, às vezes recebida com abuso ou violência. Os emblemas do triângulo rosa são uma referência aos distintivos de pano que os prisioneiros gays eram forçados a usar nos campos de concentração nazistas. Vítimas gays

do nazismo não foram libertadas pelos ocupantes aliados da Alemanha em 1945, mas foram forçadas a cumprir penas de prisão restantes por seus "crimes" (Collinson, 2019, s.p.).

Figura 25 - Broches de afirmação política LGBTQIA+



Fonte: (Museum of London, 2009)

Já a última roupa usada por Furter (Figura 26) revela suas intenções performativas assim como remetentes ao prazer e desejo sem receios, como as de Brad e Janet. Porém são diferenciadas por elementos mínimos: a echarpe de pele (com intuito de realce dos demais, apenas), a braçadeira amarela e seu corset, que é vermelho. Eiseman (2017) destaca o amarelo como a cor mais chamativa do círculo cromático. Segundo a autora “psicologicamente, o amarelo expressa uma busca e um desafio, um estímulo da mente e dos sentidos avançando em direção a novos conceitos em desenvolvimento” (Eiseman, 2017, p. 51, tradução livre).

Figura 26 - Frank usa corset vermelho em sua última apresentação (Fotograma).



Fonte: (The Rocky Horror Picture Show, 1975)

De fato, viver uma sexualidade livre numa sociedade conservadora é um conceito desafiador, da mesma forma que montar um corpo inanimado e animá-lo através da

ciência. Porém isto não significa que este senso de desafio e estímulo chega de forma saudável aos que convivem com a alienígena.

Realmente, ela estimula a mente e os sentidos de Brad e Janet, primeiramente de forma predatória e sedutora e em seguida de forma impositiva e aprisionadora. Capturando-os e forçando-os a atenderem seus comandos mediante controle com tecnologia alienígena. Em seu último show, Furter estava extasiada ao vivenciar com todos os seus prisioneiros (Brad, Columbia, Dr. Everett Von Scott e Janet) os prazeres absolutos, do sexo à dança simbolizando a noção de que o amarelo em seus traços positivos pode remeter a alegria e a espontaneidade (esta espontaneidade, porém seguia apenas do lado de Furter, que controlava os outros). Já sua face negativa é ligada a sensações como: ação, poder, impulsividade, potencialização, estímulo, contraste, irritação e covardia (Farina; Perez; Bastos, 2006, p 104).

A junção das cores preta e amarela é caracterizada por Heller (2013) como remetente à hipocrisia, o egoísmo e a infidelidade. A cor vermelha de seu corset valida a afirmativa de Pedrosa (2009, p. 121) de que “o vermelho claro quente (Saturno) tem certa analogia, decisão, alegria, triunfo, é tudo isto que ele evoca. Ele soa como uma fanfarra onde domina o som forte, obstinado, importuno da trombeta”. Eiseman (2017), configura-o como uma cor sedutora, de ação, de sustento ao aludir a cor com o fogo, mas que ao mesmo tempo é ameaçadora, assim como Furter.

A estética exagerada de Frank N’Furter, rendeu discussões acaloradas sobre a origem da moda *punk* (Figura 27). Popularmente, a criação da moda *punk* é atribuída à Vivienne Westwood, cujo público inicial eram os *teddy boys* e *teddy girls* (estilo atribuído a juventude rockeira de Londres). Porém, com a chegada da metade da década de 70, sua proximidade com os membros da banda *The Sex Pistols* a catapultou como referência para a moda que nascia naquele momento. A referência principal de Westwood era a juventude urbana anárquica, transformando assim, as peças desenvolvidas inicialmente em moda casual, “e, posteriormente, em alta moda. Para começar, suas roupas eram baseadas no fetichismo de couro e látex, *bondage* e S&M” (CLANCY, 2015, p. 172).

A geração de 70, se desvinculou de forma abrupta da geração de seus pais, os famosos *hippies*, cujo auge foram os anos 60. Se a geração anterior exaltava e protestava pela paz e pelo amor, a crescente juventude dos anos 70, mal tinha expectativas ou esperanças no futuro. “Eles eram uma expressão bastante evocativa da estagnação

econômica e do aumento do desemprego da Grã-Bretanha de Margaret Thatcher” (Clancy, 2015, p. 184).

Figura 27 - Moda *Punk*.



Fonte: (Revista de Música Internacional, s.d.).

Entretanto, mesmo sem um nome tão grande quanto Westwood, Sue Blane<sup>30</sup> é atualmente reconhecida como a pessoa que moldou o início da moda *punk*. É importante, porém, ratificar a diferença entre uma tendência de moda e o vestuário usado nos cinemas. Freitas (2005 apud Dias 2010) atribui a volatilidade e expressão de moda aos acontecimentos históricos, sócio-políticos e econômicos:

A moda é um processo de transformação incessante, e de tendência cíclica, das preferências dos membros de uma dada sociedade. Essa noção não se limita apenas à indumentária, ainda que seja o mais recorrente exemplo trabalhado. Na história da humanidade, o corpo foi recoberto de maneiras simultaneamente singulares e tribais de acordo com o tempo e o espaço, significando quase sempre, os sentimentos da época (Freitas 2005, p. 126 apud Dias, 2010, p. 104).

É possível perceber também a forte influência andrógena presente na atmosfera dos anos 70 através dos artistas de rock e *Glam Rock* da época (vide Figuras 4 e 5 no capítulo 1) assim como o exagero erótico dos estilos burlesco e cabaré. Como foi visto no início do capítulo, o figurino pode sim ser influenciado pela moda corrente no período

<sup>30</sup> Rocky Horror star reveals who really ‘invented punk’. Camden New Journal. 2017. Disponível em: <<https://www.camdennewjournal.co.uk/article/rocky-horror-star-reveals-who-really-invented-punk>> Acesso em: 04 mai, 2023.

em que o filme está sendo produzido e ainda assim referenciar outras décadas como os figurinos para-realistas da década de 60 de Brad e Janet.

Já o guarda-roupa de Furter é completamente simbólico pois além das roupas refletirem sua personalidade e função na narrativa, não temos noção de como se vestem povos extraterrestres, podemos apenas imaginar, assim como foi feito nesta e em outras produções. Percebe-se que quando a equipe cinematográfica decide sobre a existência de um ou mais figurinos simbólicos, apenas o espectador dará o aval de sua qualidade ou não. Neste caso, a simbologia transpareceu em seu público, marcando uma era e quatro outras gerações.

### CAPÍTULO III. ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS DA NARRATIVA

O ato de narrar é um fenômeno tão cotidiano, a ponto de banalizarmos o fato de que esta é uma ferramenta utilizada desde o princípio da humanidade com fins de informar, ensinar, entreter e até mesmo no caso de histórias folclóricas formar a identidade de um povo. A narrativa pode existir em diversos formatos sejam eles orais, literários ou visuais, tal como explica Barthes (1972):

A narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (Barthes et al., 1972, p. 19).

Narratologia é o termo que nomeia o estudo formal da narrativa proposto por Tzvetan Todorov em 1969, porém segundo Gaudreault e Jost (2009), este campo deve muito aos estudos de Gerard Genette com a obra *Figuras III*, tirando o foco das estruturas narrativas de forma estrita (a exemplo de como faziam os formalistas russos e Greimas) ao analisá-lo como um sistema comunicacional narrativo cujos enunciados poderiam ser divididos em categorias e então, decodificados.

Apesar de beber bastante da fonte da cultura literária, o cinema se utiliza de outras formas de contar histórias ao público já que a leitura se expande em campo cinematográfico; tornando-se não apenas uma leitura de palavras, mas também uma leitura de imagens e planos.

Cada fotograma possui uma cadeia de vários componentes e técnicas que são utilizadas para passar a mensagem através da imagem cinematográfica. Neste capítulo, a estrutura narrativa cinematográfica em *The Rocky Horror Picture Show* será averiguada através de artifícios comuns com a literatura, como o conceitos de narração (quem narra, o que narra e como narra); dos personagens que vivem essa história, quais seus arquétipos e como é possível perceber a influência diegética no figurino através dos ensinamentos de Barthes et al. (1972), Cardoso (2003), Vogler (2006), Reales e Confortin (2008) e

Gamba (2014); assim como serão abordados de forma breve outros elementos complementares da narrativa que constituem a linguagem cinematográfica como o espaço e o tempo em que se passam essa história, o enquadramento, a montagem, suas referências fílmicas e ao estilo kitsch na cenografia e significações com base nos estudos de Betton (1987), Gaudreault e Jost (2009), Martin (2005), Souza (2015), Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013) com o intuito de melhor compreender o universo em que acontece a história e como ela se apresenta esteticamente na diegese.

Com o surgimento do cinema irrompeu uma nova forma de contar histórias, o movimento ultrapassou a estática exigida pela leitura de livros e fotogramas e passou a exigir do leitor uma nova forma de exercitar a imaginação. Se antes o exercício da leitura era conjunto com o exercício da imaginação, de pensar os cenários, onde se passavam a história e as feições das personagens, por exemplo, salvo os casos de fotonovelas e histórias em quadrinhos, com a chegada do cinema o espectador passou não apenas a ver estas imagens se movendo, mas precisou também mudar o foco de sua interpretação, pois o enunciado cinematográfico até podia ser composto de palavras, mas o texto a ser interpretado deixou de ser escrito e passou a ser imagético.

No entanto, antes de 1900, os filmes geralmente possuíam apenas um plano e chegavam a durar no máximo até dois minutos com um argumento narrativo simples, conforme explica Gaudreault e Jost (2009). Pouco se desenvolvia sobre a personalidade do personagem, o foco maior era em narrar suas ações.

A Chegada de um Trem na Estação (1895), Ponte de Westminster (1896) ambos realizados por Louis Lumière, A Fada do Repolho (1896), realização de Alice Guy e O Solar do Diabo (1896), de Georges Méliès exemplificam a estaticidade cenográfica do início do cinema. A partir de 1900, a montagem alternada começou a ser aplicada e inovações de enquadramento foram surgindo a exemplo dos filmes curtos realizados por George Albert Smith no início do século XX como *The Kiss in the Tunnel* (1899), *Grandma's Reading Glass* (1900) e *As Seen Through A Telescope* (1900), assim como *Stop Thief* (1901), de Williamson, considerado como o primeiro filme de perseguição.

Segundo Martin (2005), *The Great Train Robbery* (1903) de Edwin Porter foi um marco cinematográfico por sua fluidez e coerência narrativa se opondo ao corte da narrativa em cenas análogas às produções teatrais. Martin aponta ainda que foi D.W. Griffith o primeiro diretor a usar a linguagem cinematográfica a seu favor com os filmes *The Lonedale Operator* (1911) e *The Musketeers of Pig Alley* (1912) utilizando a

montagem alternada de forma coesa e coerente com uma finalidade narrativa, da mesma forma que se utiliza de uma gama de planos para adicionar elementos de significação à narrativa.

Mas foi Griffith quem fez a linguagem fílmica dar um passo em frente decisivo. Desde 1911, em “The Lonedale Operator” e depois em “The Musketeers of Pig Alley”, que ele pratica com maestria a montagem alternada e utilizou todo o gênero de planos, incluindo grandes planos de objetos (inserts) e primeiros planos de rostos. “Se ele não foi o inventor nem da montagem nem do grande plano [...] pelo menos foi ele o primeiro a saber organizá-los e fazer deles um ‘meio de expressão’, sublinha Mitry. E Sadou demonstra-o ao analisar “Enoch Arden” onde, escreve ele, “Griffith desenvolve plenamente pela primeira vez os meios expressivos do seu estilo” (Martin, 2005, p. 170 e 171).

É interessante salientar o desenvolvimento do estilo de Griffith observado por Mitry<sup>31</sup> pois em outras palavras significa que o diretor encontrou uma forma característica de se comunicar através dos filmes e desenvolveu sua própria linguagem cinematográfica. Cada filme possui uma linguagem única que é composta por diferentes elementos que juntos compõem a película.

Para que isso aconteça cada diretor decide de que maneira pretende evocar a história contada, este tipo de decisão também leva em conta o gênero cinematográfico do filme em questão. De acordo com Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), o gênero fílmico além de ser um modo de classificação mercadológica, é uma forma de criar e alimentar as expectativas do público, que espera determinadas características imagéticas e narrativas que correspondem à determinada categoria cinematográfica cuja identificação acontece de forma instantânea e permitem que o público escolha de acordo com seus gostos ou intenções conforme as emoções provocadas pela película.

Se o espectador deseja ser arrebatado por arroubos de coragem e sensações de surpresa e descobertas, ele pode procurar um filme de aventura; caso esteja em busca de distrações mais suaves uma comédia romântica pode ser uma boa pedida; se pretende se informar, aprender e entender mais sobre determinado tema talvez um documentário seja uma boa pedida e assim por diante.

O gênero também é uma categoria narrativa que carrega características estruturais distintas, certos tipos de história, variedades de relacionamento de personagens e padrões típicos de desenvolvimento de personagem. Quando reconhecemos o gênero antecipamos o fato de estarmos sendo levados a um tipo específico de viagem. Esse clima de expectativa permite certas

---

<sup>31</sup> MITRY, Jean. Introduction à l’Esthétique et à la Psychologie du Cinema *apud* MARTIN, 2005, p. 170 e 171.

experiências, mas não outras – algumas coisas podem acontecer outras não. Os limites são definidos pelo gênero (Hunt; Marland; Rawle, 2013, p. 85).

Em *The Rocky Horror Picture Show* o idealizador e roteirista, Richard O'Brien, juntamente com o diretor, Jim Sharman, decidiram homenagear filmes retrô de terror e ficção científica e é possível observar inúmeras referências que vão desde sua estética até a estrutura narrativa característica dos gêneros cinematográficos. Tomando como base a asserção dos autores, iremos iniciar a análise de personagem a partir dos protagonistas e da vilã.

### 3.1 ESTUDO DE PERSONAGENS: HERÓIS E VILÃ

A história foca na trajetória das personagens Brad e Janet, que acabaram de noivar e em meio a uma tempestade se deparam no castelo da cientista alienígena, Frank N'Furter. Segundo Reales e Confortin (2008), as personagens são o elemento principal da narrativa já que toda a história gira em torno deles, que vivenciam os fatos. Nos estudos tradicionais da narrativa as personagens podem ser classificadas em diversas categorias secundárias (os personagens coadjuvantes ou figurantes), sendo as principais a de protagonista e vilão, ou herói e anti-herói.

Estudiosos da narrativa como Vogler (2006) categoriza os papéis de uma trama de forma geral como arquétipos<sup>32</sup>, que em outras palavras são padrões recorrentes entre os personagens em diferentes narrativas (independentemente de seu formato) que desempenham funções específicas a fim de causar determinados efeitos numa história.

Ainda de acordo com Vogler, os arquétipos também poder ser vistos como personificações simbólicas das qualidades humanas. Para identificar tais arquétipos, o autor estabelece duas perguntas cruciais: “1) Que função psicológica ou que parte da personalidade ele representa?; 2) Qual sua função dramática na história?” (Vogler, 2006, p. 51).

Compactuando com a primeira afirmação, Reales e Confortin (2008) reforçam a ideia de que a personagem é um signo dentro da narrativa cuja categorização é determinada através de seu discurso, seu modo de interligação com outros personagens e

---

<sup>32</sup> Definição herdada da obra *Morfologia do Conto Popular* de Vladimir Propp que analisa padrões recorrentes nos contos russos.

sua função na intriga. Iremos a princípio, analisar as personagens Brad e Janet, e posteriormente, Frank N’Furter.

Embora sejam os protagonistas da narrativa, Brad Majors e Janet Weiss, contrariam as noções generalizadas do que seriam heróis. De fato, a diegese gira em torno deles, mas não necessariamente o casal é eficaz em combater as sandices de Frank N’Furter, eles são salvos por Riff Raff (faz-tudo amotinado de Frank). Ao mesmo tempo, o casal não possui atitudes questionáveis ou odiáveis a ponto de se tornarem anti-heróis. Além da luta pela sobrevivência no castelo de Furter, eles lutam contra os próprios valores, contra o que aprenderam ser o correto.

Ao mesmo tempo em que são coagidos a permanecerem no castelo em meio a inúmeras desventuras e seduzidos em situação de vulnerabilidade com o agravante da curiosidade gerada pela inexperiência sexual, num lugar onde todo tipo experimentação era permitida. Entre os protestos de Brad e os galanteios de Furter, Janet se encontra no limbo entre a razão, a moral e seus impulsos, processo que posteriormente será replicado por Brad. Mesmo repudiando às investidas da cientista, o casal em sua individualidade e reclusão cedem ao cortejo e se entregam aos seus desejos mais impulsivos.

Em luta contra os deuses ou os elementos da natureza, em luta contra as adversidades ou simplesmente em luta solitária contra a sociedade ou consigo mesmo, o herói literário é uma figura central em torno da qual se organiza a diegese. Ele apresenta qualidades que o destacam das outras personagens e inicia um percurso da busca e depravações para, muitas vezes, encontrar o trunfo na superação dos conflitos e outro, porém, ir ao encontro de um desenlace fatal (Reales; Confortin, 2008, p. 26).

Tanto Vogler (2006), quanto Reales e Confortin (2008) apontam a narrativa de uma história como metáfora para a condição da existência humana e o que podemos extrair a partir dela, o herói como centro da estória torna-se um representante da condição humana, podendo herdar suas qualidades e defeitos, destacado por possuir ou vivenciar situações que o espectador comum jamais poderia experienciar.

Levando em consideração o período histórico em que o filme foi produzido e as pautas questionadoras que eram levantadas - como o debate da sexualidade humana, sobre o que era ou não considerado normal independentemente ou não dos valores da sociedade da época, é pertinente observar que o idealizador resolveu retratar o ano de 1960, assim como os filmes em que se espelhou para compor a peça *The Rocky Horror Show*, e posteriormente o filme *The Rocky Horror Picture Show*, estas representações são

sustentadas pela asserção de Reales e Confortin (2008, p. 19) de que “o personagem de ficção é suscetível às transformações sociais, estéticas e ideológicas de cada momento histórico”.

No início do primeiro capítulo tivemos acesso a gama de filmes que influenciaram a composição de TRHPS e a partir deles, podemos recriar o quebra-cabeças com o objetivo de melhor entender os nossos personagens e a obra de uma maneira geral. Podemos enumerar a trajetória do casal a partir de casais específicos do circuito narrativo de filmes aludidos como: *Doctor X* (1932), *King Kong* (1933), *Flash Gordon* (1936), *O Fim do Mundo* (1951), *Tarântula* (1955), *Planeta Proibido* (1956) e *o Terror Veio do Espaço* (1963) – Figura 28.

Figura 28 - Compilado de fotogramas com os mocinhos dos filmes aludidos em Science Fiction Double Feature: Joanne Xavier e Lee Taylor (*Doctor X*, 1932); Ann Darrow e Carl Denham (*King Kong*, 1933); Flash Gordon e Dale Arden (*Flash Gordon*, 1936); Joyce Hendron e David Randall (*O Fim do Mundo*, 1951); Stephanie Clayton e Dr. Matt Hastings (*Tarântula*, 1955); Altaira 'Alta' Morbius e o Comandante J. J. Adams (*Planeta Proibido*, 1956); Ellen Fields e John Putnam (*Veio do Espaço*, 1956); e Karen e Tom Goodwin (*O Terror Veio do Espaço*, 1962).



Fontes: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975; *Frankenstein*, 1931; *Doctor X*, 1932; *King Kong*, 1931; *Flash Gordon*, 1936.; *O Fim Do Mundo*, 1951; *Tarantula*; *Planeta Proibido*, 1956; *A ameaça veio do espaço*, 1953; *O Terror Veio do Espaço*, 1963)

Nos filmes citados é possível notar os seguintes padrões: 1) Casais heteronormativos, em que o homem exerce a dominância, protege e resgata sua amada,

estes exemplos podem ser encontrados em todos os filmes referenciados, sem exceção; 2) Mulheres ingênuas e passivas, como Ann Darrow em *King Kong* e Dale Arden em *Flash Gordon*; 3) Mulheres inteligentes e, ou determinadas que mesmo assim, em determinado ponto da narrativa correm perigo e são resgatadas pelo companheiro a exemplo de Joanne Xavier em *Doctor X*, Stephanie “Steve” Clayton em *Tarântula* e Karen Goodwin em *O Terror Veio do Espaço*.

Dito isto, nota-se que Janet é uma mistura de todas essas personagens femininas. Tanto ela quanto Brad são ex-alunos do professor de ciências, Dr. Everett Von Scott, carregando traços das personagens de ficção científica. Apesar de não possuir alusões diretas de outras películas do gênero é possível perceber também a influência do musical.

De acordo com Schatz (1981), conflitos envolvendo flerte, amor e casamento são familiares ao musical. As mulheres são retratadas com qualidades domésticas e geralmente assumem controle sobre as expectativas sociais de comportamento em relação aos homens, que majoritariamente são retratados como enérgicos e graciosos e que resistem a esses valores sociais.

Vemos, essa métrica ser aplicada de outra forma em TRHPS. Sim, Janet é uma mulher inteligente que segue os padrões comportamentais de sua época. Ela inicia o filme encantada e empolgada com o pedido de casamento e no decorrer da narrativa segue leal e dependente de Brad.

Porém, a partir do momento em que a mesma vê seu noivo completamente entregue a Furter (da mesma forma que ela esteve), Janet põe de lado o seu pudor e se entrega à novidade de uma vida sexualmente ativa, iniciando um romance com a criatura da cientista, o monstro Rocky, repetindo o esquema de triângulos amorosos presentes em *O Fim do Mundo*, *Planeta Proibido* e até mesmo em musicais clássicos como *The Broadway Melody* (1929).

Acerca de Brad, observa-se, no entanto, que sua postura máscula e protetora é mantida no começo do filme seguindo o exemplo das personagens masculinas das películas antigas aludidas, mas isso vai mudando a medida em que ele se deita com Furter e vê Janet com Rocky. Ele ainda segue protetivo com a noiva, mas seus esforços são em vão.

Por ter sua masculinidade posta à prova, Brad segue o roteiro inseguro, mas ainda assim se esquivando dos avanços sexuais de Frank, salvo no momento em que ele é dominado pelo transdutor sônico, ou seja, apesar da vontade de seguir seus desejos mais

impetuosos, o rapaz segue sendo refém de sua própria moralidade, soltando-se mais uma vez apenas sob influência da tecnologia alienígena.

Brad também foge do padrão espontâneo e desinibido esperado dos heróis de musicais, ele segue as convenções sociais mesmo que se desfaça delas em algum momento, porém se mantém firme a seus valores. Diferentemente de Janet, que deixa sua moralidade de lado e se entrega a suas fantasias. Apenas uma coisa é comum entre o filme objeto desta pesquisa e os filmes aos quais alude: mesmo após diversas turbulências perigosas e fantásticas, os casais permanecem juntos até o final.

O flerte sexual no musical é invariavelmente mostrado como conflito. Geralmente, além do próprio espetáculo, temos poucos motivos para acreditar que os conflitos, que complicaram o relacionamento do casal ao longo do filme, se dissolverão magicamente quando a apresentação terminar. De qualquer forma, é justamente pela natureza irreconciliável desses conflitos que as estratégias narrativas do gênero se desenvolveram. O final musical e a celebração do amor romântico acabam por nos impedir de especular além dos momentos finais do filme (Schatz, 1981, p. 200, tradução livre).

Causadora de todas as atribulações acontecidas aos recém noivos, a doutora Frank N'Furter não mede esforços para alcançar seus objetivos que giram sempre em torno de satisfazer suas vontades, em todas as vezes utilizando de medidas inescrupulosas. Ela assume então o papel da personagem sexualmente desinibida e iniciadora do comportamento sexual apontada por Schatz (1981).

A cientista corresponde ao arquétipo de personagem chamado por Vogler (2006) de Sombra, também chamado popularmente de vilã, como defende Gamba (2014). No início da película, na cena do casamento vemos Furter e seus ajudantes (Riff Raff, Magenta e Columbia) disfarçados na porta da igreja observando Brad e Janet e posteriormente ao ver o casal desamparado no castelo necessitando utilizar o telefone por conta do pneu e do step do veículo furados, Furter pouco se surpreende, sendo estes dois de seus atos implícitos e após a chegada do casal podemos entender do que ela é capaz: coagir, assassinar, canibalismo e controle de vulneráveis mediante tecnologia alienígena, correspondendo às características apontadas por Gamba (2014): a opressão, o sacrifício do próximo em benefício próprio, a falta de escrúpulos, a perversidade, a paranoia e a obsessão.

Nessa mesma linha de pensamento, Vogler (2006) explica que o vilão representa as características queremos esconder de nós mesmo e de outrem, servindo até mesmo para captar aspectos do herói eu não se manifestam, ou ficam ignorados ou ocultos.

O arquétipo conhecido como Sombra representa a energia do lado obscuro, os aspectos não-expressos, ou irrealizados ou rejeitados de alguma coisa. Muitas vezes, é onde moram os monstros reprimidos de nosso mundo interior. As Sombras podem ser as coisas que não gostamos em nós mesmos. As características a que renunciamos, ou que tentamos arrancar, ainda sobrevivem e agem no mundo das sombras do inconsciente (Vogler, 2006, p. 83).

Furter, portanto, é claramente uma escrava de sua lascívia, de seus impulsos e desejos mais obscuros. A mediação de Furter entre seus impulsos (sexuais e/ou violentos) e sua moralidade, não existem, sendo a personagem uma torpe escrava do próprio prazer, buscando apenas a forma mais “racional” de realiza-lo (através da ciência, por exemplo).

Frank N’Furter é uma personagem baseada em muitos outros vilões e até mesmo anti-heróis, sendo sua principal referência o Dr. Henry *Frankenstein*<sup>33</sup> (Figura 29), personagem principal da obra de Mary Shelley e de muitas outras películas e franquias cinematográficas, que deu vida a um corpo feito de partes de diferentes cadáveres. Além de construir um homem musculoso subtraindo partes de vítimas avulsas, o nome da cientista também é construído de maneira que lembra o nome do próprio *Frankenstein*, porém de forma jocosa.

Figura 29 - Fotogramas de Dra. Frank N’Furter e Henry *Frankenstein* e suas ambições em comum: dar vida ao inanimado.



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975; *Frankenstein*, 1931)

<sup>33</sup> A música *Over At The Frankenstein Place* também deixa a referência ao Frankenstein de Shelley e das diversas obras cinematográficas explícita.

Dentre os antagonistas que inspiraram a elaboração da vilã de *The Rocky Horror Picture Show* (Figura 30), podemos citar as seguintes características: 1) O médico e, ou cientista que deseja realizar experiências além dos limites do que seria considerado são e prudente, colocando a própria vida e a de outras pessoas em risco. O famigerado ‘cientista maluco’ está presente em: *Doctor X* (1932), com o professor Wells; em *Frankenstein* (1931), com o cientista Henry *Frankenstein*; em *O Homem Invisível* (1933), é o Dr. Jack Griffin; em *Tarântula* (1955), o Dr. Gerald Deemer; em *Planeta Proibido* (1956), o Dr. Morbius; 2) Homens com pouca ou nenhuma noção do bem-estar alheio e com tendências gananciosas como o cineasta Carl Denham de *King Kong* (1933) ou o Dr. Julian Karswell, em *Night of the Demon* (1957); 3) Criaturas alienígenas com o intuito único de dominância ou destruição terrestre tal qual o imperador Ming em *Flash Gordon* (1936) ou as plantas antropofágicas de *O Terror Veio do Espaço* (1962).

Figura 30 - Compilado de fotogramas com os vilões que inspiraram a criação da personagem Frank N’Furter: o Professor Wells (*Doctor X*, 1932), o cineasta Carl Denham (*King Kong*, 1933), Dr. Jack Griffin (*O Homem Invisível*, 1933), o imperador Ming (*Flash Gordon*, 1936), o Dr. Gerald Deemer (*Tarantula*, 1955), o Dr. Morbius (*Planeta Proibido*, 1956), as plantas antropofágicas de *O Terror Veio do Espaço* (1962) e o Dr. Julian Karswell (*Night of the Demon*, 1957).



Fontes: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975; *Frankenstein*; *Doctor X*, 1932; *King Kong*, 1931; *O Homem Invisível*, 1933; *Flash Gordon*, – *O Planeta Perigo*, 1936; *Tarantula*; *Planeta Proibido*, 1956; *O Terror Veio do Espaço*, 1963.; *Night Of The Demon*, 1957)

Apesar de estar em missão com sua tripulação extraterrestre vinda do planeta Transsexual, Furter acaba gostando tanto da Terra que antes mesmo de ter acometido

Brad e Janet, já tinha interceptado outro casal: Columbia e Eddie, poupando apenas a vida de Columbia que acabou como sua serviçal e Eddie, que teve seu cérebro partido em dois para dividi-lo com Rocky, foi finalmente assassinado por Furter ao final de *Hot Patoitie – Bless my Soul* (O’Brien, 1975a) e, por fim, devorado na ceia do aniversário de Rocky. Sem controle algum de seus impulsos, Furter faz de tudo para saciá-los com ou sem o consentimento de outrem.

Esse descontrole foi por fim, cessado após o motim dos irmãos Magenta e Riff Raff, seguindo o padrão de todos os filmes referenciados: em que as forças do mal são sempre impedidas no final.

### 3.2 NARRAÇÃO, ESPAÇO E TEMPO

Antes de introduzir os conceitos de tempo e espaço na narrativa, faz-se necessário estudar a personagem que nos situa durante a trama, o criminologista cujo nome não nos é revelado. De acordo com Cardoso (2003), o narrador distingue-se do autor e das personagens principais da história conhecida na linguagem cinematográfica por diegese. Souriau define o universo que engloba o filme como diegese, que se caracteriza por “tudo aquilo que confere inteligibilidade à história contada, ao mundo proposto ou suposto pela ficção” (Souriau, 1953, p. 7 *apud* Gaudreault; Jost, 2009, p 50).

Por não pertencer à diegese do fato narrado, por não ser um participante daquela história, apenas relatá-la, o criminologista torna-se um narrador heterodiegético ou narrador impessoal. A narrativa principal torna-se, portanto, aquela em que vemos a vivência das personagens, o que fazem, como fazem e onde fazem.

Nos momentos em que o criminologista não está presente comentando, vemos a história representada por outras matérias de expressão compostas pelas imagens e sons de uma forma geral, como se estivéssemos in loco, porém ocultos. Essa narração implícita é atribuída a quem Gaudreault e Jost (2009) chamam de o Grande Imagista, o meganarrador, ou simplesmente narrador implícito. Cardoso complementa ainda proposição com as nomenclaturas dadas por diferentes autores tais quais: Sarah Kazloff que “apelida-o de câmara-narrador ou Realizador de Imagens; Black chama-o de Narrador Intrínseco; André Gaudreault denomina-o de Narrador Fundamental ou Narrador Principal” (Cardoso, 2003, p.63).

Independentemente do vocábulo escolhido para se referir ao Grande Imagista, este enunciator-fílmico é responsável por organizar a comunicação fílmica, nas dimensões verbais, icônicas e musicais. Aquele que reivindica o relato, a narração, tal qual o criminologista é conhecido como subnarrador, narrador explícito, narrador segundo ou narrador subdelegado. Juntos, o narrador implícito e o explícito nos ajudam a situar num nível espaço-temporal.

### 3.3 ESPAÇO

O espaço de uma narrativa cinematográfica consiste em tudo o que nos mostra o plano. Para melhor nos localizar no universo de TRHPS, definiremos aqui quatro espaços da narrativa: a igreja, a estrada e o castelo que são diegéticos, ou seja, compõem o nível da história em si e o gabinete do investigador (que também é o narrador, junto com a câmera ou o Grande Imagista). Novamente partindo da alusão da amálgama de filmes em *Science Fiction/Double Feature* podemos construir o espaço e cenários a nível estético. Reales e Confortin (2008) apontam que a confecção de um espaço numa narrativa depende da perspectiva de seu narrador ou narradores, no caso desta experiência cinematográfica em questão.

Seremos, então, conduzidos pela perspectiva narrativa e estaremos “vendo” o espaço com os “olhos” do narrador. Desse modo a construção do espaço numa narrativa nunca dará como resultado uma visão “estática” de um lugar, de um objeto, essa descrição obedecerá, em última instância, aos movimentos de seu estado de espírito, ao seu ponto de vista, a sua focalização e as suas pretensões (Reales; Confortin, 2008, p. 49).

Somos, desta forma, conduzidos pelo olhar do Grande Imagista à um universo narrativo que referênciava os gêneros de horror e ficção científica de maneira bastante delimitada. A herança dos castelos e da estética sombria vem de filmes como *Frankenstein* (1931), *A Noiva de Frankenstein* (1935), *Drácula* (1931) e *A maldição de Frankenstein* (1957).

Já os elementos tecnológicos como naves espaciais (no caso de TRHPS, o próprio castelo é a nave), telões, painéis cheios de botões, líderes e tripulação alienígena, armas de frequência sônica vêm de filmes, a exemplo de *Flash Gordon* (1936); *O dia em que a terra parou* (1951); *O fim do mundo* (1951); *A ameaça veio do espaço* (1953); e *Planeta*

Proibido (1956). Películas como *Doctor X* (1932), *King Kong* (1933), *O Homem Invisível* (1933); *Tarântula* (1955); e *O Terror Veio do Espaço* (1963) juntos novamente à franquia *Frankenstein* são filmes que misturam fatores científicos e biológicos, que compõe uma realidade palpável e ao mesmo tempo fantástica, trazendo elementos de laboratório à estética do filme como tubos de ensaio, tanques e experimentos ambiciosos a nível científico e social.

Para analisar o espaço cinematográfico serão utilizadas as premissas de Reales e Confortin (2008) de que podem constituir o espaço de uma narrativa os seguintes componentes: lugares geográficos (sejam eles cidades grandes ou pequenas, campos, quartos de convento, celas de prisão, entre outras inúmeras possibilidades); os objetos, móveis e decoração do lugar e todo o tipo de alusões possíveis aos itens e ambientações que caracterizam um espaço de forma externa ou interna (de uma casa, por exemplo).

Ponto de partida da jornada dos heróis, a igreja desde sua primeira aparição já é um espaço emblemático pois divide o espaço com um cemitério e logo após o casamento de Ralph e Betty Hapschatt, começam os preparativos para um velório estando Furter e seus ajudantes disfarçados respectivamente de padre e funcionários da paróquia. Na parte externa da igreja, é possível identificar dois demarcadores de localização: a placa que indica os horários de funcionamento da Igreja Episcopal de Denton e um outdoor onde é possível ler em tradução literal: Denton – O lar da felicidade. Sabemos então que a história se passa na cidade de Denton, no estado do Texas (EUA).

Segundo Martin (2005), legendas e elementos físicos do cenário, como a paisagem ou monumentos conhecidos, podem se encarregar da localização geográfica. O exterior da igreja é envolto por vegetação, o chão coberto de folhas, lápides encimadas por flores, uma estátua de anjo aqui e ali e atrás dessas lápides se encontra o outdoor destoando da paisagem. A nível interno, as portas, os bancos, o púlpito, armários, genuflexórios e o caixão são todos compostos em madeira escura. A decoração é composta por flores (em tons claros para o casamento, logo em seguida trocadas por pretas para o funeral), uma bandeira dos Estados Unidos, singelos castiçais e uma cruz simples, iluminada por uma janela circular logo atrás.

Tanto Martin (2005), quanto Reales e Confortin (2008) definem o espaço como veiculador da ação das personagens, para isso, o enquadramento é crucial pois a partir dele é possível identificar as dinâmicas mais importantes de cada plano e cena. Percebe-se, portanto, nas cenas da igreja, uma prevalência de planos americanos, médios e close-

ups, que visavam dar maior foco ao diálogo, ao pensamento e intenções das personagens. Já as poucas vezes em que aparecem os planos gerais buscam enfatizar o fato de que Janet está sendo pedida em casamento como o momento em que Brad se ajoelha na escadaria da igreja para lhe o anel de noivado e o momento em que Janet está ensaiando suas passadas até o altar.

Após o casamento dos Hapschatt e do pedido de noivado, o casal decide visitar o Dr. Everett Von Scott, ex-professor de ciências em cujas aulas se conheceram. É possível ter uma ideia do percurso de Denton até a casa de Dr. Scott, através do mapa mostrado pelo criminologista, sendo a casa de Furter o ponto intermediário entre as duas localidades. Os planos geral e médio são utilizados respectivamente para representar a estrada vista de fora do carro pelos noivos e o ponto de vista do Grande Imagista que observa o casal de frente ao para-brisas do veículo<sup>34</sup> (Figura 31). Ao serem interceptados por um bloqueio na estrada e um terem um pneu furado, Brad e Janet decidem ir em busca de ajuda e logo percebem um castelo de entrada duvidosa logo a diante.

Figura 31 - Fotogramas plano geral e plano médio do carro dos protagonistas.



Fonte: (The Rocky Horror Picture Show, 1975)

<sup>34</sup> Plano/ponto de vista que apesar de irreal, pois não há como observar o motorista e seu carona de frente sem sermos atropelados, é uma convenção utilizada para crermos na diegese, segundo Gaudreault e Jost (2009).

Um lugar umbrífero e de difícil acesso à primeira vista (Figura 32). Os cômodos com finalidades diferentes transmitem atmosferas diferentes. Ao adentrar no castelo, vemos um saguão completamente empoeirado cheio de lâmpadas e abajures de iluminação branda, a parede era metade papel de parede em tons sóbrios que eram apagados pela outra metade de madeira escura, também presente nas portas e nos móveis que muitas vezes eram encobertos de cortinas ou tapeçarias, réplicas de obras de arte, quinquilharias e até mesmo taxidermia por todos os lados.

Figura 32 - Fotogramas do castelo/mansão de Frank N'Furter.



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975).

A sala em que são recepcionados os convencionalistas transilvanianos (Figura 33) é a mesma sala que mais tarde será transformada num pequeno teatro nas cenas finais, uma sala ampla com móveis pontuais para não interferir na performance, mas ainda assim extravagantemente decorada e com boa iluminação: lustres vermelhos em abundância, uma mesa de quitutes, um trono, gárgulas com olhos brilhantes, pisca-piscas e reproduções de obras de arte famosas. Nestes primeiros espaços, foi possível observar o uso predominante de planos gerais para valorizar os momentos de dança, que variavam em planos americanos e planos médios para enfatizar as falas de determinada

personagem, a exemplo de Magenta ao performar sua parte em *The Time Warp* (O'Brien, 1975g).

Figura 33 - Sala da Convenção Anual Científica Da Transilvânia.



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975).

Já o laboratório é extremamente espaçoso e bem iluminado com tribunas, tablados com e sem tanques, uma espécie de mezanino, telas, botões, manivelas e alavancas que configuram o transdutor sônico (segundo Dr. Everett Von Scott é um tipo de aparelho transportador fisiomolecular áudiovibratório capaz de quebrar a matéria sólida e projetá-la através do espaço-tempo) e um sistema de som. De acordo com Columbia, os que visitam o laboratório de Furter são muito sortudos e à primeira vista Brad e Janet parecem vislumbrados com o compartimento que veem. Planos como o da perseguição de Frank à Rocky, um plongée, sugerem a sensação de magnitude do espaço (Figura 34).

De acordo com Betton (1987, p. 34), o plongée cria “um efeito de esmagamento, de ruína psicológica, sugere o sufocamento, a insensibilidade, a angústia, a sujeição das personagens, que se tornam joguetes a um destino inexorável ou da vontade divina”. O laboratório revela mais tarde uma câmara de baixa iluminação sujeita apenas ao confinamento de Rocky tal qual o aposento que *Frankenstein* destinou ao monstro no moinho abandonado que usava como escritório.

Figura 34 - Plongée utilizado na cena em que Furter persegue Rocky (Fotograma).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975).

Os quartos em que acomodaram o casal separadamente, mal possuíam iluminação e os móveis eram todos cobertos com lençóis, cortinas, e mosquiteiros, como se ninguém frequentasse aqueles aposentos ou mesmo com o intuito de aludir às atividades às escondidas, que de fato foi a intenção de Frank ao visita-los cada qual em seu cômodo. Os planos das cenas dos quartos consistem num geral e noutro americano, no momento em que ali chegam são captados por um plano geral, porém com objetos bem próximos à câmera para materializar a mudança de ambientes, o desconforto e a falta de familiaridade com o local, como se eles estivessem aprendendo a circular por ali.

Nas cenas em que estão deitados, as camas inteiras são o centro do enquadramento, e pela distância que as personagens se encontram da câmera (não muito distantes, porém não tão próximos), acredita-se que se trate de um plano americano. O fato na cena acontece na célula da célula, ou seja, primeiramente num quarto que supõe ser um lugar seguro e numa cama rodeada por uma proteção, que é o mosquiteiro enfatizam a sensação de vulnerabilidade e desconcerto da situação.

Da mesma forma que os quartos, a sala de jantar possuía uma iluminação pontual com o intuito apenas de não deixar as visitas no escuro, mas ainda assim, sombria. A parede e os móveis possuíam o mesmo padrão do saguão, um candelabro, estátuas e bustos brancos decoravam esdruxulamente o lugar.

Os talheres foram postos à mesa tentando imitar restaurantes de alto padrão, de forma desordenada e muitas das peças que compunham o jogo do jantar eram avulsas. Na mesma mesa estavam produtos de vidro, latas, cerâmica e porcelana. As toalhas de mesa

estavam sujas com migalhas, recipientes de ketchup e mostarda jogados, verduras apodrecidas em vasos como se fossem flores, os alimentos do jantar eram de procedência e validade duvidosas, tudo ornava com o caos, refletindo a desfamiliarização dos transilvanianos com a cultura terrestre. A atmosfera era lúgubre devido ao falecimento de Eddie, era também de culpa e estranhamento pois Janet e Rocky foram descobertos juntos por Furter, Brad e Dr. Scott, e a iluminação sombria em tom frio deu vida a esta sensação.

O último espaço do castelo imprescindível à narrativa é o auditório que antes foi a sala da convenção transilvaniana cuja iluminação é perfeita e varia de acordo com a apresentação. Este é o lugar onde Frank vive suas fantasias sem consentimento algum dos que ali estão presentes com ele, o espaço é lúdico e fluido, agora com uma piscina e uma réplica de torre de transmissão da RKO com escadas. Columbia, Rocky, Brad, Janet e Dr. Scott foram todos paralisados com o poder do transdutor sônico e ali remanejados para viver a loucura da cabeça da cientista.

No auditório foram exploradas uma vastidão de enquadramentos de câmera que vão do plano geral aos close-ups. Por se tratar de uma cena de show/performance, o plano geral foi utilizado para capturar todos os dançarinos aprisionados no castelo (e em si mesmos) e a estrutura do palco com o objetivo de nos situar onde a ação estava acontecendo e com quem.

Os planos americanos e médios tiveram o objetivo de focar na performance individual de cada dançarino e o que eles estavam a comunicar através da dança e da música. Os close-ups enfatizavam ações como Frank abaixando ou chutando a alavanca a cada vez em era necessário que um de seus prisioneiros cantasse ou para ativar algum efeito especial como a plataforma de mergulho da piscina.

O plano em close-up também é utilizado para enfatizar reações como quando a cientista é surpreendida pelo motim de Riff Raff e Magenta. Plongées e *travellings* para frente foram utilizados como ferramenta de magnitude e surpresa nas músicas *Rose Tint my World* (O'Brien, 1975d), *Wild and Untamed Thing* (O'Brien, 1975i) e *I'm Going Home* (O'Brien, 1975b).

Os contre-plongées utilizados no teatro para a cena em que Rocky escala a torre dão a impressão da altura que a personagem está subindo e ampliam a sensação de tragédia e pavor (Betton, 1987) já que o mesmo está sendo perseguido com uma arma de laser.

Além das angulações *plongée* e *contre-plongée*, é possível observar que no momento em que Dr. Scott se junta à farra no palco a câmera sai de seu ângulo normal e se inclina como que em diagonal, para os lados, percebe-se o intuito de registrar esse momento fora do comum, a diversão extrapolada e até mesmo irreal provocada pelos poderes da luz cósmica e do transdutor sônico.

Um adendo é importante diante de todos estes expostos sobre as ambiências do castelo: toda a sua decoração pode ser resumida ao estilo *kitsch*. Palavra de origem germânica cuja definição pode variar de acordo com o crítico ou estudioso, para Segal (2010) o vocábulo *kitsch* deriva do verbo alemão *kitschen/verkitschen* que significa trapacear ou vender alguma coisa no lugar de outra, Zappellini (2019) no entanto, afirma que a tradução literal de *verskitzen* significa sentimentalizar, asserção a qual divide com Varela (2019) que também atribui ao termo *kitsch* o significado de barato e não sofisticado.

Segundo Souza (2015), a estética *kitsch* teve origem e intensificação em meio à sociedade burguesa do século XIX que fixou suas normas à produção artística, a exemplo do rei Luís II Wittelsbach da Baviera, cujos castelos e igrejas eram repletos de arte barroca, tornando Munique, a capital do *kitsch*. Atualmente, definições como a de Zappellini (de que o *kitsch* não é apenas uma estética meramente decorativa e cafona mas também, sentimental) são mais aceitas e difundidas, porém a partir do século XX com a produção desenfreada do capitalismo, o *kitsch* ganhou seu espaço na sociedade de massa e foi por ela difundido por possuir aspectos superficiais, escapistas, repetitivos e comerciais aborrecendo, séculos a frente, os frankfurtianos Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Walter Benjamin com a apropriação da arte por tendências artísticas não autênticas (Souza, 2015).

Segal (2010) acredita que mesmo que no século XXI, o *kitsch* segue reproduzindo obras de arte em série com o objetivo único de agrado ao gosto burguês, mesmo que isso cause a perda da autenticidade das obras.

Apesar do exagero *camp* em *The Rocky Horror Picture Show* ao evocar uma atmosfera de terror e ficção científica, notam-se réplicas de quadros famosos presentes por todo o castelo (Figura 35), segundo Varela (2019), o *camp* baseia-se na performance enquanto o *kitsch* é um produto físico, seu uso, porém não deixa de ser irônico e humorístico apesar disso. De acordo com Segal (2010), identifica-se a arte *kitsch* a partir dos seguintes critérios:

1) imitação (de uma obra de arte ou de um outro objeto); 2) exagero na linguagem visual ou na linguagem verbal; 3) ocupação do espaço errado (um carrinho de pedreiro usado como jardineira e um canteiro de jardim); 4) perda da função original (uma garrafa de vinho usada como castiçal) (SEGA, 2010, p. 55).

Figura 35 - Notam-se réplicas de obras de arte famosas por todo o castelo. Nesta montagem de fotogramas vemos o quadro *American Goth* (1930), de Grand Wood e duas réplicas da *Monalisa* (1503), de Da Vinci.



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Sejam a alusão ao quadro *American Goth* (1930), de Grant Wood por Magenta e Riff Raff na cena da igreja, e posteriormente, uma réplica do quadro pendurado no castelo; as emolduradas *Monalisas*<sup>35</sup>, sobrepostas cada um sobre uma lareira, a reprodução do quadro *A Criação de Adão*<sup>36</sup> no fundo da piscina, os vegetais expostos em vasos de flores na mesa de jantar, dentre outros elementos do cenário, o *kitsch* está inserido na composição do cenário de *The Rocky Horror Picture Show* como forma de exposição da falta de proximidade dos alienígenas com a cultura terrestre. Assim que

<sup>35</sup> Réplicas da *Monalisa* de Leonardo da Vinci, do ano de 1503.

<sup>36</sup> Réplica do afresco de Michelangelo datado de 1511.

entra no saguão do castelo Brad diz que o lugar é “provavelmente um chalé de caça para esquisitões ricos” quando Janet interroga-o que tipo de lugar é aquele (Figura 36).

Figura 36 - Brad diz que a mansão é provavelmente uma "casa de caça/campo para esquisitões ricos" (em tradução livre).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

A multidão e o exagero das decorações do lugar podem sugerir de fato que o estabelecimento pertence a pessoas ricas, confirmando as asserções acerca do *kitsch* ser uma estética cujo um de seus objetivos é atrair as classes mais abastadas. Entretanto, todos os objetos ali colocados apesar de serem de origem terráquea, não necessariamente cumprem sua função ou espaço original, causando certo estranhamento.

### 3.4 TEMPO

Este tópico possui o objetivo de estipular a passagem do tempo na diegese de forma breve, com o intuito único de nos situar na narrativa e sinalizar as os detalhes utilizados para demarcar a passagem de tempo diegético, climático ou cronológico de forma geral. A temporalidade de uma narração é um tópico sensível entre os estudiosos da narratologia, em especial da narrativa cinematográfica. Há quem defenda que o tempo depende do espaço pois ele não figura sobre o fotograma como Gardies (1981, p. 78 *apud* Gaudreault e Jost, 2009, p, 57); autores como Betton (1987) que cita Epstein ao dizer que

o espaço e o tempo são indissociáveis; e Martin (2005), que alega que o tempo prevalece sobre o espaço.

Ainda assim, é possível dizer que nenhuma das três afirmações estão erradas. Gardies (1981) traz uma asserção no mínimo curiosa pois para a existência de um único fotograma é necessário ter o que fotografar, ter o que registrar e sem a existência desse mesmo registro de determinado espaço/objeto o tempo não figuraria mesmo que de forma estática. Mas ao pensarmos num eixo de ação é possível entender o porquê Martin (2005) alega que o tempo prevalece sobre o espaço, pois o autor traz o conceito de que a duração é dinâmica e o espaço é passivo, a duração da ação prevalece sobre a estática do espaço (o que não quer dizer que o espaço não faça significação temporal).

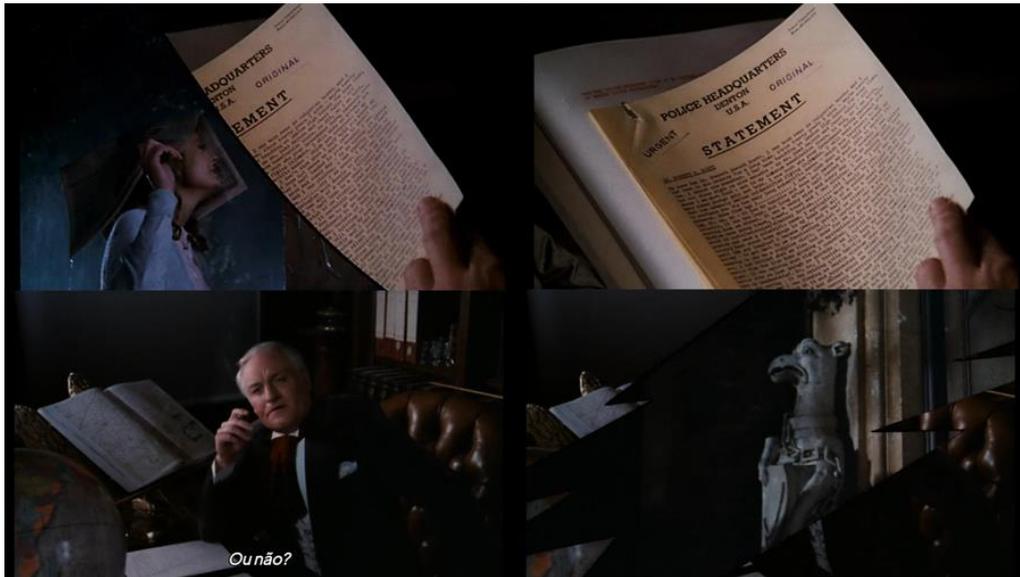
Seremos guiados, portanto, pela declaração de Betton (1987), que certifica a indissociabilidade do espaço e do tempo numa sucessão de um conjunto de fotogramas, ou melhor dizendo, de um filme.

O espaço fílmico não é indissociável do tempo, e Epstein diz acertadamente: “Na representação cinematográfica, o espaço e o tempo estão inseparavelmente ligados, unidos para constituir um quadro de espaço-tempo, onde coexistências e sucessões apresentam ordem e ritmos que variam até a reversibilidade. Aí, para balizar os fenômenos, existem apenas sistemas móveis de relações que não podemos associar a qualquer valor fixo”. E acrescenta (*Le cinema du diable*, p. 101): “Se o cinema inscreve a dimensão temporal junto com a dimensão espacial, ele demonstra além disso que todas essas relações nada tem de absoluto ou de fixo, mas que são ao contrário, natural e experimentalmente variáveis ao infinito”. De fato, ora é o tempo, o sentimento de duração, que impõe sua presença (principalmente nos filmes psicológicos e de suspense), ora é a percepção do espaço, a sensação de extensão que chama a nossa atenção; ou ainda, tempo e espaço parecem fugir totalmente de nossa intuição e de nossa percepção, dando lugar a uma outra dimensão (principalmente a da “fisionomia”, nos primeiros planos de rostos, como observa Bela Balazs) (Betton, 1987, p. 29 e 30).

*The Rocky Horror Picture Show* possui um ritmo quadro a quadro bastante fluido tendo a história dos protagonistas contada de forma linear, com algumas alternâncias diegéticas, para uma diegese secundária: a do criminologista, que se desenvolve em outro momento posterior a tudo que ocorreu e foram recolhidos os dados da investigação do caso dos noivos, Brad e Janet.

É possível perceber estas mudanças de diegese através dos efeitos de transição de um tempo diegético a outro a exemplo da (Figura 37).

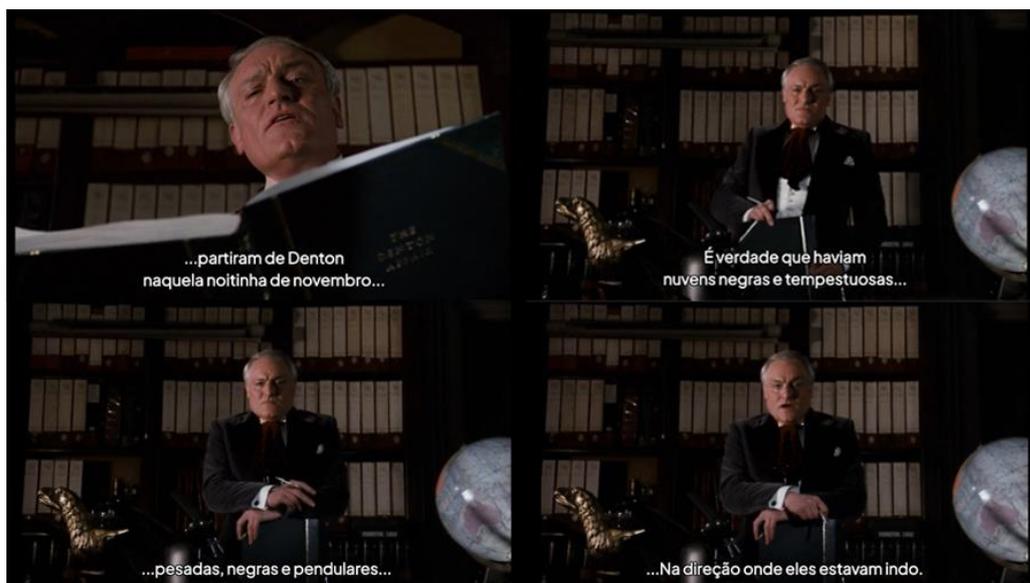
Figura 37 – Transições diegéticas (Montagem de Fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Geralmente os momentos de aparição do criminologista, são momentos de avanço na diegese principal, ele chega para nos anunciar um novo momento da narrativa e, ou adicionar detalhes que nos situam em tempo cronológico ou climático como o mês em que aconteceu o casamento dos Hapschatt e o noivado de Majors e Weiss; novembro, e o clima chuvoso que acabou interferindo na viagem dos noivos (Figura 38).

Figura 38 - Compilado de fotogramas em que o criminologista nos situa sobre os detalhes de tempo cronológico da história contada, o mês em que se passa e do tempo climático.



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Mesmo com algumas intercorrências narrativas, o filme descreve uma sequência de ações rumo a uma totalidade e finalização da história contada. Não é possível determinar com precisão, no entanto, a estimativa do tempo da aventura dos jovens. Supõe-se que tenha iniciado com a tarde do casamento, seguida pela tardinha e anoitecer na estrada, a noite e a madrugada no castelo, sendo a jornada cessada em plena madrugada. Estima-se um total de 12 horas.

### 3.5 O FIGURINO NA NARRATIVA

Após compreender os conceitos do espaço e do tempo na narrativa fílmica, é fato que até mesmo na vida fora das telas consideramos os fatores de espaço e tempo no momento de escolhermos as roupas para determinadas ocasiões, a roupa que se escolhe para um evento informal não é a mesma que se escolhe para uma solenidade formal, ou a roupa que escolhemos para ir à praia não é a mesma que escolhemos para comparecer à uma formatura, de maneira geral deve-se atender ao código de vestimenta solicitado/esperado.

Mas se as vestes não condizem com a ocasião (o espaço e o tempo), certamente há algum incidente que motivou ou atrapalhou as escolhas do indivíduo. Percebemos que ao atenderem ao casamento dos Hapschatt, Brad e Janet estão com roupas compostas e próprias para participar da solenidade. Para Reales e Confortin (2008, p. 48), o espaço é também um determinante “socioeconômico e psicológico, ou seja, as atmosferas culturais, sociais, psicológicas e morais que integram o contexto da história” e estes reflexos são traduzidos também, através do figurino que compõe o ser (a personagem que ocupa o espaço).

O tempo aqui significa sob os aspectos estilísticos de confecção da roupa, como visto do capítulo 2, remontam a década de 1960. Desta forma, durante o casamento, Frank N’Furter e seus criados estão em disfarce de padre e ajudantes paroquiais. A cientista não iria ousar aparecer em seus trajes habituais ou correria o risco de não ser aceita em um território tido como sagrado e tampouco teria a oportunidade de observar suas vítimas de perto.

Em seguida, notamos o casal viajando de com vestes de passeio que permanecem até o fim da performance de *The Time Warp* (O’Brien, 1975g), momento em que já estão

inseridos no castelo e entendem que estão lidando com pessoas no mínimo peculiares - suas vestes de convenção não são nada convencionais.

É importante pontuar sobre o estado das roupas dos noivos: estão encharcadas pois foram atingidos pela tempestade prenunciada pelo criminologista. Entendemos então, que ao mesmo tempo que o casal não cumpre os requisitos de vestimenta para comparecer ao evento: ternos, fraques, óculos escuros, chapéus em todos os formatos, etc, eles não tinham a intenção de estar ali ou mesmo tinham conhecimento do que ali acontecia.

Os únicos que estavam portando vestes minimamente adequadas a função que cumpriam eram o mordomo, Riff Raff e a governanta/empregada, Magenta. A chegada de Frank coloca o código de vestimenta em níveis mais estratosféricos: a anfitriã não usa nada parecido com os seus convidados transilvanianos ou com as visitas repentinas que buscavam por ajuda: usava maquiagem forte, uma capa sobreposta a roupa performática em estilo cabaré.

“Num filme”, escreve Latte Eisner, “o guarda-roupa nunca é um elemento isolado. Devemos avalia-lo em relação a um certo estilo de encenação, do qual ele pode ampliar ou diminuir o efeito. Sobressairá do fundo dos diferentes cenários para valorizar os gestos e atitudes das personagens, de acordo com a postura e expressão das mesmas. Deixará sua marca, por harmonia ou contraste, no grupo dos atores e no conjunto de um plano. Finalmente sob esta ou aquela iluminação poderá ser modelado, realçado pela luz ou apagado pelas sombras” (Eisner *apud* Betton, 1987, p. 56).

Entendemos então que inicialmente a função narrativa do figurino de Brad e Janet é a de demarcar sua idade, seu perfil psicológico e costumes, onde estão e quando estão. Todavia, a partir do momento em que entram no castelo, o figurino evidencia as diferenças culturais entre terráqueos e transilvanianos.

Ao serem conduzidos para o laboratório, os heróis são despedidos, enquanto os convidados permanecem vestidos. Brad e Janet já estavam sendo indiretamente conduzidos ao castelo de Furter, porém ao acederem ao laboratório, a cientista toma uma posição direta e determinante sobre o que irá acontecer aos jovens e isto influencia prontamente em suas vestes. E para tirar-lhes um mínimo da sensação de falta de escolha, oferece a cada um jaleco para que se sintam menos “vulneráveis”. Novamente, a roupa dos dois é incondizente a ocasião, por interferência de Furter, que porta capote cirúrgico e luvas para apresentar seu mais novo experimento científico, condizendo com o ambiente em que estão.

Outra cena emblemática é a do jantar em comemoração aniversário de Rocky, novamente apenas Frank e seus ajudantes (com exceção de Columbia) estão vestidos para a ocasião, a intervenção no destino de Brad e Janet, a impulsividade e imprevisibilidade da anfitriã e sobretudo, a falta de assistência, impedem que os jovens estejam com as vestes ideais para os eventos. Tudo isso somado ao fato de que na realidade, eles nem queriam estar ali. Brad comparece ao jantar de robe, e Janet de lingerie com as anáguas rasgadas. Nota-se uma série de acontecimentos desde que o casal está vestido apenas com suas roupas de baixo. Desde o laboratório até serem remanejados em quartos separados pouco diferem as ações de Brad e de Janet e isso é perceptível no figurino de cada. Porém após terem relações com Furter, Brad se resguarda num robe azul. Enquanto Janet rasga suas anáguas para estancar o ferimento de Rocky e em seguida, seduzi-lo. Mesmo que em detalhes, em determinado momento da história, suas roupas narram perspectivas diferentes.

Por fim, após desagradarem a cientista, Columbia, Dr. Everett Von Scott, Janet, Brad e Rocky são paralisados e vestidos para uma apresentação em estilo cabaré. Todos são controlados com o intuito exclusivo de satisfazer e divertir Furter. Inicialmente as roupas estão secas e a maquiagem intacta; passando para ensopadas, a maquiagem já borrada após o mergulho na piscina; e finalmente destruídas e cobertas em cinzas após o decolamento do castelo.

Conclui-se, portanto, que assim como as ideias de espaço e tempo, o figurino é um elemento crucial na narrativa cinematográfica, complementando a personalidade de seus personagens e suas ações exercidas e sofridas. A nível externo, as roupas se adequam a momentos específicos como o turno do dia, a ocasião e as diretrizes de vestimenta do local em que estarão presentes, assim como obedecerão mesmo que de forma indireta a requisitos como o tempo: influenciando no estilo, na forma da confecção das roupas e das formas de expressão do personagem (cabelo, maquiagem e acessórios).

As roupas também sofrem com as ações e escolhas das personagens, com interferência de outrem, do ambiente (a exemplo de um lugar sujo, empoeirado e destruído como os destroços do castelo) e do clima (como a chuva que pegou os protagonistas de surpresa). Salienta-se, também, como a intrusão da vilã na vida dos heróis, interferiu de forma explícita em seu estado físico e de espírito e é possível notar essas mudanças através do figurino.

Os eventos do casamento, da viagem, da chegada ao castelo e em seguida ao laboratório, o jantar de aniversário e a apresentação ocorreram em uma cadeia de sucessão onde se atingiam novos aspectos da narrativa, culminando em seu fim. Em cada uma destas ocasiões o figurino se altera de forma explícita ou até mesmo em detalhes significativos, comprovando a interferência da narrativa nas vestimentas. Tais mudanças serão detalhadas a nível de significação no próximo capítulo.

## CAPÍTULO IV - A SEMIOLOGIA APLICADA AO FIGURINO

A Semiologia, é a teoria geral dos signos idealizada por Ferdinand de Saussure, entre os anos de 1907 e 1911, período em que ministrou três cursos de linguística geral, que dariam origem ao livro póstumo homônimo (Curso de Linguística Geral, lançado em 1916) reconstituído através das anotações de seus alunos. Apesar da diferente nomenclatura, a semiótica idealizada por Pierce e desenvolvida por outros autores e autoras posteriormente, também é um conceito de teoria geral dos signos, que tem seus sistemas de análise baseado em tríades como primeiridade, secundidade e terceiridade, e ícone, índice e símbolo.

A semiologia, entretanto, estuda o signo através das relações entre Língua e Fala e Significante e Significado, por exemplo, modelos de análise do signo posteriormente desenvolvidos por Barthes nas obras Elementos de Semiologia (2007) e Sistema da Moda (1979).

De acordo com Noth (2006), a diferença entre os modelos de teorias e análise não os invalida entre si. Os estudos semiológicos serão utilizados neste capítulo como forma de complemento e comprovação da narrativa cinematográfica que acompanha o figurino das personagens. Serão analisados, portanto, o figurino das personagens Brad Majors, Frank N' Furter e Janet Weiss com o intuito de perceber de quais formas as mudanças ocorridas às personagens no decorrer da diegese influenciaram em seu interior (psíquico, maneira de pensar) e no seu exterior (figurino e as ações realizadas ao portar determinado figurino), como pontua Costa (2002,) ao dizer que:

As roupas também podem servir para delimitar a história de um personagem, seja através do estado em que elas se encontram ou da significação que a peça, ou parte dela, tem dentro da estrutura do filme. (...) O vestuário significa o ponto do espaço-tempo em que a história se insere, marca passagens de tempo e também indica as características sociopsicológicas dos personagens (Costa, 2002, p.3 e 4).

Corroborando com este pensamento, Barthes (1972) classifica a semiologia da moda como direcionada a um conjunto de representações coletivas. Serão levados em conta também, os estudos desenvolvidos no Capítulo 2 e 3, respectivamente acerca do figurino e da diegese que serão imprescindíveis para a decodificação do signo composto pelo vestuário de cada uma das personagens a serem analisadas sob a semiologia de Saussure e Barthes. Será utilizado como base, o sistema de organização e análise

semiológica em quadros dispostos por Souza (2015) em seu estudo “O Figurino na Narrativa Dos Filmes De Guel Arraes: O Auto da Compadecida (2000) e O Bem Amado (2010)”. A partir destes quadros serão estudados respectivamente a Língua e Fala do figurino das personagens, e seu Significante e Significado.

#### 4.1 LÍNGUA E FALA

Para a análise de determinado sistema utilizando a semiologia, é necessária a existência de qualquer tipo de linguagem para então, ser examinado. Existem inúmeros tipos de linguagem a escrita, oral, visual, sonora, de sinais, entre outros. Antes de repassar, os conceitos de Língua e Fala, faz-se importante distinguir a noção de Linguagem, que nada mais é do que todo e qualquer código que utilizado para expressão coletiva e individual. Palavra definida por Ferreira (2010), como:

Todo sistema de signos que serve de meio de comunicação entre indivíduos e pode ser percebido pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguir-se uma linguagem visual, uma linguagem auditiva, uma linguagem tátil, etc., ou ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos (Ferreira, 2010, p. 1271).

Saussure (2006) define a Língua como “conjunto dos hábitos linguísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender”, sendo paralelamente uma instituição social e um sistema de valores, pois é um exercício coletivo já que uma língua não pode ser criada e nem modificada de forma individual. Tanto que a formulação de seu uso é feita por linguistas, grupo seletivo de estudiosos que elaboram e selecionam as regras entre si para uso posterior da massa falante. O autor argumenta ainda que a Língua é um produto registrado de forma passiva pelo indivíduo, não nos é congênito. É um fato absorvido cuja aprendizagem se dá através do entorno social.

Já a Fala é o ato de comunicação e expressão individual através de determinada Língua, onde se distinguem “as combinações pelas quais o falante realiza o código da língua no propósito de exprimir seu pensamento pessoal” assim como “o mecanismo psicofísico que lhe permite exterioriza essas combinações” (Saussure, 2006, p. 22), que Barthes (2005) define como um ato individual de seleção e atualização da língua. Neste estudo, a Linguagem analisada será a do figurino/moda, cuja Língua é a variedade de roupas disponíveis às personagens a partir das tendências de moda e cultura inerente a

origem de cada um e a Fala, a expressão individual de cada personagem e como suas escolhas de moda refletem sua personalidade. Serão examinados também no tópico Fala, os detalhes provenientes da vivência diegética da personagem e como interferem na leitura imagética do espectador.

Barthes (1979) propõe três estruturas para um mesmo objeto, neste caso um referencial de moda: uma tecnológica que representa a roupa trajada em seu estado real, têxtil, a exemplo de um vestido que acabou de ser cosido e posto à venda. O objeto nesta condição de existência é definido por Barthes como a língua matricial da qual as estruturas seguintes seriam uma tradução deste vestido em sua forma primária.

A segunda, seria a estrutura icônica, sua tradução imagética através de um desenho ou foto; e a terceira estrutura é a descrição do objeto de forma escrita. Existe, então, a tradução da vestimenta real para a linguagem escrita e da vestimenta imagética, também para a linguagem escrita.

O autor compara ainda a moda com a literatura ao dizer que a literatura converte à realidade para as palavras, e já que a moda se faz presente em uma vestimenta que foi descrita por meio de palavras, a moda portanto, torna-se uma forma de literatura. Analisaremos, desta forma, não o figurino real das personagens de *The Rocky Horror Picture Show*, mas o figurino em sua estrutura imagética e escrita, atribuindo-lhes significação.

#### 4.2 SIGNIFICAÇÃO: SIGNO, SIGNIFICANTE E SIGNIFICADO

A Significação consiste no processo de formação do signo, acontecendo por meio de um Significante, definido por Kwitko (2011) como um mediador do processo de associação, “ele corporifica o significado”, “é o sensível do significado”, é algo que representa outra ideia. O Significante consiste em um estímulo de variáveis formas (visual, sonora, física, comportamental, etc).

Barthes (2005) diz ainda que o Significante é de caráter combinatório e que a fusão de elementos significantes enumerados sem repetição leva a um significado. O Significado, no entanto, é a ideia formada a partir deste estímulo, um conceito, a associação feita através dele.

Para Kwikko (2011, p. 51), o significado é a representação de algo, não o objeto em si, “é uma ideia que existe na memória do espectador e o significante atualiza. O significado é um apelo e não uma definição, não é uma igualdade matemática, mas um processo dinâmico”. Já o signo é proveniente da junção de determinado significante e significado. É o resultado do processo mental de associação de um estímulo qualquer a determinado conceito ou ideia, o signo é o elemento evocador do que não se faz presente.

Levando em consideração o fato de que para que a associação aconteça ela precisa estar presente na memória do indivíduo, tomaremos como exemplo, as significações coletivas que acontecem em determinadas épocas do ano através de diferentes festividades e acontecimentos culturais de impacto global. Ao vermos, a figura do Papai Noel, um senhor de barbas brancas, gorro e vestes vermelhas; um pinheiro (natural ou artificial) decorado com esferas coloridas e pisca-piscas, logo associamos esses estímulos às festividades de Natal.

O Papai Noel e a árvore de Natal são, portanto, signos que representam as festividades natalinas. Outro exemplo, foi o fenômeno cultural gerado pelo filme da Barbie lançado no ano de 2023, dirigido por Greta Gerwig, cuja divulgação foi feita em cima da cor rosa, que fez e faz parte da paleta da boneca (e conseqüentemente da marca) há anos, influenciando geração após geração. A resposta do público ao comparecer às salas de cinema foi ir ao menos com uma peça de cor rosa, significando automaticamente que aquela pessoa iria assistir ao filme da Barbie<sup>37</sup>.

#### 4.3 A SEMIOLOGIA APLICADA AO FIGURINO DO FILME

A partir dos conceitos elucidados, compreende-se, portanto, que o sistema a ser examinado, será a linguagem do figurino através dos fotogramas do filme *The Rocky Horror Picture Show*, será utilizado como base também a estrutura de análise em quadros

---

<sup>37</sup> YAMAGUTI, Bruna. 'Barbie': fãs de todas as idades e atores caracterizados movimentam dia da estreia do filme, no DF; veja VÍDEO e FOTOS. G1, 20 jul, 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2023/07/20/barbie-fas-de-todas-as-idades-e-atores-caracterizados-movimentam-dia-da-estreia-do-filme-no-df-veja-video-e-fotos.ghtml>>. Acesso em: 15 jun, 2024.

utilizada por Souza (2015), em seu estudo sobre o figurino nos filmes *O Auto da Compadecida* (2000) e *O Bem Amado* (2010)<sup>38</sup>.

A dicotomia Língua e Fala será utilizada para respectivamente distinguir as peças do figurino utilizadas pelas personagens selecionadas e as impressões que esse conjunto de peças e suas cores exprimem, levando em consideração os estudos levantados no capítulo 2 que detalham o figurino em seu modelo e paleta de cor, assim como os conhecimentos acerca da influência da diegese no figurino no capítulo 3.

As expressões corporais das personagens também serão levadas em conta como forma de validação do figurino. As dicotomias de Significante e Significado serão empregadas para compreender de que forma a impressão de cada personagem é formada por meio dos detalhes e estado de seu figurino, assim como objetos que a personagem esteja segurando por meio do conceito de Significante, e o Significado será aplicado como forma de verificação da formação do sentido da indumentária da personagem na ocasião diegética em que se encontra. Será examinado também se o figurino condiz ou não o momento diegético e em caso negativo, será investigado o porquê de tal inadequação através de uma averiguação diegética. Os fotogramas analisados serão de cenas específicas do início, meio e final do filme.

#### 4.4 FIGURINO INICIAL

No começo do filme o casal Brad Majors e Janet Weiss (Figura 39) acaba de prestigiar o casamento dos colegas do curso do professor de ciências Dr. Everett Von Scott, Ralph e Betty Hapschatt, ao que consta a cerimônia foi ministrada por Frank N’Furter sob o disfarce de padre. Brad usa Smoking com detalhes vermelhos, sua roupa. De acordo com Rooney (2009), até a primeira metade dos anos 1960, os jovens ainda se preocupavam com trajes formais em solenidades, porém a partir da segunda metade ternos

---

<sup>38</sup> SOUZA, Carla Patrícia O. *O Figurino na narrativa dos filmes de Guel Arraes: O Auto da Compadecida* (2000) e *O Bem Amado* (2010). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/20629>>. Acesso em: 10 mai, 2024.

e smokings foram sendo modificados e substituídos por outras peças como a jaqueta Nehru e os ternos ajustados utilizados pelos *mods*<sup>39</sup> e pelos *Beatles*.

A escolha de Brad por um modelo clássico como o smoking revela uma personalidade ligada às tradições, principalmente quando lembramos da afirmativa da figurinista Sue Blane que sua intenção foi ambientar as vezes como se fosse o meio da década de 60, como visto no capítulo 2.

Figura 39 - Brad e Janet prestigiam casamento dos Hapschatt (Montagem de Fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Já que não percebemos nenhum traço de ousadia no estilo de Brad, assumiremos de fato, que a personagem seja de personalidade séria, mesmo que para um jovem. A cor

---

<sup>39</sup> Segundo Connikie (2007, p. 13), o ano de 1963 foi decisivo para o surgimento da cultura "mod" (abreviação de "modernos"), no Reino Unido. "Os *mods* personificavam os primeiros anos dos anos sessenta - juventude, mobilidade (os *mods* viviam em suas scooters), moda (eles não poupavam despesas com roupas) e um intenso interesse por soul e R&B, particularmente Booker T. e Wilson Pickett". Rooney (2009) acrescenta ainda que muito da moda *mod* foi incorporada pelos Beatles com visuais ajustados ao corpo, elegantes e polidos.

vermelha de sua faixa e gravata borboleta pode ser relacionadas à força, determinação inconsciente, intensidade, ação, paixão e amor ardente. Esses detalhes realçam sua a sua intenção apaixonada de pedir Janet em casamento. Janet usa um tailleur em cores claras que também refletem a moda do início da década de 60, influenciada pela então primeira-dama dos Estados Unidos, Jackie Kennedy. A escolha das cores claras retrata a sua personalidade delicada e recatada, assim como suas atitudes (de pegar o buquê) espelham a sua conformidade com os valores do meio ao qual está inserida (Quadro 1).

Quadro 1 - Análise semiológica dos figurinos de Brad e Janet na Figura 39.

<b>Língua Dos Figurino De Brad E Janet</b>	<b>Fala Dos Figurinos De Brad E Janet</b>
Brad veste smoking clássico em tons neutros (preto e branco), com gravata borboleta e faixa xadrez em tons de vermelho e preto. Sapatos sociais pretos. Óculos. Janet veste tailleur lilás pouco acima do joelho, com chapéu, colar de pérola e bolsa brancos e saltos discretos na cor preta.	Jovens comuns e discretos, de classe social média, apreciam cerimônia de casamento. Rapaz sério e elegante. Moça delicada e sonhadora.
<b>Significante Do Figurino De Brad E Janet</b>	<b>Significado Do Figurino De Brad E Janet</b>
Brad veste smoking clássico, usa óculos, mocassim e segura anel de noivado. Janet veste tailleur, salto e chapéu e segura buquê de flores que fora jogado pela noiva.	Jovens religiosos usam trajes adequados para prestigiar casamento. Janet se atenta às tendências da moda convencional feminina da época e Brad segue um estilo tradicional e elegante, pois rejeita a moda masculina da época cada vez mais casual. Jovens que atendem às normas sociais heteronormativas e valorizam a tradição dos costumes de noivado e casamento.

Fonte: (Adaptado de Souza, 2015).

Disfarçada, a vilã Frank N’Furter (Figura 40) faz uma curta aparição no início do filme após o casamento dos Hapschatt e desaparece assim que Brad inicia o processo de pedir Janet em casamento. Por estar infiltrada numa comunidade religiosa e conseqüentemente conservadora, Furter comparece à solenidade como líder religiosa, porém de forma que seja aceita socialmente e performando o papel religioso no gênero masculino. Já que muito provavelmente, se ela comparecesse ao casamento no gênero em que se identifica e se expressa (em inconformidade com a heteronormatividade, vide Capítulo 1), ela não seria aceita de forma alguma.

O disfarce de padre permite que a alienígena tenha contato direto com os terráqueos, facilitando dessa forma, a escolha de suas próximas vítimas. As vestes clericais batina e colar se encontram nas clássicas cores de preto e branco (Quadro 2). O figurino tanto dos protagonistas, quanto da vilã coincidem e fazem sentido com a ocasião diegética em que se encontram.

Figura 40 - Personagem Frank N'Furter sob o disfarce de padre ao fundo do fotograma.



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Quadro 2 - Análise semiológica do figurino de Frank N'Furter na Figura 40.

<b>Língua Do Figurino De Frank N'furter</b>	<b>Fala Do Figurino De Frank N'furter</b>
Batina preta, colar clerical branco. Furter não usa maquiagem e os cabelos estão lisos e com divisão lateral.	Padre tradicionalista, modesto e recatado.
<b>Significante Do Figurino De Frank N'furter</b>	<b>Significado Do Figurino De Frank N'furter</b>
Furter veste batina preta e colarinho clerical branco.	Líder religioso veste roupas adequadas para celebrar a missa de casamento.

Fonte: (Adaptado de Souza, 2015).

Logo em seguida, o casal viaja para visitar o ex-professor de ambos Dr. Everett von Scott e o carro acaba quebrando durante o percurso. As roupas escolhidas por Brad e Janet condiziam com o momento de viagem e passeio, já que indicam casualidade e

conforto. O modelo comportado das roupas de ambos ratifica novamente a compostura dos jovens.

A paleta de Brad em tons de azul, branco, cinza e cáqui como vista no capítulo 2, indica inicialmente que ele é um rapaz nobre, fiel, entediado, que também pode ser lido como chato ou “careta” e que busca se proteger da multidão de convidados transilvanianos, resguardado em suas várias camadas de roupas, finalizadas com a jaqueta cáqui. Compreendemos também que o conjunto de peças escolhidas por Brad compõe o estilo *preppy*, popular entre os jovens brancos americanos protestantes que almejavam estudar, ou já estudavam, em universidades de alto prestígio. Já as peças de Janet revelam que ela é uma moça sonhadora e romântica, reafirmadas através dos tons rosa e branco, que simbolizam esse estado de paixão pueril.

Apesar de reservada, nota-se através das escolhas de seu vestuário que a jovem segue as tendências convencionais da moda da década de 60, estilos de personalidades ousadas como *mod* e *hippie* não fazem parte de suas preferências. Ainda assim, o comprimento de seu vestido e o fato de seu cardigan estar aberto também podem subentender que a moça apesar de assustada pode não ser tão reservada assim. No momento em que chegam ensopados ao castelo para pedir ajuda, o significado que compõe o padrão do figurino dos dois adquire outro sentido, indicando a mudança de destino na diegese.

Ao se deslocarem para o salão onde estava ocorrendo a Convenção Anual Transilvaniana (Figura 41), Brad e Janet destoam completamente, pois estão vestidos com suas roupas habituais apropriadas para uma situação de viagem seguindo os padrões de moda da época e os convidados de Frank N’Furter estão todos trajando ternos ou fraques, óculos escuros, com diferentes penteados, acessórios e adereços de cabeça multicoloridos. Deve-se levar em conta que o casal e os transilvanianos são de culturas planetárias diferentes. Ou seja, a cultura também irá interferir na formação de sentido na escolha de trajes para diferentes ocasiões (Quadro 3).

Figura 41 - Perdidos, Brad e Janet vão a mansão em busca de ajuda e se deparam com uma multidão de transilvanianos (Montagem de Fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Quadro 3 - Análise semiológica dos figurinos de Brad e Janet na Figura 41.

<b>Língua Dos Figurinos De Brad E Janet</b>	<b>Fala Dos Figurinos De Brad E Janet</b>
Brad usa roupas de passeio em estilo <i>preppy</i> : calça cinza de algodão, camisa branca de botão, colete azul, jaqueta Harrington cáqui e mocassim. Óculos e relógio. Janet usa vestido rosa com gola Peter Pan em corte evasê, saltos, bolsa, cardigan e presilhas brancas.	Rapaz acadêmico reservado, conservador e pacato. Moça romântica e delicada. Ambos seguem as tendências de moda da época.
<b>Significante Do Figurino De Brad E Janet</b>	<b>Significado Do Figurino De Brad E Janet</b>
Brad: Calça de alfaiataria, camisa, colete e casaco, mocassim. Janet: Vestido de corte médio, sem decotes. Cardigã, bolsa e salto baixo. Ambos estão molhados.	Jovens que chegaram ao acaso com trajes que não condizem à ocasião e não correspondem aos padrões dos convencionalistas alienígenas. Jovens comuns (terráqueos) pegos de surpresa pelas adversidades do clima.

Fonte: (Adaptado de Souza, 2015).

Em sequência a chegada dos jovens, a anfitriã da convenção chega ao cômodo vestindo uma capa preta com exagerada gola branca que em poucos segundos revela um corset, conjunto de cinta-liga, cueca, meia sete oitavos e salto alto (Figura 42).

Figura 42 - Frank chega à Convenção Transilvaniana (Montagem de Fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Ela usa maquiagem pesada, cabelos encaracolados e sua paleta de cores é predominantemente em tons escuros, sobressaindo o preto e o cinza, com direito a aplicações de glitter furta-cor.

O casal fica estarecido, levando até mesmo Janet a desmaiar. Acredita-se também que o conceito de uma pessoa em inconformidade de gênero os assuste já que o meio social ao qual estavam inseridos mostrou-se extremamente heteronormativo, afinal, tinham acabado de sair do casamento de um homem e uma mulher cis. Vinda de outra galáxia, Frank, veste-se de maneira excêntrica e provocante, suas roupas em nada assustam ou envergonham seus convidados.

Entendendo que ela estava em sua propriedade na presença de pessoas conterrâneas e que, portanto, compartilham de costumes semelhantes, percebe-se que os transilvanianos possuem critérios de vestimenta diferentes. Sabe-se que até então que o código de vestimenta transilvaniano para uma convenção pode variar de ternos, fraques coloridos e brilhantes a lingerie burlesca.

O tom preto da roupa de Frank é atenuado pelo brilho do glitter furta-cor, este tom possui tanto qualidades quanto defeitos, pode exalar poder e autoconfiança, segundo Eiseman (2017), assim como pode adquirir uma interpretação tenebrosa como a de Farina, Perez e Bastos (2006), que o remetem ao mal, à sordidez e à opressão, por exemplo. Características estas, intrínsecas a personalidade da personagem. A adição de acessórios como as pérolas e às aplicações de glitter, assim como a maquiagem dão margem à extravagância de Frank e à sua extroversão.

Apesar de apenas vermos Frank com vestes mais à mostra durante a convenção, no decorrer da narrativa observa-se o uso de roupas mais reveladoras em personagens como Columbia, Magenta, e até mesmo Riff Raff no final da película, pode significar não necessariamente um demarcador de gênero, mas sim, da visão mais livre acerca da expressão individual pelos nativos de Transexual, Transilvânia.

A junção dos variados trajes dos transilvanianos configuram um significado distinto do traje dos protagonistas. Já que são vestes costumeiras a eles (transilvanianos), são vestes “padrão” para ocasiões de reunião (Quadro 4). Determinando, então, despadronização das vestes de Brad e de Janet, simbolizando que eles não compartilhavam daquela realidade indumentária, eram, portanto, terráqueos.

Quadro 4 - Análise semiológica do figurino de Frank N’Furter mostrado na Figura 42.

<b>Língua Do Figurino De Frank N’Furter</b>	<b>Fala Do Figurino De Frank N’Furter</b>
Frank veste corset e cinta-liga na cor preto-acinzentado com aplicação de glitter, cueca, meia sete oitavos, luvas e saltos pretos. Colar de pérola branco. Maquiagem pesada: pele pálida lábios e sombra escura, com contorno marcado.	Pessoa excêntrica usa vestes provocantes em evento. Tem preferência por tecidos brilhantes e pérolas, revelando gosto para peças sofisticadas festivas e sensuais. Personalidade misteriosa e extrovertida. Pessoa de costumes diferentes.
<b>Significante Do Figurino De Frank N’Furter</b>	<b>Significado Do Figurino De Frank N’Furter</b>
Corset e cinta-liga brilhantes, cueca, meia sete oitavos e salto alto pretos.	Roupa transilvaniana de gala. A vestes da personagem condizem com o evento de acordo com seus costumes.

Acessórios pontuais e maquiagem pesada.	
---	--

Fonte: (Adaptado de Souza, 2015).

#### 4.5 FIGURINO INTERMEDIÁRIO

Neste momento da narrativa, Brad e Janet são forçados a permanecer no evento esperando a possibilidade de receberem ajuda com o conserto do carro. De forma mecânica, os jovens são despídos pelos serviçais de Frank, Riff Raff e Magenta. Ao chegarem no laboratório apenas com as roupas íntimas (Figura 43), os dois se sentem acuados e expostos diante da multidão que os olhava de cima a baixo.

Figura 43 - Brad e Janet chegam ao laboratório usando apenas suas peças íntimas (Fotograma).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

O modelo das vestes - uso de anágua e cueca frente Y de cintura alta, numa época em que a roupa íntima passou diminuir de tamanho, de acordo com Barbier e Boucher (2004) e Cole (2012), e a cor branca num momento em que as roupas de baixo passaram a ser comercializadas em cores e estampas diversas, revelam inocência, que expressa nesse caso específico a inexperiência sexual de ambos (Quadro 5).

Fato que é confirmado durante a música *Touch-A Touch-A Touch-A Touch Me* (O'Brien, 1975h), quando Janet revela a Rocky que ela “só havia beijado antes”. A postura dos jovens denuncia o desconforto de ambos, pois são os únicos apenas de roupa de baixo na ocasião.

Quadro 5 - Análise semiológica dos figurinos de Brad e Janet mostrado na Figura 43.

<b>Língua Dos Figurinos De Brad E Janet</b>	<b>Fala Dos Figurinos De Brad E Janet</b>
Brad: Rapaz de cueca de cintura alta branca, sapatos de couro e óculos de grau. Janet: Moça usa sutiã e anágua saíote, bolsa e sapatos brancos. Maquiagem natural.	Jovens ingênuos e acuados portam roupas de baixo e sapatos e se encontram desconfortáveis com a situação.
<b>Significante Dos Figurinos De Brad E Janet</b>	<b>Significado Dos Figurinos De Brad E Janet</b>
Roupa de baixo exigida pela anfitriã para que permanecessem no evento.	Roupas de baixo e sapatos. Trajes incomuns para prestigiar uma convenção.

Fonte: (Adaptado de Souza, 2015).

Em contraste ao casal, Frank sobrepõe seu visual inicial com um jaleco verde com um triângulo vermelho bordado e luvas rosa de borracha que sobrepõem suas luvas brilhantes (Figura 44). A revelação de seu experimento científico compreende o ápice da Convenção Anual Transilvaniana.

Mais uma vez, o figurino de Furter adquire a faceta simbólica proposta por Martin (2005), onde o foco não é a exatidão histórica e sim, a tradução simbólica da personagem, as categorias sociais ou estados da alma. É frisado novamente vez que Frank não compartilha dos comportamentos e conhecimentos terráqueos, uma vez que seu laboratório é composto de uma tecnologia desconhecida e ela pouco utiliza do código de vestimenta laboratorial: não porta máscara, óculos de proteção ou touca. E segue com acessórios que seriam dispensáveis nesta ocasião: o salto, o colar e a tornozeleira, o que leva a pensar que o luxo e a vaidade estão acima de tudo em suas prioridades e na forma como é vista pelo mundo. Esta gama de acessórios incondizentes com um ambiente tão sério e esterilizado de um laboratório, também a colocam no estereótipo de uma pessoa maluca, ou melhor, de uma cientista maluca.

Farina, Perez e Bastos (2006) indicam que o uso de cores opostas (verde e vermelho) como no caso do roupão e seu bordado foi feito com intuito de causar impacto, já Pedrosa (2009), aponta as terríveis paixões humanas que Van Gogh buscava representar com as cores. Neste caso, além da criação, Frank também buscava manter relações sexuais com Rocky, o que implica desde já nesta intenção libidinosa aludida pela cor vermelha. O autor também liga a cor verde às funções da medicina e ao sentimento de esperança.

O verde possui significados de fertilidade, renascimento e regeneração apontados por Eiseman (2017) o que condiz com a intenção da cientista de dar vida a um corpo inerte feito de várias partes de pessoas diferentes. Tal qual o monstro de *Frankenstein*, era esperado que funcionasse, que desse certo, e assim aconteceu (Quadro 6).

Figura 44 - Furter usa paramenta cirúrgica no laboratório (Montagem de Fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Quadro 6 - Análise semiológica do figurino de Frank N'Furter mostrado na Figura 44.

<b>Língua Do Figurino De Frank N'Furter</b>	<b>Fala Do Figurino De Frank N'Furter</b>
<p>Frank: capote cirúrgico verde com triângulo vermelho bordado, meias sete oitavos pretas, salto, colar e tornozela de pérolas. Luvas rosas sobrepostas às luvas preto-acinzentadas brilhantes. Maquiagem pesada.</p>	<p>Pessoa excêntrica porta roupa questionável para procedimentos e experimentos de porte cirúrgico. Pessoa cuja vaidade sobressai.</p>

<b>Significante Do Figurino De Frank N'Furter</b>	<b>Significado Do Figurino De Frank N'Furter</b>
Capote cirúrgico, meias sete oitavos pretas, salto, colar e tornozleira de pérolas. Luvas sobrepostas. Maquiagem pesada.	Traje para procedimentos e apresentação científicas. Com exceção do capote e das luvas, a maioria das peças são incoerentes como o ambiente de laboratório. Cientista maluca.

Fonte: (Adaptado de Souza, 2015).

Com o progresso da narrativa, Brad e Janet são acomodados em quartos distintos e desvirginados por Frank, que jura que guardará o segredo de cada um. A partir deste momento temos reviravoltas importantes no enredo do casal: depois de flagrar o noivo e a cientista juntos através de um dos monitores do laboratório, Janet decide se entregar a Rocky e rasga parte da anágua que compunha sua roupa de baixo, que adquire uma nova fala significação, a garota já não é mais imaculada.

E seu figurino já não simbolizava mais sua pureza após ser descoberta por Furter, Brad e Dr. Scott, seu único traje de roupa é o pano vermelho que cobria o corpo de Rocky antes de ganhar vida (Figura 45). O significado da cor vermelha segundo Eiseman (2017) remetem a paixão e sensualidade.

Figura 45 - Janet e Rocky são flagrados por Furter, Brad e Dr. Scott (Fotograma).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975).

Pedrosa (2009) associa o vermelho aos pecados da carne, tabu, transgressões, intensidade, vulgaridade, vigor e excitação, reafirmando a entrega da moça aos prazeres

carneis. Justamente por ser uma ocasião de surpresa e o pano ser o objeto que havia seu entorno para se cobrir, o figurino é coerente com a situação diegética na qual está inserido assim como é coerente com o ambiente sexualmente liberal em que a personagem foi forçada a estar e mesmo assim, acabou se adaptando (Quadro 7).

Quadro 7 - Análise semiológica do figurino de Janet mostrado na Figura 45.

<b>Língua Do Figurino De Janet</b>	<b>Fala Do Figurino De Janet</b>
Pano vermelho.	Moça sexualmente ativa é pega de surpresa se protege do olhar alheio.
<b>Significante Do Figurino De Janet</b>	<b>Significado Do Figurino De Janet</b>
Pano vermelho.	Peça utilizada como proteção na falta de vestimenta.

Fonte: (Adaptado de Souza, 2015).

Nas cenas posteriores, o figurino de Janet permanece sendo a roupa íntima destruída (Figura 46), a aliança permanece em seu dedo, porém é perceptível que a garota já não dá mais atenção às normas sociais em que antes estava inserida. Já Brad, mesmo também tendo traído a noiva, mantém a postura sóbria e leal, que é ressignificada pelo roupão azul que porta. Heller (2013) adiciona à cor azul<sup>40</sup> o significado de tristeza e melancolia, referindo-se ao gênero musical blues no qual as canções falam de saudade e das dores de amor, que neste caso, ganham este significado principalmente após Brad ter sido traído, não apenas uma, mas duas vezes.

O rapaz mantém o roupão bem fechado, demonstrando não querer dar novas brechas para a sedução alheia, reforçado pelo uso do anel de noivado que ainda matem em seu dedo. Os óculos e o relógio, são formas de mantê-los preso à realidade, independentemente de estar num ambiente em que a tecnologia distorça o tempo, o relógio o mantém ligado à sua vivência habitual e mesmo vendo o que não quer ver, os óculos também são uma forma de permanecer no controle de si. As roupas de Brad e Janet agora demarcam suas narrativas individuais internas, não mais necessariamente como um casal.

<sup>40</sup> Em inglês, o termo *blues*, refere-se não apenas à cor azul, mas também remete à tristeza no sentido figurado.

Figura 46 - Brad e Janet comparecem ao jantar de aniversário de Rocky vestindo respectivamente um robe azul e lingerie com anáguas destruídas.



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Com estas mesmas vestes o casal é coagido a participar do jantar de aniversário de Rocky (Quadro 8), diferente de Frank que novamente se encontra com roupas adequadas para a ocasião.

Quadro 8 - Análise semiológica dos figurinos de Brad e Janet mostrados na Figura 46.

<b>Língua Dos Figurinos De Brad E Janet</b>	<b>Fala Dos Figurinos De Brad E Janet</b>
Brad: roupão azul, relógio, anel de noivado reluzente, óculos e meias. Janet: sutiã, anágua rasgada, calcinha e salto brancos.	Brad: Rapaz desconfortável com a exposição de sua intimidade usa roupão para se proteger. A manutenção da aliança indica que ele segue firme aos princípios de casamento. Janet: moça dividida entre o pudor e a luxúria, de sexualidade recém descoberta.
<b>Significante Dos Figurinos De Brad E Janet</b>	<b>Significado Dos Figurinos De Brad E Janet</b>
Brad: Roupão, meias, óculos e acessórios. Janet: sutiã, calcinha, anágua destruída e sapatos.	Jovens com trajes incoerentes com a situação de festa, porém normalizados com a exigência de sua manutenção pela anfitriã.

Fonte: (Adaptado de Souza, 2015).

Frank usa botas com aplicação de joia em apenas um dos sapatos de salto, meias sete oitavos, cinta liga e veste um body preto de veludo com rasgos aqui e ali, de mangas pretas em tecido transparente com aplicação de bordados florais e pedrarias prateadas brilhantes sobrepostos por cueca (Figura 47).

Farina, Perez e Bastos (2006) ligam a cor prata ao luxo, solenidade, tecnologia e modernidade, o que corresponde à situação de comemoração da vida de Rocky, seu experimento científico que ganhou vida através da tecnologia alienígena da luz cósmica. A cor preta desta vez, frisa o lado mais sombrio de Frank, que está enciumado de Rocky e aborrecido com Janet.

O traje é finalizado com um chapéu de aniversário multicolorido, notam-se principalmente as cores primárias: azul, amarelo e vermelho, que apontam também seu misto de emoções: tristeza (azul), alegria (amarelo)<sup>41</sup>, paixão, revolta e agressividade (vermelho)<sup>42</sup> (Quadro 9).

Figura 47 - Frank usa botas com aplicação de joia em apenas um dos sapatos, meias sete oitavos, cinta liga e veste um body preto de veludo com mangas pretas em tecido transparente com aplicação de bordados florais e pedrarias brilhantes



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975).

<sup>41</sup> A definição de Pedrosa (2009, p. 101) para a cor amarela é de alegria, impulsividade, ação, poder, potencialização, estimulação contraste e irritação.

<sup>42</sup> Já seu conceito de vermelho tem outras atribuições como: força, baixaza, energia, revolta, barbarismo, excitação, ira, entre outras.

Quadro 9 - Análise semiológica do figurino de Frank N'Furter mostrado na Figura 47.

<b>Língua Do Figurino De Frank N'furter</b>	<b>Fala Do Figurino De Frank N'furter</b>
Frank veste body de veludo com mangas transparentes na cor preta aplicação de pedrarias e bordados prateados, cinta-liga, cueca, meia sete oitavos, luvas e botas pretas com aplicação de joia. Colar de pérola branco. Maquiagem pesada: pele pálida, lábios e sombra escura, com contorno marcado. Usa chapéu de festa com cores primárias.	Pessoa excêntrica, vaidosa e extravagante, de chateação perceptível usa vestes sombrias e sensuais para comemorar aniversário. A vestes e o chapéu destoam, provocando um alívio cômico no figurino e simbolizando um misto de emoções.
<b>Significante Do Figurino De Frank N'Furter</b>	<b>Significado Do Figurino De Frank N'Furter</b>
Body, cueca, cinta-liga, meias sete oitavos, botas, colar, chapéu de festa.	Pessoa transilvaniana trajada para comemoração.

Fonte: (Adaptado de Souza, 2015)

#### 4.6 FIGURINO FINAL

Nas últimas cenas o casal é paralisado com o poder do transdutor sônico e suas vontades são controladas por Frank N'Furter para evitar novos dissabores. Columbia, Rocky, Janet e Brad são vestidos com roupas burlescas compostas por: Meias sete oitavos, cinta-liga, corsets, calcinhas, cuecas e estolas com babados pretos com detalhes vermelhos. Frank veste o mesmo figurino, diferindo na maquiagem, no cachecol de pele, na braçadeira amarela e adereço de cabeça utilizados por ela. Enquanto sua maquiagem permanece a mesma, a de Janet e Brad assemelham-se a de Frank, quase como uma máscara: a mesma pele pálida, porém delimitada, sombra e batom e em cores fortes.

A cientista os transforma em uma versão dela mesma para saciar seus próprios desejos, intenção ratificada pelos versos “Se entregue ao prazer absoluto / Nade nas águas quentes dos pecados da carne / Pesadelos eróticos para além dos limites / E devaneios sensuais para guardar para sempre” (O'BRIEN, 1975e, tradução livre). Apesar de tomada pela energia do transdutor, Janet (Figura 48) se sente livre e confiante após o encontro com Frank, como é possível observar em sua performance de *Rose Tint my World* (O'Brien, 1975d) onde ela canta:

Eu me sinto livre / Os tempos ruins acabaram / Minha confiança aumentou / A realidade está aqui / O jogo está encerrado / Minha mente foi expandida / É divertida a chegada de Frank / Sua luxúria é tão sincera (O'BRIEN, 1975d, tradução livre)

Brad (Figura 48) por outro lado se mostra incomodado com a situação, mas logo cede aos impulsos provocados pela tecnologia alienígena:

Está além de mim / Me ajude, mamãe / Eu serei bonzinho, você verá / Leve esse sonho embora! / O que é isto? Vamos ver / Eu me sinto sexy / O que deu em mim? / Está vindo novamente (O'Brien, 1975d, tradução livre).

Figura 48 - Dominados pela luz cósmica do transdutor sônico, o casal se apresenta num show final: enquanto Janet se apresenta de forma despojada, Brad se encontra retraído (Montagem de fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975).

Brad já não porta mais o relógio, ou os óculos, indicando que já não mais possui controle sobre si mesmo e se rende à realidade que lhe foi imposta, sua única forma de se agarrar ao seu antigo contexto são os lampejos de sanidade. Como visto anteriormente (vide capítulo 2), atrelado ao preto, o vermelho tende a ganhar uma roupagem mais negativa, denotando o perigo, a transgressão, tabus, a extroversão, caracterizando a entrega dos personagens ao exercício das respectivas sexualidades, mesmo que através de comandos.

O preto representa a autoconfiança e o poder que encontraram na liberação da autocensura. Agora controlados pela cientista, suas roupas já não destoam mais da ocasião, os protagonistas estão finalmente com as vestes adequadas à situação de apresentação burlesca em que se encontram (Quadro 10).

Quadro 10 – Análise semiológica dos figurinos de Brad e Janet mostrados na Figura 48.

<b>Língua Dos Figurinos De Brad E Janet</b>	<b>Fala Dos Figurinos De Brad E Janet</b>
Roupa para espetáculo estilo cabaret. Meia sete oitavos, cinta-liga, corsets com aplicação de glitter, calcinha e cueca pretos. Estolas com babados. Roupas em detalhes pretos e vermelhos. Manguito em glitter vermelho com aplicação de babados e Manguito preto em tecido transparente no esquerdo. Maquiagem pesada em estilo de máscara. Salto preto.	Jovens performam no palco usando roupas burlescas, consideradas ousadas e sensuais comparadas a seus antigos padrões. Rapaz atordoado e amedrontado e moça segura de si e de sua sexualidade.
<b>Significante Dos Figurinos De Brad E Janet</b>	<b>Significado Dos Figurinos De Brad E Janet</b>
Ambos vestem roupas em estilo burlesco. Meia sete oitavos, salto, cinta-liga, corsets, manguitos, calcinha e cueca e estolas com babados.	Dançarinos. Roupa condizente com o espetáculo.

Fonte: (Adaptado de Souza, 2015).

As descrições acerca das cores preto e vermelho também cabem às vestes de Frank (Figura 49) cujo corset é inteiramente vermelho. Já a coloração de seu manguito amarelo, fortalece os conceitos de controle sobre as ações de suas vítimas, conforme as asserções de Farina, Perez e Bastos (2006) que atribuem à cor amarela tanto qualidades como alegria e espontaneidade, quanto covardia, impulsividade, contraste, ação e poder, o que de fato acontece ao comandar e fazer os terráqueos de reféns e construir um homem para o seu bel-prazer. Frank encontra prazer no exercício do poder e controle, tanto que possui tatuada em seu braço a palavra “Boss”, ou chefe em tradução literal. Percebe-se, portanto, a necessidade de domínio da personagem.

O brilho dos acessórios e echarpe de pele falsa realça a noção de que Frank é a personagem principal na narrativa que criou para si mesma, desde o início do filme percebemos a constate necessidade de atenção, que pode levar chegar a caminhos extremos (Quadro 11). Há também tendências da cor preta de representar o luto de Brad e Janet, após o falecimento da cientista.

Figura 49 - Em sua última apresentação Frank destaca seu visual de seus prisioneiros, mostrando-se como o destaque do show (Montagem de fotogramas).



Fonte: (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975)

Quadro 11 – Análise semiológica do figurino de Frank N’Furter apresentado na Figura 49.

<b>Língua Do Figurino De Frank N’Furter</b>	<b>Fala Do Figurino De Frank N’Furter</b>
Roupa para espetáculo estilo cabaret. Cinta-liga e corset vermelho com aplicação de glitter, cueca e meia sete oitavos pretas. Manguito em glitter amarelo com aplicação de penas pretas no braço direito e manguito preto em tecido transparente no esquerdo. Echarpe de pele de animais. Adereço de cabeça de penas pretas. Colar de pérolas. Salto alto preto encrustado com pedras vermelhas, salto direito com aplicação de tornozeleira brilhante. Maquiagem pesada: pele pálida, contorno marcado, sombra e batom escuros.	Pessoa hedonista confiante, entregue à performance. Performer burlesco em destaque, líder.
<b>Significado Do Figurino De Frank N’Furter</b>	<b>Significante Do Figurino De Frank N’Furter</b>

Roupa em estilo burlesco. Meia sete oitavos, salto, cinta-liga, corsets, manguitos, cueca e estolas com babados. Salto. Adereço de cabeça. Colar e tornozeleira.	Roupa burlesca condizente com ocasião de espetáculo.
--	--

Fonte: (Adaptado de Souza, 2015)

Conclui-se, portanto, que o figurino é um importante elemento de significação, ao especificar detalhes gerais e individuais sobre a personagem, detalhando sua: origem (espaço e tempo), a época do ano, o horário, a ocasião, sua situação socioeconômica, sua classe social, a vivência do personagem durante a diegese, entre outras características.

Nota-se a importância das teorias semiológicas Língua e Fala na tradução da expressão individual através das roupas, sendo a Língua examinada nesta análise as peças de roupa das diferentes culturas (terráquea e alienígena) e a Fala, a representação da personalidade das personagens e seus valores através das escolhas individuais de seu vestuário. Assim como a importância dos conceitos de Significante (conteúdo) e Significado (forma) para a decodificação das características de cada personagem, e a verificação da coesão e da coerência das vestes dos personagens nas situações diegéticas que obrigaram determinada personagem a se vestir ou portar de tal forma.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do primeiro capítulo, foi possível observar mediante a origem e desenvolvimento da indústria cinematográfica, o quanto as flutuações e mudanças mercadológicas impactaram e impactam a forma como os filmes são distribuídos. Conforme Nazário (2008), a estabilidade econômica em solo estadunidense advinda após Segunda Guerra Mundial contribuiu com o afastamento das famílias dos centros comerciais, afastando os jovens das salas de cinema, assim como a chegada da televisão foram fatores determinantes para a queda dos sistemas de estúdios ao final da década de 1940, dando início a novos meios de reaproveitar as películas, a exemplo das locadoras de filmes e da realocação de clássicos para a televisão. A crise veio ao fim após vinte e poucos anos, com os altos investimentos cinematográficos em atrizes e atores populares, efeitos especiais e a saturação publicitária garantindo um maior retorno em pouco tempo.

Apesar de ter sido lançado na década de 1970, momento em que a indústria cinematográfica estava reascendendo, *The Rocky Horror Picture Show* foi considerado demasiado subversivo, sendo considerado um fracasso de bilheteria. A ironia e a não conformidade das manifestações artísticas e urbanas, a exemplo do *Glam Rock* e o surgimento da moda punk não foram suficientes para garantir a aceitação de *Rocky Horror* por parte do público por também fazerem parte da contracultura da época. A expressão de gênero não normativa, a sexualidade exercida de forma livre, a estética e o humor *camp* são características intrínsecas do cinema *queer*, que ainda estava em expansão.

Ao idealizar um universo inteiro aludindo a filmes antigos, Richard O'Brien, de fato se utilizou dos estilos mortos tão criticados por Jameson (2006b), porém trazendo um pastiche questionador dos valores heterossexistas difundidos ao longo da história do cinema. Deve-se salientar, porém, que apesar de ser classificado como um filme *queer*, TRHPS não é amplamente aceito por toda a comunidade LGBTQIAPN+, especialmente por parte de alguns membros da comunidade trans, devido ao uso de termos que podem ser considerados inadequados ou desrespeitosos ao se referir a vivências de gênero e sexualidade que não seguem as normas e expectativas sociais. Ainda assim, o filme foi capaz de reunir um público fiel por cinco décadas consecutivas formado também por pessoas LBTQIAPN+ que celebram justamente essa expressão de gênero livre, ou seja, o *queer*. Estas observações estão nos conformes das afirmações de Hutcheon (1991) de que

a arte pós-modernista é contraditória, plural e ex-cêntrica, trazendo a perspectiva de grupos sociais estigmatizados e invisibilizados.

Outra asserção da autora que pode ser aplicada ao filme é a reavaliação dos padrões artísticos e socioculturais dos filmes B das décadas de 30 a 60, sob a ótica e valores dos anos 1970, mesmo que através do viés contracultural. Ao examinar o filme com um olhar do século XXI, é compreensível o desconforto gerado às pessoas transexuais, levando também em consideração o fato de que nem mesmo o ator que interpretou a personagem Frank N’Furter fazia parte da comunidade trans ou não-binária, o que pode ser traduzido como um transfake<sup>43</sup>. Porém, é importante salientar que estes conceitos e noções eram desconhecidos, e se pouco conhecidos, eram desconsiderados no momento em de seu lançamento. Apesar das várias e válidas ponderações vindas da própria comunidade LGBTQ+, é inegável que *The Rocky Horror Picture Show* representa um marco revolucionário na indústria cinematográfica, junto com outras obras do cinema *queer*.

A partir do segundo capítulo, foi possível averiguar técnicas de representação e identificação das personagens através do figurino que remetia à década anterior à que o filme foi produzido conforme as explicações da figurinista Sue Blane. Esta tática foi utilizada por meio dos figurinos realistas das personagens Brad e Janet para ambientar o público com o período representado e com a expressão de moda individual de seus personagens de acordo com o estereótipo social retratado. A consciência e pesquisa histórica do figurino foi fundamental para entender o ciclo social que os protagonistas participavam, seus valores e personalidade. É importante pontuar que a expressividade mais branda das personagens no início do filme também faz parte da estética *camp* conforme a sinalização de Sontang (2018) de que o *camp* pode se manifestar de forma notoriamente atenuada conforme vestiam-se os discretos jovens.

Já a vilã Frank N’Furter (e posteriormente Brad e Janet) materializa o conceito de figurino simbólico, ao vestir-se à moda de seu planeta natal, Transexual, Transilvânia: composta por roupas extravagantes e sensuais. Por não sabermos ou termos contato com seres de uma realidade planetária diferente, a forma que este figurino toma fica em aberto e à critério apenas das equipes cinematográficas de direção e direção de arte.

---

<sup>43</sup> Segundo Favero (2018) o termo transfake caracteriza o questionamento da atribuição de papéis cujas personagens são trans a pessoas cis, assim como a falta de espaço para pessoas trans nos espaços artísticos de uma forma geral.

Observa-se também que o formato burlesco e *camp* do figurino de Furter faz uma alusão à forma que a sociedade conservadora olha para pessoas que fogem ao padrão heteronormativo, considerando pessoas transexuais e travestis como aberrações, ou até mesmo alienígenas vindas de outro planeta. Esta característica referente à temas considerados como tabu<sup>44</sup> socialmente falando é presente no horror de uma forma geral, convergindo com o que foi visto no primeiro capítulo. E para complementar as qualidades psicológicas e simbólicas das personagens de uma forma geral, a teoria das cores foi de suma importância para validar seus atributos e particularidades.

Foi possível averiguar mediante o conteúdo do capítulo três, os elementos cinematográficos da narrativa de TRHPS, pode-se aferir através dos estudos de Vogler (2006) e Reales e Confortin (2008) que a narrativa de uma história é como a expressão metafórica da vivência humana e das lições que dela podemos obter. Corroborando mais uma vez com a noção lúdica das contradições humanas acerca do que é moral ou imoral, de que tipo de performatividade de gênero é aceita e qual não tipo não é, qual exercício de sexualidade visto como "certo ou errado" perante a vista de uma sociedade que se baseia em conceitos conservadores.

O estudo das personagens foi fundamental para adicionar valor ao argumento de que o filme fala retrata o olhar estereotipado sobre grupos socialmente rejeitados por camadas mais tradicionalistas da sociedade. Vogler (2006) pontua que os heróis - neste caso, os mocinhos Brad e Janet - como centro da história tornam-se representantes da condição humana e podem herdar suas qualidades e defeitos, destacados por vivenciar situações que o espectador comum jamais poderia experimentar. Através da vivência dos protagonistas nesta situação fantasiosa percebe-se que o maior ato heroico das personagens em questão foi saírem vivos depois de uma situação de cárcere privado, mas ainda assim, Brad e Janet foram salvos e não tiveram papel ativo ao derrotar Furter. Pelo contrário, foram salvos. A principal luta que os dois protagonistas travaram foi contra os próprios valores morais, e o que fizeram deles durante a estadia no castelo.

A vilã, Frank N'Furter, representa os traços queremos esconder de nós mesmo e de outrem, os "monstros" reprimidos que nesse caso seria a expressão de gênero e sexualidade reprimida, que existem para captar, também, aspectos do herói que não se manifestam, ou ficam ignorados ou ocultos, "as características a que renunciamos, ou que tentamos arrancar, ainda sobrevivem e agem no mundo das sombras do inconsciente

---

<sup>44</sup> Neste caso a sexualidade e a expressão de gênero livre.

(VOGLER, 2006, p. 83)". Furter, representa portanto, a hipocrisia dos valores conservadores e heterossexistas e, conseqüentemente, de Brad e Janet.

O apanhado de filmes aludidos foi importante para examinar quais arquétipos de personagem também foram levados em consideração para a construção das personagens e perceber de que forma, eles foram subvertidos. Sendo perspicaz a escolha da década de 1960 como ponto de desenvolvimento da história, pois foi neste momento que expressões artísticas *gender-benders* começaram a ganhar destaque e se desenvolver para outras de manifestação de gênero atípicas, mesmo que com o intuito artístico apenas, a exemplo do *Glam Rock*.

A cenografia é outro elemento imprescindível para transmitir a atmosfera do lugar ocupado pelas personagens sendo variável a elementos narrativos como espaço e tempo e para melhor representar as mudanças de ocasião nas narrativas, foram atestadas também as técnicas cinematográficas de enquadramento, que guiam o espectador conforme o foco das cenas, e de montagem linear da história. A estética kitsch usada nas cenas também foi de grande valia para transmitir a estranheza dos transilvanianos com os costumes terrestres, resignificando a função dos objetos da casa para funções distintas da original. Assim como o exagero característico do estilo, reforçou ainda mais essa falta de familiaridade com as inúmeras reproduções de arte espalhadas pela casa.

Já o figurino foi essencial para narrar tanto a personalidade das personagens que o portavam, quanto para indicar por onde e pelo que essas personagens passaram, sendo o estado da roupa e o código de vestimenta os principais indicativos.

Portanto, conclui-se que através do quarto e último capítulo que o figurino é um elemento significativo crucial, pois especifica detalhes internos e externos que compõe a personalidade de determinada personagem, como seus valores, origens, condições psicossociais e vivências durante a diegese. Observa-se a importância das teorias semiológicas de Língua e Fala na tradução da expressão individual através das roupas, onde a Língua representa as peças de vestuário e a Fala, a personalidade e os valores dos personagens refletidos em suas roupas, levando em consideração estudos históricos da moda do período representado que foi a década de 60 para o exame das vestes realistas dos protagonistas Janet e Brad.

Assim como as possíveis influências no figurino simbólico de Frank cuja principal função era refletir sua personalidade, sua origem lúdica e seus costumes de outro planeta. O estudo da teoria da cor, também se mostrou imprescindível na adesão de

simbologias e expressão pessoal ao figurino de cada uma das personagens. Além disso, foram fundamentais os conceitos de Significante (conteúdo) e Significado (forma) para decodificar as características do figurino de cada personagem escolhida (Brad, Frank e Janet), bem como a verificação da coesão e coerência das vestimentas das personagens nas situações diegéticas que os levam a se vestir ou se comportar de determinada maneira. A semiologia provou ser uma ciência aliada à decodificação de mensagens juntamente aos estudos culturais, de figurino e de narrativa facilitando a tradução de mensagens implícitas e explícitas ao público.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORO CINEMA. **Charlie Chaplin**. 2011. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-5711/fotos/detalhe/?cmediafile=19948101>>. Acesso em: 06 mai, 2023.

ARAÚJO, T. B. Cinema *Queer*: **O que é isso companheir@s?**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos). Florianópolis, 2013. Disponível em: <[https://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1386788249\\_A\\_RQUIVO\\_TatianaBrandaodeAraujo.pdf](https://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1386788249_A_RQUIVO_TatianaBrandaodeAraujo.pdf)>. Acesso em: 19 fev, 2024.

ARCHEOLOGY & ART. Theatre Masks of Ancient Greece. Image credit: *The Kennedy Center Arts Edge*. 19 jun, 2022. Twitter: @archaeologyart. Disponível em: <<https://twitter.com/archaeologyart/status/1538537117512499201>>. Acesso em: 02 mai, 2023.

BABUSCIO, Jack. *The Cinema of Camp*. In: *Camp: Queer aesthetics and the performing subject: A reader*. Estados Unidos: The University of Michigan Press, 1999. Disponível em: <<https://comm350queercinema.files.wordpress.com/2010/11/camp-and-the-gay-sensibility.pdf>>. Acesso em: 19 fev, 2024.

BARBIER, M.; BOUCHER, S. *The Story Of Lingerie*. Nova Iorque: Parkstone International. 2004. 271 p.

BARROS, Patrícia. **A contracultura, o Glam Rock e a moda andrógina nos anos 70-80**. III Seminário Internacional História do Tempo Presente. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2017. Disponível em: <<https://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/IIISIHTP/paper/viewFile/652/408>>. Acesso em: 19 fev, 2024.

BARTHES et al., **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes LTDA. 1972.

BARTHES, R. Inéditos, vol. 3: **Imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 380p.  
\_\_\_\_\_. **Sistema da Moda**. São Paulo : Nacional, 1979.

BATMAN: THE ANIMATED SERIES WIKI. *Harley Quinn*. Disponível em: <[https://batmantheanimatedseries.fandom.com/wiki/Harley\\_Quinn](https://batmantheanimatedseries.fandom.com/wiki/Harley_Quinn)>. Acesso em 06 mai. 2023.

BEACH BOYS. *Pet Sounds*. Los Angeles: Capitol Records, 1966. 1 disco sonoro (35 min).

BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes. 1987.

BILBREY, Melanie L. *Transgender Identity and Media in Historical Perspective*. Southern Illinois University Carbondale. Honor Thesis (University Honors Program). 2015. 36 p. Disponível em: <[https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1393&context=uhp\\_theses](https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1393&context=uhp_theses)>. Acesso em: 27 jun, 2023.

BLAKEMORE, Erin. **Revolta de Stonewall deu origem ao movimento atual pelos direitos LGBTQ+**. National Geographic, 2021. Disponível em:

<<https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2021/06/gay-lgbt-revolta-de-stonewall-movimento-atual-pelos-direitos-lgbtqia#:~:text=Revolta%20de%20Stonewall%20deu%20origem,pelos%20direitos%20LGBTQ%2B%20%7C%20National%20Geographic>>. Acesso em: 19 fev, 2024.

BRESSAN, Renato. **Grindhouse: entre o cult e o B?** Universidade Federal de Juiz de Fora. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – São Paulo – 07 a 10 de maio, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2008/resumos/R9-0156-1.pdf>>. Acesso em: 19 fev, 2024.

BROOKS, Katherine. *A brief but stunnig visual history of burlesque in the 1950s*. 2014. Disponível em: <[https://www.huffpost.com/entry/burlesque-photos\\_n\\_6142560](https://www.huffpost.com/entry/burlesque-photos_n_6142560)>. Acesso em 04 mai, 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAMDEN NEW JOURNAL. *Rocky Horror star reveals who really ‘invented punk’*. 2017. Disponível em: <<https://www.camdennewjournal.co.uk/article/rocky-horror-star-reveals-who-really-invented-punk>> Acesso em: 04 mai, 2023.

CARDOSO, Luís. A problemática do narrador da literatura ao cinema. **Lumina. Universidade Federal de Juiz de Fora**. v. 6, nº 1 / 2, p. 57 – 72, jan./dez. 2003. Disponível em: <<https://www2.ufjf.br/facom//files/2013/03/R10-04-LuisMiguel.pdf>>. Acesso em: 23 mai, 2024.

CARROL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

CASTRO, M. S. F; COSTA, N. C. R. **Figurino: O traje de Cena**. IARA: Revista de Moda, Cultura e Arte, São Paulo, v. 3, n. 1, p.79-93, ago. 2010.

CHURCHILL, Paola. Rivalidade em *Hollywood: A rixa entre as estrelas do cinema Bette Davis E Joan Crawford*. Aventuras na História. 25 nov, 2020. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/bette-davis-x-joan-crawford-maior-rivalidade-da-historia-de-Hollywood.phtml>>. Acesso em: 14 jun, 2023.

**CISGENERIDADE**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cisgeneridade&oldid=67152292>>. Acesso em: 01 jun, 2024.

CLANCY, D. **Costume Since 1945: historical dress from couture to street style**. 2ª ed. Bloomsbury Academy, 2015.

CLAYDON, E. A. **Masculinity and deviance in British cinema of the 1970s: Sex, Drugs and Rock ‘n’ Roll in The Wicker Man, Tommy and The Rocky Horror Picture Show**. In: NEWLAND, P. Don't Look Now: British Cinema in the 1970s. Intellect Ltd, 2010. p. 131-142. Disponível em:

<<https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=8e7e083251d4512382d888c12b14a8f33de453b7>>. Acesso em: 16 jun, 2023.

COLE, Shaun. **The Story of Men's Underwear**. Nova Iorque: Parkstone International, 2012.

COLLINSON. **Hidden Pride: London's LGBT history**. Museum of London. 2 fev, 2019. Disponível em: <<https://www.museumoflondon.org.uk/discover/london-pride-london-lgbt-history-gay-rights>>. Acesso em: 16 jun, 2023.

COMMEDIA DELL'ARTE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Commedia\\_dell%27arte&oldid=67568392](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Commedia_dell%27arte&oldid=67568392)>. Acesso em: 3 mar. 2024.

DAVIS, Blair. **The 1950s B-Movie: The Economics of Cultural Production**. Tese (Doutorado). McGill University. Montreal, 2007. Disponível em: <<https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/9593v060r>>. Acesso em: 19 fev, 2024.

DIAS, C. C. **As influências das tendências de moda**. ModaPalavra e-periódico. Florianópolis. núm. 6. p. 103-135, jul-dez. 2010. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/5140/514051717009.pdf>>. Acesso em: 05 mai, 2023.

DOHERTY, Serena. **The story of burlesque dancing**. Burlexe. 2013. Disponível em: <<https://burlexe.com/burlesque/burlesque-history/the-history-of-burlesque-dancing/#:~:text=Victorian%20burlesque%20was%20popular%20in,showing%20burlesque%20during%20this%20era.>>. Acesso em: 08 jun, 2024.

DUTRA, Daniel. **KISS NO BRASIL – 35 ANOS: O BIG BANG DE UMA GERAÇÃO**. Resenhando, 2018. Disponível em: <<http://resenhando.com.br/kiss-no-brasil-35-anos-o-big-bang-de-uma-geracao/>>. Acesso em: 19 fev, 2024.

EISEMAN, L. **The complete color Harmony: Pantone Edition. Expert Color Information for Professional Results**. Rockport: Rockport Publishes, 2017.

ESPÍNEIRA, Juan. Fora do armário: **As novas representatividades do horror queer no cinema**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade de Brasília. Brasília, 2022. Disponível em: <<https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/9593v060r>>. Acesso em: 19 fev, 2024.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores na comunicação**. 5. Ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

FAVERO, S. R.; MARACCI, J. G. Transfake e a busca pela verdade na representação de travestis e pessoas trans. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**. V. 1, n° 4. 2018. p. 18-39. Disponível em: <<https://revistas.unilab.edu.br/index.php/rebeh/article/view/158/111>>. Acesso em: 18 jun, 2023.

FERREIRA, A. B. H. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FILHO, Mamede. **A brasileira que virou símbolo LGBT e cujo assassinato levou a novas leis em Portugal**. BBC. Lisboa, 23 de fevereiro de 2016. Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160218\\_brasileira\\_lgbt\\_portugal\\_mf](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160218_brasileira_lgbt_portugal_mf)>. Acesso em: 14 jun, 2023.

GAGOSIAN. *Andy Warhol Diamond Dust Shoes*. Disponível em: <<https://gagosian.com/exhibitions/1999/andy-warhol-diamond-dust-shoes/>>. Acesso em: 13 fev, 2024.

GAMBA, J. S. **Cara de vilão: aspectos complexos na construção do personagem-tipo em filmes de horror**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4600>>. Acesso em: 23 mai, 2024.

GAUDREAU, A; JOST, F. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2009.

**GENDER-BENDER**. In: *Cambridge Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press & Assessment. 2023. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/gender-bender>>. Acesso em: 16 jun, 23.

GLECIO, P.; ITALIANO, I. C. **O figurinista e o processo de criação de figurino**. Artigo, Anais, 8 Colóquio de Moda. São Paulo 2012. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/103760\\_O\\_figurista\\_e\\_o\\_processo\\_de\\_criacao\\_de\\_figurino.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/103760_O_figurista_e_o_processo_de_criacao_de_figurino.pdf)>. Acesso em: 05 mai. 2023.

GOMES, Marcelo B. **Universos sci-fi audiovisuais: estudos narrativos transmídia II**. Paraíba: Marca da Fantasia, 2016.

GREVETTI, N. C. R. **As mulheres no sci-fi: o machismo e a misoginia nas representações femininas em filmes de ficção científica**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade Federal de Pernambuco. Caruaru, 2023. Disponível em: <>. Acesso em: < <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/53293>>. 19 fev, 2024.

HAMILTON, Sullivan. *'Just' a Sweet Transvestite (?): (Re)Contextualizing Rocky Horror's Dr. Frank-N-Furter*. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) – University of North Carolina, Greensboro, 2021. Disponível em: < <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=35693> >. Acesso em 07 fev, 2025.

HELLER, E. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HORN, Katrin. *Camping with the Stars: Queer Performativty Pop Intertextuality and Camp in the Pop Art of Lady Gaga*. **Current Objectives of Postgraduate American Studies**, vol. 11, Mar, 2012. Disponível em: < <https://copas.uni-regensburg.de/article/view/131> >. Acesso em: 19 fev, 2024.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: An Introduction**. Nova Iorque: New York University Press, 1996.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. Editora Ática, 2ª edição, 2006b.

KALICHESKI, D. **Descubra as diferenças e como usar, terno, smoking, paletó e blazer**. Casamento.com.br. 2023. Disponível em: <<https://www.casamentos.com.br/artigos/saiba-a-diferenca-entre-paleta-terno-blazer-e-smoking--c7684#oqueesmoking>>. Acesso em: 05 mai, 2023.

KWITKO, A. P. **Estratégias comunicacionais e estéticas na narrativa cinematográfica de Pedro Almodóvar: o papel do figurino no filme Volver**. 2011, 173p. Dissertação (Mestrado em Comunicação na Contemporaneidade). Faculdade Cásper Libero, São Paulo. 2011. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/mestrado/dissertacoes/estrategias-comunicacionais-e-esteticas-na-narrativa-cinematografica-de-pedro-almodovar-o-papel-do-figurino-no-filme-volver/>>. Acesso em: 05 dez, 2023.

LAURETIS, Teresa. **Tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-241.

MADREPÉROLA EDITORA. **O surgimento das ficções pulp**. Disponível em: <<https://www.editoramadreperola.com/as-ficcoes-pulp/>>. Acesso em: 19 fev, 2024.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. 5ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1994.

MAGRI JÚNIOR, V. J. A. **A produção dos cartazes de filmes B para o cinema: uma forma de comunicação e expressão nas artes visuais**. III Encontro Anual de Iniciação Científica – V Encontro Anual de Iniciação Científica Júnior. Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2019. Disponível em: <[https://siseve.apps.uepg.br/storage/EAIC2019/15\\_Vagner\\_Jos%C3%A9\\_Aparecido\\_Magri\\_Junior-156868505883000.pdf](https://siseve.apps.uepg.br/storage/EAIC2019/15_Vagner_Jos%C3%A9_Aparecido_Magri_Junior-156868505883000.pdf)>. Acesso em: 19 fev, 2024.

MARIA, Nila. **Baby boomers: o que significa e quais são as características**. Universidade Federal de Juiz de Fora: Laboratório de Demografia e Estudos Populacionais. 28 mai, 2020. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/ladem/2020/05/28/baby-boomers-o-que-significa-e-quais-sao-as-caracteristicas/>>. Acesso em: 29 jun, 2023.

MARKENDORF, M; RIPOLL, L. **Expressões do Horror: escritos do cinema contemporâneo (recurso eletrônico)**. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/132253869.pdf>>. Acesso em: 19 fev, 2024.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MOREIRA, Éric. **Cansada de papéis limitados, Marilyn Monroe abriu uma companhia cinematográfica**. Aventuras na História. 04 ago, 2022. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/amp/noticias/reportagem/cansada-de-papeis-limitados-marilyn-monroe-abriu-uma-companhia-de-estudios.phtml>>. Acesso em: 16 jun, 2023.

MORRISROE, Patricia. **Exclusive Interview: Sue Blane - The Costume Designer for Rocky Horror shows her stuff**. Rocky Music: The Musical World of Rocky Horror. Disponível em: <<http://www.rockymusic.org/showdoc/SueBlane-1979Interview.php>>. Acesso em: 05 jun, 2024.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, I et al. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1983.

MURPHY, B. **'Rocky Horror' gets its freak on at Hoogland**. The State Journal-Register. 2009. Disponível em: < <https://www.sj-r.com/story/lifestyle/2009/10/22/rocky-horror-gets-its/41728935007/> >. Acesso em: 05 mai, 2023.

NAGIME, Mateus. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/9909>>. Acesso em: 19 fev, 2024.

NAZÁRIO, Luiz. **Pós-Modernismo e Cinema**. In: GUINSBURG, J; BARBOSA, A. M. O pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. Cavilhã: Livros LabCom, 2010.

NOTH, W. **Semiótica e Semiologia: os conceitos e as tradições**. Com Ciência: **Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**, 2006. Disponível em: <[www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&ediçao=11&id=82](http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&ediçao=11&id=82)>. Acesso em: 07 dez, 2023.

O'BRIEN, R. **I don't know that we could make The Rocky Horror Show today**. Irish Times, 2023. Disponível em: <<https://www.irishtimes.com/culture/film/2023/06/19/richard-obrien-i-dont-know-that-we-could-make-the-rocky-horror-show-today/#:~:text=O'Brien%20says%3A%20%E2%80%9CWe,upset%20people%20for%20different%20reasons>>. Acesso em: 19 nov, 2023.

O'BRIEN, Richard. *Hot Patoote / Bless My Soul*. In: *The Rocky Horror Picture Show*. [S.l.]: 20th Century Fox, 1975a. 1 disco sonoro (LP).

\_\_\_\_\_. *I'm Going Home*. In: *The Rocky Horror Picture Show*. [S.l.]: 20th Century Fox, 1975b. 1 disco sonoro (LP).

\_\_\_\_\_. *Over at the Frankenstein Place*. In: *The Rocky Horror Picture Show*. [S.l.]: 20th Century Fox, 1975c. 1 disco sonoro (LP).

\_\_\_\_\_. *Rose Tint My World*. In: *The Rocky Horror Picture Show*. [S.l.]: 20th Century Fox, 1975d. 1 disco sonoro (LP).

\_\_\_\_\_. *Science Fiction/Double Feature*. In: *The Rocky Horror Picture Show*. [S.l.]: 20th Century Fox, 1975e. 1 disco sonoro (LP).

\_\_\_\_\_. *Sweet Transvestite*. In: *The Rocky Horror Picture Show*. [S.l.]: 20th Century Fox, 1975f. 1 disco sonoro (LP).

\_\_\_\_\_. *The Time Warp*. In: *The Rocky Horror Picture Show*. [S.l.]: 20th Century Fox, 1975g. 1 disco sonoro (LP).

\_\_\_\_\_. *Touch-A, Touch-A, Touch Me*. In: *The Rocky Horror Picture Show*. [S.l.]: 20th Century Fox, 1975h. 1 disco sonoro (LP).

\_\_\_\_\_. *Wild and Untamed Thing*. In: *The Rocky Horror Picture Show*. [S.l.]: 20th Century Fox, 1975i. 1 disco sonoro (LP).

OLHOS DE VER. *Commedia dell'Arte*. 2020. Disponível em: < <https://olhosdever.art.br/2020/04/10/commedia-dellarte/>>. Acesso em: 06 mai, 2023.

OLIVEIRA, B. M. O blackface no filme “O Cantor de Jazz” (1927): **questões raciais e a passagem do cinema silenciosa para o cinema falado**. 85 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2020. Disponível em: < <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/30701/4/BlackfaceNoFilme.pdf>>. Acesso em: 16 jun, 2023.

PEDROSA, I. **Da cor a cor inexistente**. Distrito Federal: Editora Senac. 2009. 256 p.

PIGNATARI, D. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977.

PINTEREST. *Rocky Horror Picture Show Official Magazine For Sale [fotografia]*. Pinterest. Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/rocky-horror-picture-show-magazine-1979-vf-published-by-blake-publishing-corp-collectors-edition-574138652495252758/>>. Acesso em: 05 jun, 2024.

PONTES, T; RIZZI, S. **Da literatura para o cinema: Uma análise de figurino em “O Grande Gatsby”**. Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Santa Catarina. Revista Livre de Cinema, v. 7, n.1, p. 119 – 155, jan-abr, 2020.

PORTAL DO ENVELHECIMENTO E LONGEVIVER. **Pantalone e Dottore: as máscaras da velhice na Commedia Dell’Arte**. 2020. Disponível em: < <https://www.portaldoenvelhecimento.com.br/pantalone-e-dottore-as-mascaras-da-velhice-na-commedia-dellarte/>>. Acesso em: 06 mai, 2023.

POSTWAR TUXEDOS & BLACK TIE. – *Late 1940s – Early 1950s*. Gentleman’s Gazette. 2018. Disponível em: < <https://www.gentlemansgazette.com/tuxedo-black-tie-guide/black-tie-tuxedo-history/postwar-tuxedos-black-tie/>>. Acesso em: 05 mai. 2023.

PUCCI JÚNIOR, R. L. **Cinema pós-moderno**. In: MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas: Papirus, 2006.

PULP (literatura). **Planet Stories, portada de Allen Anderson (julio de 1952)**. In: Wikipedia: a enciclopedia livre. Disponível em: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Pulp\\_%28literatura%29](https://es.wikipedia.org/wiki/Pulp_%28literatura%29)>. Acesso em: 19 fev, 2024.

REALES, L; CONFORTIN, R. S. **Introdução aos estudos da narrativa**. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2008.

REED, Paula. **50 ícones que inspiraram a moda: 1950**. São Paulo: PubliFolha, 2014. 107 p.

REVISTA DE MÚSICA INTERNACIONAL. **Punk, Origen De Un Movimiento**. S.d. Disponível em: <<https://lacarnemagazine.com/punk-la-verdadera-historia-de-una-revolucion/>>. Acesso em: 06 mai, 2023.

ROONEY, Anne. The 1950s and 1960s: *Costume and Fashion Source Books*. Chelsea House. 2009. 64 p.

ROSENEIL, S. *Queer Frameworks and Queer Tendencies Towards an understanding of Postmodern Transformations of Sexuality*. *Sociological Research Online*. Vol. 5, nº 3. Dez, 2000. Disponível em: <<https://www.socresonline.org.uk/5/3/roseneil.html>>. Acesso em: 16 jun, 2023.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. 1º ed; 2º reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2015. 235 p.

SANTA CLARA, G.. M. S. R. A importância do desenho: **O figurino na Commedia Dell'Arte**. Tese de doutorado, Belas Artes: especialidade de Desenho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. Lisboa. 302 p. 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/33925>>. Acesso em: 05 mai, 23.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

SCHLUETER, Preston. **What Men REALLY Wore in the 1960s**. Gentleman's Gazette. 27 fev, 2022. Disponível em: <<https://www.gentlemansgazette.com/guide-to-classic-frames/>>. Acesso em: 13 jun, 2024.>. Acesso em: 13 jun, 2024.

SCHNEIDER, S. R. **The Eyeglasses Guide for Men, Part I**. Gentleman's Gazette. 17 set, 2018. Disponível em: <<https://www.gentlemansgazette.com/guide-to-classic-frames/>>. Acesso em: 13 jun, 2024.

SCHNEIDER, S. R. **The Harrington Jacket Guide**. Gentleman's Gazette. 14 fev, 2014. Disponível em: <<https://www.gentlemansgazette.com/harrington-jacket-baracuta-g9-guide/>>. Acesso em: 13 jun, 2024.

SCHNEIDER, S. R. **What Men REALLY Wore in the 1950s**. Gentleman's Gazette. 2022. Disponível em: <<https://www.gentlemansgazette.com/what-men-wore-1950s/>>. Acesso em: 05 mai. 2023.

SEGA, Cristina M. P. **O kitsch está cult**. *Revista Signos do Consumo*, v. 2, nº 2, 2010. P. 53 – 66. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/44361>>. Acesso em: 30 mai, 2024.

ŠIMKOVÁ, Pavla. **Don't Dream It, Be It: The Rocky Horror Picture Show in the contexto of the 1970's cultural phenomena.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Masarykova University. 2010. Disponível em: <[https://is.muni.cz/th/ypdsb/RHPS\\_Thesis\\_Archive.pdf](https://is.muni.cz/th/ypdsb/RHPS_Thesis_Archive.pdf)>. Acesso em: 19 fev, 2024.

SONTANG, Susan. **Notes on Camp.** Reino Unido: Penguin, 2018.

SOUZA, A. L. D; FERRAZ, W. **O trabalho do figurinista: Projeto, Pesquisa e Criação.** Porto Alegre: Indpin, 2013.

SOUZA, Carla Patrícia O. **O Figurino na narrativa dos filmes de Guel Arraes: O Auto da Compadecida (2000) e o Bem Amado (2010).** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/20629>>. Acesso em: 10 mai, 2024.

SOUZA, L. **BALLROOM - Glamour, orgulho e resistência.** Medium. Recife. 17 mai, 2017. Disponível em: <<https://medium.com/@luciosouza/ballroom-glamour-orgulho-e-resist%C3%Aancia-f8d393e095cb>>. Acesso em: 25 nov, 2022.

STRYKER, Susan. **Transgender Histoy.** Seal Studies. 2008. 198 p.

THE BEATLES. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.** Londres: Parlophone, 1967. 1 disco sonoro (39 min).

THE MOODY BLUES. **Days of Future Passed.** Londres: Dream Records, 1967. 1 disco sonoro (41 min).

THE WHO. **Tommy.** Londres: Track Records, 1969. 2 discos sonoros (75 min).

VARELLA, Paulo. **Kitsch e camp: Saiba as diferenças entre os termos.** ArteRef. 26 ago, 2019. Disponível em: <<https://arteref.com/arte/saiba-as-diferenca-entre-o-kitsch-e-camp-na-arte/#:~:text=O%20Camp%20%C3%A9%20tipicamente%20baseado,do%20outro%2C%20dependendo%20da%20situa%C3%A7%C3%A3o.>>>. Acesso em: 23 mai, 2024.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Herói.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WAGNER, Jota. **50 anos de Ziggy Stardust, o deus rockstar inventado por David Bowie que influenciou o mundo.** Music Non Stop, UOL, 2022. Disponível em: <<https://musicnonstop.uol.com.br/50-anos-de-ziggy-stardust-o-deus-rockstar-inventado-por-david-bowie-que-influenciou-o-mundo-conheca-10-curiosidades-sobre-o-marciano-mais-famoso-da-historia/>>. Acesso em: 19 fev, 2024.

WIKIPEDIA. **A famosa cena do vestido esvoaçante, no filme O Pecado Mora ao Lado (1954).** S.d. Disponível em: <[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Marilyn\\_Monroe](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe)>. Acesso em: 06 mai, 2023.

WIKIPEDIA. **The Rocky Horror Picture Show cult following.** Wikipedia, The Free Encyclopedia, 30 May. 2024. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Special:CiteThisPage&page=The\\_Rocky\\_Horror\\_Picture\\_Show\\_cult\\_following&id=1226365304&wpFormIdentifier=titleform](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Special:CiteThisPage&page=The_Rocky_Horror_Picture_Show_cult_following&id=1226365304&wpFormIdentifier=titleform)>. Acesso em: 4 ago, 2024.

ZAPPELLINI, Renata. **Kitsch: entenda como a estética do “feio” pode tornar a casa mais ousada e criativa.** Vogue – Gente, 26 jun, 2019. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2019/06/kitsch-entenda-como-estetica-do-feio-pode-tornar-casa-mais-ousada-e-criativa.html>>. Acesso em: 23, mai 2024.

## FILMOGRAFIA

**A Fada do Repolho.** Direção de Alice Guy. França, 1896. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Iv2raEYSCHA>>. Acesso em: 13 mai, 2024.

**A Conquista da Lua.** Direção: Irving Pichel. Produção: George Pal. Estados Unidos: Eagle-Lion Filmes, 1950.

**ANNABELLE.** Direção de John R. Leonetti. Produção de Peter Safran, James Wan. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2014.

**ANNABELLE 2: A Criação do Mal.** Direção de David F. Sandberg. Produção de Peter Safran, James Wan. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2017.

**A ameaça veio do espaço.** Direção: Jack Arnold. Produção: William Alland. Estados Unidos: Universal Pictures, 1953.

**A Chegada de Um Trem na Estação.** Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. Produção: Auguste Lumière e Louis Lumière. França: Société Lumière. 1986.

**A Conquista da Lua.** Direção de Irving Pichel. Produção de George Pal. Estados Unidos: Eagle-Lion Films. 1950.

**A Freira.** Direção: Corin Hardy. Produção: Peter Safran e James Wan. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures. 2018.

**A Freira 2.** Direção: Michael Chaves. Produção: James Wan, Peter Safran e Judson Scott. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures. 2023.

**A Guerra dos Mundos.** Direção: Byron Haski. Produção: George Pal. Estados Unidos: Paramount Pictures. 1953.

**A Maldição de Chucky.** Direção: Don Mancini. Produção: David Kirschner. Estado Unidos: Universal Studios Home Entertainment. 2013.

**A Maldição do Sangue de Pantera.** Dirigido por Robert Wise. Produção de Val Lewton. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1944.

**A Morta-Viva.** Direção de Jacques Tourneur. Produção de Val Lewton. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1943.

**A Múmia.** Direção de Karl Freund. Produção de Carl Laemmle Junior. Estados Unidos: Universal Pictures, 1932.

**A Noite do demônio.** Direção de Jacques Tourneur. Produção de: Frank Bevis. Reino Unido: Columbia Pictures, 1957.

**A Noite dos Mortos-Vivos.** Direção: George A. Romero. Produção: Russell Streiner e Karl Hardman. Estados Unidos: The Walter Reade Organization, 1968.

**A Noiva de Chucky.** Direção: Ronny Yu. Produção: David Kirschner e Grace Gilroy. Estado Unidos: Universal Pictures. 1998.

**A Noiva de *Frankenstein*.** Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Estados Unidos: Universal Pictures, 1935.

**As Seen Through A Telescope.** Direção: George Albert Smith. Produção: George Albert Smith. Reino Unido, 1900. Disponível em: <  
[https://www.youtube.com/watch?v=3dW\\_GjtoKdo](https://www.youtube.com/watch?v=3dW_GjtoKdo)>. Acesso em: 13 mai, 2024.

**A Roda Da Fortuna.** Direção: Vincente Minnelli. Produção: Arthur Freed. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1953.

**A Sétima Vítima.** Direção de Mark Robson. Produção de Val Lewton. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1943.

**BARBARELLA.** Direção de Roger Vadim. Produção de Dino De Laurentiis. Estados Unidos: Paramount Pictures. 1968.

**BRINQUEDO Assassino.** Direção: Tom Holland. Produção: David Kirschner. Estados Unidos: MGM/UA Communications Co. 1988.

\_\_\_\_\_. Direção: Lars Klevberg. Produção: David Katzenberg e Seth Grahame-Smith. Estados Unidos: United Artists Releasing. 2019.

**BRINQUEDO Assassino 2.** Direção: John Lafia. Produção: David Kirschner. Estado Unidos: Universal Pictures. 1990.

**BRINQUEDO Assassino 3.** Direção: Jack Bender. Produção: Robert Latham Brown. Estado Unidos: Universal Pictures. 1991.

**CABARET.** Direção de Bob Fosse. Produção de Cy Feuer. Estados Unidos: Allied Artists. 1972.

**CANTANDO na Chuva.** Direção: Stanley Donen; Gene Kelly. Produção: Arthur Freed. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1952.

**DESFILE de Páscoa.** Direção: Charles Walters. Produção: Arthur Freed. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1948.

**DOCTOR X.** Direção: Michael Curtiz. Estados Unidos: Warner Bros, 1932.

**DRÁCULA.** Direção de Tod Browning. Produção de Tod Browning, Carl Laemmle Junior. Alemanha, 1931.

**ENOCH Arden.** Direção: Percy Nash. Reino Unido, 1911. Disponível em: <  
<https://www.youtube.com/watch?v=FEEJM9sSCGc>>. Acesso em: 13 mai, 2024.

**ERASERHEAD.** Direção: David Lynch. Produção: David Lynch e Doreen G. Small. Estados Unidos: Libra Films International. 1977.

**FIREWORKS.** Direção: Kenneth Anger. Produção: Kenneth Anger. Estados Unidos: Mystic Fire Video (DVD). 1947.

**FLASH Gordon - Capturado por Homens Tubarões.** Direção: Frederick Stephani, Ray Taylor. Produção: Henry McRae. Estados Unidos: Universal Pictures, 1936.

**FLASH Gordon – O Planeta Perigo.** Direção: Frederick Stephani, Ray Taylor. Produção: Henry McRae. Estados Unidos: Universal Pictures, 1936.

**FRANKENSTEIN.** Direção: James Whale. Produção: Universal Studios. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931.

**FREAKS.** Direção de Tod Browning. Produção de Tod Browning, Harry Rapf, Irving Thalberg. Estados Unidos. Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

**GUERRA Mundial Z.** Direção de Marc Foster. Produção de Brad Pitt, Dede Gardner, Jeremy Kleiner, Ian Bryce. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2013.

**GRANDMA'S Reading Glass.** Direção: George Albert Smith. Produção: George Albert Smith. Reino Unido, 1900. Disponível em: <  
<https://www.youtube.com/watch?v=07c897Eeuyc&t=5s>>. Acesso em: 13 mai, 2024.

**INVOCAÇÃO do Mal.** Direção de James Wan. Produção de Tony DeRosa-Grund; Peter Safran; Rob Cowan. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2013.

**JUBILEE.** Direção de Derek Jarman. Produção de Howard Malin e James Whaley. Reino Unido: Cinegate Ltd. 1978.

**KING Kong.** Direção: Merian C. Cooper; Ernest B. Schoedsack. Produção: Merian C. Cooper; Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1931.

**LIQUID Sky.** Direção: Slava Tsukerman. Produção: Slava Tsukerman, Nina V. Kerova e Robert E. Field. Estados Unidos: Cinevista Media Home Entertainment. 1982.

**MIDSOMMAR - O Mal Não Espera a Noite.** Direção: Ari Aster. Produção: Lars Knudsen e Patrik Andersson. 2019.

**NAS Águas da Esquadra.** Direção: Mark Sandrich. Produção: Pandro S. Berman. Estados Unidos: RKO. 1936.

**NIGHT of the Demon.** Direção: Jacques Tourneur. Produção: Frank Bevis. Reino Unido: Columbia Pictures, 1957.

**NOSFERATU - O Vampiro da Noite.** Direção de F.W. Murnau. Produção de Prana Film. Alemanha, 1922.

- O Culto de Chucky.** Direção: Don Mancini. Produção: David Kirschner e Ogden Gavanski. Estado Unidos: Universal Pictures. 2017.
- O Dia Em Que A Terra Parou.** Direção: Robert Wise. Produção: Julian Blaustein. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1951.
- O Filho de Chucky.** Direção: Don Mancini. Produção: David Kirschner e Corey Sienga. Estado Unidos: Rogue Pictures. 2004.
- O Fim Do Mundo.** Direção: Rudolph Maté. Produção: George Pal. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1951.
- O Gabinete do Dr. Caligari.** Direção de Robert Wiene. Produção de Erich Pommer, Rudolph Meinert. Alemanha, 1920.
- O Homem Invisível.** Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Estados Unidos: Universal Pictures Corp, 1933.
- O Picolino.** Direção: Mark Sandrich. Produção: Karl Noti, Dwight Taylor, Allan Scott, Ben Holmes e Ralph Spence. Estados Unidos: RKO Radio Pictures. 1935.
- O Pirata.** Direção: Vincente Minnelli. Produção: Arthur Freed. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1948.
- O Poderoso Chefão.** Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1972.
- O Solar do Diabo.** Direção de Georges Méliès. Produção de Georges Méliès. França, 1897. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v8JzauXHuJs>>. Acesso em: 19 fev, 2024.
- O Terror Veio do Espaço.** Direção: Steve Sekely; Freddie Francis. Produção: George Pitcher; Philip Yordan. Reino Unido: Rank Organisation, 1963.
- O Túmulo Vazio.** Direção de Robert Wise. Produzido por Jack J. Gross, Val Lewton. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1945.
- PINK Flamingos.** Direção: John Waters. Produção: John Waters. Estados Unidos: Saliva Films New Line Cinema. 1972.
- PLANETA Proibido.** Direção: Fred McLeod Wilcox. Produção: Nicholas Nayfack. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1956.
- RITMO Louco.** Direção: George Stevens. Produção: Pandro S. Berman. Estados Unidos: RKO Radio Pictures. 1936.
- SANGUE de Pantera.** Direção de Jacques Tourneur. Produção de Val Lewton. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1942.

**SOBRENATURAL.** Direção de James Wan. Produção de Oren Peli; Jason Blum; Steven Schneider. Estados Unidos: Film District, 2011.

**STOP Thief.** Direção: James Williamson. Produção: James Williamson. Reino Unido, 1901. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Hw1Juhp25Ew>>. Acesso em: 31 mai, 2024.

**TARANTULA.** Direção: Jack Arnold. Produção: William Alland. Estados Unidos: Universal International, 1955.

**TERRIFIER.** Direção: Damien Leone. Produção: Phil Falcone, Damien Leone e George Steuber. Estados Unidos: Dread Central Presents. 2016.

**TERRIFIER 2.** Direção: Damien Leone. Produção: Damien Leone, Phil Falcone, George Steuber, Michael Leavy, Steven Della Salla e Jason Leavy. Estados Unidos: Cinedigm. 2022.

**THE Broadway Melody.** Direção: Harry Beaumont. Produção: Norman Houston e James Gleason. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer. 1929.

**THE Great Train Robbery.** Direção: Edwin S. Porter. Produção: Edison Studios. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1903. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cT6Pz9t89Lk>>. Acesso em: 13 mai, 2024.

**THE Jazz Singer.** Direção: Alan Crosland. Produção: Darryl F. Zanuck. Estados Unidos: Warner Bros, 1927. 1 filme (89 min).

**THE Kiss in the Tunnel.** Direção: George Albert Smith. Produção: George Albert Smith. Reino Unido, 1899. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hRyFi-ygSGY>>. Acesso em: 13 mai, 2024.

**THE Last of Us.** Criação de Craig Mazin; Neil Druckmann. Produção de Greg Spence; Cecil O'Connor. Estados Unidos: HBO, 2023-., son., color.

**THE Lonedale Operator.** Direção de: D. W. Griffith. Produção de: D. W. Griffith. Estados Unidos, 1911. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9iGos7nDTLs>>. Acesso em: 13 mai, 2024.

**THE Musketeers of Pig Alley.** Direção: D. W. Griffith. Estados Unidos: General Film Company, 1912. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=03xHPs3-u\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=03xHPs3-u_E)>. Acesso em: 13 mai, 2024.

**The Rocky Horror Picture Show.** Direção de Jim Sharman. Produção: Lou Adler; Michael White. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1975.

**THE Walking Dead.** Criação de Frank Darabont. Estados Unidos: AMC, 2010-2022, son., color.

**THE Wicker Man.** Direção de Robin Hardy. Produção de Anthony Shaffer. Reino Unido: British Lion Films. 1973.

**TRAIN to Busan.** Direção de Yeon Sang-ho. Produção de Lee Dong-ha. Coreia do Sul: Next Entertainment, 2016.

**TUBARÃO.** Direção: Steven Spielberg. Produção: Richard D. Zanuck e David Brown. Estados Unidos: Universal Pictures. 1975.

**UM Americano em Paris.** Direção: Vincente Minnelli. Produção: Arthur Freed. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1951.

**VAMOS Dançar?.** Direção: Mark Sandrich. Produção: Pandro S. Berman. Estados Unidos: RKO Pictures. 1937.

**VIAGEM a lua.** Direção de Georges Méliès. Produção de Georges Méliès. França, 1902.

**YOLANDA e o Ladrão.** Direção: Vincente Minnelli. Produção: Arthur Freed. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1945.