



RECURSOS NARRATIVOS E PERFORMATIVIDADE: ANÁLISE DA SEQUÊNCIA *SWEET TRANSVESTITE*, EM *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW*

*NARRATIVE RESOURCES AND PERFORMATIVITY:
ANALYSIS OF THE SWEET TRANSVESTITE SEQUENCE IN THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW*

ROBINSON SAMULAK ALVES¹

MARIA FERNANDA MILESKI DE PAULA²

1. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR). E-mail: junior.lopes@usp.br [ORCID:https://orcid.org/0000-0002-5091-9037](https://orcid.org/0000-0002-5091-9037).

2. Mestre em Comunicação (PPGCOM/UFPR). E-mail: mileskimaria5@gmail.com [ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8896-9136](https://orcid.org/0000-0002-8896-9136).

RESUMO O artigo analisa a sequência *Sweet Transvestite* do filme *The Rocky Horror Picture Show* (1975), investigando como a performatividade de gênero, segundo Judith Butler (2018), é representada cinematograficamente. Utilizando a metodologia de análise fílmica de Manuela Penafria (2009) e a teoria narrativa de Gérard Genette (1995), o estudo destaca a integração entre som, imagem e narrativa para desconstruir normas de gênero e sexualidade no contexto dos anos 1970. A análise revela que, através de elementos visuais e musicais, a personagem Frank N. Furter subverte expectativas normativas, apresentando uma perspectiva transgressora sobre identidade e performatividade. Apesar de críticas a estereótipos, o filme é reconhecido como um marco cultural cuja relevância persiste, oferecendo uma narrativa que celebra liberdade e transgressão social.

PALAVRAS-CHAVE Performatividade; cinema; análise narrativa; gênero.

ABSTRACT This article examines the *Sweet Transvestite* sequence from the film *The Rocky Horror Picture Show* (1975), exploring how gender performativity, as theorized by Judith Butler (2018), is represented through cinematic language. Drawing on Manuela Penafria's (2009) film analysis methodology and Genette's (1995) narrative theory, the study emphasizes the interplay of sound, visuals, and storytelling in challenging conventional norms of gender and sexuality within the 1970s cultural context. The analysis shows that through musical and visual elements, the character Frank N. Furter disrupts normative expectations, offering a provocative take on identity and performativity. Despite critiques regarding stereotypical portrayals, the film is widely regarded as a cultural landmark, maintaining its relevance by celebrating freedom and social transgression.

KEYWORDS Performativity; cinema; narrative analysis; gender.

INTRODUÇÃO

Uma das características mais relevantes de uma obra de ficção (independentemente de seu gênero narrativo) é a possibilidade de descrever um contexto — ou um episódio, cenário político, movimento social, pessoas, enfim, tudo aquilo que pode ser observado fora da ficção — de maneira metafórica. Um dos papéis do autor de ficção é mostrar para o seu público, seja ele formado por leitores, telespectadores, plateias etc., uma faceta da realidade.

A escritora de ficção científica, Ursula K. Le Guin, dizia que “a ficção científica não prevê; descreve” (2014, p. 8). Para ela, imaginar que um gênero narrativo poderia se sustentar apenas na ideia de imaginar como o futuro poderia ser, era uma concepção muito limitadora. E, se, por um lado, o autor tem a permissão, a liberdade e o dever de mentir, por outro, lhe é devido oferecer uma imagem do seu tempo.

É assim com os grandes clássicos, desde Homero até a próximo a ser lançado. Há muita “verdade” na ficção, o que lhe garante um benefício — talvez um privilégio — muito relevante: as ficções são, também, um registro dos seus tempos. O historiador que deseja entender um pouco dos costumes e da vida privada vitoriana tem nas obras de Oscar Wilde, Charles Dickens ou das irmãs Brontë um material riquíssimo a ser analisado. E o mesmo é válido para o cinema, teatro, música e tantas outras formas de expressões artísticas. Dessa maneira, ao se analisar uma obra de ficção, analisa-se também, em algum nível, um recorte da realidade.

A partir dessa premissa, surge um questionamento: qual é o recorte comportamental que um filme pode abordar, a partir de um gênero narrativo? Com tal pergunta em mente, optamos por olhar para o filme *The Rocky Horror Picture Show* (1975), para analisar como o conceito de performatividade (Butler, 2016) aparece no longa-metragem. Utilizando a metodologia de análise fílmica de Penafria (2009) e a teoria narrativa de Genette (1995), este estudo se propõe a investigar a integração entre som, imagem e narrativa para analisar como as normas de gênero e sexualidade são desconstruídas no contexto dos anos 1970. Nesse sentido, emerge a seguinte questão central para esta análise: como os recursos narrativos e visuais do filme *The Rocky Horror Picture Show* performam e subvertem as normas tradicionais de gênero e sexualidade apresentadas no filme?

Lançado em 1975, o enredo do filme gira em torno do casal Janet (Susan Sarandon) e Brad (Barry Bostwick), que, após se tornarem noivos, partem em uma viagem de carro, mas o veículo acaba quebrando, fazendo com que eles parem em uma estrada pouco movimentada. O casal decide buscar ajuda em uma mansão próxima, onde são

receptionados por Riff Raff (Richard O'Brien), o mordomo do Dr. Frank N Furter (Tim Curry). A partir deste momento, Brad e Janet começam a testemunhar estranhos acontecimentos, ao descobrir que Frank é, na verdade, um alienígena que veio de um planeta transsexual e dedica sua vida à libido e ao prazer.

O longa é uma adaptação do musical homônimo de Richard O'Brien,³ que estreou em Londres, no dia 19 de junho de 1973. O'Brien, que se identifica como não-binário, utilizou na peça uma série de simbologias para abordar temas como sexualidade e preconceito de gênero, que também estão presentes na adaptação cinematográfica. Porém, o que motivou a escolha do filme como um objeto a ser analisado foi a relevância que a obra manteve² e a facilidade de acesso.⁵ A análise será feita na sequência musical *Sweet Transvestite*.

Reynolds (2016) lembra que O'Brien foi influenciado pelo movimento artístico *glam rock*, surgido no início da década de 1970 na Inglaterra e que está representado no filme tanto pela sonoridade das músicas quanto pelo visual. O *glam rock*, que transitou entre o gênero musical e a moda, também buscou referências em filmes de terror B e na ficção científica, e teve nas figuras de Marc Bolan e David Bowie seus principais representantes ingleses. As performances, sobretudo de Tim Curry, em *The Rocky Horror Picture Show* possuem muitas influências desses artistas.

Além disso, é essencial destacar a influência dos filmes de terror B das décadas de 1930 a 1960 em *The Rocky Horror Picture Show* (Santos, 2024). Esses filmes frequentemente apresentavam convenções visuais típicas, como iluminação contrastante, cenários de castelos góticos ou laboratórios sinistros, e a figura de monstros clássicos (Frankenstein, Drácula). As narrativas envolviam, muitas vezes, cientistas loucos e experiências perigosas. *The Rocky Horror Picture Show* homenageia e simultaneamente subverte esses tropos. Por exemplo, a ambientação do castelo de Frank N. Furter evoca os cenários góticos, enquanto a figura do cientista que cria vida remete a *Frankenstein*. Pode-se também mencionar a possível influência do cinema expressionista alemão no uso de sombras e na atmosfera geral do castelo de Frank N. Furter.

Outro aspecto importante sobre o filme é o fato dele ser objeto de diversas abordagens acadêmicas, evidenciando seu rico potencial como objeto empírico de estudo. Uma linha de análise proeminente foca nas representações de gênero e sexualidade no filme. Ruzene (2021) argumenta que *The Rocky Horror Picture Show* apresenta uma alegoria da desconstrução do heteronormativo, criticando os padrões vigentes de masculinidade e feminilidade e servindo como um terreno fértil para investigações sobre a artificialidade das construções de gênero e sua diversi-

3. O'Brien também co-assina o roteiro do filme, ao lado do diretor Jim Sharman.

4. A peça vem sendo reencenada desde sua estreia, já tendo passado, inclusive, pelo Brasil.

5. O filme está disponível em serviços de streaming, DVDs e várias das sequências musicais podem ser acessadas no YouTube.

dade (Ruzene, 2021, p. 27). Mayer e Araujo (2013) analisaram a trajetória dos personagens Brad e Janet, investigando se as subversões de gênero no filme questionam ou reforçam os padrões heteronormativos, sugerindo que a heteronormatividade inicial do casal é desconstruída ao longo da narrativa.

A personagem de Dr. Frank N Furter tem sido central para essas discussões. Santos (2023, 2024) aborda a questão do transfake, analisando a performance de gênero da personagem interpretada por um ator cisgênero (Tim Curry) no filme original, e como a escalação de uma atriz transgênero (Laverne Cox) no remake de 2016 impacta a representação. Fernandes (2017) lê Frank N Furter como uma pessoa de gênero fluido, que não se encaixa no binarismo padrão, representando um símbolo do prazer e da liberdade queer. Aviram (1992) qualifica o filme como altamente *camp*,⁶ apresentando um conflito político entre a personalidade gay de Frank e a heteronormatividade simbolizada por outros personagens, sendo que os elementos *camp* no filme também podem representar uma forma de combater a homofobia ao dar visibilidade a sexualidades dissidentes (Rubino, 2013).

Outra chave de leitura importante é o fenômeno do cinema *cult* associado a *The Rocky Horror Picture Show*. Eco (1986) menciona o filme como um exemplo de filme *cult* cuja desarticulação permite a interação do público. Santos (2024) e Fortunato (2024) também destacam como as sessões de meia-noite⁷ de *The Rocky Horror Picture Show* se tornaram eventos com participação ativa do público, que se veste como os personagens, interage com o filme e desenvolveu um fandom fiel.

A estética do filme, que mistura ficção científica, terror, musical e comédia (Fortunato, 2024; Santos, 2024), também tem sido objeto de estudo. Fortunato (2024) descreve o filme como uma “ironia queer do gótico” (Fortunato, 2024, p. 2) e uma paródia de diversos elementos da cultura. Santos (2024) e O’Brien (2015 *apud* Santos, 2024) apontam as referências a filmes B de ficção científica e terror como uma influência estética importante (O’Brien, 2015). Collins (2010) explora a apropriação de nomes germânicos no filme, sugerindo influências do cinema de terror alemão (Collins, 2010), enquanto Cornell (2008) discute as influências do *glam rock* na estética do filme.

6. *Camp* é uma gíria que faz que pode ser definida como uma “teatralização discursiva e gestual que sai do teatro para vencer a barricada” (Amícola; De Diego, 2008, p. 288). Ela pode ser caracterizada pelo excesso e pelo exagero, sendo elemento recorrente das paródias. Além disso, também é um recurso que pode servir como uma “reação contra a homofobia” (Amícola; De Diego, 2008, p. 287) ao colocar em prática estratégias para dar visibilidade às sexualidades dissidentes.

7. A referência aqui é aos *midnight movies*, filme de terror B que eram exibidos em sessões da madrugada em algumas emissoras de TV dos EUA. A prática de exibir filmes de baixo orçamento como programação de fim de noite teve início na metade da década de 1950 e seguiu até o final dos anos 1970. Os cinemas também costumavam exibir filmes de terror B em sessões de meia-noite, como as que ocorreram com *The Rocky Horror Picture Show* e que foram responsáveis por tornar o filme popular.

O olhar para uma análise narrativa pode partir de diferentes ângulos, que não apenas consideram o objeto a ser analisado, mas também o que se pretende extrair dele. Gérard Genette (1995) apresenta três níveis ao se buscar extrair sentidos de narrativas: a história (conteúdo), o discurso narrativo (o texto em si) e a narração (a ação de narrar).

Embora os níveis de análise narrativa de Genette (história, discurso narrativo e narração) tenham sido originalmente concebidos para narrativas literárias, eles podem ser adaptados ao cinema com algumas ressalvas. Em vez de uma transposição direta da “voz narrativa” como a soma narrador-autor para a relação cineasta-personagens,⁸ é mais produtivo considerar como a enunciação cinematográfica — ou seja, o conjunto de escolhas e processos de produção do filme — manifesta esses diferentes níveis narrativos.

Assim, enquanto Gérard Genette se referia à voz narrativa na literatura como uma expressão da relação narrador-autor ao analisar um filme, uma interpretação mais precisa e abrangente consideraria a enunciação cinematográfica, conforme sugerido por André Gaudreault e François Jost (2009). Em vez de uma simples correspondência entre cineasta e personagens, a enunciação no cinema abrange o conjunto de instâncias e processos responsáveis pela produção e organização da narrativa fílmica. Isso inclui as escolhas de direção, roteiro, atuação, cinematografia, montagem, som e outros elementos audiovisuais que, em sua totalidade, constroem o discurso narrativo para o espectador (Gaudreault ; Jost, 2009, p. 58-59).

Deste ponto, é possível partir para análises que considerem uma sequência específica, os discursos realizados em torno de um mesmo contexto — mesmo que não pertencentes a uma única sequência—,⁹ a história a partir do ponto de vista de uma determinada personagem ou a obra como um todo. Esses recortes metodológicos apresentados por Genette (1995) nos oferecem distintas possibilidades de análise, considerando a narrativa como um elemento essencial do estudo a ser realizado.

Essencial, pois busca encontrar sentidos específicos de uma sequência dentro da história, capaz de permitir uma abordagem de uma ficção que em diferentes níveis estabelece alguma conexão com a realidade. Ao se beneficiar dos limites expandidos que a ficção possibilita a seus autores criarem, um filme como *The Rocky Horror Picture Show* (1975) se torna uma representação da realidade. Parte-se de uma abordagem do “real”, e desta abordagem, são criados os elementos que nos interessam para a análise.

8. O plural em *personagens* se deve à essência das narrativas cinematográficas de contarem uma história a partir de vários pontos de vista. Enquanto na literatura, a história costuma ser narrada por um narrador onisciente (3ª pessoa) ou uma personagem (1ª pessoa), no cinema são raros os casos de histórias que acompanham apenas o ponto de vista de uma personagem.

9. Genette (1995, p. 33) se refere a esses “saltos temporais” dentro de uma narrativa como anacronismos.

Evidentemente, dizer que um filme é representacional não significa dizer que ele copie servilmente a realidade. Não. Significa apenas dizer que nele, tecnicamente falando, as imagens divisadas não são, como na música e em certa corrente pictórica, formas abstratas sem referência. [...] no cinema, como na fotografia, a cópia do real é técnica, e é com essas imagens tecnicamente copiadas que se trabalha (Brito, 2006, p. 166-167).

Além disso, e também como uma consequência das características de uma narrativa, toda a obra está sujeita a múltiplas leituras, cabendo a públicos diferentes, interpretações diferentes. O primeiro destaque nesse sentido se relaciona com aquilo que Umberto Eco (1997) definiu como leitor de primeiro ou segundo nível. Para o autor, o leitor de primeiro nível é aquele capaz de compreender o texto, sem extrair outros significados a partir dele. Já o leitor de segundo nível é aquele capaz de compreender o texto e contextualizá-lo, em um exercício como o proposto neste artigo.

Eco (1997) afirma que o leitor de segundo nível é capaz de estabelecer relações. Não se limita apenas a compreender o texto, mas também a relacioná-lo com as intenções do projeto ou da obra, a indagar-se sobre o significado não imediato das palavras, das cenas, enfim, da obra literária ou artística. No contexto do cinema, essa relação estabelecida pelo leitor de segundo nível pode ser entendida como a busca pelas intenções que se manifestam através das escolhas narrativas concretizadas pelas instâncias de enunciação e narração.

Para Gaudreault e Jost (2009), a narrativa cinematográfica é construída por meio de um conjunto de escolhas que moldam a história e a maneira como ela é apresentada ao espectador. O leitor de segundo nível, portanto, ao invés de buscar a intenção de um único “autor”, procuraria compreender as intenções subjacentes ao projeto fílmico tal como elas se expressam através das instâncias de enunciação (Quem “fala” através do filme? Quais são as marcas da sua presença ou da sua ausência?), das escolhas de narração (Como a história é contada? Qual é a ordem dos eventos? Qual é o ritmo narrativo? Qual é o ponto de vista predominante?) e da organização da diegese (Como o mundo ficcional é construído e apresentado? Quais elementos visuais e sonoros contribuem para a sua significação?).

Dessa forma, o leitor de segundo nível no cinema, ao relacionar o texto com as intenções do projeto ou da obra (Eco, 1997, p. 34), estaria engajado em um processo de interpretação das escolhas narrativas e enunciativas que, em conjunto, comunicam uma determinada visão ou conjunto de significados, conforme a perspectiva de Gaudreault e Jost sobre a estruturação da narrativa cinematográfica (2009, p. 57-58). É importante notar que esta

interpretação não busca necessariamente encontrar uma única “intenção” autoral, mas sim as múltiplas camadas de intenção que emergem do trabalho coletivo e da estrutura da obra fílmica.

Essa contextualização se faz necessária, uma vez que uma produção narrativa pode ser absorvida sem a necessidade de estabelecer um contexto com qualquer cenário que não seja aquele contemplado na obra em si. Ou seja, embora *The Rocky Horror Picture Show* (1975) conte com uma série de signos sobre sexualidade, o filme também pode ser visto apenas como uma obra fantástica de entretenimento, sem que seja necessário extrair significados das cenas.

Por outro lado, não se pode desconsiderar que

O prazer da narrativa está ligado ao desejo. Os enredos falam do desejo e o que acontece com ele, mas o próprio movimento da narrativa é impulsionado pelo desejo na forma de “epistemofilia”, um desejo de saber: queremos descobrir segredos, saber o fim, encontrar a verdade (Culler, 2009, p. 91).

Ou seja, se, por um lado, uma obra permite que por ela passe um público que possa ser estabelecido como leitor de primeiro nível, o simples fato de uma narrativa depender do desejo de desvendar um mistério para criar um vínculo afetivo nos garante a possibilidade de ter na história que está sendo narrada um ambiente capaz de criar sentidos e significados. Estes, por sua vez, são as características que permitem que uma obra cause algum tipo de impacto no público. As motivações das personagens dentro da trama impulsionam a ação narrativa, sendo cruciais para o desenvolvimento da história. Por outro lado, para o público, o simples fato de uma narrativa depender do desejo de desvendar um mistério (epistemofilia) para criar um vínculo afetivo garante a possibilidade de ter na história narrada um ambiente capaz de criar sentidos e significados. Essas características da narrativa são o que permite que uma obra cause algum tipo de impacto no público, motivando-o a buscar na ficção uma experiência que pode envolver desde a simples compreensão dos eventos (leitor de primeiro nível) até a contextualização e a extração de significados mais profundos (leitor de segundo nível).

Ao se considerar os três níveis existentes dentro de uma narrativa, consideramos que a história seria o elemento essencial a atingir o leitor de primeiro nível. Toda e qualquer análise que busque compreender significados compreendidos por esse tipo de leitor, deve buscar aquilo que está implicitamente dito. No caso de *The Rocky Horror Picture Show* (1975), Frank N. Furter seria interpretado como o que ele mesmo anuncia ser: um ser vindo de outro planeta. Isso bastaria para justificar a esse público a maneira como essa personagem se manifesta no filme.

Quando se considera o discurso narrativo e a narração, é necessário compreender o que Frank está nos contando, através das músicas, das roupas, da *mise-en-scène*, da atuação — seja nas pequenas expressões faciais, seja no exagero da personagem —, enfim, olhar para aquilo que a narrativa do filme não nos diz explicitamente.¹⁰

O gênero, enquanto construção social e cultural, é uma questão fundamental para entender a argumentação sobre o filme analisado neste artigo, visto que a produção cinematográfica retrata a liberdade sexual e a recusa da naturalização das ideias de sexo e gênero socialmente pré-estabelecidas. Essa abordagem se alinha com os estudos de gênero, como as teorias de Judith Butler (2016) sobre performatividade, que exploram a subversão das normas de gênero através das representações e atuações dos corpos. Guacira Lopes Louro (2008, p. 87) chama atenção para essa condição do cinema, que participa do processo de multiplicação dos discursos sobre sexualidade e auxilia na visibilidade “das muitas formas de ser, de amar e de viver, embora se mantenham, de modo renovado, divisões, hierarquias, diferenciações”.

A personagem Frank, que no longa-metragem é o maior referencial de subversão das categorias de sexualidade e gênero, vai ao encontro do que caracteriza a filósofa pós-estruturalista Judith Butler (2018), sobre a possibilidade do corpo generificado atuar seu papel dentro de um espaço corporal culturalmente restrito e dentro de limites pré-existentes. A representação dos corpos, por exemplo, por meio de produções cinematográficas, posiciona os sujeitos em práticas de significação e sistemas simbólicos. Os sentidos produzidos pelas representações permitem dar sentido às experiências e sugerir aos sujeitos as possibilidades de gêneros possíveis.

Com base no filme *The Rocky Horror Show* (1975), a discussão sobre a construção dos gêneros emerge. A partir das personagens, seus gestos, corpos, ações e técnicas corporais aparecem e por estes elementos performam a realidade social. Por performativo,¹¹ entende-se a capacidade do discurso de produzir aquilo que lhe é nomeado, enquanto por performático, é a dimensão mais incorporada atrelada à afetividade e que escapa ao discurso.

Ainda que se saiba da importância das construções sociais e culturais na reflexão do mundo, foi Judith Butler quem vinculou a biologia ao campo social, o que a tornou um dos principais nomes nos estudos de gênero atuais. Segundo Butler (2018), gênero não está passivamente inscrito no corpo, muito menos é determinado pela natureza, pela língua, pelo domínio simbólico ou pela história do patriarcado. A filósofa pós-estruturalista nomeia o gênero como aquilo que se supõe diariamente, de forma incessante, com angústia e prazer.

10. Todorov (1971) se refere a isso através dos conceitos “tell” (dizer) e “show” (mostrar), sendo que o primeiro é aquilo que é narrado ou dito explicitamente dentro de uma obra, enquanto o segundo é aquilo que é representado dentro de uma história.

11. Para Butler, a performatividade é uma questão da manutenção dos atos que reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos. SENKEVICS, Adriano. O conceito de gênero por Judith Butler: a questão da performatividade. *Portal Geledés*, 15 de setembro de 2013. Disponível em: <https://xgd/EmCoB>. Acesso em: 26 jun. 2021.

Na pista desse esclarecimento, o gênero se apresenta enquanto construção social. Ou seja, o gênero pode produzir repetitivos atos corporais por influência de um conjunto regulador altamente rígido e a ele cabe a legitimação de uma ordem. Com uma virada epistemológica para os estudos de gênero semelhante à Judith Butler, Joan Scott (1995) se volta para a reflexão das conexões históricas que dão significados às relações de gênero. Para ela, o gênero deve representar uma categoria que possibilite enxergar mais que dualidades das experiências masculinas e femininas. Nesse sentido, o que se permite entender é que mulheres e homens não seriam categorias fixas e opostas. As normatividades sobre homem e mulher ou masculino e feminino só existem pelos sentidos históricos, pelos discursos heterocentrados e pelas relações de poder existentes.

É Judith Butler (2016) quem levanta a ideia da “ordem compulsória” existente na sociedade, que exige coerência entre sexo, gênero e desejo. A filósofa destaca a necessidade de subverter essa ordem e reformular a ideia de gênero para se opor aos aparatos de saber/poder que reiteram as diferenças sexuais. Se, tomando como referência a filósofa norte-americana, os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado definem o gênero, a reformulação do gênero contribui na descontinuidade entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Sendo assim, não seria considerável a suposição de que a categoria “homens” se aplique somente a corpos masculinos e “mulheres” somente a corpos femininos. A binariedade dos gêneros deixa de fazer sentido, segundo tal lógica.

Isto é perceptível na longa analisado neste trabalho, em relação à representação das personagens, que rompem com as normas identitárias convencionalmente aceitas pela sociedade. Pode-se enxergar no filme a estratégia em subverter parâmetros aos quais o público estava condicionado a esperar ou assistir nas telas. Daí a sua notoriedade, relevância e relação com os estudos de gênero aqui apresentados, uma vez que, as ações dos corpos, mesmo que pareçam naturais ou originais, são adquiridas e definidas através de técnicas e um conjunto de simbologias. Essa compreensão permite entender, através de Butler (2016):

Assim, em que sentidos o gênero é um ato? Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em formas do gênero, essa “ação” é uma ação pública. Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária — um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito (Butler, 2016, p. 200).

Butler (2016), portanto, entende que o gênero é constituído e mantido no tempo e espaço através da repetição dos atos. Seu efeito é produzido pela estilização do corpo. Gestos, movimentos e signos corporais compõem a ilusão de um sujeito marcado de forma permanente pelo gênero e reforçam a construção de corpos masculinos e femininos socialmente aceitos. Sendo assim, entende-se que o gênero organiza performativamente a vida de cada pessoa, como que suas experiências. É o gesto performativo que produz significados.

Há uma grande potência subversiva quando um corpo tem uma ação de reação e exige se tornar importante. Para a filósofa, a performatividade “entra em cena quando os insignificantes se provam reflexivos e começam a significar a si próprios, não apenas nomeando quem são, mas ‘aparecendo’ de alguma forma, exercitando assim um ‘direito’ à existência. Eles começam a importar” (Butler, 2016, p. 101).

Isso demonstra um aspecto sobre as existências transgêneras, inclusive em filmes como *The Rocky Horror Picture Show* (1975), que parecem promover relações singulares e de novas significações. Também evidenciam as variantes de gênero, questionam a simplificação da experiência sexual e mostram as diversas possibilidades que se apresentam como válidas.

Na produção cinematográfica de 1975, Dr. Frank N Furter com sua aparência andrógina, sua maquiagem, seu salto alto e suas características que despertam atração em homens e mulheres, faz um tensionamento entre os atos discursivos e corporais que dão vida aos corpos-sexuados, ao mesmo tempo em que, segundo Berenice Bento (2014), os desloca. O filme interrompe uma sequência ou coerência daquilo que se supõe como natural, especificamente entre corpo, sexualidade e gênero.

Segundo a pesquisadora brasileira Dodi Leal (2018), esse processo de reinterpretação dos modos de sexualidade e dos processos de performatividade se dão num contexto de reconhecimento das transgeneridades. As transformações começam com a percepção de que todos são generificados compulsoriamente ao nascer e que os corpos aprenderam a ser homem e mulher dentro de um quadro estereotipado do feminino e masculino e a partir de aparatos como o cinema. “O que é preciso dizer é que nossos corpos aprenderam a ser homem ou a ser mulher, numa perspectiva cisnormativa. O problema também está aí. Felizmente alguns corpos desaprendem a ser cis-homem e outros alguns corpos desaprendem a ser cis-mulher” (Leal, 2018, p. 35).

UMA ANÁLISE DE *SWEET TRANSVESTITE*

O cinema, por se tratar de uma linguagem com amplo alcance, capaz de colocar em tela os sentidos do mundo interior e exterior, é possível ser pensado a partir da análise fílmica. Isso significa direcionar um olhar analítico, segundo Manuela Penafria (2009), para a decomposição da cena e o sentido empregado em questões como a gestualidade, a voz, a música, os planos, entre outros.

A análise se sustenta na interpretação dos elementos presentes em cena, a partir da descrição. Penafria explica o procedimento:

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceita para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Penafria, 2009, p. 1).

Portanto, o objetivo final da análise é esclarecer sobre o funcionamento de um filme e propor-lhe uma interpretação. Ao entender que o filme *The Rocky Horror Picture Show* (1975) se enquadra melhor na metodologia de análise fílmica, optou-se neste artigo por um recorte sobre uma sequência específica. Essa escolha está ancorada no entendimento de que o cinema não deve ser interpretado apenas por seu conteúdo. Para Penafria (2009), a interpretação do conteúdo é útil ao contexto cultural, político e social de um filme, no entanto, não distingue a produção de outras formas artísticas, como uma peça de teatro. A interpretação em uma análise fílmica deve considerar a experiência dos sentidos. Esse tipo de análise compreende o filme como forma de expressão e abre espaço para que o cinema lance novos olhares sobre o mundo.

Vem daí a ponte com a análise do discurso narrativo de Genette (1995), que se volta a pensar a narrativa em composição com a história e a narração. Mirando por este caminho, uma das particularidades da diegese em relação ao recurso audiovisual se encontra na possibilidade de as imagens apresentarem aquilo que é verossímil. Segundo Jost (2016), as imagens do audiovisual transmitem a qualidade de realidade, mais que as palavras.

Penafria (2009), ao descrever os conceitos e metodologias das análises fílmicas, relata a etapa de expressão do ponto de vista, que antes da decomposição da sequência escolhida, dedica atenção para os aspectos visuais e sonoros, recorrendo a imagem e ao som para fazer relação com a mensagem presente no filme.

“A narrativa sempre diz menos do que aquilo que se sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que se diz” (Genette, 1995, p. 196). Na produção aqui analisada, a personagem Dr. Frank N. Furter é um cientista que se diz um “travesti que veio do planeta Transsexual, da galáxia Transilvania”. Aliando aspectos visuais e sonoros bem marcantes — com números musicais enérgicos, motivados pelo *rock’n’roll*, cenários e figurinos extravagantes —, o filme dispensa as noções de “normalidade”, a partir da referência dos Estados Unidos dos anos 1970.

O mundo narrativo é o da ficção científica em consonância com o terror. Logo, a referencialidade do longa não pressupõe um vínculo com a “realidade”. No entanto, diante de todo o seu contexto, *The Rocky Horror Picture Show* (1975) encontrou na performatividade a forma de representação subversiva dos conceitos de gênero e sexualidade. Na contramão, o filme subverte o gesto performativo, que produz significados pela repetição de atos que reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos, uma vez que, para Butler (2016), gênero é um ato intencional.

A cena analisada foi escolhida a partir de critérios que refletem a relevância do filme para a sua época até os dias atuais e por melhor exemplificar os conceitos e significados articulados neste trabalho. A sequência de *Sweet Transvestite* se configura como a mais conhecida da produção e, também, aquela que apresenta a personagem Frank. Esta sequência já foi reproduzida em diversas outras composições, como musicais e seriados de televisão.

Seu início se dá com a chegada das personagens Brad e Janet ao castelo desconhecido. As primeiras impressões já mostram que no filme, embora seja a visão o meio pelo qual mais se obtém informações, outros sentidos serão estimulados pela imagem e pelo som. Após a reação inicial, ao encontrar exóticas pessoas no castelo, o homem e a mulher se deparam com a personagem de Frank, que desce pelo elevador já ao som da música que seguirá até o final da sequência. A câmera não registra Frank de antecipação. Primeiro mostra seu salto, depois seu corpo de costas e, por fim, seu rosto como elemento de surpresa, tanto para o espectador quanto para Brad e Janet. O volume da música aumenta no mesmo instante, para que assim Frank comece a cantar ainda enrolado em uma capa preta. Ao longo da cena, é a personagem que a câmera acompanha, registrando seus passos e seus gestos.



Figura 1 - A primeira aparição de Frank. Extraído de *The Rocky Horror Picture Show* (1975).

Penafria (2003) aborda o trabalho do som, que implica que se estabeleça uma hierarquia sonora/visual, que leve em conta os efeitos que se pretendem provocar por meio do filme. Na produção de 1975, a música assume um protagonismo inicial na apresentação e na exposição narrativa, enquanto a imagem trabalha em estreita colaboração para amplificar, ilustrar e contextualizar essa informação, além de fornecer informações adicionais através da performance visual da personagem e das reações dos outros. A energia do *rock'n roll*, os cenários e figurinos extravagantes (elementos visuais) são indissociáveis da experiência da música e da mensagem de transgressão.

A partir dos elementos da análise narrativa desenvolvidos por Genette (1995), compreende-se a duração, que tem a velocidade impressa no discurso da duração da história e que concretiza o tempo da narrativa. Na análise da sequência *Sweet Transvestite*, pode-se aplicar o conceito de “cena” de Genette (1995, p. 109), considerando que esta porção do filme, que constitui uma unidade narrativa com um desenvolvimento específico, apresenta características de uma cena no sentido genettiano. Essa aplicação se justifica pela presença marcante do discurso das personagens, veiculado principalmente pela música, e pela relativa igualdade entre o tempo da narrativa e o tempo da história dentro dessa sequência. Assim, embora *Sweet Transvestite* seja identificada como uma sequência dentro da estrutura fílmica (Aumont; Maire, 2003, p. 268), a ausência de saltos temporais significativos e o foco no discurso musical das personagens permitem que ela seja analisada também sob a perspectiva do conceito de “cena” proposto por Genette.

Frank N. Furter é inicialmente apresentado com elementos típicos de um “monstro” ou uma figura ameaçadora do terror, mesmo que com uma reviravolta cômica. A sua descida do elevador em um ambiente desconhecido

para Brad e Janet, acompanhada pela música crescente e uma revelação gradual de sua aparência, cria uma tensão inicial que remete a encontros com criaturas em filmes de terror. Sua aparência andrógina e transgressora pode ser vista como uma subversão das figuras monstruosas tradicionais, que frequentemente representam o “outro” de forma binária e ameaçadora. A própria frase “Sweet Transvestite” desafia as expectativas, misturando uma imagem açucarada com uma identidade que, na época (e ainda hoje para alguns), era vista como “monstruosa” ou transgressora.

A personagem, após se revelar para Brad e Janet, caminha pelo salão do castelo repleto de outras pessoas e mostra a roupa por baixo da capa: um espartilho, meia-calça e saltos altos. Com um ar andrógino, Frank canta (vezes encarando a própria câmera) o verso principal da canção: “*I’m just a Sweet Transvestite From Transsexual, Transylvania*” (“Eu sou apenas uma doce travesti da Transexual, Transilvânia”).



Figura 2 - Momento em que Frank tira sua capa preta cantando *Sweet Transvestite*. Extraído de *The Rocky Horror Picture Show* (1975).

A música desempenha um papel fundamental ao complementar a leitura das imagens em um filme. Manuela Penafria (2003) utiliza o exemplo dos videoclipes para ilustrar como o som pode impulsionar uma construção visual criativa. Segundo Penafria (2003), a tendência predominante no cinema, especialmente a partir dos anos 1960, é integrar a música de forma intrínseca à narrativa, no que ela denomina uso diegético da música, onde a música faz parte do universo ficcional apresentado. Em filmes musicais, como é o caso de *The Rocky Horror Picture Show* (1975), as músicas são inerentemente ligadas à narrativa e exercem uma função central no seu desenvolvimento, veiculando falas de personagens e apresentando o contexto para o espectador. A sequência de *Sweet Transvestite*, por exemplo, utiliza a música para apresentar a personagem Frank N. Furter e expor informações relevantes sobre ele e o enredo.

Nessa incorporação, a canção tem uma função na cena, que é, além de apresentar Frank, apresentar também o contexto do filme para o espectador. Por meio da letra, a personagem dá as boas-vindas a Brad e Janet e conta detalhes sobre si. Essa característica pode ser interpretada como forma de “sumário” (Genette, 1995, p. 95) na narrativa, compreendido como um resumo da história, de modo que o tempo aparece reduzido em um discurso.

Ainda segundo Genette (1995), a narrativa pode fornecer o regulamento sobre a informação. Isso depende da capacidade de conhecimento que oferece sobre as partes da história e das personagens. O “modo” (Genette, 1995, p. 159) é a regulamentação da informação narrativa. Ou seja, o que se conta a partir de um ponto de vista. Na cena de *Sweet Transvestite*, a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa é Frank. Seja pela letra da música ou pela presença em cena, com suas roupas, maquiagem e cabelo, é ele¹² quem apresenta a perspectiva subversiva e as questões de identidade, papéis de gênero e sexualidade representadas no filme.

Na sequência cênica, Frank se deita em seu “trono” com as pernas cruzadas, rodeado por seus assistentes. A câmera foca em suas expressões, detalhando a maquiagem e o formato do rosto da personagem. Mais ao final, ele volta ao elevador do qual saiu, enquanto canta os últimos versos da música. A cada verso, o filme mostra as expressões de Brad e Janet. O que no início da cena era surpresa e espanto, passa a ser confusão e empolgação, já dando pistas do que está por acontecer na longa com o casal e suas personalidades.

12. Frank é apresentado como alguém que ocupa simultaneamente uma posição elevada tanto na feminilidade quanto na masculinidade. Sua aparência física é masculina, e ele utiliza os pronomes ele/dele — por isso, seguimos essa mesma referência ao nos referirmos à personagem. No entanto, ele rompe com as convenções de expressão de gênero ao incorporar elementos como lingerie, maquiagem e pérolas. Em um contexto fora da ficção, Frank poderia ser comparado a um artista *drag*, desafiando e até satirizando normas de gênero, especialmente no que diz respeito a sexo e liberdade sexual. Ainda assim, ele não se identifica como um artista *drag*, nem há qualquer menção a essa ligação. Frank simplesmente existe como é. No universo do filme, sua expressão de gênero é amplamente aceita, e muitos sentem-se atraídos por ele justamente por essa ambiguidade e fluidez na sua representação.



Figura 3 - Expressões faciais de Janet e Brad ao final da sequência cênica. Extraído de *The Rocky Horror Picture Show* (1975).

A sequência, que ao longo dos minutos é acelerada para dar conta da sonoridade musical e das combinações estéticas, sonoras e visuais, termina com a imagem de Frank subindo com o elevador, como desfecho daquela

apresentação. No plano da “voz” (Genette, 1995, p. 2018), a narrativa está implicada na narração. A narrativa é simultânea em que as “coincidências rigorosas da história e da narração eliminam toda espécie de interferência e de jogo temporal” (Genette, 1995, p. 218).

Frank possui duas vozes que, segundo Penafria (2003), provocam reação e efeito na imagem. Ela descreve a voz *out* (pela boca) e a voz *thought* (pelo conjunto do corpo). “Um certo tipo de enquadramento, uma personagem filmada de costas, um móvel, é suficiente para separar a voz da boca. Esse estatuto tem a sua origem no corpo expressivo, inteiro ou em apenas uma das suas partes” (Penafria, 2003, p. 7). A voz, com origem no corpo, é amplamente usada pela personagem durante toda a cena, inclusive nas imagens em que seu rosto não aparece. O corpo, portanto, é instrumento de subversão. Enquadramentos que separam a voz da boca demonstram como a expressividade corporal, mesmo quando o rosto não está visível, contribui para a enunciação da personagem e para a subversão das normas. Essa dimensão da voz corporal se integra à enunciação cinematográfica mais ampla da cena.

Nesse sentido, para Dodi Leal (2018), as instâncias normativas de gênero falham em sua tentativa de fixar e delimitar as identidades quando a expressão artística e a representação subversiva operam através de uma figuratividade poética. No caso de *The Rocky Horror Picture Show* (1975), essa figuratividade manifesta-se principalmente através da personagem de Frank N. Furter, cuja aparência andrógina, maquiagem, salto alto e comportamento desafiam as expectativas convencionais de masculino e feminino. A integração entre som, imagem e narrativa na sequência *Sweet Transvestite* serve como um exemplo dessa operação poética, em que elementos visuais e musicais se unem para subverter as normas de gênero e sexualidade vigentes nos anos 1970. A performance de Tim Curry como Frank N. Furter, influenciada pelo movimento *glam rock* com suas referências a filmes de terror e ficção científica, também contribui para essa ruptura com os parâmetros identitários convencionalmente aceitos.

Ao tensionar os atos discursivos e corporais que constroem os corpos sexuais, o filme apresenta uma perspectiva subversiva sobre identidade e performatividade, deslocando a coerência esperada entre corpo, sexualidade e gênero. Essa representação que rompe com as normas identitárias demonstra como a ficção pode se tornar uma representação da realidade, oferecendo novas significações e questionando a simplificação da experiência sexual. Apesar das críticas posteriores sobre a reprodução de estereótipos, a capacidade do filme de operar essa figuratividade poética para desafiar a naturalização das ideias de sexo e gênero pré-estabelecidos socialmente representa sua maior contribuição, reverberando o diálogo sobre liberdade e transgressão social até os dias atuais.

CONCLUSÃO

No processo de interpretar o que Penafria chama de “valor cinematográfico de um filme” (2009, p. 9), as conclusões são um ponto importante para identificar o grau de envolvimento que um filme permite a quem o assiste. A análise de filmes — assim como a análise narrativa — é uma atividade fundamental nos discursos sobre cinema. Isso permite verificar as características de produções como *The Rocky Horror Picture Show* (1975), considerando, neste caso, a relevância que possui após tantas décadas.

A integração dos elementos do terror, juntamente com a ficção científica e o musical, contribui para a complexidade e a duradoura relevância cultural de *The Rocky Horror Picture Show*. Embora o filme subverta o medo tradicional associado ao terror através do *camp* e da comédia, ele ainda utiliza tropos e estéticas do gênero para comunicar suas mensagens sobre liberdade, transgressão e a celebração da diferença. A figura de Frank N Furter permanece como um ícone por desafiar não apenas as normas de gênero, mas também as expectativas em relação aos “monstros” do cinema.

A obra de Richard O’Brien finda, também atualmente, em uma narrativa que celebra as liberdades, experimentações e subversões de percepções normativas da sociedade, como gênero e sexualidade. Especificamente na sequência de *Sweet Transvestite*, a ruptura das normas é introduzida com uma função de preparação do espectador para aquilo que está por vir, seja através da música ou através da construção de cena em torno da personagem principal Frank. Ao final, em dicotomia, tanto há o que se esperar quanto não há. Uma grande habilidade da produção.

REFERÊNCIAS

- AMÍCOLA, José; DE DIEGO, José Luis. *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2008.
- AUMONT, J; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- AVIRAM, Amitai E. "Postmodern Gay Dionysus: Dr. Frank N. Furter?". *Journal of Popular Culture*, v. 26, n. 1, 1992, p. 183-192.
- BENTO, Berenice. "O que pode uma teoria? Estudos transviados e a despatologização das identidades trans". *Revista Florestan - Graduação em Ciências Sociais da UFSCar*, São Carlos, v. 2, 2014, p. 46-66. Disponível em: <https://x.gd/SLuXe>. Acesso em: 20 de junho de 2021.
- BRITO, João Batista de. "Narrativas em conflito: três questões diferentes sobre a diferença entre literatura e cinema". In. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. Título Original: Gender Trouble – Feminism and the Subversion of identity.
- _____, Judith. "Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista". Tradução: Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras*, n. 78, 2018, p. 1-16. Disponível em: <https://x.gd/USy4E>. Acesso em: 26 de junho de 2021.
- COLLINS, Rich. Different Names for the Same Thing: Appropriation of Germanic Names in The Rocky Horror Picture Show. *LURe - Literary Undergraduate Research*, Carrollton (GA), v. 1, n. 1, 2010, p. 27-42.
- CORNELL, Julian. "Rocky Horror Glam Rock". In. WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org). *The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. p. 35-50.
- CULLER, Jonathan. *Literary theory*. New York: Sterling Publishing, 2009.
- ECO, Umberto. "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage". In. *Travels in Hyperreality: Essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. "A subversão da (hetero) normatividade no cinema americano: uma análise a partir de Freaks e The Rocky Horror Picture Show". *Indisciplinar*, v. 3, n. 4, 2017, p. 234-251.
- FORTUNATO, Ivan. Gênero, sexualidade e cultura no filme The Rocky Horror Picture Show. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Images, mémoires et sons, 2024.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução: Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

- JOST, François. Repenser le futur avec les séries. Essai de narratologie comparée. *Télévision*, n. 07. Paris: CNRS Éditions, 2016.
- LE GUIN, U. K. *A mão esquerda da escuridão*. Tradução de: Susana L. de Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2014.
- LEAL, Dodi Tavares Borges. *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*, Brasil. 2018. 536 f. Tese de Doutorado em Psicologia Social, USP, 2018. Disponível em: <https://x.gd/dr5KJ>. Acesso em: 25 de junho de 2021.
- LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 81-98, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://x.gd/ngqfn>. Acesso em: 25 de junho de 2021.
- MAYER, Claudia Santos; ARAUJO, Tatiana Brandão. A normatividade e a norma: o queer em The Rocky Horror Picture Show. In. ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 6., 2013. *Anais [...]*, 2013. p. 3080-3091.
- O'BRIEN, Richard. "The Rocky Horror Picture Show Book". *QED Publishing*, 2015.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). In. CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009. *Anais [...]*, 2009. Disponível em: <https://x.gd/OlYrr>. Acesso em: 28 de junho de 2021.
- _____, Manuela. Ouvir imagens e ver sons. In. CONGRESSO SOPCOM, 1., 2003. *Anais [...]*, 2003. Disponível em: <https://x.gd/cEOPB>. Acesso em: 28 de junho de 2021.
- REYNOLDS, S. *Shock and Awe: Glam Rock and Its Legacy from the Seventies to the Twenty-First Century*. New York: Dey Street Books, 2016.
- RUBINO, Atilio Raul. "El monstruo queer en The Rocky Horror Picture Show (1975): Sexualidad, género y parodia camp del cine de terror". *Archivos de la filmoteca*, Valencia, v. 72, 2013, p. 31-44.
- RUZENE, Felipe Daniel. "Sexualidades em cena: da (hetero)normatividade ao queer em The Rocky Horror Picture Show (1975)". *Revista Vernáculo*, Curitiba, n. 49, 2021, p. 19-33.
- SANTOS, Isabella Karine Souza. *O Figurino como Elemento Narrativo em The Rocky Horror Picture Show*. 2024. Dissertação de Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais, UFS, 2024.
- SANTOS, Isabella Karine Souza. "The Rocky Horror Picture Show (1975): Discussões Sobre Transfake, Gênero e Sexualidade na Década de 70". *RELICINE - Revista Livre de Cinema*, v. 10, n. 4, 2023, p. 105-122.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, 1995, p. 71-99.
- THE Rocky Horror Picture Show. Direção: Jim Sharman. Reino Unido: 20th Century Fox, 1975. 1 filme (100 min), son., color.
- TODOROV, Tzvetan. "As categorias da narrativa literária". In. BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1971.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 28/12/2024

Aprovado em 24/02/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.