



# miguilim

revista eletrônica do netli

volume 8, número 3, set.-dez. 2019

## ROSE RED: UMA LEITURA DISCURSIVA DA MATERIALIDADE FÍLMICA



## ROSE RED: A DISCURSIVE READING OF FILM MATERIALITY

Janaina de Jesus SANTOS  
Leanne de Jesus Pereira CASTRO

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)  
RECEBIDO EM 01/07/2019 • APROVADO EM 22/01/2020

---

### Resumo

---

Este estudo assume os pressupostos teórico-metodológicos da Análise do discurso de origem francesa e as noções foucaultianas de enunciado, discurso e corpo, a fim de compreender como os enunciados do filme *Rose Red* produzem efeitos de horror e que discursos são materializados. Para tanto, descrevemos os enunciados como composição de estratégias cinematográficas no nível do plano; em seguida, identificamos os discursos emergidos na narrativa fílmica; e, por fim, analisamos como os enunciados produzem efeitos de horror marcados no corpo dos personagens e como se relacionam com a ordem do discurso. Tomamos os filmes como documentos que trazem registros de práticas sócio-econômicas do momento histórico de sua produção. Eles mostram como a sociedade projeta seus valores, seus medos etc. Como resultado, constatamos que os enunciados do filme produzem o efeito

de horror pela reafirmação da ordem moral, pois, ao fazer circular o discurso pedagógico em planos cinematográficos, destacam a transgressão e a correspondente punição dos corpos indisciplinados.

---

## Abstract

---

This study appropriates the theoretical-methodological assumptions of French Discourse Analysis and the notions of Foucault about enunciation, discourse and body with perspective to understand how the enunciations in the film *Rose Red* produce horror effects and which discourses are materialized. For this, we describe the enunciations as composition of the cinematographic strategies in the plane level; then we identify the discourses that emerged in the film narrative; and finally we analyze how the enunciations produce horror effects through the body of the characters and how they have relation with the discourse order. We take the films as documents that bring records of socio-economic practices of the historical moment of their production. They show how society projects its values, its fears, etc. The results showed that film studied reaffirms the moral order, when circularing the pedagogical discourse in cinematographic plans that highlight the transgression and the corresponding punishment of the undisciplined bodies.

---

## Entradas para indexação

---

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Corpo. Discurso. Enunciado.

**KEYWORDS:** Body. Cinema. Discourse. Enunciation.

---

## Texto integral

---

### 1 Visualidades iniciais

O horror está ancorado em objetos que nos causam reações como náuseas, nojo, repulsa, tremores etc. É o resultado de nossa percepção diante de algo “meftico ou impuro”, ou seja, ele tem um “objeto formal da emoção” (CARROLL, 1999, p. 46) capaz de provocar reações de medo e horror.

Milanez (2011, p. 17) afirma que, desde os anos 2000, houve um aumento de produções horríficas em nossa sociedade:

Nos anos 2000 a produção abrange as telenovelas brasileiras *O beijo do vampiro*, de 2002, exibida pela rede Globo; *Os mutantes - caminhos do coração*, de 2008, na TV Record; numerosas séries norte-americanas dos últimos cinco anos como *Supernatural*, com início em 2006, da Warner; *Heroes*, também iniciada em 2006, da NBC; *Frige*, desde 2008, na Fox; *True blood*, da HBO e a recente *The Vampire Diaries*, da Warner, ambas de 2009, e a série de filmes *Crepúsculo*, de 2008; *Lua nova*, de 2009; e *Eclipse*, de 2010.

Ressalto, ainda, os inúmeros livros dessa ordem que invadiram as livrarias na última década, a se iniciar com o mundo fantástico criado, na Inglaterra, por Rowling nas aventuras de Harry Potter e da intensificação, no Brasil, de filmes com elementos narrativos de horror, como *O Coronel e o Lobisomem*, de 2005, *Um lobisomem na Amazônia*, também de 2005, *Acredite, um espírito baixou em mim*, de 2006, *Fica comigo esta noite*, de 2006, *O sarcófago macabro*, ainda de 2006, *Corpo*, de 2007, *Encarnação do Demônio*, de 2008, *Filmefobia*, de 2009, entre outros produzidos na segunda metade da primeira década de nosso século.

Trata-se da emergência e a forte (re)inserção de objetos caracterizados pelo mistério, terror, horror, sobrenatural etc. O fato desses elementos estarem em circulação nas diversas mídias demonstra sua condição de existência que é a aceitação e o gosto do público. Mesmo que, a princípio, as pessoas devessem evitar algo que pode lhes causar repulsa e aflição, “[...] o desconhecido nos amedronta..., mas nós adoramos dar uma olhadinha nele às escondidas.” (KING, 2012, p. 14).

A partir dos pressupostos teóricos e metodológicos dos estudos discursivos de influência foucaultiana e desdobramentos brasileiros, buscamos compreender como os enunciados do filme *Rose Red (A Casa Adormecida*, Craig R. Baxley, EUA/Canadá, 2002) produzem efeitos de horror. Para alcançar tal objetivo, descreveremos os enunciados imagéticos e sonoros como composição de estratégias cinematográficas no nível do plano; em seguida, identificamos os discursos emergidos na narrativa fílmica; e, por fim, analisamos como os enunciados produzem efeitos de horror marcados no corpo dos personagens e como se relacionam com a ordem do discurso.

## 2 Leituras de teorias

A Análise do discurso de origem francesa teve vários desdobramentos desde seu início na França dos anos 1960. Inicialmente, assentou-se em análises marxistas sobre a materialidade da língua de discursos políticos, estreitando a relação entre a estrutura da língua e a exterioridade, no momento em que a Linguística era caracterizada pela forte adesão a ideias estruturalistas, que viam a língua como estrutura fechada.

Para a Linguística, enunciado é um termo primitivo do qual parte o linguista, como uma parte do discurso proferido. Especificamente, na Sintaxe, o enunciado é “a unidade de comunicação elementar, uma sequência verbal investida de sentido e sintaticamente completa”; na Pragmática, o enunciado é “a realização de uma frase em uma determinada situação”; na Linguística textual, o enunciado pode ser escrito ou oral, sendo empírico, observável e descritível; na Análise do discurso, o enunciado é “a sucessão de frases emitidas entre dois brancos semânticos, duas pausas da comunicação” (CHARAUDEAU, 2004, p. 196).

Enunciado também é definido pela Lógica e pela Filosofia com várias definições: enunciado e proposição equiparados em oposição à sentença, de modo que

a sentença é a expressão cujo conteúdo é o enunciado ou proposição. Pode-se ou não, ainda, distinguir-se 'enunciado' de 'proposição'; no caso em que ocorre a distinção, pode-se acentuar o caráter mais "neutro" - logicamente falando - de 'enunciado', diferentemente do caráter menos "neutro" e, segundo alguns, "ontológico", de 'proposição'. Outro sentido é o que equipara 'enunciado' a 'sentença'[...]. Outro sentido, hoje bastante difundido, é o fundado na distinção entre 'enunciado', por um lado, e 'proposição' ou 'sentença', por outro. Supondo-se que tanto 'proposição' como 'sentença' sejam expressões que têm propriedades lógicas e estão conectadas por relações lógicas, 'enunciado' é considerado então como o nome dado ao fato de que alguém - especificamente um sujeito humano que desenvolve uma atividade pretensamente cognitiva - formule uma proposição ou uma sentença. (MORA, 2001, p. 845)

Enquanto, o linguista Michel Pechêux ([1969]1997) se dedicava ao estudo da materialidade da língua, o filósofo Michel Foucault desenvolvia o método arqueológico n'*A arqueologia do Saber* ([1969] 2008), pensando na passagem da materialidade estritamente linguística para a materialidade histórica dos objetos - não sendo estritamente lógico nem gramatical. Para Foucault,

o enunciado não é uma unidade elementar que pode ser sobreposta a unidades elementares gramaticais ou lógicas, o enunciado é entendido, de início, em virtude de uma função, que é a "função enunciativa", na qual deve-se levar em conta a relação entre o sujeito que enuncia e o enunciado (ou o que enuncia), mas também a relação entre um contexto de enunciados e o modo pelo qual o sujeito funciona com eles. (MORA, 2001, p. 846)

Portanto, de acordo com Foucault (2008, p. 90), um enunciado precisa estar associado a um domínio "[...] capaz de entrar em um jogo de relações com outros elementos semelhantes a ele." A noção de enunciado, para a análise arqueológica, não está no mesmo nível de existência do conceito de língua, pois "[...] não basta qualquer realização material de elementos linguísticos, ou qualquer emergência de signos no tempo e no espaço, para que um enunciado apareça e possa existir." (FOUCAULT, 2008, p. 97). O filósofo francês afirma que o que define um ato de fala, uma proposição ou uma frase como enunciado é a função enunciativa. Em outras palavras, esses elementos precisam ser produzidos por um sujeito situado historicamente para constituir um enunciado.

Segundo Gregolin (2006), a aproximação com os estudos foucaultianos representou novas perspectivas para o campo, além da estritamente linguística. A estudiosa reitera que a Análise do discurso deixa de enfatizar exclusivamente a materialidade da escrita e passa a considerar outras formas, outros regimes de materiais (GREGOLIN, 2003).

Desse modo, atualmente, a teoria discursiva possibilita compreender o que é dito nos enunciados de diversas materialidades e oferece uma esteira de ferramentas para trabalharmos os discursos e a construção dos sentidos, no nosso caso no filme *Rose Red*. Nesse viés, tomamos a perspectiva foucaultiana sobre enunciado para analisar materialidades multimodais, a exemplo das imagens em movimento, pois fazer uma análise discursiva de *Rose Red* implica considerar, na materialidade própria do filme, as condições de possibilidade do discurso nas relações de saber e poder.

## 2.1 Os discursos e os enunciados

Na perspectiva do pensador francês, os discursos estão distribuídos por toda a sociedade e fazem reverberar o controle de saberes e poderes. Nesse contexto, existe um jogo de interdições no qual não se pode dizer tudo e qualquer coisa em qualquer lugar. Nas palavras de Foucault (2007, p. 8):

[...] em cada sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seus procedimentos aleatórios, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Esse teórico ressalta que o discurso é um conjunto de enunciados que se apoia em uma mesma formação discursiva, por isso é preciso considerar as condições históricas que permitem o aparecimento de objetos que se relacionam com outros e possibilitam a emergência de outros discursos. A investigação dos discursos perpassa por questionar por que esse discurso apareceu aqui, que lugar ele ocupa no meio dos outros, por que ele e não outro? (FOUCAULT, 2008).

Percebemos assim que os discursos não existem por si só e precisam de condições para existirem. Da mesma maneira, a aparição dos enunciados acontece em uma série, um domínio de estruturas com “conteúdos concretos no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 2008, p. 91). Ou seja, é necessário que haja um conjunto de signos que permite a atualização de regras de construção e formas de sucessão, de modo que os enunciados estejam situados historicamente.

Seguindo o preceito de Foucault (2008, p. 114) de que o enunciado precisa ter “[...] uma substância, um suporte, um lugar e uma data”, analisamos *Rose Red* como um objeto cultural situado no século XXI, cujas margens estão povoadas por outros que o antecederam e por seus contemporâneos. Trata-se de perceber a

produção de sentido que está materializada no enunciado maior do filme em relação com sua exterioridade.

Diante disso, pensamos as imagens fílmicas como produtoras de discursos e sentidos, visto que o audiovisual as materializa e as possibilita circular na sociedade, sendo que as “[...] imagens se unem a palavras e sons para produzir efeitos de sentido.” (SANTOS, 2011, p. 10).

## 2.2 O corpo e a disciplina

Dito isso, tomamos a noção de corpo como objeto discursivo em que as práticas do sujeito se dão a ver. Para estabelecer uma análise dos acontecimentos em torno desse enunciado, é preciso deixar de vê-lo como prática corporal, e sim como prática discursiva, um conjunto de regras determinadas no tempo e no espaço (MILANEZ, 2009).

Milanez (2009) afirma que o embate entre o corpo e a disciplina está presente no discurso pedagógico, como conjunto de práticas que proporciona ensinamentos de várias ordens. A situação em que se encontram o corpo e sua postura é algo relevante para o estudo desse discurso, pois os fatores que cercam o corpo correspondem à ordem e à disciplina. Pensar nesse discurso é refletir sobre ordem, disciplina e relações de poder.

No âmbito discursivo, é importante ressaltar a posição do corpo como produção de saberes. Envolvido por lutas históricas tornou-se objeto de pesquisa das ciências humanas no século XX, quer seja como objeto, sujeito ou performance, por observar a sua relação com o sujeito. Movimentos feministas, homossexuais e lutas políticas acabaram por inseri-lo na condição de objeto de saber, nesse sentido foi concebido como produtor de discurso e subjetividade (COURTINE, 2013).

Para refletir sobre o corpo que está em evidência no filme e em sua relação com a “casa”, respaldamo-nos no conceito que Foucault (1999) tem sobre o poder disciplinar, pois entendemos que a casa traz elementos dos ambientes de disciplina, escrutinados pelo filósofo. Foucault refere-se a instituições fechadas como locais disciplinares, a exemplo de quartéis, colégios internos, fábricas que oferecem vigilância severa e são, de certa forma, construídos para inibir a ação de sujeitos. Tendo em vista que:

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os pontos onde os indivíduos estão inseridos em um lugar fixo onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados [...] isso tudo constitui um modelo de dispositivo disciplinar. (FOUCAULT, 1999, p. 221)

Acerca da disciplina, Foucault (1999) explica que ela se diferencia de alguns modelos já existentes há muito tempo - métodos disciplinares, como a escravidão, que se fundamentavam em apropriar-se dos corpos ou a domesticidade como

relação de domínio e capricho de patrões sobre os corpos de seus criados. Nos séculos XVII e XVIII, a disciplina implica numa coerção sobre o corpo, um controle sobre seus elementos, gestos e comportamentos. Não se trata apenas de manter um controle sobre ele, mas de fazer funcionar um jogo de elementos e práticas para que seja exercida uma vigilância constante sobre si mesmo para evitar a punição. Nesse sentido Foucault (1999, p. 164) ressalta que:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente um aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil e inversamente.

Sendo assim, em nossa análise tratamos de uma disciplina baseada na vigilância, no julgamento e na punição daqueles que cometeram falhas.

### 2.3 O filme e o horror

O filme é baseado na narrativa da misteriosa mansão Winchester, que conta a história de Sarah Perdee Winchester, viúva de William Wirt Winchester. Essa família fez sua fortuna a partir de 1854, quando começou a fabricar os primeiros rifles com potência para vários cartuchos e vendê-los para o mundo todo. Conta-se que após a morte do marido e da filha, Sarah gastou toda a sua fortuna na construção de uma casa, segundo ela, a pedido de espíritos. Essa casa está situada na Califórnia, EUA. Sua história ganhou fama, foi transformada em ponto de visitação para turistas, a Winchester Mystery House, e até ganhou algumas versões no cinema hollywoodiano.

Já o filme *Rose Red* narra a história de uma “casa” que foi construída por John P. Rimbauer para presentear sua noiva Ellen Rimbauer. Desde o início da construção, aconteciam episódios estranhos, como acidentes fatais inexplicados, desaparecimentos e assassinatos. Mesmo depois do fim da construção, continuavam a ocorrer mortes de homens e desaparecimentos de mulheres, a exemplo da própria Ellen Rimbauer. Depois de seu desaparecimento, a mansão ficou envolta em boatos sobre as mortes e sumiços, afastando todos.

Tempos mais tarde, Steven Rimbauer, bisneto do casal, alugou a mansão para Joice Reardon, professora de Parapsicologia da Universidade de Beaumont, em Seattle. Interessada em realizar seus experimentos, ela reuniu uma equipe de sete pessoas com poderes psíquicos. Com a finalidade de comprovar a presença de forças sobrenaturais em *Rose Red*, a professora busca despertar a casa, uma vez que, segundo seus estudos, estava adormecida e precisava de forças sobrenaturais para acordar.

*Rose Red* possui o que King (2012, p. 15) chama de “outro nível de horror”, que se diferencia do horror explícito, na direção da experimentação pela

imaginação, embasada na ansiedade e repulsa diante do interdito, isto é, os cortes que são feitos nas cenas horríficas fazem o espectador imaginar o que aconteceu, a angústia causa arrepios, sensação de medo e pavor, que caracterizam a narrativa fílmica como horrífica.

O filme investigado é caracterizado como objeto horrífico ao trazer um enredo carregado de mortes, aparições sobrenaturais, além da “casa” que age sobre os personagens. Estes elementos criam uma atmosfera de suspense e medo, mas, ainda assim, o interesse em continuar a assistir ao filme persiste, sendo “a marca de identidade do horror”, segundo Carroll (1999, p. 30).

Diante dos enunciados recortados, questionamos a respeito do posicionamento da “casa” diante dos personagens. Suas práticas permitem-nos olhá-la como construção histórica que revela verdades no exercício do poder sobre os corpos, sendo possível imaginá-la como um elemento monstruoso.

Nesse sentido, buscamos os conceitos relacionados a monstro, na filosofia e nas artes. Carroll (1999) afirma que o monstro é algo fora da ordem natural, pois infringe as leis da normalidade, se constituindo não apenas em ameaça física, mas também cognitiva - quem o encontra tende a ter reações descontroladas. Para Chevalier (1986), o monstro pode simbolizar o guardião de um tesouro, assinalar o lugar do sagrado, marcar os rituais de passagem da esfera espiritual, provocar uma ressurreição, materializar uma imaginação errônea ou ainda tornar concretas forças irracionais. Nessa interseção entre os campos de saber, destacamos o monstro como um ser informe, caótico, tenebroso e ameaçador.

### 3 Os desafios metodológicos

Nesse trabalho, buscamos as bases metodológicas da Análise do discurso, seguindo o método arqueológico de Foucault (2008), que estuda os discursos e os enunciados na sua historicidade. Esse método investiga os discursos como práticas descontínuas, que obedecem a certas regras. Trata-se de observar e penetrar no cerne do acontecimento do discurso em dado momento, pois como salienta Gregolin (2004), esse método não age como uma “doxologia”, mas visa estudar os diferentes discursos que emergem em certa época.

Gregolin (2004, p. 89) faz eco a Foucault quando diz que o objeto da análise arqueológica não é um enunciado atômico, mas sim o campo de exercício da função enunciativa. Para essa autora, trata-se de descrever as suas condições e suas regras de controle, pois entre o enunciado e o que ele enuncia não existem apenas regras e relação gramatical e sim uma “[...] relação que envolve os sujeitos, que passa pela história, que envolve a própria materialidade do enunciado”.

Primeiro, definimos e recortamos o *corpus* dentro do objeto escolhido, pois, como enfatiza Fernandes (2008, p. 61), “[...] o analista deverá recortar, desse material mais amplo, fragmentos nos quais se encontram manifestações do discurso”. Em seguida, compusemos séries de enunciados que evidenciam os discursos historicamente marcados, os descrevemos com base nos planos



cinematográficos, na conceituação de Aumont e Marie (2006). Depois, identificamos como as estratégias cinematográficas e as condições de possibilidade inscreveram o discurso e evidenciaram sentidos na superfície do filme. Para tanto, escavamos, restauramos e expusemos os discursos para buscar elementos que, articulados entre si, apontam as condições de produção de saberes em nossa época (GREGOLIN, 2004). Por fim, identificamos e analisamos os discursos que produzem o horrífico em *Rose Red*, tomando a materialidade fílmica como enunciado que se repete e, ao mesmo tempo, se transforma.

Assim, selecionamos enunciados de acordo com os princípios de descontinuidade e regularidade dos discursos com recortes que marcam o lugar dos sujeitos e dos discursos, levando em consideração a identificação de regularidades de elementos horríficos em *Rose Red*. Tomamos o filme e destacamos três cenas de grande carga dramática na narrativa fílmica, a saber: os momentos em que Vick morre de parada cardíaca, o corpo de Emery é mutilado e acontece o julgamento da protagonista Joice.

#### 4 Leitura, descrição e interpretação

Diante do quadro teórico-metodológico exposto, descreveremos e interpretaremos os enunciados nos quais identificamos a regularidade discursiva que mostra o poder exercido pela “casa” sobre os personagens e a produção do horrífico.

Importa ratificar que *Rose Red* faz parte de uma série de enunciados que se justapõem e se entrecruzam, mas que não se pode dizer que é linear. A narrativa fílmica rompe o pacto da ordem natural na qual a “casa”, em conjunto com o sobrenatural, toma vida e dita ordens; à medida que isso acontece, vão emergindo enunciados que produzem acontecimentos horríficos.

É interessante refletir, com Bourdieu (1999, p. 158) ao tratar da casa kabyle, que “A casa é um império no império, mas que permanece sempre subordinado porque, mesmo quando ele apresenta todas as propriedades e todas as relações que definem o mundo arquétipo, permanece um mundo às avessas, um reflexo invertido.” Sendo a mansão *Rose Red* um império em sua magnitude símbolo de uma posição social de prestígio daquela família americana. É um espaço físico que afasta e exclui quem não faz parte do espaço social da família Rimbauer. Trata-se da ostentação do espaço para ostentar o poder, segundo Bourdieu (2013).

Iniciamos a análise pela cena em que Vick, um senhor pré-cognitivo, cuja habilidade é de prever o futuro, vê-se seduzido por Pam, uma jovem intuitiva que visualiza fatos anteriores ao tocar objetos presentes. Por estar fascinado por Pam, ele demonstrou uma fraqueza e se tornou a primeira vítima de *Rose Red*: guiado por uma imagem da moça, seguiu-a até o quintal, um cenário estático e abandonado; lá, deparou-se com o vestido da jovem flutuando na fonte. Assustado e receoso da morte dela, ele dirige o olhar a uma estátua de formas femininas e a percebe mover a mão. Assim, o horror se completa no encadeamento de fatos sem explicação natural: a ilusão de ver a moça e a movimentação da estátua.

As imagens da cena são construídas no contraste entre a exploração do espaço abandonado com ângulos abertos<sup>1</sup> e o *close*<sup>2</sup> no rosto de Vick. O plano geral mostra o personagem no centro e o quintal ao fundo, em ângulo contra *plongée*<sup>3</sup>, vemos Vick e a estátua de baixo para cima. O enquadramento formado pelo conjunto de planos determina como o espectador observa o sofrimento de Vick, que, ao se virar novamente, vê a estátua arrancar a própria face como uma máscara e dirigir-se a ele. Trata-se de uma sequência de imagens que produzem o sentido de desolação do personagem em contraste com um céu inexpressivo diante de sua dor.

Assombrado com tal visão, Vick corre e consegue com muita dificuldade chegar até a mansão, apesar das dores no peito provocadas pelo medo - reações que Carroll (1999) chama de aversão mental. Nesse momento, ao chegar à porta e ser impedido de entrar por estar trancada, pede ajuda a Emery. Entretanto, alucinado por visões horríficas, o jovem se nega a ajudá-lo, temendo ser apenas uma ilusão.

Diante do desespero e da negação de socorro, Vick sofre um infarto e morre do lado de fora da “casa”. Ao ver Vick morto, Nick acusa Emery de omissão de socorro e tenta inutilmente socorrer o homem, mas as portas e as janelas permanecem travadas.

Depois, Emery sai desesperado correndo pela casa e se perde nos corredores de *Rose Red*. Cansado de procurar uma saída, consegue encontrar novamente a sala onde estão as outras pessoas. Ao ser indagado sobre a motivação de ter negado ajuda ao homem, outra vez se desespera e corre pela casa. Então, Annie<sup>4</sup> acorda e as portas começam a se fechar, manifestação sobrenatural que denuncia a punição de Emery.

Nesse momento, questionamos quem é Emery e quais são as suas práticas que fogem à ordem moral e serão punidas pela casa. Por um lado, trata-se de um homem de mais de 30 anos, desempregado, estatura média, acima do peso - suas roupas denunciam que tinha um corpo ainda maior - e jeito desengonçado de andar. Por outro, ele mostra um comportamento abusivo ao desrespeitar todos ao redor, com atitudes defensivas, desprezo consigo e com os outros, além de atos e falas ofensivas e agressivas. Sendo assim, esse conjunto de elementos caracteriza o personagem como um sujeito indisciplinado, que foge às normas de convivialidade e que precisa mudar suas práticas consigo e com os outros.

Passamos à descrição do segundo enunciado da série: a cena da punição de Emery. A materialidade é composta pela sequência de planos curtos<sup>5</sup>, plano geral e plano em *close* da face de Emery. Alguns momentos da cena são construídos por planos curtos, como a tentativa de fuga de Emery pela casa, o que exige da câmera movimentos de mesma proporção. A intensidade dos planos em *close* é potencializada pelo trabalho da iluminação, cujo jogo de luz sobre o rosto em contraposição com o fundo escuro cria uma atmosfera claustrofóbica. Dessa maneira, o telespectador é induzido a ver de perto o horror estampado na face do personagem.

Ao retornar à sala, Emery aproveita que as portas se abriram, enquanto Annie estava desmaiada, e tenta sair da casa. Contudo, repentinamente, a menina

acorda, a câmera em *close* mostra seu rosto com olhos fixos em seus bonecos. Nesse momento Joice pergunta:

- Annie, o que foi?<sup>6</sup>

Com um tom irônico e um leve sorriso ela responde:

-Nós raramente temos companhia em *Rose Red* hoje em dia, eu insisto que fiquem um pouquinho mais!<sup>7</sup> (ROSE..., 2002)

Em seguida, sem dar chance de reação a Emery, as portas fecham-se rapidamente com grande força e aquela que abrira para fugir decepa-lhe quatro dedos da mão esquerda.

O horror é ampliado por meio da punição visualizada na estratégia cinematográfica de *close*, que evidencia a mutilação do corpo de Emery. O rosto do personagem é focado de modo agigantado e faz o espectador olhar de perto todas as reações de horror elaboradas na cena. Portanto, essa cena reforça que os *closes* são recursos poderosos disponíveis nas filmagens para destacar algo importante na sequência fílmica e alcançar o efeito de sentido pretendido. A cena é composta por planos curtos, em plano e contra plano<sup>8</sup> - mostrando ora o rosto de Emery, ora as portas se fechando, e, por fim, seus dedos caídos ao chão. A parte mutilada, agora separada do corpo, é ampliada ao olhar pela estratégia de *close*, que maximiza a produção de sentidos de horror.

No momento exato em que os dedos são cortados, há um corte no plano, que mostra a atuação da ordem do discurso sobre a imagem, de modo que interdita o que não é aceito socialmente para entretenimento. Mesmo com o corte e, principalmente com ele, o sentido de violência é ampliado.

Milanez (2011, p. 200) ressalta que, no campo do horror, sempre há um intrincamento do corpo, “[...] o corpo fala na medida em que anuncia a verdade que preconiza sobre o homem de nosso tempo”. Entendemos que o corpo fala e mostra nossas práticas e, ao mesmo tempo, sofre as consequências delas. Isso nos conduz a pensar nas mãos como uma parte importante do corpo e como elas falam de nós por meio de gestos e posicionamentos, tornando-se um lugar discursivo.

Nesse viés, voltamos a atenção para as mãos do personagem Emery, especificamente a mão esquerda, a qual sofre o castigo de punição. Pois a cena exibida exige respostas para questionamentos como: por que a mão esquerda e não a direita? Por que a punição desse personagem e não de outro? Por que o plano mostra dessa forma e não de outra?

O dicionário Houaiss (2009) define mão esquerda como sinistra e, sestra e por sua vez, sinistro remete a sombrio, amaldiçoado, agourento, assustador e temível. Em nossa cultura, o termo esquerdo ganhou tons pejorativos desde a moral judaico-cristã até nas questões ideológicas, chegando ao castigo e ao interdito das crianças canhotas. Historicamente, são termos negativos, comumente dirigidos a pessoas canhotas, produzindo o sentido de que não são naturais e são moralmente opostas às destros.

Apontada como a maneira certa de ser e agir das pessoas, a palavra direita é sinônimo de correto e justo, de acordo com o dicionário Aurélio (2016). Do mesmo modo, lembramos também da referência feita à ascensão de Jesus, que “[...] foi levado ao céu e sentou-se a direita de Deus” (MARCOS, 16:19), indicado como um homem bom e justo que merece um lugar privilegiado à direita de Deus.

Ainda encontramos na Bíblia outras passagens que se referem valorativamente à direita, como em Lucas (1:11) quando relata a aparição do anjo à Zacarias e esse primeiro estava à direita do altar do incenso, pois esse lugar é símbolo das orações elevadas a Deus, que pode destacar o credenciamento ou o papel dos anjos. São enunciados que povoam a cultura ocidental e reafirmam o sentido de que o lado direito é, por si só, algo positivo.

Com o intuito ratificar esse posicionamento, trazemos à baila outros enunciados arraigados em nossa cultura por meio de outra passagem bíblica referente ao evangelho de Mateus (25: 31-46): ao se referir ao juízo final, o evangelista relata que quando o filho do homem vier na sua glória e todos os povos forem julgados, o pastor, então, separará os homens como separa as ovelhas dos cabritos. Dessa forma, os justos ficarão como as ovelhas do lado direito e os injustos, como os cabritos, do lado esquerdo. Mais uma vez, os textos bíblicos diferenciam os dois lados, valorando o direito como bom em oposição ao esquerdo, o ruim.

Outras línguas também fazem alusão ao esquerdo como sinistro, a exemplo do italiano: esquerdo pode significar *manco*, *mancino* (malandro) (MICHAELIS, 2003); do inglês: canhoto é sinônimo de *clumsy* (desajeitado) (MICHAELIS, 2010). O dicionário inglês de sinônimos *Thesaurus* traz alguns sinônimos de *clumsy*: *heavy-handed* (mão pesada), *unadapt* (que não se adapta), *uncoordinated* (descoordenado) e ainda adjetivos como: *not agile*; *awkward* (não é ágil, desajeitado). Assim, interpretamos o fato de a mão esquerda de Emery sofrer a violência e não a outra como uma prática disciplinarizadora do sobrenatural por meio da casa, que julga e pune um corpo desordenado e envolto em gestos e práticas opostas aos valores da solidariedade e do companheirismo.

Reforçamos com Chevalier (1986, p. 682) que, na tradição bíblica, é importante distinguir a mão direita da mão esquerda, sendo uma das bênçãos e outra das maldições, pois a mão esquerda de Deus está relacionada com a justiça e a mão direita com a misericórdia. A oposição entre direita e esquerda é reforçada pela oposição entre o caminho da salvação e o caminho do inferno nessas direções, respectivamente. O filósofo e teólogo apresenta um levantamento entre vários povos e destaca que, entre gregos, celtas, africanos entre outros, a oposição entre os lados direito e esquerdo está assentada na oposição entre bem e mal, favorável e nefasto, boa sorte e azar, ordem e desordem, retidão e instabilidade da consciência humana.

As demarcações feitas em torno dos termos ligados ao significado de esquerda, levam-nos a acreditar que Emery foi punido por ter uma conduta indisciplinada e que o castigo sofrido na mão esquerda materializa uma forma de extirpar o mau do corpo.

Ratificamos ainda que a escolha do primeiro plano e da estratégia de *close* direciona nosso olhar para a imagem da punição, evidenciando a mutilação sobre uma parte importante do corpo, de modo que é dada a ver a relevância das mãos para o nosso corpo e reforçados os sentidos de poder sobre ele.

O último enunciado da série é a cena dos instantes finais do filme. Após os dedos de Emery serem amputados, Nick desaparece misteriosamente na casa. Nesse momento, os sobreviventes decidem que precisam sair da mansão. Entretanto, todas as portas e janelas estão fechadas e ninguém consegue abri-las. Então, Cathy usa seus poderes de psicografia<sup>9</sup> para se comunicar com Annie e tentar fazer com que “a casa” libere as portas. Ela senta-se com Annie em frente à lareira e começaram a rabiscar o papel, no qual escrevera várias vezes “Abra as portas, abra todas as portas!<sup>10</sup>” (ROSE..., 2002). Nesse momento, observamos fatos comuns nas narrativas de horror sobrenatural como: o vento que arrasta objetos, as luzes piscando, os objetos se quebrando e uma escuridão ao fundo na construção de uma atmosfera pesada. As luzes da câmera focam os rostos dos personagens em planos curtos, permitindo vislumbrar o horror estampado em cada rosto ao mesmo tempo. As portas se abrem e os vidros das janelas se estilhaçam.

Após se certificarem de que as portas estão abertas, os personagens reúnem-se para sair da mansão. Porém, Joice recusa-se, insistindo em gravar provas do sobrenatural para mostrar ao mundo. Quando se vê sozinha, é tomada pelo medo e tenta fugir, mas é impedida por uma mesa que se move e trava a porta. A câmera fixa em sua face trêmula mostra, por meio do *close*, os olhos arregalados evidenciando o horror no corpo.

A filmagem na cena permite explorar o ambiente como um todo. Por meio do plano médio<sup>11</sup>, Joice é centralizada no quadro e acuada pelos espíritos das pessoas mortas, evidenciando sentidos de medo e horror.

Há uma profundidade de campo suficiente para compor uma cena de punição materializada pela estratégia *plongée*, que capta Joice entre os outros personagens - a postura de seu corpo e o movimento dos braços evidenciam a defesa de alguém acuada. Essa cenografia é carregada de elementos que apontam para o discurso pedagógico. Por um lado, Joice coloca em risco a integridade física e a vida de sua equipe para seu próprio benefício; por outro lado, perturba o mundo dos mortos quando usa os poderes sobrenaturais dos integrantes do grupo para despertar as forças ocultas da mansão. Tudo aponta para a vaidade, para se promover na carreira acadêmica perante seus pares. Os espíritos da “casa” a intimam e a punem por transgredir a ordem.

A câmera é um instrumento do olhar sobre o mundo. Ela determina como olhamos e como conhecemos num dado momento (AUMONT; MARIE, 2006). Nesse sentido, o enquadramento da cena evidencia olhares entre Joice e os espíritos em plano e contra plano. O horror se completa no desespero estampado em seus olhos, nos gritos por ajuda e no ato final nas palavras vindas dos espíritos do fotógrafo e de Vick respectivamente quando dizem:

- E a melhor parte é...<sup>12</sup>

-Você nunca terá que sair!<sup>13</sup> (ROSE..., 2002)

Nessa atmosfera sombria, Joice percebe que não há mais saída, abaixa-se e se deixa-se ser dominada por eles. A câmera mostra esse embate em *plongée*<sup>14</sup> ao aproximar-se da cabeça dos personagens, destacando o ataque dos espíritos. Nesse momento, há um corte no plano, indicando, mais uma vez, o funcionamento da ordem, interditando o que não deve ser mostrado. O corte é significativo também como espaço para a imaginação do espectador compor suas piores imagens a respeito do que poderia ter sido a punição de Joice, uma vez que o discurso pedagógico incita a imaginar uma situação de penalidade como resposta ao ato cometido.

Nesse contexto, observou-se a produção cinematográfica como lugar de circulação do discurso pedagógico, numa sociedade em que há um jogo de saberes e poderes, determinando que há instituições que preservam o direito de falar e punir.

Esse estudo apontou que, no filme, são mostradas punições como o infarto de Vick causado pelo medo, a amputação dos dedos de Emery e a vingança dos espíritos contra Joice, apontando a “casa” como instituição que se valeu do direito de julgá-los, puni-los e castigá-los por suas práticas desordenadas.

A “casa” assume o saber carcerário que permite exercer a disciplina sobre os corpos e os gestos dos personagens, quaisquer que sejam suas práticas. *Rose Red* vitima Vick, Emery e Joice, exercendo sobre eles um poder disciplinar, sendo essa “[...] uma técnica de poder que implica vigilância [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 107). Essa técnica disciplinar de vigilância garante à “casa” o poder de punir, adquirido pelo saber carcerário.

A mansão *Rose Red* torna-se o monstro desse filme de horror, pois suas práticas violam as leis naturais e causam desordem quando ganha vida e se posiciona no lugar de quem pune. Assim, tomamos as palavras de Foucault (2001, p. 69) e dizemos que a casa “[...] constitui em sua existência mesma, e em sua forma, não apenas uma violação as leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza”. Diante da ordem, consideramo-la elemento que se constitui em uma aberração da natureza ao transgredir as leis naturais.

*Rose Red* é materialidade que enuncia o corpo como enunciado discursivo produtor de subjetividade, pois esse, enquanto objeto discursivo atua na subjetividade do sujeito, uma vez que também é construção histórica, sendo modelado e remodelado de acordo o tempo e o espaço aos quais é exposto. Dessa forma, age no exterior de sujeitos que são regidos pelas determinações históricas as quais são submetidos.

Nota-se que a punição evidenciada no filme tem semelhança com os suplícios referidos por Foucault (1999, p. 65) como um ritual político, pois “[...] é uma das cerimônias pelas quais se manifesta o poder.” Ainda, segundo esse filósofo, a infração cometida pelo “criminoso” infringe as regras e “prejudica o direito do que faz valer a lei”. Assim, a mansão causa uma desordem ao assumir o

lugar do sujeito que fala, ordena e toma a decisão de punir. Na sociedade, há instituições que punem regidas por leis regulamentadas propositalmente na ordem do que pode ser dito. Dessa forma, a casa rompe esta ordem social, pois cria uma independência das instituições, toma decisões que não cabem a um objeto e intervém no corpo e na vida. Por isso, *Rose Red* se constitui monstro que rompe as leis naturais e sociais.

## 5 Considerações finais

Essa investigação constatou que o filme destaca-se como materialidade discursiva na qual os sujeitos são visualizados por meio dos discursos. Dessa forma, as práticas discursivas produzem efeitos de sentido materializados em gestos, comportamentos e falas. Essas práticas, por sua vez, constituem-se possibilidades na ordem do discurso.

Nesse âmbito, os enunciados mostram posicionamentos corporais que formam a película como uma produção histórica, na qual circula o discurso pedagógico - materializado pela desordem do corpo e a conseqüentemente punição.

Assim, destacamos o funcionamento do discurso pedagógico que está imerso em um jogo enunciativo, que se esconde e ao mesmo tempo se mostra na superfície do filme *Rose Red*. Vick se rendeu aos encantos de Pam se deixando levar pela luxúria. A mistura de soberba e egoísmo, de Emery, que sempre foi um homem desordenado e insatisfeito, causou a revolta na “casa” e a induziu à punição no momento em que ele se recusa a socorrer Vick. De igual modo, a vaidade de Joice não a permitiu medir as conseqüências da ida da equipe para a famosa “casa” assombrada, mas apenas seus benefícios ao provar para o mundo a existência do sobrenatural.

Portanto, ao analisar essa série de enunciados, percebemos a disciplina em torno do corpo que é mutilado e aniquilado, punido pelo comportamento reprovável e por violar a ordem do discurso. Desse modo, é relevante pensar o discurso pedagógico dentro dos filmes de horror em especial *Rose Red*, uma vez que essas materialidades fílmicas trazem a reprodução de discursos que, por sua vez, não são únicos, são originados de uns e dão lugar a outros, surgindo das condições de produção que dão sentido para que novos discursos apareçam. Trata-se de uma produção histórica que foi antecedida e será seguida por outras com as quais estabelece relações para a produção de sentidos horríficos nunca estanques nem findados.

## Notas

1 Estratégia cinematográfica que mostra o cenário e contextualiza a cena.

- 2 Tamanho de plano cinematográfico que captura apenas um detalhe, que pode ser uma parte do corpo ou um objeto no cenário, revelando seus detalhes.
- 3 Neste ângulo a câmara se situa a uma altura inferior aos olhos do sujeito ou objeto, que pode produzir o sentido de realçar a força e o poder do personagem.
- 4 Uma adolescente altista com poderes telecinéticos, a personagem chave considerado por Joice para alimentar as forças ocultas em *Rose Red*, conforme a narrativa.
- 5 Trata-se de plano com duração temporal pequena.
- 6 - Annie, what's it?
- 7 -We seldom have company at *Rose Red* these days, I insist you stay a little longer!
- 8 É um jogo de alternância de primeiro plano em um personagem ou objeto e outro, construindo uma relação de diálogo na cena.
- 9 - Descrição de fenômenos psíquicos. Escrita feita por um médium sob a influência direta de um espírito desencarnado.
- 10 -“Open the dors! Open all the dors!”
- 11 Plano cinematográfico que possibilita mostrar o personagem e parte do cenário.
- 12 - *And the best part is...*
- 13 - *You'll never have to leave!*
- 14 A câmera fica posicionada acima do objeto, permitindo uma visão superior.

---

## Referências

---

- AUMONT, J; MARIE, M. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: 2. ed. Papiros, 2006.
- BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1990.
- BOURDIEU, P. Espaço físico, espaço social e espaço social apropriado. *Estudos Avançados*. v. 27. n. 79. 2013.
- BOURDIEU, P. A casa kabyle ou o mundo às avessas. *Cadernos de campo*. v. 9. n. 8. 1999. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52774>. Acesso em: 12 jan. 2020.
- CARROLL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papiros, 1999.
- CLUMSY. In: *MICHAELIS*. Dicionário Escolar Língua Inglesa. São Paulo: Melhoramentos, 2010. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/>. Acesso em: 9 out. 2017.
- COURTINE, J.-J. *Decifrar o corpo*. Pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.



DERECHA/IZQUIERDA. In: CHEVALIER, J. *Diccionario de los simbolos*. Barcelona: Herder, 1986. p. 407-408.

ENUNCIADO. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 195-197.

ENUNCIADO. In: MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia*. Tomo II. São Paulo: Loyola, 2001. p. 845-846.

FERNANDES, C, A. *Análise do discurso: Reflexões introdutórias*. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2008.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. 24. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

\_\_\_\_\_. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. 20. ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.

GREGOLIN, M. R. Análise do discurso e mídia: reprodução de identidades. *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo vol. 4, n. 11 p. 11 - 25. nov. 2007

KING, S. *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. vs online. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

MÃO ESQUERDA. In: HOUAISS, A; VILLAR, M.S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/A LTDA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MANCO. In: *MICHAELIS*. Dicionário Escolar de língua Italiana. São Paulo: Melhoramentos, 2003. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/escolar-italiano/creditos/>. Acesso em: 9 out. 2017.

MANO. In: CHEVALIER, J. *Diccionario de los simbolos*. Barcelona: Herder, 1986. p. 681-682.

MILANEZ, N. *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrífico do vampiro no trailer*. São Carlos: Claraluz, 2011.

\_\_\_\_\_. A Possessão da subjetividade: Sujeito, corpo e imagem. In: SANTOS, João Bosco Cabral. (Org.). *Sujeito e subjetividade: discursividades contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso*. Uma afirmação do óbvio. 3. ed. Tradução de E. Orlandi et al. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

ROSE RED. A casa adormecida. Direção Graig R. Baxley. Roteiro de Stephen King. Canadá, 2002, DVD, (255min); colorido.

SANTOS, J. J. *À meia-noite levarei a sua alma: Investigações sobre memória no cinema de horror*. Fl, 1505-1517 Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Maio de 2011. Londrina PR. Disponível em:

---

### Para citar este artigo

---

SANTOS, Janaina de Jesus; CASTRO, Leanne de Jesus Pereira. Rose Red: uma leitura discursiva da materialidade fílmica. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 8, n. 3, p. 291-308, set.-dez. 2019.

---

### As autoras

---

**Janaina de Jesus Santos** é professora adjunta do Departamento de Ciências Humanas - DCH VI, da Universidade do Estado da Bahia, Doutora em Linguística e Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual Paulista, líder do Laboratório de Estudos do Audiovisual e do Discurso - AUDiscurso, atua no Programa de Pós-graduação em Ensino, Linguagem e Sociedade - PPGELS/UNEB.

**Leanne de Jesus Pereira Castro** é graduada em Letras com habilitação em Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB/Campus VI, bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia - FAPESB 2013-2015, 2017-2018, professora da educação infantil, membro do Laboratório dos Estudos do Audiovisual e do Discurso - AUDiscurso.